الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الحاج لخضر ـ باتنة

كلية الآداب و اللغـات
مصلحة الدراسات العليا

قسم اللغة العربية و آدابها

النظرية النقدية العربية الحديثة

إشكالية تأسيس أم أزمة تمأسس

ـ قراءة في الأنظمة المعرفية ـ

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي

إعداد الطالب :

رشيد بلعيفة

إشراف الأستاذ :

أ.د. يوسف الأطرش

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	الحاج لخضر ـ باتنة	رئيسا
أ.د. يوسف الأطرش	أستاذ التعليم العالي	عباس لغرور ـ خنشلة	مشرفا و مقررا
أ.د. عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	الحاج لخضر ـ باتنة	عضوا مناقشا
أ.د. علي خذري	أستاذ التعليم العالي	الحاج لخضر ـ باتنة	عضوا مناقشا
أ.د. عمر عيلان	أستاذ التعليم العالي	عباس لغرور ـ خنشلة	عضوا مناقشا
أ.د. رشيد رايس	أستاذ التعليم العالي	العربي التبسي ـ تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية
2014/2013

مُقَـدّمَة

نسج لحمة هذا البحث وسداه نزوع نحو مساءلة الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، وهو إذ يروم تتبع أهم المحطات المعرفية التي شهدتها الساحة النقدية العربية، فهو كذلك يتحسس مفاصل العملية النقدية العربية، ويبحث في مكامن الخلل الذي أصاب هذه المنظومة المعرفية. فلقد شهدت الساحة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، أعتى موجات المد النقدي العالمي، وكان من نتائج هذا التنوع الكبير الذي عرفته الساحة النقدية، أن حصل نوع من الصدام على مستوى الفكر وعلى مستوى المنهج وكذلك على مستوى المصطلح النقدي، واتسمت هذه الحركة النقدية بحالة من الأخذ والرد، مما أسس لحوار ثقافي أو معرفي حول البحث عن خطاب عربي أصيل، يمتح من موروثه الفكري والنقدي والبلاغي، ويساير في الوقت ذاته مستجدات الراهن، الأمر الذي نجم عنه تعدد واضح في الحركات النقدية المعاصرة، بين محافظ على تراثه- إلا ما تمتع منه بالتجدد- ومحدث متطلع للوافد من الحضارة الغربية، الشيء الذي نشّط ذلك الحوار المشهدي للنقد العربي الحديث والمعاصر، وأسهم في طرح جملة من الإشكاليات المعرفية، لعل أهمها السعي نحو تأسيس نظرية نقدية عربية حديثة، تستمد قوانينها وأصولها من التراث النقدي العربي، وتشتغل في الوقت نفسه بمختلف النظريات المعرفية التي وفرتها جملة الاتجاهات النقدية الغربية، مما جعل تأصيل خطاب نقدي عربي متميز ، أمرا في غاية

الصعوبة، ويرقى إلى حكم المتعذر، مما أدى إلى مزالق خطيرة شهدتها الساحة النقدية الثقافية، وبخاصة تلك المتعلقة بالمفهوم الخاطئ للحداثة عند بعض النقاد والمفكرين العرب، أما عند البعض الآخر فإن مفهوم الحداثة عندهم يتأسس على مبدأ الوعي بالتراث، وبالتالي فإن أبحاثهم انصبت حول تأصيل أو تأسيس خطاب نقدي عربي حداثي متجذر في الثقافة العربية، وفي الوقت نفسه يتغذى من الروافد المعرفية العربية.

إن الموضوع الذي يروم البحث خوض غماره، يتمحور أساسا حول جدلية التأصيل والتحديث في الخطاب النقدي العربي الحديث، انطلاقا من واقع الحوار الثقافي العربي الذي أنتج جملة من الدراسات المنهجية في هذا المجال، وتثير جملة التساؤلات المعرفية تساؤلات منهجية هامة، لأن الأزمة المعرفية هي أزمة منهجية بشكل من الأشكال، ولأن الحركة النقدية العربية الحديثة سعت إلى تحديث الخطاب النقدي، دون مراعاة في الكثير من الأحيان، النتاج الأدبي الضخم الذي يعبر عن واقع جمالي تجاوز حدود النظرية. وسيسعى البحث أيضا إلى مناقشة حالة الشرخ التي أصابت المنظومة الثقافية العربية، من خلال نموذجين استحكما أصول الخلل داخل هذه المنظومة، ومن ثم أوقعا النظرية في حالة من البلبلة والاضطراب، وهما نموذج العرض ونموذج التعريض، مما حدا بيوسف الخال إلى القول بين قضايا عالم قديم وقضايا عالم حديث، أجدني أعاني إشكالية خطيرة بين تداخل إشكاليات عالم قديم داخل إشكاليات عالم حديث، أو كما يذهب الجابري إلى أن العرب يوجدون في الماضي، هذا الماضي المسكون داخلهم.

هكذا انسحب الصراع بين القديم والجديد، ليوجد حالة من البلبلة والاضطراب، أو يوجد حالة من العماء كما يقول بيرس، حين نفقد الرؤية فإننا لانرى الأشياء على حقائقها كاملة، هذا الوضع الإشكالي يقودنا حقيقة إلى رسم مسارات خاصة نفك معها الارتباطات الإشكالية، أو أن نفصل الارتباطات المتشاكلة في لحظة تعيين الإشكالية التي تم فيها الالتحام بين عناصر الإشكال كما يذهب إلى ذلك نصر حامد أبو زيد.

وتأسيسا على ما تم، يتحتم على البحث تعيين المجال المعرفي الذي سيقارب داخله إشكاليته، باعتبار العينة التي ستقتصر على البحث في النظرية النقدية العربية الحديثة، ويعين اللحظات التي اصطنعت فيها الأزمة، ليفك الارتباط بين عناصرها، مما يمكّنه من تشكيل بنية قلقة داخل هذا البناء، هذه البنية التي سيدرس البحث من خلالها بدقة، التحولات الناجمة عن التراكم المعرفي الذي ترسب في شكل طبقات متشاكلة، ليفصل المكرور عن القارئ، أو يضع حواجز تمنعنا الوقوع في تمنعات هذه البنى المتراكمة، لأن البحث سيصطدم بداهة بصرح تراثي ترسب خلال حقب زمنية متباعدة، وسيتفادى البحث تلك القراءة التلفيقية، التي لا تدفع بالعملية القرائية إلى آمالها المبتغاة، وسينأى بنفسه عن إصدار تلك الأحكام الناجزة الجاهزة التي تقع في الكثير من الأحيان في مطب المعيارية والتقييمية، على اعتبار أن العينة التي غامر البحث بدراستها عينة شاسعة ومترامية الأطراف، مما حتم عليه السعي نحو ضبط هذه الشساعة عبر هيكلية تنظيمية قوامها الطرح المنهجي لمختلف الطروحات النظرية والممارسات التطبيقية التي تهض البحث بمعاينتها.

وقد تم اصطفاء هذه المدونة ممثلة في جملة من المشاريع النقدية الحديثة والمعاصرة، ليصنع البحث لنفسه إطارا معرفيا يقارب من خلاله هذه المتون النقدية، علما أنه يسعى من خلالها لرسم صيرورة العملية النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، وقد تمت عملية الاصطفاء على مدونة الدكتور **طه حسين** النقدية مرورا بإسهامات الدكتور **شكري محمد عياد** وانتهاء بجهود الدكتور **جابر عصفور**، غير أن عملية اختيار هذه المشاريع النقدية، إنما تمت من منطلق فاعلية التأثير التي مارسها **طه حسين** - باعتباره ممثلا لتوجه نقدي عربي حديث شكّل ما يمكن اعتباره مدرسة نقدية- في جيل النقاد العرب المعاصرين من جهة، ومن جهة أخرى لأن هذه المشاريع تمثل سلسلة نقدية ترجع في أصل منها إلى مدرسة **طه حسين** النقدية.

وسينتهج البحث إجراءات نقد النقد، ونظريات القراءة بما توفره من أدوات تحدد مجالات التحليل والدراسة، دون أن يسعى البحث إلى تبن واضح ومسبق لمنهج من المناهج، ومعنى هذا أن

المنهج بمعنى المقاربة الفكرية أو الإبستمولوجية بما تحمله من فرضيات لم يؤخذ بعين الاعتبار، لكن المنهج بمعنى جملة الآليات الإجرائية كانت محل اهتمام البحث.

واستتباعا لهذا تتضح إشكالية البحث على النحو الآتي: هل هناك نظرية نقدية عربية؟ ماهي أهم الإشكاليات التي تطرحها النظرية النقدية؟ هل استوعب العرب إشكاليات وتساؤلات النظرية النقدية العربية الحديثة؟ أين الخلل؟ هل بطرحنا هذا نصطنع الأزمة أم أن هناك أزمة نظرية فعلية؟ ماهو الدور النقدي الذي اضطلع به **طه حسين** في المسيرة النقدية العربية الحديثة؟ ماهي المبادئ النظرية التي ارتكز عليها **طه حسين؟** وهل هناك رابط معرفي بين التراث النقدي العربي والنظريات الغربية؟ وما مدى إسهامات الدكتور **شكري عياد** في العملية النقدية العربية الحديثة؟ وكيف استطاع أن يمزج بين مقولات البلاغة العربية القديمة وإنجازات الأسلوبيات الحديثة؟ وما هي أهم جهوده النقدية في مجال الأسلوبية؟ ألا يمثل **شكري عياد** حلقة نقدية واصلة بين مجرى العملية النقدية ممثلة في أعمال **طه حسين** ومرسى هذه العملية كما عند **جابر عصفور؟** ما موقفه من الحداثيين العرب؟ أين يتموقع **جابر عصفور** على خارطة النقد العربي المعاصر؟ ما مدى حضور الحداثة النقدية في خطابه النقدي؟ ماهي إسهاماته النظرية والتطبيقية على المدونات التراثية؟ وكيف قرأ **جابر عصفور** التراث؟ هل من داخل المنظومة التراثية أم بما أسعفته به الحضارة الغربية؟

تمثل هذه التساؤلات وغيرها مادة جوهرية يقوم البحث للإجابة عنها وبسطها، دون أن يدعي امتلاك الحقيقة النقدية كاملة، ولكن يحاول البحث أن يبقي على جملة من الأبواب مشرعة، ليتم الحفر من خلالها في مختلف الأنساق الثقافية والمعرفية التي تروم سبر كنه هذه القضايا والإشكاليات.

وبناء على ذلك، سعى البحث إلى تشخيص هذه التساؤلات والإشكالات من خلال ممارسات عينية ملموسة افترضت أدوات منهجية تاريخية واجتماعية، ومرتكزة على أدوات نقد النقد، الأمر الذي جعل البحث يتوزع إلى ثلاثة أبواب، مصدّرا بمقدمة ومتبوعا بخاتمة.

انبنى الباب الأول – وعنوانه، الخطاب النقدي عند **طه حسين**- على ثلاثة فصول، اهتم أولها بالمرجعيات القرائية **لطه حسين**، إذ توزعت هذه المرجعيات بين مرجعيات تراثية، وأخرى حديثة، وآخرها ليبرالية، ليختم الفصل بأهم مدونات **طه حسين** النقدية، وانكب الفصل الثاني على تتبع أهم الأعمال النقدية **لطه حسين** في مرحلة البدايات، ممثلة في اتباعه سبيل المنهج التاريخي في قراءته لمختلف المدونات التراثية، كدراسته لأبي العلاء، وفلسفة ابن خلدون. لينهض الفصل الثالث على تحسس مفاصل العملية النقدية عند الرجل في قراءته للشعر الجاهلي، وانتهاجه منهج الشك الديكارتي سبيلا للوصول إلى الحقيقة.

أما الباب الثاني فقد اشتغل على إبراز فاعلية الجهود النقدية للدكتور شكري محمد عياد وحمل العنوان الآتي: **شكري عياد**، الحلقة النقدية الواصلة. وارتكز على ثلاثة فصول عملت على إضاءة المشروع النقدي عند الرجل ، فدرس الفصل الأول الخلفيات المعرفية التي صاغت المشروع النقدي عنده، وتابع الفصل الثاني مباحث الموائمة بين البلاغة العربية القديمة والأسلوبيات الحديثة، ووقف البحث عند النقاط المضيئة التي ميزت المسيرة النقدية لعياد، ثم تمحور الفصل الثالث حول أهم المواقف النقدية لعياد ممثلة في مناهضته للحداثيين العرب، وكذا تبيان موقفه العام من الحداثة العربية، ومشروعه في تأسيس حداثة عربية.

وكان الباب الثالث الذي حمل عنوان أزمة المنهج في الخطاب النقدي عند **جابر عصفور**، وتوزع على فصلين ، أبرز أولهما خطاب الحداثة عند **جابر عصفور**، وتتبع مجمل القضايا النقدية الحداثية التي بحثها عصفور، إضافة إلى الوقوف عند أهم المواقف النقدية الحداثية التي انبرى عصفور للذود عنها. وتابع الفصل الثاني المهمة لكن انشغل هده المرة بكيفيات قراءة التراث النقدي عند **جابر عصفور**، وسعى إلى معاينة أهم السبل التي انتهجها عصفور في قراءته للتراث النقدي، ثم تحسس وشائج التضام التي عملت على نسج تلك اللحمة بين أعماله التراثية.

ثم كانت الخاتمة التي صاغت مجمل الاستخلاصان والنتائج التي وصل البحث إليها، دون أن تدّعي أنها الكلمة الفصل، في بحث يحتاج إلى دراسات أخرى تدفع إلى بلوغ غايات مختلفة لما توصل إليه هذا البحث.

وقد استعان البحث بجملة من المصادر والمراجع التي أضاءت سبيله بما أتاحته من مادة معرفية متراكمة، ومتشعبة، فإضافة إلى أهم المتون النقدية لكل من **طه حسين** و**شكري عياد** و**جابر عصفور**، والتي شكلت المصادر الأساسية للبحث، إضافة إلى هذا ، فقد عمل البحث على الإفادة من بعض المؤلفات النقدية التي لا تقل أهميتها المعرفية عن مادة المصادر الأساسية، كمؤلفات الدكتور عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة والمرايا المقعرة، إضافة إلى مؤلفات أدونيس، وصلاح فضل، وسيد البحراوي، وعبد الرزاق عيد وغيرهم، مما أفاد البحث من طروحاتهم النظرية والتطبيقية.

هذا وإن كان لا يخلو أي بحث من متاعب وصعوبات تعترض سبيله، فإن معاناة هذا البحث إنما مردها إلى سعة المدونة النقدية التي اشتغل البحث عليها، وتشعب مسالك الدراسة في منازعها النقدية، أضف إلى ذلك، أن هذه السعة وهذا التشعب، يخلقان نوعا من عدم الاطمئنان والارتياح لجملة النتائج التي سيصلها البحث وذلك لكثرة الدراسات التي تناولت هذه القضايا – وإن كانت مغايرة في طرحها وفي نتائجها لما سلكه هذا البحث- مخافة الحراثة في الماء، فقد حظي **طه حسين** مثلا بكمّ هائل من الدراسات والبحوث حول مشروعه النقدي والثقافي والحضاري، مما يجعل أية مجاوزة لهذه البحوث مجازفة لا تؤتمن عواقبها، فضلا عن السقوط في فخ التكرار والتسطيح. غير أن عزاء الباحث هو هذا الجهد المتواضع، وهو جهد المقل الذي يطمح إلى أن يضيف هذا البحث لبنة أخرى في صرح النقد والمعرفة، وحسبه المحاولة المخلصة والهادفة إلى تقديم الإضافة الممكنة.

وأخيرا لا يسعني في هذا المقام الكريم، إلا أن أتقدم بأسمى عبارات التقدير والتبجيل والاحترام إلى أستاذي المشرف على هذا العمل الأستاذ الدكتور يوسف الأطرش، الذي سعدت بإشرافه العلمي الصارم على جزئيات هذا البحث ، وعلى حرصه واهتمامه البالغين لإنجازه في أحسن حلة، وأبهى

طلعة. وعلى ملاحظاته الدقيقة في تقويم هذا البحث. فله مني خالص التقدير والامتنان وجازاه الله عني خير الجزاء على صبره معي وصبره علي.

عين آزال في: 2013/09/09

الباب الأول :

الخطاب النقدي عند طه حسين

الفصل الأول : مرجعيات القراءة عند طه حسين

الفصل الثاني : طه حسين و مرحلة تأسيس الكتابة النقدية

الفصل الثالث : إشكالية قراءة التراث الشعري عند طه حسين

الفصل الأول :

مرجعيات القراءة عند طه حسين

1. مرحلة البدايات
   1.1. في الريف المصري
   2.1. في الأزهر
   3.1. في الجامعة
   4.1. في السوربون
2. طه حسين و المرجعية الليبرالية
3. آثار طه حسين

1. مرحلة البدايات:

ينهض هذا القسم من الدراسة على إبراز مختلف المرجعيات المعرفية التي صاغت المشروع النقدي **لطه حسين**[1]، إذ من المفيد الوقوف بنوع من التحليل والتتبع لصيرورة هذه المصبات الفكرية التي أسهمت في تكوين عقل الرجل، وفي رأيي أنها نزعت منزعين اثنين. تفرع عنهما فيما بعد مصبات أخرى فرعية، أقصد بالنوع الأول التكوين التراثي الذي تشرّبه **طه حسين** في مرحلة البدايات من تعليمه بالأزهر واختلافه على حلقات البحث التي كانت تعقد من قبل شيوخ المساجد، وأما النوع الثاني وهو الأهم في نظره وهو مزاولة الدراسة بالجامعة من قبل مجموعة من الأساتذة المستشرقين الذين رسموا معالم الطريق النقدية في توجهه فيما بعد، ولاشك أن هذين الرافدين المهمين هما اللذان رسما شخصية **طه حسين** النقدية في مختلف مؤلفاته فيما بعد.

1- التكوين التراثي (التقليدي)

2- التكوين العلمي (الحديث).

[1] ولد طه حسين في الرابع عشر من شهر نوفمبر عام 1889 بقرية تعرف باسم (عزبة الكيلو) قرب مدينة (مغاغة) في محافظة المنيا بصعيد مصر، أصابه الرمد في سن مبكرة ففقد بصره إثر ذلك، ولم تمنعه عاهته من حفظ القرآن الكريم ولم يبلغ التاسعة من عمره، ثم انتسب إلى الأزهر عام 1902 الذي كان يعده في بداية الأمر منبع العلم والمعرفة، وكانت أمنيته أن يصبح عالما أزهريا، ثم مالبث أن تبرم بطرقه العتيقة البالية في نظره.وسيأتي في البحث ذكر أهم المحطات المعرفية التي ارتادها.

أما المرجعية الأولى فهي التي بصمت **طه حسين** ببصمتها الأولية في كيفية قراءة الموروث الإبداعي العربي، ممثلة في دروس **الشيخ المرصفي** وهي القراءة التراثية لتلك الآثار الإبداعية المقررة على الطلبة بالأزهر آنذاك، وهي القراءة المسؤولة عن استكناه الجوانب النحوية والبلاغية قصد بلوغ المنحى الجمالي في النص الإبداعي القديم، ويعترف **طه حسين** بفاعلية تلك القراءة في صقل الموهبة النقدية للقارئ معلنا في مقدمة كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء" "أستاذنا الجليل سيد بن علي المرصفي أصح من عرفت بمصر فقها في اللغة وأسلمهم ذوقا في النقد، وأصدقهم رأيا في الأدب، وأكثرهم رواية للشعر ولاسيما شعر الجاهلية وصدر الإسلام."[1] هو اعتراف وإقرار بمدى سعة عقل هذا الرجل ومكانته الفكرية والأدبية في الأوساط الأزهرية قبل أن ينتقل الطالب إلى الدراسة بالجامعة. ويحدد **طه حسين** حداثة سنه في اختلافه إلى دروس الشيخ إذ يقول :"كان يدرس الأدب في الأزهر الشريف، وبدأت أختلف إليه ولما أعد السادسة عشرة، فلزمته أربع سنين ما أذكر أني انقطعت عن درسه، أو تخلفت عن مجلسه"[2].

ترسم تلك الدروس صورة ناصعة للشيخ في ذهن الطالب، وتصوغه على مثالها في النقد والقراءة، والإحاطة بعلوم اللغة والدين فيكاد يكون الطالب صورة أخرى لأستاذه كيف لا وهو لا يفارق مجلسه للإلمام بما جادت به قريحة الشيخ من شتى المعارف والعلوم ويتطور ذلك الاهتمام ليصبح كلفا بالشيخ وحبا لدروسه يقول **طه حسين**: "حب الأستاذ ودرسه قد أثر في نفسي تأثيرا شديدا، فصاغاها على مثاله، وكوّنا لها في الأدب والنقد ذوقا على مثال ذوقه"[3]

أما المرجعية الأخرى التي أسهمت في بلورة الوعي النقدي عند الرجل فهي القراءة الحديثة للنص الإبداعي القديم، التي تلقاها على أيدي جملة من الأساتذة المستشرقين، يأتي في طليعتهم المستشرق الإيطالي **كارلو نالينو** (CARLO Nallino) الذي بصم التلميذ ببصمته في كيفية قراءة النص القديم، الأمر الذي نجم عنه تأثر واضح من قبل الطالب بتقنيات وآليات القراءة الحديثة التي أتى بها هؤلاء المستشرقون.

---

[1] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، بيروت، ط2، 1983، مج10، ج1، ص: 9.

[2] المصدر نفسه، ص: 9.

[3] نفسه، ص: 9.

إذا فقد تنوعت جملة هذه المصادر والمرجعيات التي عملت على صياغة الوعي النقدي عند **طه حسين**، وهي التي أسهمت فيما بعد في بلورة هذا الوعي الذي انبجست عنه مختلف قراءاته سواء أكانت تراثية أم حداثية، الأمر الذي حدا به إلى محاولة الإلمام بكل هذه المرتكزات التي أوجدت **طه حسين** الناقد الأدبي وحتى الناقد الثقافي، وما من شك في أن هذه المصادر هي التي وجهت عقله النقدي، صوب جملة من القضايا التي تنازعتها أقلام الباحثين، وعملت على مزج الروح الخلافية التي كانت نفسية **طه حسين** تحتضنها، فسرعان ما وقفت هذه المنابع القرائية بمثابة الحافز (Motivation) الذي يدفع به إلى ارتياد مناطق بكر في الساحة النقدية والثقافية العربية، الأمر الذي سمح له بملامسة هذا النسيج الثقافي والمعرفي، الذي يزخر به تراث الأمة العربية، ويمكن أن يرجع تكوينه الفكري والثقافي إلى عدة عناصر "ليست منفصلة وإنما متصلة، متمازجة في النسيج العام لفكره".[1] وهذه العناصر تؤسس في خلفيتها المعرفية لعقل متقد يمتح معينه النقدي من ينابيع شتى، القديمة منها والحديثة، لأن العقل الناقد لا يمكن أن يركن ويطمئن إلى كل ما هو مسلّم به ومعتقد أنه بديهي دون الخوض فيه؛ بل إنه العقل الوثّاب الشكاك الذي يستبدل الشك باليقين والاضطراب بالطمأنينة، وهو الأمر الذي حدا **بطه حسين** إلى ارتياد هذه المناطق المعتمة من التراث قصد استنطاقها وفك شفرات معانيها ونزع أردية التدثر عنها.

أما جملة هذه المرجعيات فقد تنوعت وتعددت كما أسلفنا إلى مرجعيات تراثية ومرجعيات حدثية دون أن نجوز أو نغفل المكوّن الأساس لشخصية **طه حسين** الناقد والقارئ، إنها يومياته وحياته في الصعيد المصري.

1.1- في الريف المصري

هي المرحلة التي أسست لعملية التأثير المباشر الذي مارسته البيئة المصرية وبالخصوص الصعيد المصري في فكر الرجل، إذ بحكم آفته البصرية كان يستمع "إلى نساء القرى إذا خلون إلى أنفسهن، أن يذكرن آلامهن وموتاهن فيعددن...وكان... أسعد الناس بالاستماع إلى أخواته وهن يتغنين وأمه وهي تعدد"[2]. وبحكم عملية السماع حفظ الفتى كثيرا من الأغاني والأناشيد وكثيرا من "عبارات

---

[1] مصطفى عبد الغني: تحولات طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 1990، ص: 26.

[2] طه حسين: الأيام، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 2004، الكتاب الأول، ص: 30.

التعديد وكثيرا من جد القصص وهزله، أضف إلى ذلك ما كان لتأثير العادات والتقاليد الاجتماعية من أثر بالغ في تشكيل شخصيته العقلية والاجتماعية فكان لها تأثير كبير فيه مثل رياح الخماسين التي كانت تسبق أيام النسيم حيث كان الناس (إذا أظلهم يوم الجمعة أسرفوا في الأكل وفي ألوان خاصة من الطعام، حتى إذا كان يوم السبت أسرفوا في أكل البيض الملوّن، وكان الفقهاء قد استعدوا لهذا اليوم استعدادا خاصا، فاشتروا ورقا أبيضا مصقولا، وقطعوه قطعا صغارا دقاقا) إلى آخر السرد الذي يذهب إلى أن هذه الأوراق تشفي الرمد من العيون في موسم الخماسين وهو ما يُردد في أيامه"[1].

إن التأثير المباشر للبيئة المصرية آنذاك هو من بين المصادر التي غذّت عقل الفتى بهذه الطقوس والعادات والتقاليد، التي كان لها صدى فيما بعد أثناء عمليات الكتابة التي مارسها **طه حسين**، وقد ألهمت هذه البيئة الكاتب إلهاما حادا خاصة في اختيار شخصياته الأدبية كما هو الحال في مؤلفه "الأيام" إذ نجد لها صدى في عالمه الحقيقي الخارجي. ونستطيع أن نرد العديد من الشخصيات التي وردت في قصصه "إلى مقابل لها من أشخاص وأحداث حقيقية مرّ بها في صباه وذكرها في الأيام كالجد وسيّدنا والعريف ومشايخ الطرق ومفتش الطرق ومفتش الزراعة والمأمور، إلى جانب أن أغلب تشبيهاته وشخوصه المستعارة التي وردت في أعماله السياسية ،يمكن أن نجدها – بالمقابل- تعود إلى رموز تضرب في أعماق الصبي في بيئته الأولى."[2] تلك إذا هي تأثيرات بيئة الريف المصري على حياة الفتى في بداية الأمر.

2.1- في الأزهر

أما حين انتقل إلى المدينة فإنه رأى "لونا آخر من الحياة، ففي مدرسة "الجريدة" خاصة تبلورت مكوناته الأولى عن الفكرة المصرية التي انتهت به إلى الفكرة القومية، والتي انعكس فيها إحساس لطفي السيد بالتاريخ المصري، وبالنتائج التي توصل إليها عن الآثار المصرية القديمة"[3]. وفي المدينة

---

[1] مصطفى عبد الغني: تحولات طه حسين، ص: 27.

[2] نفسه، ص: 27، 28.

[3] نفسه، ص: 28.

أيقن **طه حسين** أن مكونات العقل المصري تتصل "اتصالا قريبا ومنظما مؤثرا في حياته ومتأثرا بها"[1] ويغذي ذلك ما تلقاه في الجامعة المصرية القديمة من دروس في الحضارة المصرية القديمة، على يد "أحمد كمال" الذي شرح لطلابه الصلة بين اللغة المصرية القديمة وبين اللغات السامية ومنها العربية، ويستدل على ذلك بألفاظ من اللغة المصرية القديمة يردها إلى العربية مرة وإلى لغات سامية مرة أخرى، إضافة إلى ذلك فقد عمل عنصر اللغة والدين دورا بارزا في إثبات الشخصية الفكرية **لطه حسين**، يؤكد ذلك ما جاء في قوله:"...فاللغة العربية فينا ليست لغة أجنبية وإنما هي لغتنا، وهي أقرب إلينا ألف مرة ومرة من لغة المصريين القدماء، وقل مثل ذلك في الدين، ومثله في الأدب"[2] وترتبط اللغة والدين عنده بما أسهما به في بلورة الوعي الديني المتقدم الذي بوّأه تلك المكانة المرموقة في تتلمذه بالأزهر، عندما كان صبيا إضافة إلى تسجيله كل تلك المطارحات الفكرية التي كانت تجري بينه وبين شيوخه بالأزهر كما صوّرها في كتابه الأيام، غير أنه ارتبط ارتباطا متينا بالشيخ "محمد عبده" وتأثره به تأثرا بالغا حينما تمرد على نظم الأزهر وتبرم بالتعليم المتداول فيه.

يتتبع **عبد العزيز المقالح** المسيرة العلمية والمعرفية **لطه حسين** عندما كان طالبا أزهريا وكيف استقى منه علما وافرا من علوم الدين والفقه والأدب وغيره، ونوّه بالجهود المعتبرة التي بذلها في سبيل التحصيل العلمي والديني والأدبي في هذه المؤسسة العتيدة، والتي فتحت له مغاليق النصوص وفكت شفراتها عن طريق كوكبة من العلماء الذين تتلمذ عليهم، من أمثال الشيخ محمد عبده وغيره، غير أن ما ينعاه المقالح على الذين تعرضوا **لطه حسين** في نقدهم اللاذع حينا والجارح حينا آخر، ورميهم إياه بأنه الهادم والمتمرد على هذه الأصول الأزهرية، ما ينعاه عليهم هو أن الرجل ثمرة من ثمار الأزهر وصاحب عقل مستنير وذا طبيعة تجاوزية لما هو سائد سيرا على خطى أستاذه الشيخ محمد عبده، لأن الدين لم يعط لأحد صكوك الغفران أو منعها يقول المقالح:" كان **طه حسين** متمردا ولكنه كان متمردا أزهريا، وفي تمرده من فضائل الأزهر الشريف الكثير جدا وفي نقده اللغوي والبياني والتاريخي ما يذكر بمنهج الأقدمين، وما يؤكد بأنه كان مستوعبا لأرفع من بلغته الثقافة العربية في عصور الازدهار، وأنه كان على إلمام واسع وشامل بعلوم الحديث والفقه والأدب والشعر والتاريخ، وأنه لم يكن أقل من

---

[1] عبد العزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، ص: 33.

[2] طه حسين: فصول في الأدب والنقد، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، 1973، مج5، ص: 99.

بقية زملائه الأزهريين إسرافا في الخوض في قضايا النحو والصرف وعلم البيان، وكل هذه الملاحظات العابرة تؤكد أزهريته وتشير إلى ما كان له من ثقافة عربية أصيلة ممتدة الجذور"[1].

يواصل **المقالح** طرح هذه الأفكار المدافعة عن **طه حسين** حينا والمبرزة لمرجعيته التراثية حينا آخر، من منظور الناقد الأدبي الذي يعرض الفرضيات ليصل إلى جملة من النتائج تكون قمينة برد الفروع إلى الأصول، وذلك في حركة لولبية لا تنفك تتّبع هذه المؤثرات التراثية قبل الأجنبية، فيصل إلى نتيجة مؤداها أن كتاب "في الشعر الجاهلي" مثلا لم يكن ثمرة من ثمار اتصاله بالثقافة الفرنسية، التي تأثر بها فيما بعد خاصة على مستوى منهج الدراسة، إنما يرجع بتأثره الكبير والمباشر بالموروث النقدي والبلاغي العربي يقول **المقالح**:"...و نحن نزعم – منذ البداية– أن **طه حسين** في كل ما ذهب إليه من آراء في هذا الكتاب لم يكن إلا ناقدا عربيا أزهريا، وإن ذلك الكتاب وهو أخطر كتبه على الإطلاق وأحفلها بالتمرد والإثارة، هو أقرب كتبه إلى المنهج الأزهري وأشدها ارتباطا بالأساليب الأزهرية وتقليب الآراء على وجوهها المختلفة، كما أنه أيضا أوضح كتبه تأثرا بالنقاد العرب الأقدمين الذين شككوا في كل شيء ووضعوا أسس العقلانية في الدراسات الأدبية سيما في نقد الشعر بخاصة"[2].

استتباعا لما تم عرضه فقد تآلفت جملة من الظروف في بلورة وصياغة الوعي، النقدي عند العميد قبيل الحرب العالمية الأولى، وكانت بمثابة نقطة تحول بارزة في مسيرته النقدية والتأليفية، ذلك أن الرجل عاصر جملة من القامات السامقة في مجال اللغة والفقه والأصول وغيرها من العلوم والمعارف، والتي أسهمت في تشكيل اللبنات الأولى في التكوين المعرفي له، يصف **طه حسين** تلك الفترة بقوله:" ففي أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ظهرت المقدمات التي تنبئ بما كان أدبنا مشرفا عليه من تطور خطير، ظهرت آثار الشيخ "محمد عبده" و"قاسم أمين" و"المويلحي" و"عبد الله نديم" و"البارودي" و"حافظ وشوقي" و"مطران" وكان هؤلاء جميعا وكثير من أمثالهم يصورون آخر عصر وأول عصر آخر، يصورون طورا من أطوار الانتقال، فهم كانوا يحافظون على كره ويجددون على استحياء..ثم كانت الواقعة الكبرى التي هزت العالم كله خمس سنين[3] وإذا الجذوة المصرية تتوهج

---

[1] عبد العزيز المقالح: عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب، بيروت، ط2، 1988، ص: 48 .

[2] المرجع نفسه، ص: 49.

[3] يقصد بذلك الحرب العالمية الأولى.

فترسل ضوءها وشررها إلى ما حولها من البلاد العربية وإذا الأدب العربي يحيا في ذلك الوقت حياة عنيفة خصبة مختلفة لم يعرفها منذ زمن بعيد جدا" [1].

مثّلت هذه المرحلة مرحلة البدايات في تمثل كيفيات الدراسة بالأزهر، وهي التي حركت دوافعا دفينة في نفسية الرجل، وأثرت مسيرته الفكرية فيما بعد، وصاغت توجهه المعرفي نحو التجاوز الممكن للطرق العتيقة التي كان الأزهر يعكف على توصيلها لطلابه، فالرجل لم يرض نهمه العلمي الجامح أن يظل حبيس الأطر الأزهرية التقليدية في مقاربة النصوص وشرحها وفهمها، إنما أصبح يحس أن طرحه المعرفي أكبر من أن يضبط بضوابط الأزهر البالية آنذاك.

يعترف **طه حسين** بذلك قائلا:"إن المدة التي قضيتها في الأزهر، كانت فترة انتقال، فكان محمد عبده يفسر القرآن على طرق حديثة والشيخ المرصفي يعلمنا الأدب، وكلاهما يذم الطرق الأزهرية، وكان قاسم أمين يقول بحرية المرأة، وفتحي زغلول يترجم لنا كتبا قيمة والجريدة تنادي بمعايير جديدة في السياسة والاجتماع، فكنا في اضطراب ذهني لا نستقر وشعرنا نحن تلاميذ الشيخ المرصفي أن طرق الأزهر عتيقة فكنا نتكلم ونناقش عن الإصلاح الذي يقول به الشيخ محمد عبده، وقد حضرت له محاضرتين ولكن مع ذلك الوقت شعرت أن الأزهر لم يعد يشبع ما في نفسي من الأغراض الأدبية فتركته والتحقت بالجامعة المصرية"[2].لكن رغم تبرمه بأسلوب الأزهريين ونقمته عليهم لم يمنع أن تكون" السنوات التي قضاها في الأزهر من أهم مراحل تكوينه العقلي، التي أصبحت قواما أساسيا لثقافته اللغوية والنقدية فكل ما يمتاز به أسلوبه من الرصانة والفصاحة يرجع إلى هذه الفترة التي تعلم فيها دروس الأدب على شيوخ الأزهر وخاصة المرصفي"[3] الذي أسهم في تحوله"من الدراسة الدينية التقليدية إلى دراسة الأدب العربي القديم بمنهج جديد"[4].

لقد استمرأ **طه حسين** هذا الدرس فلزم أستاذه، وكان يحفظ كل ما يلقى إليه، وانتقل معه يوم انتقل المرصفي من الأزهر إلى داره، فعرف معنى الأدب القديم وازداد به تعلقا وإليه انصرافا حتى ساء

---

[1] طه حسين: ألوان، دار المعارف، مصر، ط3، ص: 23، 24.

[2] سامي الكيالي: مع طه حسين، دار المعارف، مصر، ط 2، دت، ص:17، 18.

[3] عبد العزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، ص: 35.

[4] مصطفى عبد الغني: تحولات طه حسين، ص: 30.

ظن أصحابه فيه، فنفوه عن جهة العلم الصحيح وعدّوه صاحب شعر ينشد وكلام يقال[1] أما **طه حسين** فأحكم صلته بالمرصفي ولزمه أربع سنوات صقل فيها ذوقه وأصبح على علم بمذاهب الشعر وطريقة تذوقه وفهمه يقول:"...ولم يقف الأمر بيني وبينه على ما يكون بين الأستاذ والتلميذ من الصلة بل نشأ بيننا نوع من المحبة يشوبها في نفسي الإجلال والإكبار وفي نفسه العطف والحنان.... حب الأستاذ ودرسه قد أثر في نفسي تأثيرا شديدا، فصاغاها على مثاله، وكونا لها في الأدب والنقد ذوقا على مثال ذوقه، إيثار للبدوي الجزل على الحضري السهل، وكلف بمناحي الإعراب في فنون القول، ونبو عن تكلف المولدين لأنواع البديع وانتحالهم لألوان الفلسفة والمنطق، وبغض شديد لحكم الضرورة في الشعر، وللفظ السهل المهلهل يقع بين الألفاظ الجزلة الفخمة، إلى غير ذلك مما هو إلى مذهب القدماء من أئمة اللغة ورواة الشعر أدنى منه إلى مذهب المحدثين من الأدباء والنقاد"[2].

عرف طه حسين على **الشيخ المرصفي** أمهات الكتب العربية القديمة التي لا تحسب في كتب الأزهر، من أمثال ديوان الحماسة ونهج البلاغة بشرح الإمام محمد عبده والكامل للمبرد ومقامات الحريري والهمذاني والمعلقات وكتب الجرجاني في البلاغة وكتاب سيبويه والمفصل في النحو، فأخذ يستوعبها وما جرى مجراها في دار الكتب على وجه الخصوص مطبوعة كانت أو مخطوطة[3].

إذا لقد تنوعت المصادر والمناحي الأدبية والنقدية وتعددت مظان التأثير ومواطنه، ومما لاشك فيه أن المنهج المتبع والسبيل الذي راده الشيخ هو نفسه الطريق والمنهج الذي سار فيه التلميذ بعد ذلك، بدءً من تكوين ملكة قوية في الذوق الذي يكون حكرا على القديم والجزل والبدوي، ثم كلفه بصحة الأسلوب وإعرابه لما لهذا الأخير من تأثير على الملكة الأولى، أي الذوق ثم نفور ونبو من أشعار المولدين الذين لهثوا وراء صناعة البديع، وكلفوا بألوان الفلسفة والمنطق، ثم أخيرا تتبع وسير على منوال القدماء وما ارتضوه من حكم ونقد وبعد عن كل ما هو مولّد وحديث، تلك إذا هي الخطوات الأولى التي صاغت الفكر النقدي عند **طه حسين** ممثلة في عظيم تأثره بأستاذه الشيخ المرصفي، مما جعل الطالب صورة ثانية للأستاذ لا يكاد يجاوزه أو حتى يخالفه.

---

[1] ينظر طه حسين: الأيام، ج2، ص: 160.

[2] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 10، 11.

[3] ينظر حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص:459، 460.

يتتبع **أحمد بوحسن** المؤثرات الفكرية والسياسة التي طبعت الفكر النقدي عند الرجل في بداياته الفكرية، ويحاول أن يلم بمجمل التيارات الفاعلة في الساحة الثقافية المصرية فيعدد الصحافة والأحزاب السياسية التي كانت تمور بها مصر آنذاك يقول:"كانت الصحافة من أهم المجالات التي تحرك فيها منذ بداية حياته الفكرية فوجدها وسيلة للاتصال والمواجهة، وإذا كان الفضل يعود إلى "الجريدة" و"مصر الفتاة" و"الهداية" و"العلم" و"الشعب" فإن **طه حسين** سيعزز منذ هذه المرحلة أيديولوجية حزب الأمة ويجدها تستجيب لكثير من تطلعاته ويتلمس فيها جانبا من جوانب مشروعه الفكري"[1].

من جملة المؤثرات التي أسهمت بشكل فعّال في صياغة الفكر النقدي للرجل، وإذكاء مشروعه الفكري النهضوي، ما تمثله في بداياته للفكر الليبرالي الذي بدأ في الرواج في الساحة الثقافية المصرية، وما مثله "أحمد لطفي السيد" من تأثير كبير في فكره " وقد لقي خطاب لطفي السيد متسعا وارتياحا في صدر **طه حسين**، ذلك الخطاب الذي لا يقف عند حدود مصر وتاريخها، بل يتعداه ليمتد إلى الفكر الليبرالي الأوربي ويرى فيه ما لم يره في الفكر الأزهري المحافظ"[2]. ذلك أنّه عمل منذ بداية ممارسته الفكرية على تجاوز ما هو كائن، دون إلغاء الموروث أو نفيه، بل حاول أن يطوّر أساليب التفكير والتثقيف من خلال ما أتاحته الليبرالية الوافدة من آليات في إعادة قراءة التراث دون نفيه، والسير به قدما نحو غايات كانت تتغياها النخبة الفاعلة في الساحة الثقافة المصرية ومن جملتهم **طه حسين**"وبذلك لعبت القناعة الليبرالية دورا هاما في صياغة جانب هام من كتاباته النقدية"[3].

أمّا حين يعرض الباحث الروافد المعرفية التي شكّلت المرجعية النقدية للعميد فإنه يقسمها إلى قراءتين الأولى كانت مستمدة من دروس الشيخ **سيد بن علي المرصفي** والثانية كانت تمتح من معين القراءة النقدية **لكارلو نالينو**، وفي تعقيبه على القراءة الأولى والتي يمكن أن نصطلح عليها القراءة التراثية للتراث فالباحث يصفها على أنها:"قراءة أساسية في العملية النقدية التي سيتعامل معها **طه حسين** في دراسته للنص الأدبي، كما تعتبر ثابتا أساسيا سيوجه مشروع كتاباته النقدية عندما

---

[1] أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص:23، 24.

[2] نفسه، ص: 27.

[3] نفسه، ص: 31.

يحاول البحث عن قراءة جدية وصحيحة للنص العربي القديم وبذلك تكون هذه القراءة تلتصق بذات النص العربي ولا تكاد تتعداها"[1].

أما حين يستعرض النموذج الآخر من القراءة – وهي القراءة المنهجية أو الحديثة للنص العربي القديم، والتي أخذ بها **طه حسين** على يد أستاذه المستشرق **نالينو**–، فالباحث يصفها بأنها قراءة تجاوز النص إلى ما هو خارجه يقول: " أمّا القراءة الثانية التي ستساعد طه حسين على تجاوز القراءة الداخلية الأولى وتتعدى ذات النص العربي، فهي التي سيأخذها من أستاذه بالجامعة المصرية الأستاذ نالينو، وستكون هذه القراءة للنص العربي قراءة من الخارج، إذ سيمده بالمنهج الذي سيقدم به طه حسين قراءته الأولى للناس في صياغة جديدة تكشف عن أشياء ذات بال كما قال"[2].

يظهر مما سبق أن هذا النوع من القراءة هي من ستمكن **طه حسين** من تجريبها في الولوج إلى عالم النص العربي القديم، دون الاكتفاء بما كان يقدم عنه من شرح وتفسير وشيء يسير من التأويل، وهي قراءة حداثية مقارنة بزمانه، وهي التي صاغت الفكر النقدي عنده صياغة منهجية علمية بوّأته مكانة الريادة في نقد النصوص العربية المختلفة والخروج من هذه العملية النقدية بنتائج لم يعهدها المجتمع القرائي المصري آنذاك، فكانت بمثابة الفتح الكبير في فكر الرجل، لما أسهم به فيما بعد من دراسات.

ينقل الباحث أحمد بوحسن طريقة كلا الأستاذين في مقاربة النصوص العربية سواء أكانت نقدية أم إبداعية، أما الطريقة الأولى فهي التي يقوم فيها الشيخ المرصفي باتباع جملة من الخطوات حين يقوم بدراسة كتاب الكامل للمبرد: رغبة الآمل من كتاب الكامل:

– يعرض كلام المبرد كما جاء في كتابه الكامل ثم يشرحه بعد ذلك.

– يؤكد على تحقيق السند.

– يوضح ويضبط بعض الأسماء والعبارات ويحاول أن يعطيها وضعها اللغوي الصحيح لتقرأ سليمة وصحيحة

---

[1] المرجع السابق، ص: 39.

[2] نفسه، ص: 39.

– يهتم بالشرح اللغوي ويرجع الكلمة إلى أصلها معتمدا في ذلك على الشرح المعجمي متوخيا من ذلك غرضا تعليميا.

– يبدي إعجابه من حين لآخر ببعض المعاني الشعرية دون تعليل مفصل لذلك[1].

يظهر من هذه الخطوات أن قراءة المرصفي كانت تعتمد في جملة ما تعتمد على الجانب اللغوي الذي يتغيا القراءة السليمة للنص العربي، وتعتمد هذه القراءة على ملكة الذوق في الوصول إلى تجليات الجمال الفني داخل النص القديم، وهو الأمر الذي مارسه **طه حسين** في معظم مدوناته النقدية في مرحلة البدايات وحرص على إبرازه وتبيانه، معترفا بفضل هذا النوع من الدراسة التي تلقاها من قبل الشيخ المرصفي في معرفة النص من الداخل.

أما النوع الثاني من القراءة فهي التي تأثر بها الرجل فيما بعد انخراطه بالجامعة المصرية وتتلمذه على يد جملة من الأساتذة المستشرقين الذين بصموا الطالب ببصمتهم ويأتي في طليعتهم المستشرق الإيطالي الأستاذ كارلو نالينو الذي درسهم محاضرات تاريخ الآداب العربية وتعتبر هذه القراءة قراءة ثانية للنص العربي ضخها نالينو في طلبته، فقد كانت محاضرات نالينو تعتمد على جملة من الخطوات حيث يقسم موضوع محاضراته إلى عدة نقاط يتعرض لها تباعا واحدة بعد الأخرى، ثم يحدد الموضوع الذي يريد الخوض فيه ويلتزم بذلك حتى لا يستطرد في حديثه ثم يذكر المصادر التي يأخذ منها نصوصه ويناقشها أحيانا بإعطاء الأدلة، ويعطي رأيه المستقل في كل فكرة، ويظهر بذلك مستقل الرأي ويدحض حجة غيره بالأدلة[2].

تلك إذا أهم الخطوات التي يتبعها **نالينو** في تحليل نصوصه، والتي أخذ بها **طه حسين** في قراءاته للنص العربي في الكثير من مقالاته النقدية، وتجلى ذلك فيما بعد بأخذه آليات البحث التاريخي الذي أخذه عن نالينو وذلك بقوله:"...إن المطلوب مني ليس إلا أن أطبق على الآداب العربية أساليب البحث التاريخي التي عادت على تاريخ آدابنا الإفرنجية بطائل عظيم"[3]. وهو المنهج

---

[1] ينظر: أحمد بوحسن، الخطاب النقدي عند طه حسين، ص: 41.

[2] نفسه، ص: 42.

[3] كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، دار المعارف، مصر، ط2، 1970، ص:57.

الذي سيتبناه الناقد في معظم كتاباته النقدية وبه يحاول إعادة قراءة النص الشعري العربي القديم معتمدا على هذا المنهج.

تتشكل – إذا– مرجعيات القراءة عند **طه حسين** من جملة من المرجعيات التي عملت على بلورة الفكر النقدي له، ويقف في مقدمتها تلك القراءات الهادفة التي تلقاها على يد الشيخ **سيد علي المرصفي** في البداية عندما كان طالبا بالأزهر، ثم أثناء اختلافه إلى الجامعة المصرية وما تلقاه على يد المستشرقين وعلى رأسهم **كارلو نالينو** (Carlo Nallino)، ويعترف بفضل هذين الرجلين في تكوينه العلمي والمعرفي والمنهجي بشيء كبير من التواضع يقول:"...أما أنا فقد سجلت غير مرة وأسجل الآن أني مدين بحياتي العقلية كلها لهذين الأستاذين العظيمين: سيّد علي المرصفي... وكارلو نالينو. أحدهما علّمني كيف أقرأ النص العربي القديم وكيف أفهمه في نفسي وكيف أحاول محاكاته وعلمني الآخر كيف أستنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف أصوغها آخر الأمر علما يقرؤه الناس ويجدون فيه شيئا ذا بال، وكل ما أتيح لي بعد هذين الأستاذين العظيمين من الدرس والتحصيل في مصر وفي خارج مصر، فهو قد أقيم على هذا الأساس الذي تلقيته منهما في ذلك الطور الأول من أطوار الشباب، بفضلهما لم أحس الغربة حين أمعنت في قراءة كتب الأدب القديم، وحين اختلفت إلى الأساتذة الأوربيين في جامعة باريس، وحين أمعنت في قراءة كتب الأدب الحديث، فلا غرابة إذا أن تكون حياتي كلها برّا بهذين الأستاذين وإكبارا لهما واعترافا بفضلهما وشكرا لما أهديا إليّ من معروف وما أسديا إليّ من جميل، وشهد الله ما قرأت في كتاب قديم ولا حديث ولا حاولت كتابة في الأدب إلا ذكرت أحدهما أو كليهما وأرسلت إليهما من أعماق نفسي تحية الحب والإعجاب والشكر والوفاء"[1].

لا شك أن هذا الأثر الكبير الذي تركه كل من **المرصفي** و**نالينو** في الطالب هو الذي صاغ فكره وصقل موهبته المعرفية وذلك لتضافر الجانب التراثي والجانب الحداثي، وهذا الزاد والمعين المعرفي هو المسؤول عن الكثير من الآراء والطروحات النقدية التي صدرت عنه في مختلف كتاباته النقدية بعد ذلك.

[1] طه حسين: مقدمة كتاب كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، ص: 8، 9.

3.1- في الجامعة:

التحق **طه حسين** بالجامعة منذ إنشائها سنة 1908 وأخذ السريانية وأصول العربية والحبشية "على ليتمان وتاريخ الفلك عند العرب والآداب على نالينو، وتاريخ الفلسفة الإسلامية على سانتلانا، وتاريخ الشرق القديم على نالينو والاصطلاحات الفلسفية على ماسينون"[1].

يعتبر هؤلاء الأساتذة بمثابة الواجهة الخلفية في بلورة الوعي الثقافي عند **طه حسين**، ذلك أنهم أسهموا بقسط وافر في بسط معالم الطريق الأولى التي عملت على صياغة الفكر النقدي فيما بعد عند الرجل، وانطلاقا من دروس هؤلاء الأعلام استقى **طه حسين** مراحل البدايات الأولى في ضخ جهازه المفاهيمي والمصطلحي بالكثير من المفاهيم والمبادئ، الأمر الذي نجم عنه توجه معين من قبل الرجل وهو ما بدا واضحا في تلمس المعالم الأولى للنشاط النقدي له، وتتأسس النظرة النقدية عند **طه حسين** من تلك الإرهاصات الأولى للتشبع بالفكر اليوناني والفلسفة اليونانية التي أسهمت في تسديد الرؤية النقدية له "وتعود علاقة **طه حسين** بالفكر اليوناني والروماني إلى دراسته بالسربون حيث كان يحضر تاريخ اليونان على كلوتز (Glotz) وتاريخ الرومان على بلوك وتاريخ الأدب الإغريقي على الأستاذ كروازيت (Croiset)... وقرر منذ عودته من باريس والتحاقه بالجامعة أن يقرّب أصول الحضارة الغربية من الثقافة العربية، فبدأ يدرّس التاريخ اليوناني القديم إلى جانب التاريخ الروماني القديم"[2].

لقد تغيرت حياة **طه حسين** إثر انخراطه بالجامعة وذلك لأنها فتحت له آفاقا معرفية لم يعهدها من قبل أثناء تواجده بالأزهر، الأمر الذي جعله يجدد الأمل في الحياة العقلية وأصبح يراها أمرا مقدسا "...و يمضي العام الأول من الحياة الجامعية عيدا كلّه، لا يحس الفتى سأما أو ضيقا... فقد أقبل أساتذة جدد ملكوا عليه أمره واستأثروا بهواه؛ فهذا الأستاذ كارلو نالينو المستشرق الإيطالي يدرّس باللغة العربية تاريخ الأدب والشعر الأموي، وهذا الأستاذ سانتلانا يدرّس بالعربية أيضا، وفي لهجة تونسية عذبة، تاريخ الفلسفة الإسلامية وتاريخ الترجمة خاصة، وهذا الأستاذ ميلوني يدرّس

---

[1] أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، ص: 81.

[2] عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثاني الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط،، ط1، 1999، ص: 106.

باللغة العربية كذلك تاريخ الشرق القديم، ويتحدث إلى الطلاب عن أشياء لم يتحدث عنها أستاذ قبله في مصر.... وهذا أستاذ ألماني، هو الأستاذ ليتمان قد أقبل يتحدث إلى الطلاب عن اللغات السامية والمقارنة بينها وبين اللغة العربية، ثم يأخذ في تعليمهم بعض هذه اللغات، وإذا الفتى يخرج من حياته الأولى خروجا يوشك أن يكون تامّا لولا أنه يعيش بين زملائه من الأزهريين والدارعميين وطلاب مدرسة القضاء وجه النهار وشطرا من الليل"[1].

يتضح جليا من هذا النص تلك المكانة المرموقة التي يتمتع بها هؤلاء المستشرقون الذين تحدث عنه **طه حسين** أو حتى الذين لم يتحدث عنهم، إذ يرجع إليهم الفضل في إنارة عقول ذلك الجيل ودفعه إلى ارتياد آفاق واسعة من العلم والمعرفة وتجديد المناهج التي كادت أن تجعل من الطالب غريبا حتى مع زملائه، واقتلعته تلك الطرق من جمود العادة وسبل التكرار إلى قلق السؤال واضطراب المنهج، لقد "أتاحوا له أن يأوي إلى ركن شديد من الثقافة الشرقية الخالصة وأتاحوا لمزاجه أن يأتلف ائتلافا معتدلا من علم الشرق والغرب جميعا، وكان الأساتذة المصريون يختلفون فيما بينهم اختلافا شديدا، كان منهم المطربشون والمعممون والذين سبقت العمامة على رؤوسهم ثم انحسرت عنها وجاء مكانها الطربوش"[2].

ينبئ هذا الوصف أنّ **طه حسين** يعي تماما تلك الفروق الجوهرية، التي كانت فيما بين جيل أساتذته بالجامعة، وذلك يرجع إلى مدى تأثر كل أستاذ في ذلك الزمن بالقيمة المعرفية للمنهج الذي جاء به الأساتذة المستشرقون إلى الجامعة المصرية. " أدرك أنّ هذه العلوم التي بهرته لم تتطور وتصل إلى ما وصلت إليه، إلا بعدما التزم الأساتذة الأوربيون في دراسة ظواهرها بقواعد وأسس هي المنهج العلمي، واقتنع بضرورة الأخذ بالمنهج العلمي في الدراسة والبحث اقتداء بأساتذته المستشرقين، وبالمنهج التاريخي بالذات"[3].

الأمر الذي جعله يصرح به في الكثير من مدوناته النقدية، خاصة عندما أكد أن الأدب كغيره من الظواهر الثقافية، يخضع للعلل الاجتماعية الكونية أو الحتمية الاجتماعية، وقد تجلى ذلك في

---

[1] طه حسين: الأيام، الكتاب الثالث، ص: 348، 349.

[2] نفسه ، ص: 352.

[3] عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص: 154.

كتابه المحوري "تجديد ذكرى أبي العلاء"، واستمرت بعد ذلك مقترنة بدرجات مختلفة وبنوع من الجبر التاريخي الذي يلغي الفاعلية الإنسانية، صحيح أن درجة الإلغاء تقلّ تدريجيا مع تغير المدّ النقدي عند طه حسين وتنوع ممارساته، ولكن المنظور المرتبط بالحتمية يظل باقيا لا ينتفي وجوده، كما يظل الجبر موجودا بأكثر من شكل[1].

يعود ذلك إلى أثر الجامعة المصرية فيه وأثر الأستاذ نالينو بالتحديد. "ويبدو أن طه حسين اقترب من هذا الفهم أثناء دراسته في الجامعة المصرية (1910،1914) على يد مجموعة من المستشرقين ويبدو أن لكارلو نالينو –تحديدا- أثرا بارزا في هذا الجانب"[2].

ثم يعقد **جابر عصفور** تلك الموازنة بين الأدب العربي وغيره من الآداب كما فعل **طه حسين** من قبل، ويُرجع ذلك دائما إلى أثر **نالينو** فيه، يقول:" لقد تعلم طه حسين من كارلو نالينو في الجامعة المصرية القديمة إمكانية أن ندرس الأدب العربي على أساس من الموازنة بينه وبين الآداب القديمة الكبرى، ولقد تبلور وعيه بضرورة هذه الموازنة في فرنسا، فأكد بعد عودته منها: أن الأدب بطبيعته شديد الحاجة إلى المقارنات والموازنات"[3].

نخلص مما سبق أن دراسته بالجامعة كانت بمثابة الفتح الكبير الذي مورس عليه من قبل جملة من المستشرقين، الذين وطّدوا علاقته بمناهج البحث العلمي آنذاك، وفي مقدمتهم الأستاذ **نالينو** الذي مكّنه من تحكيم المنهج التاريخي الذي نجد آثاره وأصداءه بادية في الكثير من مؤلفاته في تلك الفترة خاصة بحوثه الأولية ممثلة في تجديد ذكرى أبي العلاء وفلسفة ابن خلدون. وحديث الأربعاء.

4.1- في السربون :

شكلت مرحلة تواجد **طه حسين** بالسربون منعطفا حاسما في حياته العلمية والمنهجية، إذ بعد حصوله على منحة الدراسة بالخارج سنة 1914 سافر إلى مونبوليه بفرنسا لدراسة تخصص التاريخ، وكان آنذاك قد أنهى دراسته بالجامعة سنة 1912 وقدم بحثه الموسوم "ذكرى أبي العلاء"

---

[1] ينظرجابرعصفور: المرايا المتجاورة-دراسة في نقد طه حسين- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص:70.

[2] المرجع نفسه، ص: 73.

[3] نفسه ، ص: 245، 249.

وكانت أول دراسة لنيل درجة الدكتوراه من الجامعة الأهلية سنة 1914. وفي العام الموالي وبعدما حلّت أزمة البعثة الناجمة عن الحرب العالمية الأولى، رجع إلى السربون بالذات حيث مكّنه ذلك من التعمق في دراسة اللغة الفرنسية ومواصلة دراسته اللاتينية، وراح يعد لنيل درجة الليسانس في التاريخ إلى جانب إعداده بحثا في علم الاجتماع حول فلسفة ابن خلدون بإشراف المستشرق كازانوفا والعالم إميل دوركايم[1].

أما أثناء تحضيره لإعداد درجة الليسانس في التاريخ درس على أساتذة كبار في التاريخ مثل **جوستاف بلوك**[2] الذي كان يدرس التاريخ الروماني، والباحث **جوستاف جلوتز**[3] أستاذ التاريخ اليوناني، و**شارل ديهل**[4] أستاذ تاريخ القرون الوسطى، والأستاذ **شارل سينيوبوس**[5] أستاذ التاريخ الحديث. والأستاذ **ألفونس أولار**[6] أستاذ تاريخ الثورة الفرنسية، والأستاذ **جوستاف لانسون** الذي درسه الأدب الفرنسي.[7]

---

[1] كازانوفا : P. Casanova. مستشرق فرنسي درس في الكوليج دي فرانس اللغة العربية وآدابها، انتدبته الجامعة المصرية سنة 1925 لتدريس فقه اللغة، توفي في مصر سنة 1926. له دراسات متعددة في مجالات متخصصة حول مختلف أوجه الحضارة العربية. ينظر عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، ص: 156.

[2] **غوستاف بلوك** : Gustave Bloch باحث فرنسي درس في ليون وباريس التاريخ الروماني الذي ألّف فيه عدة مؤلفات أشهرها : أصول مجلس الشيوخ الروماني. ينظر عبد المجيد حنون، المرجع نفسه، ص 156.

[3] **جوستاف جلوتز** Gustave Glotzمؤرخ فرنسي خريج المدرسة العليا للأساتذة، أستاذ الأدب اليوناني بالسربون منذ 1897، له جملة من المؤلفات منها: "التعذيب في بلاد اليونان البدائية وتضامن الأسرة في القانون الجنائي باليونان 1904 والعمل عند اليونان قديما. ينظر عبد المجيد حنون، المرجع نفسه، ص: 156.

[4] **شارل ديهل** : C. Diehl باحث فرنسي خريج المدرسة العليا للأساتذة. متخصص في التاريخ البيزنطي، له مؤلفات منها: إغريقيا البيزنطية و"وجوه بيزنطية وتاريخ الإمبراطورية البيزنطية. ينظر عبد المجيد حنون، المرجع السابق، ص: 156

[5] **شارل سينيوبوس**: C. Seignobos. مؤرخ فرنسي، تأثر بالمدرسة التاريخية الألمانية، له عدة مؤلفات أشهرها: تاريخ الحضارة و"مدخل إلى الدارسات التاريخية و"التاريخ السياسي لأوربا الحديثة وكانت طريقته النقدية الموسومة بالوضعية تعنى أساسا بالحدث التاريخي المادي. ينظر عبد المجيد حنون: المرجع السابق ص: 156.

[6] **ألفونس أولار** A. Aulard مؤرخ فرنسي. أهم آثاره "التاريخ السياسي للثورة الفرنسية وهو مؤسس مجلة: الثورة الفرنسية. ينظر عبد المجيد حنون، المرجع السابق ص 157.

[7] **جوستاف لانسون** Gustave Lanson 1857– 1934 ، حصل على الدكتوراه في الآداب سنة 1888 ودرّس في التعليم الثانوي والجامعي في السربون وفي المدرسة العليا للأساتذة التي صار مشرفا على إدارتها سنة 1902. كان معنيا بتاريخ تطور الأفكار الأدبية والمعرفة الدقيقة المفصلة للمبدع وفردية الأثر الفني وتيارات العصور وتطبيق المناهج العلمية في الدراسات

ربما هؤلاء هم الأساتذة الغربيون الذين تتلمذ عليهم **طه حسين** أثناء تواجده بالسربون، ويظهر من أسمائهم أن الرجل احتك بهؤلاء الأعلام ليطلع على جملة من الحقول المعرفية كالنقد والتاريخ والفلسفة والأدب المقارن، مما أهّله فيما بعد ليكون هو بدوره عَلَماً من أعلام النقد الأدبي وتاريخ الأدب والأدب المقارن في العالم العربي. وهم الذين أوقدوا فيه جذوة السؤال وقلق الحقيقة وعدم الامتثال لما هو كائن، وإنما تجاوزه إلى ما يجب أن يكون، وهم الذين يدين لهم **طه حسين** بفضل الأستاذية. يذكر حياته العلمية بباريس أثناء بعثته إليها وكيف توزع تواجده بين أربعة معاهد " السربون، وفيه كنت أحضر دروس التاريخ القديم، تاريخ اليونان على جلوتز وتاريخ الرومان على بلوك، والأدب الفرنسي على لانسون، والفلسفة والاجتماع على دوركايم وديكارت على ليفي برول واللاتيني على مارثا والثورة على أولار والبيزنطي على شارل ديهل والتاريخ الحديث على سينيوس والجغرافيا على ديمانجون والمعهد الثاني هو الكوليج دي فرانس وكنت أحضر فيها دروس القرآن بالعربية على كازانوفا وعلم النفس على بيرجانيه والمعهد الثالث مكتبة القدّيسة جنيفياف والبيت أعّده المعهد الرابع... فقرأنا تمثيل القرن الماضي وكثيرا من كتب أناتول فرانس وبروجيه وبريفو."[1] تلك إذا أهم الروافد المعرفية التي عملت على بلورة الوعي النقدي عند الرجل بأوربا.

يعترف **طه حسين** أيضا بفضل المستشرق الإيطالي **سانتيلانا** أستاذ الفلسفة الإسلامية الذي أوجد علامات التأثير والتأثر بين الفلسفة الإسلامية والفلسفة اليونانية، وكيف أثر في النهضة الفكرية لجيل **طه حسين** يقول:"وما أعرف للأستاذ نالينو نظيرا في التوجيه العميق للنهضة المصرية إلا زميله الأستاذ "سانتيلانا" الذي أحدث في مصر نهضة خطيرة في دراسة الفلسفة الإسلامية وفي الصلة بين هذه الفلسفة وبين الفلسفة اليونانية القديمة"[2].

كانت فترة تواجده بفرنسا مرحلة تداخل للثقافتين العربية والفرنسية، مما أهّله أن ينجز رسالته الثانية للدكتوراه حول فلسفة ابن خلدون والتي كانت ثمرة تمثله للثقافة الفرنسية، ودليل تمكنه من

الأدبية، تخرجت عليه مدرسة هامة تجمع بين الاتجاه الفلسفي في النقد والدقة العلمية في البحث. له مجموعة هامة من المؤلفات أهمها: تاريخ الأدب الفرنسي، ومبادئ الإنشاء والأسلوب وبوالو، كورني، فولتير. ينظر: أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، ص: 191. ومحمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، مقدمة "منهج البحث في الأدب"، ص: 391.

[1] سامي الكيالي: مع طه حسين، دار المعارف، مصر، ط2، إقرأ ح11، ج1، ص: 25، 26.

[2] طه حسين: مقدمة كتاب كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، ص: 14.

الفرنسية واستيعابه للفكر والأدب الفرنسيين واستعداده الطبيعي للتعمق في هذه الثقافة، وقد منحه الكوليج دي فرانس جائزة "سنثور" المعروفة بعد أن نالت رسالته أعظم تقدير من أساتذة السربون[1]، وتمثل الثقافة الفرنسية عند **طه حسين** " نموذجا رائعا وصورة حيّة وامتدادا للثقافة اليونانية في تطور العقل البشري وأثره العظيم في كل عصر."[2]

لم تكن مصادر الثقافة الفرنسية عند **طه حسين** محصورة في المؤلفات الأدبية، وإنما كانت تتجاوزها "إلى الاطلاع على الصحف الفرنسية والحرص على متابعتها والإفادة من طرائقها في التحرير والتعبير، ومعالجة الموضوعات التي يُعنى بها فن المقال في الصحافة الفرنسية، التي كانت قد طفرت طفرة جديدة بفضل شخصية محرريها الذين كانوا يوقعون مقالاتهم وكان هؤلاء الصحفيون من خيرة رجال الأدب، الأمر الذي ساعدهم على التفوق في تحرير مقالاتهم السياسية بأسلوب رفيع مما اجتذب القراء إلى صفهم"[3].

لقد أهّله منصبه الجديد باعتباره أستاذا للتاريخ اليوناني والروماني بعد عودته من فرنسا إلى النهل أكثر من عيون الأدب اليوناني والروماني، الأمر الذي ساعده في التمثل الكبير لمنجزات هذين الأدبين وترجمة بعض الأعمال من اليونانية إلى العربية، وتأليف بعض الأعمال الخاصة بهذا الأدب. واستحكمت العلاقة بين الأدب اليوناني والروماني أكثر بعد أن درّس مادة التاريخ اليوناني والروماني لمدة أربع سنوات، وأخذ في نقل المآثر اليونانية الأدبية والفكرية والسياسية[4].

استطاع **طه حسين** في هذه الفترة أن ينقل بعضا من عيون الأدب اليوناني إلى العربية، وأن يترجم كذلك بعض المؤلفات التي رأى أنها على صلة وثيقة بالحياة السياسية والأدبية المصرية

---

[1] ينظر عبد العزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، ص: 39، 40.

[2] المرجع نفسه، ص: 40.

[3] ينظر نفسه، ص: 41.

[4] ينظر أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، ص: 81، 82.

آنذاك[1]. والمتتبع لمجمل هذه المؤلفات التي نقلت إلى العربية وغيرها يلحظ ذلك الوله الكبير والتأثر البيّن بمنجزات هذه الأمة، التي لا يجد **طه حسين** حرجا في أن ينسب مصر إلى أصولها اليونانية القديمة، ويتضح جليا تعلقه بالعقل اليوناني وردّه كل منجزات ومكتسبات الأمة العربية إليه، يقول في مؤلفه قادة الفكر:"العقل الإنساني ظهر بمظهرين مختلفين: أحدهما يوناني خالص هو الذي انتصر، وهو الذي يسيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخر شرقي انهزم أمام المظهر اليوناني، وهو الآن يلقي السلاح ويُسلم للمظهر اليوناني تسليما"[2].

تستمر نظرته التقديسية للأدب اليوناني عامة ولفلسفة أرسطو خاصة، وذلك عندما يضع هذه الفلسفة موضعا سامقا ويُرجع كل هذه الفلسفات اللاحقة تابعة لها وفرعا من فروعها، خاصة عندما اشتد تأثره بها في السنوات، التي اشتغل فيها بكرسي التاريخ القديم، وحتى عندما نُقل إلى كرسي الأدب لم تخف حدة هذا التأثير، بل نجده في غير موضع من مؤلفاته يُعرب عن افتتانه بأرسطو وباليونان عامة، نلحظ ذلك في ترحيبه بالترجمة التي أدّاها "لطفي السيد" لكتاب الأخلاق "لأرسطو"، يقول **طه حسين**:" لو أنّ هذه الحضارة الحديثة أُزيلت وأريدَ تأسيس حضارة جديدة لكانت فلسفة أرسطو طاليس أساسا لهذه الحضارة الجديدة"[3]. ثم يشتد افتتانه بفلسفة أرسطو

---

[1]نذكر من جملة هذه المؤلفات والمقالات: – مذهب أرسطو في السياسة والاجتماع، نشرت في الهلال1921/2، وصحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان وهي مقالة يقدم فيها الكتاب الذي يحمل العنوان نفسه إلى القراء، نشرت في الهلال كذلك في 1921/3، ومن الكتب التي ألفها وترجمها:

– صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان 1920.

– آلهة اليونان وهو ملخص محاضرات الدكتور طه حسين في الظاهرة الدينية عند اليونان وأثرها في المدنية، جمعه: محمد حسين جبر،القاهرة 1919.

– نظام الأثينيين لأرسطو طاليس 1921.

– دروس التاريخ القديم في الجامعة المصرية، نشر بعضها في صحيفة الجامعة المصرية بين عامي 1919 و1924، وهي الدروس التي كان يلقيها بالجامعة.

– قادة الفكر القاهرة 1925، سوفوكليس، أنتجونا القاهرة 1938.

– سوفوكليس: من الأدب التمثيلي اليوناني (إلكترا)، آجاكس، أنتجونا، آدوبيوس ملكا القاهرة 1939.

– أندريه جيد: من أبطال الأساطير اليونانية، يتضمن أوديب وتيسيوس القاهرة 1947. ينظر أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، هامش 17 ص 82.

[2]طه حسين: قادة الفكر، دار العلم للملايين، بيروت، 1989،ص: 192.

[3]طه حسين: حديث الأربعاء، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، دط، دت، مج2، ج3، ص: 633.

فيجعل منها النبراس الذي تنبثق منه كل العلوم والفلسفات على مرّ العصور فيقول:" لقد كانت فلسفة أرسطو طاليس أساس النهضة العربية الأولى، وأساس النهضة الأوربية في العصر الحديث ويجب أن تكون أساس النهضة العلمية في مصر الحديثة"[1].

إن المتمعن في هذه النصوص يلحظ جليا ذلك الاعتراف الكبير بحجم المنجزات الفلسفية الأرسطية وذلك لإسهامها في دفع عجلة النهضة الأوربية والعربية على السواء، ذلك أن **طه حسين** يعتقد جازما أن العقل المصري سليل العقل اليوناني الخالص، وأن هذا العقل يلحق بالشرق القريب في تاريخيته، ويستلهم منه هذه الفرادة والألمعية التي يتمتع بها، بل إن المتمعن في كتابه "قادة الفكر" لا تعوزه النظرة الفاحصة لإدراك حجم الاعتراف الكبير بهذه العقول الكبيرة التي مرّت ذات يوم بحضارة اليونان؛ نجد ذلك مثلا حين يحاول **طه حسين** إغراء القارئ العربي بالاطلاع على هذه الآداب الخالدة يقول:" أكنت مصيبا إذا حين زعمت أن شعراء الإلياذة والأوديسا يُعدّون بحق من قادة الفكر الإنساني؟... أريد أن تقرأ الإلياذة والأوديسا لتعرف ما هما، وكل ما أطمح إليه في هذه الفصول هو أن أشوّقك إلى أن تقرأ شيئا قليلا أو كثيرا من آثار المفكرين الذين اتخذتهم موضوعا لهذه الأحاديث"[2].

2. طه حسين والمرجعية الليبرالية

كانت فترة التحول الفكري التي عاشها **طه حسين** تمثل المصدر الأول من اهتمامه بالعنصر الأجنبي في صقل موهبته وتكوينه، وأقل ما يقال عن هذه المرحلة " أنها مستمدة من البيئة التي عاش فيها، –أولا– ومن الثقافة الفرنسية ثانيا، ومن الثقافة اللاتينية ثالثا"[3].

تعد البيئة الأخرى –بيئة التعقيل– من أهم البيئات أثرا في فكره، وهي البيئة التي اضطلعت مدرسة الجريدة بإشاعتها في الحياة المصرية، ومحاولة التوفيق بين الفكرين الأوربي والمصري، لإنتاج تفكير قومي خالص غير متخلف عن نظائره من الغرب[4]. وكان لطفي السيد يشجعه على الكتابة في

---

[1] طه حسين: حديث الأربعاء ، ج3، ص: 637.

[2] طه حسين: قادة الفكر، إدارة الهلال، مصر، د.ط، 1925،ص: 12.

[3] عبد العزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، ص: 38.

[4] ينظر المرجع نفسه: ص: 39.

صحيفته (الجريدة) "و قد كانت للصلة القوية بينهما أكبر الأثر في توجيه طه حسين إلى آراء فولتير ومونتسكيو، كما دفعه إلى تعلم الفرنسية وذلك مما أدخله في البيئة الجامعية"[1].

أما الذين تعرضوا للعلاقة بين **طه حسين** و**لطفي السيد** وحزب الأمة يذهبون إلى أن **طه حسين** لم تكن السياسة تعنيه يوما، بقدر ما كان يهتم بفكر **لطفي السيد** وحزب الأمة، يقول أحد الدارسين:" يمكن القول أن ارتباط طه حسين برجال حزب الأمة لم يكن ارتباطا بالحزب السياسي، بقدر ما كان ارتباطا بالمدرسة الفكرية التي خرج بها لطفي السيد عن نظام الحزب"[2] وتأثر بطروحات هذا الحزب لما وجد فيها من تحرر وانفتاح على الثقافة الغربية، وهو ما كان يصبو إليه هروبا من الطرق البالية والمتكلسة التي كان الأزهر ينادي بها في تعليمه، فوجد **طه حسين** من ثم متنفسا في هذه الدعاوى للانفتاح على الآخر يقول **رجاء النقاش**:" وفي اعتقادي أنه لولا لطفي السيد واتجاهه الفكري المجدد المتحرر لما ارتبط **طه حسين** بحزب الأمة فلقد كان الدافع الأساسي لهذا الارتباط واقعا فكريا ولم يكن واقعا سياسيا بحال من الأحوال"[3]، ثم يواصل **النقاش** تعليله ذلك بقوله:" وكما يؤكد هذا الاستنتاج أننا لا نجد في إنتاج طه حسين الفكري في هذه الفترة المبكرة من حياته أي ميل إلى تأييد الإقطاعيين أو النظام الإقطاعي، الذي كان يمثله حزب الأمة من الناحية السياسية والاجتماعية... ولم يكن **طه حسين** مؤيدا للإقطاع والرجعية، بل كان "لاجئا" إلى جزيرة الفكر المتحرر الجديد في شخصية لطفي السيد الذي كان بالمصادفة من أعضاء حزب الأمة البارزين لأنه يرتبط مع الحزب بمصالحه (فهو من كبار الإقطاعيين) وإن كان ينفصل عنه بفكره وعقله لأنه من كبار المثقفين"[4].

يمثل **لطفي السيد** بالنسبة **لطه حسين** النموذج الذي يجب أن يحتذى، فالرجل منفتح على العديد من الثقافات القديمة والحديثة، ما جعله يفتن به أيما افتتان خاصة من ناحية إعجابه بالفكر الغربي سواء اليوناني أم الأوربي الحديث يقول **طه حسين** في ذلك:" لقد كان هيكل زميل الشباب وصديق الكهولة وأخا لشيخوخة، تعارفنا جميعا حين كنا ناشئين في مكتب أستاذنا أحمد لطفي

---

[1] مصطفى عبد الغني: تحولات طه حسين، ص: 33.

[2] عبد العزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، ص: 91.

[3] رجاء النقاش: أدباء معاصرون، المكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1968، ص: 25.

[4] نفسه، ص: 25.

السيد، عندما كان مديرا للجريدة، كنا نختلف إليه في الضحى بين حين وحين لنشهد عمله في إدارة الجريدة وتحريرها، ونسمع أحاديثه العذبة في السياسة والفلسفة والمنطق وفي الأدب العربي أيضا، كنا نتخذه نموذجا لأنفسنا ونقيس عليه المثل الأعلى عندما نطمح إلى المثل العليا في الحياة، وعرفته حين كنا تلميذين في الكتابة الأدبية والصحفية لأستاذنا أحمد لطفي السيد، كان كلانا يكتب في الجريدة"[1].

يتميز الفكر النقدي والفلسفي **للطفي السيد** بالتنوع والتعدد والأخذ من ثقافات متعددة، فهو يجمع بين الثقافة الإسلامية والثقافة اليونانية القديمة والثقافة الأوربية، وعُرف في مسيرته الفكرية والأدبية كذلك بالترجمة من الفرنسية إلى العربية، وفي ذلك يقول **طه حسين**:" وأريد أن أعلم إلى أي كاتب أو أي مفكر أو إلى أي مترجم في مصر أو في الشرق العربي كله، نستطيع أن نقرن الأستاذ أحمد لطفي السيد، أما أنا فلست أعرف له نظيرا في الكتابة ولا في التفكير ولا في الترجمة، وأزعم أن ليس من المصريين وغير المصريين من يستطيع أن يجد له نظيرا في هذه الوجوه الثلاثة من وجوه الحياة الأدبية: التفكير والكتابة والترجمة"[2].

لقد تأثر **طه حسين** أيّما تأثر بالفكر النقدي والفلسفي للسيد، وانتصر للكثير من آرائه الفلسفية، خاصة في مجال الترجمة، فقد ترجم **لطفي السيد** من آثار **أرسطو** خمسة كتب هي"كتاب الطبيعة، وكتاب الكون والفساد، وكتابان في الأخلاق بعنوان (على تيقو ماخوس)، وكتاب السياسة، وأما الثقافة الأوربية الحديثة فإن السيد كان معجبا برواد الفكر الليبرالي الأوربي أمثال فولتير وروسو، وكانت، وستوارت ميل، كما أعجب أكثر وبفولتير"[3].

لقد أسهمت القناعة الليبرالية التي استوحاها **طه حسين** من لطفي السيد، وغيره من الليبراليين المصريين آنذاك في صياغة جانب مهم من شخصية **طه حسين** النقدية، والتي مكّنته من مجابهة الفكر التقليدي السلفي، الذي مثله **المنفلوطي** و**الرافعي** و**رشيد رضا** وغيرهم. وجرّاء ذلك فقد رفع **طه حسين** مكانة **لطفي السيد** عاليا وعدّه من بين القامات النقدية والفلسفية علوّا في العصر الحديث

---

[1] أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، ص: 29، 30.

[2] طه حسين: حديث الأربعاء، ج3 ، ص: 629.

[3] أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، ص:31.

يقول فيه:"سمى العرب زعيم الفلاسفة اليونانية المعلم الأول، وكانوا في ذلك منصفين، وأنا أزعم أن الأستاذ أحمد لطفي السيد معلمنا الأول في هذا العصر، وأزعم أني في ذلك صادق منصف، ومتواضع أيضا، لست من الغلو بحيث أقرن الأستاذ السيد إلى أرسطو طاليس، فأرسطو طاليس هو المعلم الأول للإنسانية الخالدة، ولطفي السيد هو المعلم الأول لعصرنا هذا الذي نحن فيه"[1].

لم يلبث اتصاله بالثقافة الفرنسية واليونانية، أن أصبح عنصرا من عناصر ثقافته العامة، التي تثمر في النهاية أسلوبا.. في الأدب هو ثمرة امتزاج العناصر الثلاثة المحلي والعربي والفرنسي[2] حيث تلتقي الأصول التقليدية واتجاهات التجديد اتصالا عقليا وفنيا، وهو ما تجسّد في ما خلّفه **طه حسين** من آثار بقيت علامات تأثيرها في الأدباء والمفكرين المعاصرين إلى الآن.

يتتبع **عبد العزيز المقالح** الروافد المعرفية التي صاغت الفكر النقدي عند الرجل، وعملت على بلورته، ولم يطمئن الرجل إلى مصبّ معرفي واحد، بل وقف عند جملة من الأصول التي وقفت سببا في إبراز ذلك التوجه دون سواه، فعمد إلى تنزيل هذه الظاهرة منزلا منهجيا، في البداية ثم فلسفيا ثانيا يقول **المقالح**:"...لقد كان المنهج هو ما ينقص الطالب العربي والإنسان العربي في بداية القرن العشرين. وقد تكفل **طه حسين** من بين سائر الأساتذة والمتخصصين بأن يقلّب في أوراق العصور، وفي الواقع المعاصر بحثا عن النهج الغائب، وقد أفاد من معرفته بقواعد المنهج التاريخي عند ابن خلدون، واصطنع هذه المعرفة في الدراسات الأدبية، وحينما بدأ في تدريس تاريخ الأدب العربي في الجامعة المصرية لم يكن قد غاب عن منهج ابن خلدون، ولا طريقته الممحصة في دراسة الآراء والوقائع والأحداث التاريخية وفي مقدمته بخاصة، وقد استلهم هذا المنهج في دراسته الشعر الجاهلي"[3].

غير أن النهج الذي ارتضاه **طه حسين** في تقليب أسفار التراث، ومحاولة بعثها من جديد في قالب وثوب يخالف ما تعوّد عليه النقاد والباحثون، هو ما دفع بالأكثرية من هؤلاء إلى تلك الردّة العنيفة ضد الرجل ومحاولة سلبه كل ما من شأنه أن يدفع بالبحث العلمي إلى الأمام، بل كان الأمر

---

[1] طه حسين: حديث الأربعاء، ج3، ص: 629.

[2] ينظر: عبد العزيز شرف: طه حسين والمجتمع التقليدي، ص: 44.

[3] عبد العزيز المقالح: عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب بيروت، ط2، 1988،ص: 52.

على خلاف ذلك بأن صودرت الحريات وأغلقت أبواب الاجتهاد في التراث باعتباره من الطابوهات التي يحضر على الباحث والناقد الاقتراب منها، يقول العميد مبرزا تلك الانتكاسة المعرفية التي أصابت الأمة في تلك الفترة:"..ما أظن المصريين بينوا جهاد جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده – رحمهما الله– في هذا السبيل وما لقيا من السخط عليهما والمكر بهما، والتنكر لمن ذهب مذهبهما أو اختلف إلى دروسهما وليس لهذا مصدر إلا أن النائمين يكرهون اليقظة، ويكرهون بالطبع من يدعوهم إليها، كما أن الذين استراحوا إلى الجمود لا يبغضون شيئا كما يبغضون الحركة والداعين إليها، ومع ذلك فقد نامت الأمة الإسلامية قرونا، ولكنها حين استيقظ بعض الممتازين منها ودعوها إلى اليقظة في إلحاح، أتيح لها في الوقت القصير شيء لا بأس به من التنبه بل شيء لا بأس به من التقدم، وإن لم تزل بعيدة أشد البعد عن أن تكون جديرة بتاريخها الإسلامي البعيد"[1].

يحاول **المقالح** جاهدا ردّ تلك التهم التي حاول خصوم **طه حسين** إلصاقها به، والتي مفادها أنه سليل الحضارة الغربية وأنه مناهض للعروبة والإسلام، وأنه من دعاة التغريب والانسلاخ عن مقومات الهوية العربية الإسلامية، فينبري المقالح مدافعا عنه، لجملة من الأسباب التي بدورها تخلص إلى جملة من النتائج، رادّا تلك التهم بمسوغات معرفية وفكرية بوّأته مقاما عاليا في سماء الفكر والثقافة، ومن تلك المرافعات أن كتاب في الشعر الجاهلي يحتوي مجموعة من الافتراضات لا المسلمات، وأن **طه حسين** لم ينكر الشعر الجاهلي، ولا شكك في كل شعرائه، بل ردّد الحقائق نفسها أو المزاعم التي ردّدها من قبله ابن سلام وآخرون، وأن اختياره القيام بتدريس الأدب العربي والشعر العربي وتخصصه في هذا المجال ينفي عنه احتقار هذا الأدب وهذا الشعر، إن ما كتبه طه حسين قبل ذلك وبعد ذلك عن الشعر الجاهلي وما دبّجه عنه من تحليلات ومن نثر شعري بالغ العذوبة لبعض النصوص الشعرية القديمة، برهان لا يقبل الشك على حبّه وافتتانه بذلك الشعر[2].

نخلص من كل ما سبق إلى أن شخصية **طه حسين** النقدية، لم تركن لمرجعية أحادية في تحصيلها العلمي والمعرفي، إنما تضافرت جملة من المؤثرات المعرفية على بلورة الفكر النقدي عنده، وعملت على صياغة المشروع النقدي لديه، وهو الأمر الذي تأتى من دعامتين هامتين أسهمتا في

---

[1] طه حسين: مرآة الإسلام، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص: 306

[2] ينظر عبد العزيز المقالح: عمالقة عند مطلع القرن، ص: 54، 55.

توظيفه لكل المعطيات الثقافية والفكرية التي تشد مشروعه النقدي وكتاباته النقدية والتاريخية " أولاهما رابطة متينة مؤسسة على ثقافة ووعي بالتراث العربي الإسلامي، كشف بها ومن خلالها عن فهم عميق لهذا التراث واستيعاب لطاقاته المبدعة، وثانيهما نظرة عصرية قائمة على ثقافة حية قادرة على تحريك الواقع والاستجابة للمعطيات الحضارية الجديدة"[1].

أما من حيث امتداد المشروع الحضاري والنقدي عند **طه حسين**، فهو لم يعكف على مرجعية واحدة، يستقي منها نموذجه بل جعل وجهته محصورة في الغرب الأوربي، باعتبار أن مصر جزء من الكيان المتوسطي، الذي تمتد إليه عبر عصور سحيقة من الزمن، لأن مصر امتداد طبيعي للضفة الأخرى من المتوسط، ومادام الأمر كذلك فقد استقى **طه حسين** آليات نقده من الآخر الغربي في حركة موجهة نحوه، هذه الآليات التي تعددت مصادر توظيفها من مدونة إلى أخرى، غير أن ما يمكن ملاحظته أنه " لم يأخذ الظواهر بشمولها، ثم يختار المنهج الذي يقيم القياس عليه، بل يبدو الأمر معكوسا لديه، إذ أخذ بمنهج الشك الديكارتي، وأقام تصوراته على أوليات أولية، من هذا المنهج عاملا على إجراء القياس عليه"[2].

لكن اعتماده الشك وسيلة لبلوغ الحقيقة النقدية هو ما ينعاه عليه بعض خصومه مدّعين أنه أدخل في النقد العربي ما ليس منه متناسين في الوقت ذاته، أن آلية الشك من صميم فعاليات النقد العربي القديم، وقد قامت دراسات كثيرة على إثبات هذه الآلية عند الرواد من النقاد القدامى أمثال ابن سلام وغيره، في محاولة منهم لإثبات الشعر الصحيح من المنحول. وانطلاقا من هذه الطعون التي طعن بها **طه حسين** وكتابه المقصود بذلك "في الشعر الجاهلي" نمت فيه تلك الشخصية المتمردة القلقة الثائرة إلى شك السؤال، والمطّلعة إلى طلب المزيد المفيد من العلم والمعرفة، وعدم التسليم بها هو كائن وواقع، إنما محاولة الوقوف موقف المتسائل الشاك فيما يتم تقديمه من قبل بعض أساتذته، وفي مؤلفه "الأيام" الكثير من القصص والأحداث، التي وقعت له وهو يرويها بشيء من الحسرة تارة والفكاهة تارة أخرى، لنصل إلى نتيجة مؤداها " أن طبعه الجدلي قد برز في وقت مبكر في بنيته الفكرية، وأن هذه البنية سوف تتطور وسيكون لها أثر بعيد في حياته وفي منهجه العلمي الذي

---

[1] ماجد السامرائي: الثقافة والحرية –قراءة في فكر طه حسين–، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص:07.

[2] نفسه، ص: 16.

سيتخذه في بحوثه المنتظرة، ويبدو أن شغفه بعلم المنطق هو الذي رسّخ هذه النزعة الجدلية في عقليته"[1].

لعل ما ذكر يعد من أهم المرجعيات القرائية التي اعتمدها **طه حسين**، والتي كانت بمثابة البدايات التي عملت على صياغة شخصيته النقدية والفكرية، الأمر الذي ينجر عنه محاولة جرد أهم المؤلفات والأعمال التي اضطلع بها في حياته النقدية والفكرية، والتي شكلت معالم بارزة في ريادته للعديد من الحقول المعرفية.

3. آثار طه حسين:

إن المشتغل على مؤلفات **طه حسين** يلقى من الصعوبة الشيء الكثير، ذلك أن الرجل تعددت اهتماماته كما تعددت مناحي دراساته، فقد كتب في السياسة وفي التربية والتعليم والفلسفة والنقد والأدب والترجمة وتاريخ الأدب والسيرة والقصة وغيرها من الحقول المعرفية التي اشتغل عليها، وفي كل ذلك إبراز لملامح شخصيته وتجلياتها داخل كتاباتها، ممّا يمّكن الدارس الوقوف عند مختلف الاتجاهات التي طرقها، فالرجل متعدد المواهب فقد مارس الكتابة في القصة والسيرة الذاتية والمقال الأدبي والصحفي، وترجم ولخص الكثير من الآداب الأجنبية القديمة والحديثة.

وشارك في أهم المعارك النقدية والفكرية، التي عرفها المجتمع العربي عامة والمجتمع المصري خاصة، " وقد لا يعجب المتابع لأعمال **طه حسين** من تلك الكثرة الغزيرة، إذا علم أن صاحبها ظل أكثر من نصف قرن من الزمان يواصل الإنتاج الفكري والأدبي دون توقف عن الكتابة، فالأديب... أي أديب في نظره هو الذي يستمر في عمله الأدبي."[2]

غير أن ما نريد توضيحه وإثباته لمختلف هذه المتون هو أن نقتصر على أعماله النقدية، أي التي عالج فيها الكثير من إشكاليات وقضايا النقد العربي الحديث، متخذا مناهج البحث الغربية وسيلة لعملية التجديد التي يرومها، فالرجل يعد من بين أهم الشخصيات النقدية في العصر الحديث، والتي نادت بالتجديد في الأدب العربي ونقده وقاد فريق التجديد، فالرجل" يبشر بالمناهج والأساليب

---

[1] حسين جمعة: طه حسين، القامة والظل، دار ابن هانئ للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1993، ص: 20.

[2] سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين، دار القلم، بيروت، ط2، 1977، ص: 102.

وأدواته الحديثة ويدعو إلى تطبيقها في كل مجالات الحياة عامة، وفي ميادين الأدب والفكر خاصة، ويرى أن ما يفعله هو الحق في مقابل فريق قديم مازال يستخدم المناهج والأساليب والأدوات التقليدية القديمة، ولا يريد أن يتخلص منها أو حتى يفكر في ذلك لأنه مقتنع تمام الاقتناع بأن تفكيره هو الحق "[1]. سيحاول البحث أن يتتبع المسار التاريخي في ظهور هذه المؤلفات والأعمال وذلك لمبتغى منهجي محض:

1914- كتاب "ذكرى أبي العلاء". والكتاب رسالة نال بها درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية، وهي أول كتاب طبعه ونشره سنة 1915 بمطبعة الواعظ بمصر وبها نال شهادة العالمية ولقب دكتور في الأدب وطبع الكتاب ثانية بمطبعة المعاهد بمصر سنة 1922 ثم طبعة ثالثة بعنوان "تجديد ذكرى أبي العلاء" من دار المعارف سنة 1937، ويعد الكتاب وثيقة تاريخية خصبة حول شخصية أبي العلاء وفلسفته وعقيدته وبيئته وحياته الفكرية والسياسية والدينية.

1917- : Etude Analytique et Critique de la philosophie sociale d'Ibn Khaldoun. Paris 1917 (Thèse de lettres de l'université de Paris).
والكتاب في الأصل رسالة تقدم بها إلى السربون ونال بها شهادة الدكتوراه من جامعة باريس، وقد ترجمها الأستاذ "محمد عبد الله عنان" بعنوان: فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، وقد طبعت أولا بمطبعة الاعتماد سنة 1925 ضمن منشورات لجنة التأليف والترجمة بالقاهرة.

يعرض **طه حسين** في هذا الكتاب آراء العلّامة ابن خلدون وفلسفته في علم الاجتماع والعمران، كما يعرض آراءه في حياة البداوة والحضر، وفي تتبعه لكل قضايا الكتاب، لا يقدم **طه حسين** أفكار ابن خلدون فقط بل يعرضها لنقد بناء ينم عن عقل راجح وحصيف، فيناقش أفكاره بلين مرة وبصرامة مرة أخرى، دون أن يعدم القارئ مدى إعجابه بعبقرية ابن خلدون الفذّة، ودون أن يمنعه ذلك من نقده نقدا دقيقا.

[1] سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين ، ص: 57.

1919- يصدر في القاهرة كتاب "آلهة اليونان" والذي كان في الأصل بعنوان "الظاهرة الدينية عند اليونان وتطور الآلهة وأثرها في المدنية"[1]. وطبع سنة 1919 بمطبعة المنار.

1919، 1924- دروس ومحاضرات التاريخ القديم، نشر بعضها بصحيفة الجامعة المصرية وهي الدروس التي ألقاها العميد باعتباره أستاذا للتاريخ اليوناني والروماني القديم وذلك بعد عودته من فرنسا.

1920- كتاب "صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان" طبع سنة 1920 بمطبعة الهلال بمصر.

1921- كتاب "الواجب" ألفه جول سيمون Jules Simon وترجمه **طه حسين** ومحمد رمضان وطبع سنة 1921 بمطبعة الجريدة في 4 أجزاء.

1921- نظام الأثينيين تأليف أرسطو طاليس، ترجمه **طه حسين** عن اليونانية وطبع بمطبعة الهلال وأعيد طبعه بدار المعارف.

1921- روح التربية ألّفه جوستاف لوبون Gustave le Bon ترجمه **طه حسين** عن الفرنسية وطبع بمطبعة الهلال.

1924- قصص تمثيلية لجماعة من أشهر الكتاب الفرنسيين، ترجمه **طه حسين** وطبع بالمطبعة التجارية سنة .1924

1925- يصدر كتابه "قادة الفكر" بعد أن كان نشره في جريدة الهلال[2].

والكتاب عبارة عن جرد تاريخي لأهم الشخصيات القائدة على مستوى الفكر حسبه فهو يقدمهم على النحو التالي (هوميروس، سقراط، أفلاطون، أرسطو طاليس، الإسكندر المقدوني، ويوليوس قيصر). وفي أثناء تقديمه لكل شخصية يثبت **طه حسين** أن القائد ليس شخصية مبتورة

---

[1] حمدي السكوت ومارسيدن جونز: أعلام الأدب المعاصر في مصر (1) طه حسين، القاهرة قسم النشر بالجامعة الأمريكية، 1975، ص: 83.

[2] نفسه، ص: 83

الصلة بمحيطها وبيئتها، بل تعتبر الشخصية نتاج رئيسي لهما وهو في ذلك يؤسس للمنهج الاجتماعي في نقد الآثار الأدبية متأثرا بطروحات: هيبوليت تين وسانت بيف وبرونتيير.

1925- يصدر كتابه "حديث الأربعاء" وهو عبارة عن سلسلة من المقالات نشرها بجريدة السياسة وطبع منها المجلد الأول في السنة نفسها وأصدر الجزء الثاني سنة 1926 وهما عبارة عن دراسة للحياة الأدبية عند طائفة من شعراء المجون والدعابة واللذة واللهو في الدولتين الأموية والعباسية، وما كان لذلك من صلة بالحياة الاجتماعية والسياسية في تلك البيئة[1]. وطبع الجزآن في دار المعارف سنة 1959 ثم طبع الجزء الثالث بدار المعارف سنة 1957.

1926- كتاب "في الشعر الجاهلي": طبع الكتاب بدار الكتب المصرية سنة 1926 ونظرا لما أثاره من ضجة معرفية في أوساط متلقيه، بسبب طرحه الديني والسياسي والأدبي فقد سحب من السوق وأبدل عنوانه بـ "في الأدب الجاهلي"، والكتاب خلاصة محاضراته التي كان يلقيها على طلبته في كلية الآداب، بعد أن أصبح أستاذا للأدب العربي وأصبح "يفكر في التأريخ للأدب العربي تأريخا جديدا"[2].

1927- كتاب "في الأدب الجاهلي" وهو الكتاب السالف، بعد أن سحب من السوق وحوكم مؤلفه أمام المحاكم المصرية اضطر لسحبه وتغيير عنوانه وحذف فصل منه، وأضاف له عدة فصول وطبع الكتاب بمطبعة الاعتماد بالقاهرة سنة 1927 وطبع ثانية سنة 1985.

1928– في الصيف، غير أن الكتاب ظهر سنة 1933 وهو مجموعة رسائل كتبها في أوربا[3].

1929- كتاب "الأيام"، صدر الجزء الأول منه بعدما نشر بالهلال من ديسمبر 1926 إلى جويلية 1927، ثم جمع في كتب وطبع بمطبعة أمين عبد الرحمان سنة 1929، وأعيد طبعه بدار المعارف سنة 1942 ثم سنة 1949 ثم سنة 1958.

---

[1] سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين، ص: 149،150.

[2] المرجع نفسه: ص: 112.

[3] عبد العزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، ص: 49.

1933- كتاب "حافظ وشوقي"، والكتاب عبارة عن مجموعة مقالات كان قد نشرها في "السياسة" و"المقتطف" و"الهلال" من سنة 1923 إلى سنة 1932[1]، وهو دراسة عن الشاعرين حافظ إبراهيم وأحمد شوقي في مواطن التجديد والتقليد لديهما ويعرض فيه للموهبة الإبداعية عند كلا الشاعرين وذلك بقدر تطرق كل واحد منهما لجملة الأغراض الشعرية المعروفة، متتبعا في ذلك مقولات المنهج الانطباعي والتأثري في نقد الشعر.

1933- كتاب "على هامش السيرة" أصدره في هذه السنة بعد أن كان عبارة عن مقالات نشرت في مجلة الرسالة، ثم أصدر جزءه الأول عام 1933 لأول مرة[2].

1933- صدرت طبعة كتاب "نقد النثر" لقدامة بن جعفر، جمعه وحققه **طه حسين** وعبد الحميد العبادي وطبع بدار الكتب المصرية. وأعيد طبعه بدار الكتب العلمية ببيروت 1995، مع تمهيد ل**طه حسين**.

1934- دعاء الكروان، وقد أعيد طبعه سنة 1959 بدار المعارف.

1935- كتاب "من بعيد" وهو مجموعة مقالات نشرها في مجلة "السياسة" كتبها عن حياة باريس ولهوها، عن سارة برنار وتمثيلها، عن حياة البحر والسفر، عن الشك واليقين، عن الكثير مما له صلة بحياة الفكر ونزعات التطور، وهو كذلك بحث كتبه بعد الضجة التي أحدثها كتابه "في الشعر الجاهلي". وفيه يقول **طه حسين** حول اتخاذه منهج الشك الديكارتي سبيلا للوصول إلى الحقيقة "إن ديكارت يتخذ لفلسفته قاعدة لم يألفها الناس، هي نسيان القديم والبراءة منه كلّه، وافتراض أنه لم يكن، حتى إذا قرأت هذه الفلسفة وتعمقت فيها لم تجد جديدا، ولا شيئا يشبه الجديد، وإنما هو كلام ككلام الفلاسفة فيه كثير من الحدود والقضايا والأقيسة"[3].

طبع الكتاب بمطبعة الاعتماد سنة 1935، وأعيد طبعه سنة 1944 ثم سنة 1953 بمطابع جريدة المصري.

---

[1] ينظر المرجع السابق ، ص: 49.

[2] نفسه، ص: 49.

[3] طه حسين: من بعيد، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1972، ص: 297، 298.

1935- صدر كتاب "الحياة الأدبية في جزيرة العرب" بدمشق، وأعيد طبعه من جديد تحت عنوان "ألوان" لأنه دراسات "لألوان مختلفة من الأدب على تباعد العصور وتباين الأجيال، ينتقل صاحبها بالقارئ من الأدب العربي إلى الآداب الأجنبية على اختلافها"[1].

1935- مع أبي العلاء في سجنه: طبع بمطبعة المعارف ثم مرة أخرى سنة 1956.

1935- "أندروماك" لراسين: ترجمه **طه حسين** وطبع بالمطبعة الأميرية ببولاق.

1936- "من حديث الشعر والنثر": وهي محاضرات ألقاها في مناسبات أدبية مختلفة ونشرها في "المقتطف" و"السياسة" و"الجهاد" و"الرسالة"[2].

وفي هذا الكتاب يعلن صراحة عن موقفه من أولئك الذين يتشبثون بالقديم ظنا منهم أنهم متأصلون في التراث ويرمون المجددين بالضلال والانحراف، وفيه يعلن عن رأيه الصريح في قيمة الأدب العربي القديم " خلافا لما يأخذ عليه المتحذلقون الذين كانوا يتهمون زعيم التجديد الأدبي بأن تجديده يقوم على إنكار القديم ....و هو جهل وضلال. إن هذه المحاضرات ... تؤكد من جديد حقيقة مؤداها أن **طه حسين** في مقدمة من دعموا الأدب العربي الأصيل القديم وحببوه إلى النشء الجديد في ذلك الوقت"[3].

طبع الكتاب مرة ثانية سنة 1948 بدار المعارف وطبعة ثالثة بالدار نفسها سنة 1957.

1937- "القصر المسحور" : بالاشتراك مع الأستاذ توفيق الحكيم، طبع بدار النشر الحديث سنة 1937.

1937- كتاب "مع المتنبي" ظهر في جزأين وفيه تتجلى نظرة العميد إلى شخصية المتنبي الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، فكان أن تباينت نظرة **طه حسين** النقدية عن تلك الآراء والأحكام التي سبقته بخصوص المتنبي، وقد أعيد طبعه بدار المعارف سنة 1957 في مجلد واحد.

---

[1] سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين، ص: 113.

[2] ينظر: حمدي السكوت ومارسيدن جونز: أعلام الأدب المعاصر في مصر، (1) طه حسين ص: 86.

[3] سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين، ص: 114.

1938- "الحب الضائع": نشرت في العدد رقم 100 من سلسلة اقرأ سنة 1951.

1938- كتاب "مستقبل الثقافة في مصر" طبع بدار المعارف ثم أعيد طبعه سنة 1944، والكتاب من أهم الكتب في فكر النظام الاجتماعي، وفيه يقوّم **طه حسين** نوعية الحياة الوطنية بعد معاهدة 1936 موضحا الغاية منه في قوله: "شعرت كما شعر غيري من المصريين، وكما شعر الشباب.. خاصة... بأن مصر تبدأ عهدا جديدا من حياتها بعد أن كسبت فيه بعض الحقوق، فإن عليها أن تنهض فيه بواجبات خطيرة وتبعات تقال، وما كان أشد تأثري بهذه الحركة اليسيرة الساذجة التي دفعت بعض الشباب الجامعيين في العام الماضي إلى أن يسألوا المفكرين، والرأي عمّا يرون في واجب مصر بعد إمضاء المعاهدة مع الإنجليز: فقد أقبل هؤلاء الشباب الجامعيون يسألوننا أن نبصرهم بأمورهم ونهديهم إلى واجباتهم"[1]، وفيه يبرهن على العلاقة المتينة بين العقل المصري والعقل اليوناني وعلى شدة اتصال مصر باليونان القديمة وعلى تشابه الإسلام والمسيحية في علاقتهما بالفلسفة[2]. وهو ما ألّب عليه جملة من العلماء الذين رأوا في الكتاب "دعوة إلى حمل مصر على الحضارة الغربية وطبعها بها وقطع ما يربطها بقديمها وبإسلامها"[3].

لقد كرّس **طه حسين** في هذا الكتاب منهجا معينا يريد من خلاله معالجة قضية أساسية وهي "أن نمحو من قلوب المصريين أفرادا وجماعات هذا الوهم الآثم الشنيع الذي يصوّر لهم إنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوربي، وفطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوربية، ومنحوا عقولا غير العقول الأوربية"[4].

يضيف **طه حسين** في إبراز الصلة الوطيدة بين العقل المصري والأوربي قائلا: "مهما نبحث ومهما نستقصي، فلن نجد ما يحملنا على أن نقبل أن بين العقل الأوربي والعقل المصري فرقا جوهريا"[5]، فإذا كانت هذه هي النتيجة فليس أمامنا إلا أن نتصل بأوربا حتى نصبح جزء منها لفظا

---

[1] طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر: المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973، مج9 ، ص: 07.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، - تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة- المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1999ص: 17.

[3] سامح كريم: معارك طه حسين الأدبية والفكرية، دار القلم بيروت، ط2، 1977، ص: 103.

[4] طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر، مج9، ص: 50، 51.

[5] نفسه، مج9، ص: 58.

ومعنى وحقيقة وشكلا، بحيث نشعر الأوربي أننا نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها"[1].

جاء في كتاب "أعلام الأدب المعاصر في مصر" عن قيمة الكتاب الحضارية " إن كتاب مستقبل الثقافة في مصر..قد اعتبر وقت كتابته.. الوثيقة الهامة التي تتميز بوضوح المنطلق، وبعد الخيال إذا ما قورنت بكل ما كتب حول أهداف الثقافة المصرية وآمالها،... وكما يوضح المؤلف في المقدمة، كان هناك باعثان على تأليف الكتاب: الأول هو معاهدة سنة 1936 بين مصر وبريطانيا واتفاق مونترو اللذان فتحا الباب لاستقلال مصر، والثاني هو حضور المؤلف عددا من المؤتمرات التي دارت حولها الأهداف العامة للثقافة والتربية، والتي انعقدت في باريس في صيف 1937"[2].

1939- "من الأدب التمثيلي اليوناني" سوفوكليس ترجمة **طه حسين** لمسرحيات "ألكترا" "إياس" "أنيتيجونا" و"أوديبوس ملكا"، طبعت بمطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر وأعيد طبعها في دار المعارف.

1939- يصدر كتاب "مع أبي العلاء في سجنه" وفي السنة نفسها يصدر الجزء الثاني لكتاب "الأيام" وطبع ثانية بالمعارف سنة 1956.

1942- "لحظات"، وهي عبارة عن فصول ومقالات لخصها **طه حسين** من عيون الأدب الفرنسي المعاصر، وكانت قد نشرت في دوريات "السياسة" و"الهلال" و"الحديث"[3]، والكتاب في جزأين، طبع بدار المعارف سنة 1942.

في السنة نفسها يصدر الجزء الثاني من كتابه "على هامش السيرة" وطبع بدار المعارف وأعيد طبعه فيها سنة 1953.

1943- يصدر الجزء الثالث من "على هامش السيرة" طبع بدار المعارف سنة 1943 وأعيد طبعه بها سنة 1955.

---

[1] المصدر السابق، مجو، ص: 58.

[2] حمدي السكوت ومارسيدن جونز: أعلام الأدب المعاصر في مصر، (1) طه جسين، ص: 67.

[3] المرجع نفسه : ص: 87.

1943- صوت باريس وهو مجموعة من القصص التمثيلية، طبع بدار المعارف سنة 1943 وأعيد طبعه بها سنة 1956.

1945- جمعت مقالاته التي كانت تصدر في مجموعة من الدوريات لعل أهمها "الرسالة" و"الثقافة" و"الوادي" و"مجلتي" تحت عنوان "فصول في الأدب والنقد" وهو الكتاب الذي "جعل الشبان ينتظرون ويأملون أن يتناولهم عميد الأدب العربي بالنقد والتقييم تقديرا منه لتلك الأعمال العظيمة للجيل التالي من الأدباء"[1].

1945- أصدر كتابه "جنة الشوك" وهو لون من الكتابة، جديد - في رأي صاحبه- على جيل الأدباء في ذلك العصر حيث جاء فيه "والذين يقرؤون ما أذعت في الناس من الكتب منذ أكثر من ربع قرن يستطيعون أن.... يتبينوا في وضوح وجلاء أني أستجيب حين أكتب —و حين أكتب في الأدب خاصة- لشيئين اثنين: أحدهما ما أرى من رأي أو أجد من عاطفة وشعور، والآخر امتحان قدرة اللغة العربية على أن تقبل فنونا من الأدب لم يطرقها القدماء، وامتحان قدرتي أنا على أن أكوّن الصلة بين اللغة العربية وبين الفنون والآداب"[2].

يتناول سامح كريم كتاب "جنة الشوك" مبرزا مكانة هذا اللون من الكتابة في الساحة الأدبية آذاك، فالكتاب حسبه يرمي "إلى تصوير فترات عصر الانتقال التي تمتاز بما يكثر فيها من اضطراب الرأي واختلاط الأمر، وانحراف السيرة الفردية والاجتماعية عن المألوف من مناهج الحياة، مما يدفع المصلحين إلى النقد والعناية بإصلاح الفاسد وتقويم المعوج والدلالة على الخير لقصد إليه، وعلى الشر ليتنكب سبيله. ويخيل لمن يقرأ صفحات هذا الكتاب أن **طه حسين** قد سلك مسلك صديقه أبي العلاء المعري في تصوير طباع الناس الذين أحسن إليهم فأساءوا إليه، وصارحهم بما ينطوي عليه قلبه من حب فخذلوه وتآمروا عليه، وهو كما هو ينظر إلى خذلانهم له بالسخرية، معتمدا على علمه الذي يخفف عنه ألم الإنسانية"[3].

---

[1] سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين، ص: 115.

[2] طه حسين: جنة الشوك، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت،1947، مج11، ص: 41.

[3] سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين، ص: 152.

1945- يصدر كتابه "صوت أبي العلاء": نُشر في العدد 23 من "اقرأ" وطُبع بدار المعارف، ويعد هذا الكتاب ثالث الكتب عن شخصية أبي العلاء "و فيه ينثر بعض قصائد أبي العلاء بأسلوبه الشعري الأخّاذ ممهّدا للكثيرين الذين يصعب عليهم فهم لزوميات أبي العلاء فهماً صحيحاً أن يدركوا غايات هذا الفيلسوف الشاعر ومراميه...إن حب **طه حسين** لأبي العلاء المعري، جعله يجهد نفسه قدر طاقته في أن يحبب فيه الآخرين.. ولم يكن ذلك إلا بتيسير أدبه وجعله سهلا لا يعزّ على طالب علم أو اطلاع"[1].

1947- يصدر **طه حسين** كتابه "عثمان" وهو الجزء الأول من كتاب "الفتنة الكبرى" الذي طبع بدار المعارف، وفيه استطاع **طه حسين** أن يزوّد القارئ بكمّ هائل من المعلومات التاريخية حول هذه القضية في مقتل عثمان – رضي الله عنه– وإصابة الأمة الإسلامية بهذه الفتنة التي لم تعرف لها مثيلا منذ وفاة الرسول — صلى الله عليه وسلم– وفيه استطاع **طه حسين** أن يكون "المؤرخ المنصف الذي يعرض الأحداث مجردة عن كل عصبية أو هوى فقد قدّم للقارئ مادة وافية دقيقة موضوعية عن تاريخ هذه الفترة بشتى ملابساتها"[2].

1948- يصدر كتابه "رحلة الربيع" الذي كان في الأصل مجموعة من المقالات كان يكتبها من أوربا ثم جمعها تحت المسمى.

1948- يصدر كتابه "المعذبون في الأرض" والتي نشرت أولا بمجلة الكاتب المصري سنة 1948 وما بعدها، وطبعت في صيدا بلبنان سنة 1949، ثم بمطبعة المعارف ثم طبعت بالشركة العربية سنة 1958، والرواية إنسانية تعالج قضية اجتماعية وإنسانية وتدين "شخوصها الرؤوس الغارقة في الغنى، المتخمة بالثراء، اللاهية عن الجوع، وعلى الرغم من أن هذه مبادئ إنسانية ومعان يعتنقها أي كاتب يحمل بين أصابعه قلما شريفا على الرغم من كل هذا إلا أن هذا الكتاب جرّ عليه الكثير من المتاعب والمشاكل نظرا لنغمته الثورية على الأقل في ذلك الحين"[3]؛ فالمشاكل التي أثارها **طه حسين** في هذه الرواية مكنته من كشف المستور والمخبوء من هذه القضايا الإنسانية لأنه يعيش وسط الناس

---

[1] المرجع السابق، ص: 115، 116.

[2] نفسه، ص: 136.

[3] نفسه، ص: 128.

"ويعبّر عن آمالهم وآلامهم وهمومهم، وقد كانت الآلام والهموم كثيرة وقت كتابة هذا المؤلَّف، فرحمة لهؤلاء الذين لا يجدون ما ينفقون فيتطلعون إلى الواجدين لعلهم يحسون نحوهم بالعطف الذي يجب أن ينتشر ورحمة لهؤلاء الذين يطوون أكبادهم على مخمصة بينما الطعام يتخم قوما قريبين منهم ولكنهم لا يحسون إحساس المحروم. هكذا تحدث **طه حسين**... ولهذا صودر كتاب المعذبون في الأرض ومُنع من دخول القاهرة"[1].

1949- يصدر كتاب "مرآة الضمير الحديث" وقد طبع بعنوان "نفوس للبيع" ضمن مجموعة كتب للجميع سنة 1953 بمطبعة شركة التوزيع المصرية.

1950- يصدر كتاب "الوعد الحق" في سلسلة اقرأ العدد 86 ثم يطبع بدار المعارف سنة 1953 وسنة 1959 وسنة .1960

1950- تجمع فصول كتاب "جنة الحيوان" ويطبع بمطابع جريدة المصري .

1952- جمعت مجموعة من المقالات نشرت بمجلة "الكاتب المصري" بين سنة 1945 و1948 تحت اسم "ألوان" وطبع بدار المعارف سنة 1952 وأعيد طبعه سنة 1958 بدار المعارف.

وفي السنة نفسها يصدر الطبعة الأولى من مؤلفه "بين بين" وهو مجموعة مقالات نشرها بجريدة "البلاغ"[2]، وطبع الكتاب بدار العلم للملايين بيروت .

1953- يصدر الجزء الثاني من مؤلفه "الفتنة الكبرى": "علي وبنوه" ويطبع بدار المعارف، ويعاد طبعه سنة 1961.

1955- يشترك مع الأستاذ إبراهيم الأبياري في شرح "لزوم ما لايلزم" لأبي العلاء المعري ضمن مجموعة "ذخائر العرب" الجزء الأول، دار المعارف.

1955- "من هناك" وهو الكتاب نفسه "صوت باريس". أصدره ضمن سلسلة "الكتاب الذهبي".

---

[1] سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين، ص: 128.

[2] ينظر: عبد العزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، ص: 52.

وفي السنة نفسها يصدر كتابا بعنوان "خصام وتعد". صدر في بيروت وهو مجموعة مقالات نقدية نشرها بجريدة "الجمهورية"، ويتناول **طه حسين** راهن الحياة الإبداعية والنقدية آنذاك وإشكالية الركود المعرفي الذي عرفته الساحة الأدبية بقوله يمر العام دون أن يظهر منها كتاب.. والصحف اليومية والأسبوعية لا تحفل بالأدب، ثم يناقش جملة من القضايا المتصلة بالأدب منها مثلا: الصلة بين الأدب والحياة، وهل الأدب للحياة أم أن الأدب للأدب؟ ثم يحدد العلاقة بين الأدب والثورة فيردّ على الذين رموا الأدب المصري بالتخلف عن مجاراة ثورة 1952 بقوله:"... ويزعمون أن أدب الثورة لم يوجد بعد مع أن الثورة قد شبّت... والذين يقولون هذا الكلام ينسون أو يجهلون أن الأدب يمهد للثورة، وينشئها ويشب جذوتها في النفوس بما يلقي في قلوب الناس من الآراء الجديدة وبما يصوّر لعقولهم من القيم المستحدثة، وحين ينقل أذواقهم من طور إلى طور، وحين يبغض إليهم القديم من أوضاعهم الاجتماعية ويدفعهم إلى تغيير الأوضاع. إنما الأدباء قوم يحلمون والثورة تعبير وتفسير لأحلامهم"[1].

1956- أصدر كتابه "نقد وإصلاح" الذي طبع بدار العلم للملايين ببيروت، وطبع مرة أخرى سنة 1960 بالدار نفسها، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات كان قد نشرها في صحيفة "الجمهورية".

1957- أعاد طبع كتابيه "في الصيف" و"رحلة الربيع" في كتاب واحد بعنوان "رحلة الربيع والصيف".

1958- جمع مجموعة من المقالات التي كان قد نشرها في "الجمهورية" و"الأهرام" في كتاب بعنوان "من أدبنا المعاصر، وطبع بالشركة العربية للطباعة والنشر بالقاهرة، وتناول فيه بالنقد مجموعة من القصص للكثير من الأدباء المعاصرين، حيث تحدث في هذا الكتاب عن "بعض القضايا التي شغلت الوسط الأدبي مثل الواقعية في الأدب والفن والتجديد في الشعر وموقف الشعراء التقليديين منه، وموقف لمجمع اللغة العربية، ثم ينتقل على قراءة في بعض دواوين الشعر ومنها (وحي الحرمان) و(أصداء النيل) وغيرها من الموضوعات"[2]، وناقش أيضا قضية الشعر الجديد وموجة ظهوره في

---

[1] سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين، ص: 116.

[2] نفسه، ص: 117.

الساحة الإبداعية المصرية إلا أنه كان "أكثر تحررا ومرونة من كثير من أبناء جيله كالعقاد وعزيز أباظة وغيرهما"[1].

1959- يصدر كتابه "مرآة الإسلام" الذي طبع بدار المعارف، ويصدر كذلك في بيروت "من أدب التمثيل الغربي" الذي كان قد نشر فصوله في "الجهاد"[2].

وفي العام نفسه يصدر كتابه "أحاديث" الذي عالج فيه العديد من القضايا التي تتناول جوانب كثيرة من الحياة سواء الأدبية والثقافية أو الاجتماعية والفكرية مع محاولته تقديم بعض الحلول لبعض الإشكاليات.

في السنة نفسها يصدر من بيروت كتابه "من لغو الصيف إلى جدّ الشتاء" الذي نشرت جلّ فصوله في "الرسالة" و"مجلتي" و"الهلال" و"الثقافة" و"الأهرام"[3].

1960- يصدر بالقاهرة كتابه الشيخان: "أو بكر وعمر بن الخطاب" الذي طبع بدار المعارف بمصر.

1970- يصدر له في بيروت كتابه "من تاريخ الأدب العربي" في مجلدين: يضم المجلد الأول (العصر الجاهلي والإسلامي) ويضم الثاني (العصر العباسي الأول). وقد نشرت معظم فصول هذين المجلدين من قبل في كتابي **طه حسين** الهامين "في الأدب الجاهلي" و"حديث الأربعاء"، وقد أضاف لها "شكري فيصل" بعض المقالات والأبحاث التي لم تنشر من قبل.

1978- يصدر له "تقليد وتجديد": وهي عبارة عن سلسلة إذاعية حول بعض قضايا التقليد والتجديد، جمعها كذلك شكري فيصل.

---

[1] حمدي السكوت ومارسيدن جونز: أعلام الأدب المعاصر في مصر(1) طه حسين: ص: 53.

[2] نفسه، ص: 62.

[3] نفسه: ص: 62.

1980- يصدر له "كتب ومؤلفون": وهو عبارة عن مقالات تضم المقدمات التي كتبها **طه حسين** لعدد من الكتب وجمعها شكري فيصل كذلك[1].

إضافة إلى العديد من الرسائل والمقالات التي لم تنشر من قبل سواء كانت في الترجمة أم في النقد، ومنها تلك الكتابات التي كتبها **طه حسين** باللغة الفرنسية، ولم تنشر من قبل، كالتي جمعها وترجمها عبد الرشيد الصادق محمودي.[2]

[1] حمدي السكوت ومارسيدن جونز: أعلام الأدب المعاصر في مصر(1) طه حسين: ص: 94.

[2] من الشاطئ الآخر: طه حسين في جديده الذي لم ينشر سابقا، كتابات طه حسين الفرنسية جمعها وترجمها وعلق عليها، عبد الرشيد الصادق المحمودي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1990.

الفصل الثاني :

طه حسين و مرحلة تأسيس الكتابة النقدية

1. طه حسين و المنهج التاريخي
2. منهج المرصفي
3. المنهج الحديث
4. فاعلية المنهجين
5. المنهج التاريخي في كتاب تجديد ذكرى أبي العلاء
6. الحتمية التاريخية
7. البحث عن المنهج (حديث الأربعاء)
   1.7. من الجبر التاريخي إلى الحرية الفردية
   2.7. آلية اشتغال المنهج
   3.7. قوانين ابن خلدون الفلسفية
8. خيارات الممارسة المنهجية في حديث الأربعاء

1. طه حسين والمنهج التاريخي

ترجع صلة **طه حسين** بالبحث العلمي الحديث أيام كان طالبا بالجامعة الأهلية، عندما طرق سمعه لأول مرة دروس الأساتذة المستشرقين، الذين زاول عليهم دراسته العلمية الحديثة، والتي ثمّنها فيما بعد في التحاقه بالجامعة الفرنسية " لقد سمع من أساتذته عموما وأستاذه كارلو نالينو خاصة أن البحث العلمي الرصين يتطلب الأخذ بالمنهج العلمي الحديث، كما سمع أن هذا المنهج هو جملة من الأسس والعمليات والعلوم على الباحث أن يأخذ بها، فجمع شتات كل ما سمعه محاولا تطبيقه في أول بحث قدمه سنة 1914 إلى الجامعة لنيل درجة الدكتوراه،"[1] وكان ذلك في أول عهده بتلك الطروحات الجديدة التي لم يكن له عهد بها.

لقد دعا **طه حسين** إلى المنهج التاريخي بعدما ذاع صيته بفرنسا آنذاك، وهو منهج يحتكم إلى العلل والمعلولات، ويفسر الظواهر الأدبية تفسيرا سببيا، وقد جعل عينة بحثه أبا العلاء المعري في فلسفته التشاؤمية، مبرزا النفس الإسلامية ودورها في عصرها قائلا: " ليس الغرض في هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية في عصره، فلم يكن لحكيم المعرّة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية والمعنوية، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمرة ناضجة لطائفة من العلل اشتركت في تأليف مزاجه، وتصوير نفسه، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان"[2].

---

[1] عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1996، ص: 164.

[2] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، مج3، ص: 375.

ينتج عن هذه الدراسة العلمية، الإقرار بأن الأديب المبدع ثمرة من ثمرات المجتمع، يؤثر فيه كما سوف يتأثر به، وهي نظرة تحتكم إلى الصيرورة التاريخية التي تجعل من الظاهرة الأدبية علّة ومعلولا في الآن نفسه، ولقد دأب الرجل على الامتثال التام لهذا المنهج في الدراسة، جاعلا من كل النتائج التي تحصل عليها سببا من أسباب هذا المنحى من مناحي الدراسة. يقول **طه حسين** دفاعا عن توجهه البحثي: "و الخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشيء المستقل عمّا قبله وما بعده، ذلك الذي لا يتصل بشيء مما حوله، ولا يتأثر بشيء مما سبقه أو أحاط به، ذلك خطأ، لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم، إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض، ويؤثر بعضها في بعض ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال، وأن ليس في هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى"[1].

ينقاد **طه حسين** جراء اتّباعه المنحى التاريخي في تفسير الظاهرة الأدبية، إلى أن يجعل من تأريخ الأدب ظاهرة جديدة، تختلف الاختلاف كله عمّا كان معهودا في طريقة القدماء، ويضع لأجل ذلك شروطا حاسمة، في التأريخ ومن ثمّ التنظير لهذه الظواهر، يقول: "فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة، ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم، ولا أن يسلّم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته، إنما هو الصورة لما أوجده من العلل ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان، المؤرخ القديم الذي يرفض هذا كله، ولا يميل إليه ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة الأمة الإسلامية، إذا بحث عن حياة أبي العلاء المعري، فإنه إنْ لم يفعل ذلك، استحال عليه أن يفهم الرجل، أو يهتدي من أمره إلى شيء"[2].

إن دعوة **طه حسين** إلى تجديد الأدوات النقدية الحديثة، إنما هي دعوة إلى تجاوز ما هو عتيق من العملية النقدية برمتها، وتحريض على الأخذ بما عند الغرب من طرائق للبحث تسهّل الوقوف على جميع الظواهر الأدبية دون استثناء، وهي في الوقت نفسه دعوة إلى المروق عن هذه الآراء النقدية البالية، التي تجاوزها الزمن الحديث، حتى في كيفية تجديد العمل على مصادر البحث ومراجعه. يدعو **طه حسين** إلى إيفاء البحث حقه منها، وذكرها لما يتطلبه البحث العلني الجديد في أوربا من هذا

---

[1] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 375، 376.

[2] المصدر نفسه، ص: 377.

الإجراء على عكس ما كان مألوفا في البحوث التقليدية، يقول العميد: " لقد كان يمتاز الرجل في العصر القديم بكثرة ما أحصى من العلم، وما وعى من الأخبار، فكان من المعقول أن يضن على الناس بمصادر علمه حتى لا يشارك فيه. أما الآن فقد أصبح الرجل يمتاز بحسن البحث والتحليل، وإتقان التتبع والاستقراء وإجادة النظر والاستنباط، ومن الواضح أن إظهار مصادره للناس يعينه على إظهار حظه من ذلك، وإعلان قسطه من التفوق والنبوغ"[1].

يعلق الباحث الجزائري **عبد المجيد حنون**، حول نهج **طه حسين** من البحث والاستقصاء بقوله:" لقد تغير مفهوم العلم من التحصيل والحفظ إلى البحث والتحليل وإتقان التتبع والاستقراء، ومن ثم لابد أن يتحول المنهج من سرد للأخبار وإبهار للسامعين بكثرتها وطرافتها، إلى بحث وتحليل تلك الأخبار للكشف عن عللها من جهة ونتائجها من جهة أخرى، إنها رؤية جديدة للتاريخ اقتنع بها **طه حسين** وأعلن اعتمادها أسلوبه في البحث"[2].

إن المنحى الذي نحاه في بحثه حول أبي العلاء المعري، ما كان له أن يخرج منه بطائل لولا الرؤية النقدية الحديثة، التي تأثر بها أيّما تأثر من قبل أستاذه المستشرق الإيطالي كارلو نالينو، الذي أخذ عنه كيفيات البحث عن تاريخ الآداب وكيفية التأريخ لها، بعدما جعل نالينو هذا المنهج سبيلا لمعرفة الآداب الأوربية، راح ينتهج النهج نفسه حول تاريخ آداب اللغة العربية من الجاهلية حتى صدر الدولة الأموية، يقول نالينو: "إن المطلوب مني ليس إلا أن أطبق على الآداب العربية أساليب البحث التاريخي التي عادت على تاريخ آدابنا الإفرنجية بطائل عظيم"[3].

كانت بصمة الأستاذ واضحة جلية في تلميذه، الذي حذا حذوه في تفعيل هذا المنهج حول أبي العلاء، وهو المنهج التاريخي الحديث، الذي يختلف –لا محالة– عن نظيره المنهج التاريخي القديم: "فالقديم يقوم على تجميع الأخبار والمعلومات والروايات ونسبتها إلى أصحابها، ثم سردها، دون تحليل أو تعليل من منطلق احترام الماضي وتقديسه أحيانا، أما المنهج التاريخي الحديث، فلا يكتفي بجمع الأخبار والروايات ونسبتها، وإنما يتعدى ذلك إلى البحث والتحليل والتعليل والاستقصاء لتلك

[1] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 380، 381.

[2] عبد المجيد حنون: اللانسونية و أثرها في رواد النقد العربي الحديث، ص: 166.

[3] كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، دار المعارف، مصر، ط2، ص: 57.

الروايات بغية الكشف عن أسبابها ونتائجها وبذلك تصبح مسألة نسبية، ويصبح الماضي يعامل معاملة الحاضر، أي يدرس دراسة موضوعية"[1].

انطلاقا من إيمان **طه حسين** بجدوى اتباع طروحات المنهج التاريخي، للوصول إلى نتائج لم تصل إليها الدراسات الأدبية العربية من قبل، فإنه نحا في بحثه ذلك المنحى من تقصّي الأخبار وقياسها بمحك العقل والمنطق، وجعل الظاهرة الأدبية علة لمعلول موجود، أو هي نتيجة لسبب قائم.

لقد تعلم **طه حسين** من أستاذه **نالينو** " أن الأدب مرآة للعصر الذي قيل فيه، فهو دافع من دوافع هذه الحياة وكذلك صدى من أصدائها، أي مصوّر لها، ولا سبيل إلى درسه وفقهه إلا إذا درست الحياة التي سبقته فأثرت في إنشائه، والتي عاصرته فتأثرت به وأثّرت فيه، والتي جاءت في إثر عصره فتلقّفت نتائجه وتأثرت بها"[2]. وخلص من ذلك أن للأدب مظهرين "مظهره الفردي لأنه يستطيع أن يبرأ من الصلة بينه وبين الأديب الذي أنتجه، ومظهره الاجتماعي لأن هذا الأديب نفسه ليس إلا فردا من جماعة، فحياته لا تُتصور ولا تُفهم ولا تُحقق إلا على أنه متأثر بالجماعة التي يعيش فيها، هو في نفسه ظاهرة اجتماعية فلا يمكن أن يكون أدبه إلا ظاهرة اجتماعية".[3]

لقد استمع التلميذ غير مرة إلى أستاذه، وهو يعرض لأسماء علماء معتبرين فينقد أعمالهم، ويبدي فكره بحرية تامة، قصد الانتفاع بأعمالهم العلمية، وتقديرها بعيدا عن كل غرض دنيء[4] ثم ينتقل ليتحدث عن اللغة بوصفها الكائن الحي الذي يقبل "النمو والتجدد والفساد، وكذلك الألفاظ المفردة، فكثيرا ما يطرأ عليها من التغير والانتقال من معنى إلى آخر حسبما يقتضيه تغيّر أحوال الأمة الاجتماعية والسياسية والتقدم أو التقهقر في الصنائع والعلوم"[5].

يقرّ **طه حسين** ويعترف بأن المنهج القديم كرّه إليه أعمال المحدثين، وأن الذي أزال هذا الكره هو المنهج الجديد، وموقفه من القدماء والمحدثين موقف الرجل الحرّ، لا يستهويه حبّ ولا يعرفه

---

[1] عبد المجيد حنون: اللانسونية و أثرها في رواد النقد العربي الحديث، ص: 166.

[2] كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، مقدمة طه حسين، ص: 10.

[3] نفسه، ص: 10.

[4] ينظر نفسه، ص: 19، 20.

[5] نفسه، ص: 21.

بغض، وإنما المجيد والمسيء سواء في الخضوع لقوانين البحث[1]. وتعتبر هذه المرحلة من مراحل الكتابة النقدية عنده من أخصب المراحل وأثمرها لأنها شكلت المعالم الأساسية أو الأولى للكتابة النقدية عنده، أعني هنا الأعمال التي تقدم بها عن أبي العلاء المعري، فالرجل لم يتجاوز الخامسة والعشرين عندما ندب نفسه لتقديم أبي العلاء للناس على الرغم من ازوراره عنه في البداية هروبا من التقاليد البالية التي كان الأزهر يكرّسها وينمّيها، لكن لم يفتأ الأمر أن انقلب بتأثر الرجل بأستاذه المرصفي. يقول **طه حسين** عن تلك المرحلة من حياته العقلية: "...أنا رجل شديد الأثرة أحب أن أكون واضحا لمعاصريّ ولمن يجيئون على أثري من الناس وضوحا تاما في جميع ما اختلف على نفسي من الأطوار، وهذا الكتاب يمثل حياتي العقلية في الخامسة والعشرين، فلا بأس بإظهار هذا النوع من الحياة للناس"[2].

تتراوح الأحكام النقدية له، بين أحكام يتعصب فيها لصاحبه أبي العلاء من منطلق النقد التأثري والانطباعي، الذي يحتكم فيه **طه حسين** إلى الذوق الشخصي البعيد عن معايير النقد والتقريض، وبين أحكام يكون فيها قاسيا عليه أحيانا أخرى، في نقد موجع وعميق في الآن نفسه كما في قوله: "ولقد يغتر بعض الباحثين بما يجد في شعره من وصف النجوم ومواقعها وحركاتها، ومن وصف السيف وروائه، والفرس وأجزائه ولكنه إن أعجب بذلك، فإنما يعجب بشيء ليس لأبي العلاء فيه إلا الرواية وحسن التنسيق فهو في الحقيقة يستطرف شيئا تليدا... على أن نقنع الآن بالإشارة إلى المصادر العامة التي يأخذ منها المكفوفون ما يطرقون من أوصاف المادة، فأولها ما يقرؤون ويستظهرون من الشعر والنثر، الذي أنشأه المبصرون والثاني ما يرثون من الأساطير القديمة، والثالث ما يسمعون من أحاديث الناس، والرابع ما يجدون في كتب العلم من خصائص الأشياء، هذه المصادر تشترك في إمداد المكفوفين بما تجد في كلامهم من وصف المبصرات"[3].

يكتب **صلاح فضل** معلقا على هذا الحديث حول نقد **طه حسين** للمعري قائلا: " و لا أحسب أن هذا الحديث العميق الذي تأمل فيه **طه حسين** حال المعري وحاله وهو في الخامسة والعشرين من عمره، لم يخرج بعد من مصر، ولم يطّلع على معطيات الثقافة الحديثة بشكل مباشر، قد

---

[1] ينظر طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 15، 16.

[2] نفسه، ص: 12.

[3] نفسه ، ص: 207.

وجد ما يغيّره جذريا بعد هذا الزمن الطويل لأنه ينبئ عن خبرة علمية وفنية صادقة، وينبثق من استبطان صحيح وتأمل طويل وموضوعي لطبيعة هذا الموقف الدقيق"[1].

غير أن هذا النقد لا يلبث أن يتغير بمرور الزمن، بين النقد الأول والنقد في المراحل اللاحقة، ليتكثف الحوار بين الرجلين في شكل من التماهي بين الشخصيتين في بعضهما البعض، وينصرف حوار **طه حسين** إلى المعري في شكل مناجاة روحية يبث من خلالها لواعج نفسه وأشجان روحه لرفيق روحه المعري في هذه المناجاة الرفيعة: "كنت أحدث أبا العلاء بأن تشاؤمه لا مصدر له في حقيقة الأمر إلا العجز عن ذوق الحياة... وكان أبو العلاء يجيبني ببيته المشهور:

و لم أعرض عن اللذات إلا ◈◈ لأن خيارها عني خنسنه"[2].

لاشك أن هذا التواصل، هو تواصل روحي يبث فيه المحاور صاحبه كل ما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس، أراد لها البوح وآثر لها الإعلان على الصمت. يعلّق **صلاح فضل** حول هذا الحديث بقوله: " وهو هنا يتواصل روحيا وفنيا مع أبي العلاء المفكر الفيلسوف أكثر مما يتواصل مع كتابته، فيصبح الشعر وثيقة للحياة ومادة للتأمل وأداة للحديث، ويصبح البطل هو المؤلف، ويتحول النص إلى موضوع ثانوي ضعيف الأهمية، لكن **طه حسين** يتخذ من هذا النهج التأويلي ذريعة لبلورة بعض الخواطر الجمالية ذات القيمة النقدية الرفيعة فهو يدرك أنه يرتكز على مبدأ التواصل مع المتلقي كمنطلق للفاعلية الجمالية، ويستثمر هذا المبدأ إلى منتهاه، ويستخلص منه بعض اللفتات الماهرة العميقة"[3].

إن منطقة التناول النقدي التي يقدمها **طه حسين** تمتح من المقولات البلاغية القديمة مصطلحاتها، ولا تكاد تحيد عنها، ذلك أن الرجل موقوف حول هذه المقولات التي عجّ بها النقد القديم والحديث على السواء، فلا مخرج للناقد عنها، وإن كانت تحتاج في الكثير من الأحيان إلى أن تتطلع إلى الوافد الجديد من الأجهزة المفاهيمية الحديثة، خاصة في مراحل التماهي التي مرّ بها **طه حسين** في نقده سواء للمعري أو للمتنبي، ففي تعليقه على بيتين للمتنبي يقول فيهما:

---

[1] صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد،دار الآداب،بيروت، ط1، 1999،ص: 140.

[2] طه حسين: مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، مصر، ط11، ص: 13،14، 15.

[3] صلاح فضل: شفرات النص، ص: 141.

بأبي من وددته فافترقنا ◈◈ وقضى الله بعد ذاك اجتماعا

فافترقنا حولاً فلما التقينا ◈◈ كان تسليمه عـليّ وداعا

يعلّق **طه حسين** حولهما بقوله: " وسواء أكان هذا الشعر جيّدا أو رديئا مستقيما أو ملتويا، فإني أجد في نفسي حبّا له وميلا إليه، لأني أتمثل هذا الجهد العنيف الذي بذله هذا الصبي الذكي، حتى استخرج هذين البيتين. ومن يدري لعلّي إنما أحب هذين البيتين وأُعجب يجهد الصبي في استخراجهما، لأني شهدت صبيا أحبّه يبذل هذا الجهد، وينفق مثل هذا الوقت ويستخرج مثل هذا الشعر، ولم أجد بدًّا من أن أثني له على شعره، وأهنئه بما انتهى إليه من الفوز. ولم أكن في هذه التهنئة ولا في ذلك الثناء متكلفا ولا غاليا. وإنما كنت صادقا مرسلا نفسي على سجيّتها، أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن"[1].

يقول **صلاح فضل** عن مصطلحات **طه حسين** النقدية، وجهازه المفاهيمي في ذلك الوقت، أنهما لم يسايرا ما كان يصبوا إليه من تجاوز للسائد في مجال النقد، عندما ضاقت عنه العبارة وافتقر المصطلح النقدي إلى التركيز والإفادة والهدف: "...و لقد كان جهاز طه حسين المعرفي غنيا في مفاهيمه وتصوراته فهو ذواقة نموذجي، يتقن معايشة النصوص، ويتفنن في الكشف عن بواطنها ولم يكن النقد في العقود الأولى من هذا القرن قد تجاوز مرحلة التناول الموضوعاتي والتحليل الفكري للنصوص، فإذا احتاج طه حسين لأدوات اصطلاحية ترتبط بهذا القطب الفني، لم يجد لديه سوى مجموعة التسميات البلاغية الفقيرة، فهو مضطر إذا أن يرجع فن المتنبي فعلا إلى ما يسميه خصلتين هما قوامه الشعري وهما المطابقة والمبالغة"[2].

يقف **طه حسين** عند منهج القدماء في قراءة النصوص التراثية، وكذلك يقف عند مناهج البحث الحديثة الأوربية خاصة، ويبرز جدواها وفاعليتها في عمل تفاضلي واضح؛ فالرجل يعتمد اعتمادا كليا ودائما على هذا النزوع التفاضلي بين العقل المصري العربي والعقل الغربي وبيّن ذلك في مستهل مقدمته لكتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء" حيث يضع القارئ في صلب إشكالية البحث

---

[1] طه حسين: مع المتنبي، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص: 38.

[2] صلاح فضل: شفرات النص، ص: 143، 144.

ويطلعه على مميزته بين منهجين في الدراسة: المنهج القديم أو ما يصطلح عليه هو بمنهج المرصفي، والمنهج الحديث الذي تأثر فيه ببعض أساتذته المستشرقين.

2. منهج المرصفي

يعترف **طه حسين** بأهمية المنهج النقدي، الذي تعلمه على **المرصفي** حيث يقول عنه: "مذهب الأستاذ المرصفي نافع النفع كلّه إذا أريد تكوين ملكة في الكتابة وتأليف الكلام وتقوية الطالب في النقد وحسن الفهم لآثار العرب، وليس يريد الأستاذ أكثر من ذلك، ولكن هذا المذهب وحده لا يكفي لإجادة البحث عن الآداب وتاريخها على المنهج الحديث"[1].

ذلك المنهج هو الذي شكّل المعالم الكبرى لشخصيته النقدية فيما بعد، بحكم عملية التأثر الحاصلة من قبل الطالب، **فالمرصفي** هو المرحلة الأولى من مراحل تكوينه النقدي لما لمس فيه من جدّ وإخلاص وعمق في التأصيل التراثي، الأمر الذي حدا به إلى القول بأن " أستاذنا الجليل، السيد علي المرصفي أصح من عرفته بمصر فقها في اللغة وأسلمهم ذوقا في النقد وأصدقهم رأيا في الأدب وأكثرهم رواية للشعر ولاسيما شعر الجاهلية والإسلام"[2].

يمثّل **المرصفي** المرجعية التراثية الأولى بالنسبة **لطه حسين**، لما وجد فيه من عمق في الاطلاع على التراث وصدق في الرأي، وما كان يتمتع به من ذوق سليم بوأه تلك المكانة السامقة في سماء العلم وجعل منهجه القديم هذا محصورا في شخصه.

3. المنهج الحديث

هو المنهج الذي استحدثته الجامعة المصرية عند إنشائها، وذلك على يد مجموعة من الأساتذة المستشرقين، الذين أتوا بمناهج علمية حديثة في دراسة نصوص الأدب العربي لم تعهدها الجامعة من قبل. يعرّف **طه حسين** المنهج الحديث بقوله: "المذهب الذي أحدثته الجامعة المصرية في درس الآداب بمصر نافع النفع كلّه لاستخراج نوع من العلم لم يكن لنا بد عهد مع شدة الحاجة إليه، وهو

---

[1] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 12.

[2] المصدر نفسه، ص: 09.

تأريخ الآداب تأريخا يمكننا من فهم الأمة العربية خاصة والإسلامية عامة فهما صحيحا، حظ الصواب فيه أكثر من حظ الخطأ ونصيب الوضوح فيه أوفر من نصيب الغموض"[1].

هذا المنهج الحديث هو الذي يمكننا حسبه، من استخراج الصورة الحقيقية للأمة العربية والإسلامية، كما فعل أصحابه في أوربا من قبل، وتبقى إشكالية قراءة موروث الأمة العربية والإسلامية من أهم الإشكاليات المعرفية، التي نذر العميد نفسه للقيام بها على مدار حياته الفكرية والتأليفية.

4. فاعلية المنهجين

يفاضل **طه حسين** في بداية مؤلفه "تجديد ذكرى أبي العلاء" بين المنهجين القديم والحديث، وينتصر طبعا لطروحات المنهج الحديث حيث يقول: "كرّه المنهج القديم إليّ أبا العلاء وأزال المنهج الحديث من نفسي هذا الكره، ووقفني مع بعض الشعراء المحدثين والمتقدمين موقف الرجل الحر، لا يستهويه حب ولا يصرفه بغض وإنما المجيد والمسيء عنده سواء في الخضوع لقوانين البحث"[2].

ينساق **طه حسين** وراء طروحات المنهج الحديث، الذي ينشد الموضوعية في الطرح النسبي ولا يحتكم إلى التأثرية أو الانطباعية، ولا يخضع للحب والكراهية، كما هو الشأن مع المنهج القديم، وتعلقه بالمنهج الحديث، هو الذي جعله يتبرم بمقولات المنهج القديم البالية حسبه، ودون أن يقع في شرك التمايز الفاضح بين المنهجين، يدعو مرة أخرى إلى محاولة الجمع بينهما فيقول: " ولست أزعم أنّا لسنا في حاجة إلى درس الآداب على المنهج القديم، بل أقول إنّا في حاجة إلى المنهجين معا، في حاجة إلى المنهج القديم لتقوى في أنفسنا ملكة الإنشاء وفهم الآثار العربية التليدة، في حاجة إلى المنهج الحديث لنحسن استنباط التاريخ الأدبي من هذه الآثار"[3].

يتضح مما سبق أن حاجة **طه حسين** للمنهجين من الأهمية بمكان؛ ذلك أن الرجل سيجعل كل اهتمامه محاولة استكشاف حياة أبي العلاء المعري، متبعا في ذلك مقولات المنهج التاريخي وما يزوّده به من آليات تساعده على القراءة والفهم، دون أن يغفل المنهج القديم الذي زوّده فيما مضى

---

[1] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 12.

[2] المصدر نفسه، ص: 14.

[3] نفسه ، ص: 13.

بأساسيات العملية النقدية التي يقول عنها "فلم يبق من هذه الآثار الحسان التي تركها الأستاذ في تلك النفس الناشئة إلا دقة النقد اللفظي والحرص على إيثار الكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ ورصانة الأسلوب."[1]

أما عن ملابسات إخراج هذا الكتاب للناس في ذلك الوقت، والأسباب التي دفعته إلى تأليف مثل هذا الكتاب يصرّح قائلا: "و قد كانت همتي فترت عن العناية به والتفكير فيه حين شغلني عندما كنت فيه من درس وتحصيل ولكني أذنت في نشره لأمرين: الأول: أنه يمثل طورا من أطوار حياتي العقلية وأنا رجل شديد الأثرة أحب أن أكون واضحا لمعاصري ولمن يجيئون على أثري من الناس، وضوحا تاما في جميع ما اختلف على نفسي من الأطوار، وهذا الكتاب يمثل حياتي العقلية في الخامسة والعشرين، فلا بأس بإظهار هذا النوع من الحياة للناس"[2].

يبرز هذا النص مرحلة هامة من مراحل تكوين **طه حسين**، وهو في الخامسة والعشرين من عمره، ويعتبر كتابه عن أبي العلاء تأسيسا لفكره النقدي ومرجعية معرفية في آن معا.

ثم يضيف **طه حسين** السبب الثاني الذي دفعه إلى إخراج كتابه للناس: "...الثاني: أن هذا الكتاب – ولا أريد بذلك انتحال فخر أو حرص على تمدح- يؤرخ الحركة الأدبية في مصر، فإني لا أعرف قبل اليوم كتابا ظهر على هذا النحو من البحث، وربما لا أغلو إن قلت: إني لا أعرف كتابا في الآداب العربية قد وضعه صاحبه على قاعدة معروفة وخطة مرسومة من القواعد والخطط التي يتخذها علماء أوربا أساسا لما يكتبون في تاريخ الآداب،"[3] وهو بذلك يبوء كتابه مكانة غاية في الأهمية، لما طرقه من جديد على مستوى المنهج النقدي الحديث.

5. المنهج التاريخي في كتاب تجديد ذكرى أبي العلاء

ترسم مقدمة الكتاب المنحى العام له؛ ففيها يقسّم **طه حسين** كتابه إلى فصول ويقدّم لدرسه أبا العلاء بأنه اعتمد اعتمادا مطلقا على مقولات المنهج النفسي وكذا التحليل الطبيعي كما دعاه "

---

[1] المصدر السابق : ص: 12.

[2] نفسه، ص: 16.

[3] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 16.

جعلت درس أبي العلاء درسا لعصره، واستنبطت حياته مما أحاط به من المؤثرات، ولم أعتمد هذه المؤثرات الأجنبية وحدها، بل اتخذت شخصية أبي العلاء مصدرا من مصادر البحث، بعد أن وصلت إلى تعيينها وتحقيقها، وعلى ذلك فلست في هذا الكتاب طبعيا فحسب بل أنا طبعي نفسي أعتمد فيه ما تنتج المباحث الطبيعية ومباحث علم النفس"[1]. وهي أولى خطوات هذا المنهج الجديد، الذي ارتضاه لتحليل نفسية الشاعر، الأمر الذي يمكنه من استخراج الصورة المثلى له.

يسترسل **طه حسين** في إبراز قيمة الكتاب المعرفية منذ البداية، فيشعر قارئه بأنه يريد لكتابه أن يكون نوعا من المنطق في قوله: "...فأما أنا فقد وضعت لهذا الكتاب خطة رسمتها رسما ظاهرا في هذا التمهيد، الذي يلقاك بعد الفراغ من هذه الكلمة، وتشددت في اتباع هذه الخطة، فلم أهملها ولم أشذ عن أصل من أصولها حتى كاد الكتاب يكون نوعا من المنطق أو هو بالفعل منطق تاريخي وأدبي ليس فيه حكم إلا وهو يستند إلى مصدر، ولا نتيجة إلا وهي تعتمد على مقدمة، قد بذلت الجهد في استقصاء حظها من الصحة، ولست أزعم أن نتائج هذا الكتاب كلها حق من غير شك، ولكني أعتقد أن إصابتها عندي راجحة وأنها إلى اليقين أقرب منها على الشك"[2]. وذلك لإيمانه بنسبية النتائج التي يمكن أن يتحصل عليها من وراء تفعيل آليات هذا المنهج أو ذاك.

ينساق **طه حسين** في مؤلفه هذا وراء المنهج التاريخي لكن في كثير من الغلو باستحضاره أمورا شكلية ربما تسيء إلى نتائج المنهج أكثر مما تثريها وتؤيدها، فهو في الكثير من الأحيان يُبين عن أثر أستاذه نالينو في شخصيته البحثية، وذلك على حساب الدلالة المكتنزة داخل النص. نجد من ذلك – مثلا– عندما يتحدث عن أبي العلاء المعري من أنه مكفوف البصر وأنه نتيجة لذلك لا يجيد وصف المبصرات فيقول: "وإنما يتقن وصف ما يحيط به علمه من غير المبصرات، فإن تناول الأشياء المبصرة فوصفها وفصل أجزاءها وحددها فليس يخلو من إحدى اثنين: إما أن يكون عيالا على غيره من الوصاف والمبصرين فيأخذ عنهم ما قالوا، وينفخ فيه من نظمه روحا خاصة، وليس هو في هذه الحال واصفا ولا شاعرا وإنّما هو نظّام، وإما أن يملكه الغرور، ويأخذه العجب، فيتناول الأشياء

[1] المصدر السابق ، ص: 17.

[2] نفسه، ص: 16، 17.

المبصرة بالوصف والتفصيل من غير أن يأتم بغيره أو يترسم خطو شاعر آخر، وهو في هذه الحال عرضة الخطأ الشائن والسخف الكثير"[1].

ربما لا نجد مبررا لهذه النتائج التي تحصل عليها **طه حسين** في تتبعه لمثل هذه القضايا؛ فالرجل ينتصر لروح المنهج العلمي حتى على حساب النص. ذلك أنه قد خالف الكثير من العلماء الذين أثبتوا أن المكفوفين لا يقلون قدرة على وصف غير المبصرات والمبصرات، وأن الضرير يمكنه أن يجيد وصف المبصرات[2].

غير أن السبب الذي دفع به إلى مثل هذا الموقف هو اتباعه خطة معيّنة رسمها لكتابه وأراد لها أن تنفذ في علميتها، فإذا كان لكل علة معلول فإنه كذلك لابد أن تستند إلى علة معقولة مفادها أن الضرير لا يمكن أن يصور إلا ما أدركه بمخيلته. لقد حاول **طه حسين** تطبيق تلك الخطة التي رسمها منذ مقدمة كتابه، وفي أحيان أخرى يسقط في وعثة التلفيق لأنه ينساق وراء طموحه النظري على حساب ممارسته النقدية. الأمر الذي يجعلنا نستحضر تلك اللغة الإنشائية التي عودنا عليها مثلا في قوله: "...بل ما لنا ولخيال الشعراء نقصد إليه ونتعمق فيه، وما أخذنا في هذا الكتاب لنكون شعراء، أو خائلين، وإنما سبيلنا فيه سبيل الباحث المحقق والدارس المستقصي يجمع الأشباه إلى نظائرها والأشياء إلى قرائنها، ليستنبط منها قضية مجهولة، أو يوضح بها حكما غامضا أو يستظهر بها على إثبات خبر مشكوك فيه"[3].

6. الحتمية التاريخية

تقوم فكرة الحتمية التاريخية عند **طه حسين** على أساس أن أبا العلاء المعري كان نتيجة لمجموعة من العوامل صنعته، ويجب الإلمام والإحاطة بها، يقول: " ليس الغرض في هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء المعري وحده، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية في عصره، فلم يكن لحكيم المعرّة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية والمعنوية، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة

---

[1] المصدر السابق، ص: 209.

[2] ينظر: عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، دط، ص: 244.

[3] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 37.

وثمرة ناضجة لطائفة من العلل اشتركت في تأليف مزاجه وتصوير نفسه، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان"[1].

يرى **طه حسين** –نتيجة لذلك– أن مهمة مؤرخ الأدب هي الكشف عن هذه العلل التي تقف وراء إنتاج مثل هذه الأعمال، كما يجب على المؤرخ أن يبرز هذه الأسباب التي أوجدت صاحب العمل كذلك " والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشيء المستقل عمّا قبله أو ما بعده، إذ ليس في هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى، ونتيجة لعلة سبقته ومقدمة لأثر يتلوه... وليس للمؤرخ المجيد إلا البحث عن هذه العلل والكشف عما بينها من صلة أو نسبة، فعمله في الحقيقة وصفي لا وصفي أي أنه يدل على شيء قد كان، من غير أن يخترع شيئا لم يكن"[2].

يبالغ **طه حسين** كثيرا في تتبعه الظاهرة التاريخية للوصول إلى الأسباب التي دفعت إلى الوجود بأبي العلاء وغيره فيما بعد، ويظهر أنه تأثر بطروحات المنهج التاريخي في بداية كتابه خاصة عندما يقرن وجود أبي العلاء المعري بعنصر الزمان والمكان والبيئة يقول: " فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية، والحال الاقتصادية ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين، فإنه أظهر أثرا من أن نشير إليه"[3]. هذه العلل التي يرى **طه حسين** أنها كفيلة بإبراز أبي العلاء في زمانه ومكانه وبيئته. منها ما هو مادي ومنها ما هو معنوي –حسب طه حسين–، أما العلل المادية فالبيئة الطبيعية: كاعتدال الجو وصفائه، وخصب الأرض وجمال الربى، ورقة الماء وعذوبته، ونقاء الشمس وبهاؤها. ومن العلل المعنوية مثلا: ظلم الحكومة وجورها، وجهل الأمة وجمودها، وشدة الآداب الموروثة وخشونتها، وهذه العلل تشترك في تكوين الرجل وتنشئ نفسه، بل وتلهمه أيضا ما يعنّ له من الخواطر والآراء[4].

---

[1] المصدر السابق، ص: 20.

[2] نفسه، ص: 21.

[3] نفسه، ص: 21.

[4] ينظر المصدر نفسه، ص: 20.

يشترط **طه حسين** فكرة الجبر التاريخي أو الحتمية التاريخية كذلك في كشف شخصيات الأعلام؛ لأن المنهج التاريخي يعتمد الوصف أساسا له، فالناقد ينتقل بالمعري من الكلي إلى الجزئي لأنه يصدّر كلامه عنه بالمؤثرات الكبرى: الزمان والمكان والأوضاع الاجتماعية والسياسية، ثم ينتقل إلى المعري وأسرته ثم ثقافته ومزاجه، ويفصّل فيها الحديث، ويشترط كذلك على المؤرخ الأدبي أن يكون ملمّا بما لدى الغرب من مناهج وأن يتخيّر الوسائط التي بها يستطيع مواكبة بحثه " فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة، ولا يصطنع في البحث طرائقه، ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم، ولا أن يسلّم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته، إنما هو الصورة لما أوجده من العلل ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان، المؤرخ القديم الذي يرفض هذا كله ولا يميل إليه، ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة الأمة الإسلامية، إذا بحث عن حياة أبي العلاء، فإنه إن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل، أو يهتدي من أمره إلى شيء"[1].

نتيجة لذلك فقد صوّر **طه حسين** حياة أبي العلاء وكأنه ظاهرة علمية تخضع لقوانين العلوم التجريبية، وهو في هذا يساير ما هو من صميم عمل علماء الأحياء والنبات؛ إذ من مهامهم إخضاع المادة المحللة للتجريب الكيميائي، فالعميد يحاول أن يماثل عملهم بإخضاع القصيدة الشعرية للمعري لهذا النوع من التحليل، يقول: " إنما الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية، والخطبة يجيدها الخطيب والرسالة ينمقها الكاتب الأديب، كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء"[2].

لقد كرّس **طه حسين** كل جهده في هذا الكتاب لخدمة المنهج على حساب الموضوع مما نتج عنه نوع من التجديف والتهافت على مستوى النتائج، إذ لا يمكن الركون والتسليم بكل طروحات النقد التاريخي ومجاراة الغرب في كل ما ذهب إليه. وقد كان من نتيجة ذلك أن رفض العديد من الدارسين ما توصل إليه الرجل جرّاء منهجه هذا إذ ذهب "محمد مندور" إلى أن كتاب "تجديد ذكرى أبي العلاء" "كتاب طه حسين الشاب الذي كان لا يزال في حماسته الأولى لمناهج البحث وأقسام

---

[1] المصدر السابق، ص: 22.

[2] نفسه، ص: 24.

الفلسفة"[1]. لذلك فهو مجموعة من "التقاسيم المدرسية التي تقف عند الشكل دون أن تمس الصميم".[2] فهو "أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث، تامة التركيب، معدّة الأدراج، أتى المؤلف فملأها"[3].

في رفضه لنتائج المناهج النقدية التي تتخذ سياقات مغايرة للنص الإبداعي منطلقا لها، كالمنهج النفسي والاجتماعي والتاريخي، يرى **محمد مندور** عدم فاعلية هذه المناهج في الوصول إلى مكنون النص، وإزاحة ستائر المعنى عنه، يقول : "فقد أستطيع أن أطمئن إلى تصوير أديب ما لنفسية ما في رواية ما، ولكني أرفض أن أثق بما يقوله الفلاسفة أو علماء النفس عن الإنسان إطلاقا أو ملكة من ملكته، لأني أحس دائما أن حديثهم لا يلاقي حقيقة أي نفس ممن أرى حولي"[4].

لا يسلّم **مندور** يقينا بنتائج مثل هذه البحوث، ولا يعوّل كثيرا أو قليلا عليها في الوصول إلى عمق الأثر الفني انطلاقا من عدم إطلاقيتها، بمعنى أنها تبقى دائما في حمى النسبية أكثر منها على اليقينية لأن حقلها إنساني بامتياز، وينتقل مندور إلى مكانة أبي العلاء المعري بين نقاده ويعرض مجمل الأبحاث التي تناولته بالنقد والدراسة، ولا يحتفي كثيرا بما توصلت إليه هذه الأبحاث من نتائج على كثرتها، إنما يعترض على منطلقاتها على مستوى المنهج التاريخي دائما فيقول: " وإذا فالنقد التاريخي تمهيد للنقد الأدبي، تمهيد لازم ولكنه لا يجوز أن نقف عنده وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء"[5]؛ لأن الكاتب أو الشاعر في نظره وحدة متكاملة "كقطرة من المياه لا تمايز بين ذراتها"[6].

فالناحية التاريخية التوثيقية للعمل ولصاحبه من الأهمية بمكان في الدرس النقدي لكنها خطوة أولى فقط يجب أن تتبع بخطوات أخرى أثناء النقد، ويمعن مندور في نقده إلى من سبقوه إلى نقد أبي العلاء في أنهم لم يتمكنوا من فهم نفسية الشاعر وإنما كانت أعمالهم مجتزأة لا تفي بالغرض المنشود

---

[1] محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط3، ص: 102.

[2] المرجع نفسه، ص: 102.

[3] نفسه، ص: 103.

[4] نفسه، ص: 121.

[5] نفسه، ص: 129.

[6] نفسه، ص: 130.

من عملية النقد نفسها، ويشترط قبلا عملية الفهم على عملية التفسير، ويطلب من الناقد أن يعيش حياة الشاعر أو الكاتب موضوع النقد كي يتمكن من إعطاء صورة مشرقة في نقده له: " وإذا فمحاولة الفهم خير من محاولة التفسير، وعلى أساس هذا الفهم يستقيم النقد أو يعوج، والذي لاشك فيه أن الكثير من النقد الوصفي لم ينجح في أداء رسالته لعجز أصحابه عن كل فهم صحيح لنفوس من ينقدون بل روح العصر أو الأدب الذي يعرضون له"[1]. على اعتبار أن فاعلية هذه المناهج التي تم اعتمادها، لاتفي بحاجة الباحث المعرفية.

يعترف **مندور** أن مهمة النقد من بين المهمات الصعبة، التي لا يمكن القيام بها إلا إذا توافرت جملة من الشروط والأسباب، خاصة حينما يعرض لمحاولة فهم الناقد لنفسية الشاعر أو الأديب، فيشترط عليه بداية تمثل هذه التجربة الخاصة عنده بقوله: " والواقع أن النقد ليس بالمهمة الهيّنة، ولا هو في مقدور كل إنسان، إذ لابد لمن يريد أن يحاوله يكون غنيا بتجارب الحياة، غنى يذهب بما في النفس من جمود بحيث يستطيع أن يخرج من محيطها لتعيش بالخيال في محيط جديد، وهذا يحتاج إلى مرونة نفسية لا تكتسب إلا بأحد أمرين: إما بالتجارب المباشرة، وإمّا بالمران الطويل على فهم تجارب الغير كما يقصها الأدباء"[2]. يردف دائما حول مهمة الناقد وضرورة الأخذ بمناهج البحث لكن بشروط البحث العلمي "وواجب النقد فيما احسب هو فهم تجارب الكتّاب والشعراء فهما نفسيا لا تحدّه أصول ولا يمليه علم، وإنما نستعين بالعلم وبالأصول عند دراسة صياغة ما كتبوا"[3].

يبقى التساؤل المطروح حول منابع **طه حسين** ومصادره التي استقى منها منهجه هذا، فالراجح أن الأمر يعود به إلى أيام دراسته بالجامعة وتأثره بأستاذه المستشرق **نالينو**، حتى وإن كان هذا الأخير لم يذهب كل تلك المذاهب في مؤلفه عن تاريخ آداب اللغة العربية. إلا أن المصدر الأساس الذي حصل به تماس وتأثير هو طروحات الناقد الفرنسي **هيبوليت تين** (H. Taine) الذي قدّم مجمل نظريته النقدية في مؤلفه "تاريخ الأدب الإنجليزي"، وفيه المعالم الأساسية لنظرية الجبر التاريخي أو الحتمية التاريخية التي أخذ بها **طه حسين** فيما بعد، ليس فقط في مؤلفه عن أبي العلاء بل حتى في أهم مؤلفاته النقدية "حديث الأربعاء" و"في الشعر الجاهلي" و"مع المتنبي"، وهي الكتب النقدية

---

[1] المرجع السابق، ص: 138.

[2] نفسه، ص: 139.

[3] نفسه، ص: 152.

الأربعة التي صاغت المشروع النقدي عند **طه حسين**. إلا أن مواطن التأثير التي حدثت بين "تين" و"**طه حسين**" كانت على مستوى الزمان والمكان ولم يذكر طه حسين عنصر الجنس الذي اشترطه "تين"، ولكنه يذكر الحالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية[1].

جمع **طه حسين** في المنهج النقدي التاريخي الذي ارتاده، بين الجبر التاريخي في تحليل الظواهر الإنسانية، وبين الجبر الفلسفي أثناء حديثه عن فلسفة المعرّي وجبريته، فهو يؤكد أن الجبرية قد أفرغت الفلسفة من إثباتها منذ زمن بعيد، ويرفض الاختيار بقوله: "إن هذا الاختيار إما أن يكون متصلا بما قبله وما بعده اتصال العلة بمعلولها والنتيجة بمقدمتها أولا، فإن تكن الأولى فهو الجبر، إذ لا يمكن أن يتخلف المعلول عن علته ولا أن تحول النتيجة عن مقدمتها، وإذاً فادعاء الاختيار ليس إلا غرورا، وإن تكن الثانية فقد بطلت القضية التي قدمناها، وأصبح العالم ملعبا تختلف فيه المصادفات وهو ما شك في بطلانه، إذاً فليس من الجبر محيد، ولا عن الاضطرار عنه من حل"[2].

يتبين لنا من خلال هذا الاقتباس أن عملية الجبر في التاريخ يتبعها —لا محالة– جبر في الفلسفة، فكما لا يوجد للصدفة أي مجال في حياتنا، كذلك لا يمكن أن تبني هذه الصدفة حياة أبي العلاء المعري، ويلحّ **طه حسين** على ذلك الانسجام بين الجبر التاريخي والجبر الفلسفي؛ لأنه من صميم منهجه الذي اتبعه حول حياة أبي العلاء.

يستعرض الباحث **عبد الرزاق عيد** مجالات التواشج والتضام في فكر **طه حسين** النقدي، حيث بيّن العلاقة الوطيدة بين الواقع والعقل، وكيفية حلول هذه في تلك، مركّزا على التأثيرات الممارسة من قبل نقاد أوربا في القرن 19، خصوصا **سانت بيف** (SAINTE Beuve) **وتين** (TAINE) على الحياة العقلية والمعرفية في مصر؛ أي قبل انتقاله إلى الدراسة بأوربا، وبالضبط حين مباشرته أطروحته للدكتوراه حول أبي العلاء المعري، وأخذه بمبدأ الحتمية التاريخية، أو الجبر التاريخي، إلا أن "حضور سانت بيف في الممارسة المنهجية عند **طه حسين** سيكون حضورا لاحقا ومتصلا بشكل خاص في كتاباته النقدية الصحفية، فيما يمكن أن نسميه نقدا انطباعيا تأثريا، تفترضه ضرورة التواصل مع الحياة الثقافية، أي أن (بيف) لا يشكّل عنصرا ركنيا في البنية التكوينية كمنظور كلي، أو لنظام

---

[1] ينظر: أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، ص: 61.

[2] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 288.

معرفي له جهازه وأدواته، بل هو أحد تجليات الممارسة النقدية الأدبية من خلال الانفتاح على تنوع الاتجاهات الفكرية الأدبية الغربية، يحضه في ذلك نزوع تعليمي توجيهي تثقيفي واضح"[1].

لا يستطيع **عبد الرزاق عيد** نفي ارتباط **طه حسين** في نقده ومساءلاته بالجبرية أو الحتمية، ويسعى إلى تبرير موقفه انطلاقا من أنه ذهب هذا المذهب للثورة على اليقينيات والنظرة الثابتة والساكنة للظواهر على ما يمكن أن يجعل من التحول والاضطراب غاية للاطمئنان والراحة "قد يبدو وعي طه حسين بالتاريخ متلبسا بنوع من الحتمية الجبرية، لكنها حتمية جبرية تتحرر من القدر الغنوصي والإرادة المطلقة ما قبل الطبيعة وما بعد التاريخ، لتبدأ لحظة انفصال هذا التاريخ عن اللاهوت لتتهاوى فيها بعد – في دراساته التاريخية اللاحقة– كل أشكال الوعي العرفاني وإيديولوجيا تقديس الماضي عندما يدمج لاعقلانيتها بمنهجه التاريخي العقلاني"[2].

لقد شغف **طه حسين** بطروحات المنهج التاريخي في تفسير الآثار الأدبية والوقوف عند فاعلية هذا المنهج، إذ من بين أهم القضايا المعرفية التي نالت حظها من الدراسة والاستقصاء على مدار سنين من عمره، والتي توّجت في نهايتها توجهه ومنزعه المنهجي والنقدي والعلمي وأرست دعائم فكره النقدي "ثلاث زوايا تحدد مثلث التطور في الوعي المنهجي: عقل أبي العلاء، عقلانية ابن خلدون الفلسفة التاريخية، عقلانية المنهج الديكارتي، ومن خلال الحركة بين هذه الزوايا الثلاث تتكشف الممارسة المنهجية لطه حسين في طموح علمي عبّر عنه ديكارت بأن العلم يجعلنا باطراد وعلى الدوام سادة الطبيعة ومالكيها"[3].

نخلص مما سبق إلى أن عملية استثمار طروحات المنهج التاريخي ومقولات الجبر التاريخي والفلسفي إنما استمدها الرجل من أساتذته بالجامعة المصرية، خاصة نالينو، ثم تأثره الواضح بمقولات "هيبوليت تين" يقول الدكتور "شكري عزيز ماضي" حول عملية التأثير الممارسة على طه حسين "وقد أثرت آراء تين تأثيرا واسعا في الدراسات الأدبية والنقدية ووصل تأثيرها إلى نقدنا العربي

---

[1] عبد الرزاق عيد:طه حسين رائد العقلانية الليبرالية العربية،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1،2008، ص: 140، 141.

[2] نفسه، ص: 144.

[3] نفسه، ص: 148.

الحديث، حيث تجلى في بعض كتابات طه حسين، وقد ساهمت في إيجاد تصورات جديدة للأدب وفي إنشاء مناهج نقدية تدرس الظاهرة الأدبية ومدى تأثرها بالبيئة"[1].

يقرّ هذا الرأي بما لا يدع مجالا للشك بأن **طه حسين** تأثر في بعض كتاباته النقدية بطروحات "تين" حول تأثير البيئة في الإبداع والفن، غير أن هذا لا يعدم أن يكون **طه حسين** قد نهج مناهج أخرى في نقده، تقاسمتها المناهج النقدية الأخرى كالتأثرية والانطباعية أو حتى الشكلية في بعض كتاباته النقدية الأخرى، فقد اجتمعت "التيارات النقدية الرئيسة الثلاثة في نتاجه النقدي: الواقعي صورته التأريخية والتيار الوجداني أو الرومنسي المتمثل بالاهتمام بذات الأديب، أو بالذات عموما سواء لدى الناقد أو لدى المتلقي عبر الأسلوب الانطباعي والشكلاني باهتمامه بالنص وحده دون الذات والتأريخ والعالم"[2].

يقف **سيد البحراوي** موقفا عادلا حين يقوم بتقييم إنتاجات نقادنا العرب المحدثين، فالرجل يعرض لهذه الجهود النقدية من وجهة نظر محايدة نظرا للإشكالات الكبرى التي وقع فيها النقاد العرب أثناء تطبيقاتهم لمناهج النقد الغربية، دون وعي منهم بالحمولة المعرفية والفلسفية التي تصاحب المنهج والمصطلح في هجرتهما، وعندما يصل إلى الرواد من النقاد المحدثين وكيفية احتكاكهم بمنجزات الحضارة الأوربية يخلع عليهم أي لبوس للتأصيل والتأسيس، إنما هو في حقيقة الأمر تلفيق وفي أحسن الظروف تكامل بين عدة مناهج لا يمكن أن تستثمر فيها العملية النقدية، ولا يمكن أن تعطي نتائجها المرجوة يقول **البحراوي**:" وفي النقد الأدبي، بدا واضحا انبهار روادنا بإنجاز الأوربي، وضرورة نقله دون أن يدركوا أن منهجهم في التعامل مع هذا الإنجاز النقدي، هو في الحقيقة قتل له لأنه معاد لطبيعته ولتاريخية إنتاجه، ويتضح هذا الأمر من منهج تعامل طه حسين مع المنهج الديكارتي في كتابه في الشعر الجاهلي، والذي من خلاله أعلن أول تمرد حقيقي على المنهج القديم"[3]. يرجع سوء استعمال المنهج من قبل **طه حسين** إلى ذلك الانبهار الحاصل بكل منجزات العقل الأوربي، والفلسفي منه على وجه الخصوص، فالرجل لم يأخذ من ديكارت إلا هذا الشعار الداعي إلى تجاوز

---

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص: 84.

[2] سعد البازعي: استقبال الآخر– الغرب في النقد العربي الحديث– المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 2004، ص: 99.

[3] سيد البحراوي: قضايا النقد والإبداع العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2002، ع129، ص : 105، 106.

القديم وقتله، والاندفاع نحو الجديد مع التجرد التام للذات من كل معارفها السابقة، والتعامل مع الظاهرة تعامل العالم الكيميائي مع المادة.

إن إشكالية المنهج المتبع من قبله، هي التي أوقعته في هذا الاضطراب الذي انسحب على العديد من أعماله التطبيقية، بدءا بعمله حول أبي العلاء إلى قراءته للشعر الجاهلي؛ لأن الملاحظ أنها عبارة عن استنتاجات خاصة، أملتها ظروف المقايسة التي وقع **طه حسين** ضحيتها في مقارنته الأدب العربي – والشعر الجاهلي خاصة– بالأدب الأوربي والشعر اليوناني خاصة.[1] يقول **سيّد البحراوي** عن تلفيقية **طه حسين** في مجال المنهج:" إن هذا الجمع بين منهجين لا يجتمعان وهو الذي يمكننا أن نسميه التلفيق، قد التقى مع تلفيقات منهجية أخرى خاصة بفهمه لوظيفة الأدب بين التصوير (البيئي) والتعبير الذاتي، وخاصة بالعلاقة بين تاريخ الأدب والدراسة الأدبية، أي بين العلم والانطباعية الذوقية، وهي تلفيقات قد نتجت عن أن طه حسين كما هو واضح لم يعاين بعمق الفروق الجوهرية بين المصطلحات والمفاهيم وهذا هو الوضع الطبيعي لناقل هذه المفاهيم وليس منتجها"[2].

وحاصل القول أن التطبيقات الآلية والصنمية للمنهج النقدي، دون وعي بكل الخلفيات الفلسفية والمرجعيات الفكرية التي عملت على صياغتها، هو ما يوقع الباحث أو الناقد في نوع من التجديف الذي لا تؤمن عواقبه، إذ يصبح عمله مجردا من كل تأسيس فلسفي أو تقعيد نظري يسمح له بالاستمرار والفاعلية. غير أننا سنحاول أن نقف في العنصر الموالي لهذا الفصل عند أهم تطبيقات المنهج التاريخي وكذا منهج الشك عند **طه حسين** في قراءة بعض متون الأدب العربي القديم والحديث، وذلك بتخصيص متن آخر يعتبر حلقة مهمة في المشروع النقدي عند **طه حسين** وهو كتاب حديث الأربعاء.

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 34، 35، 36.

[2] سيد البحراوي: قضايا النقد و الإبداع العربي، ص: 107، 108.

7. البحث عن المنهج (حديث الأربعاء)

1.7- من الجبر التاريخي إلى الحرية الفردية

سبق أن تتبعنا مستوى الشطط الذي بلغه **هيبوليت تين** (HYPOLYTE Taine)، في مبالغته بالأخذ بالحتمية التاريخية أو الجبر التاريخي، حتى أصبح من رواد هذا الاتجاه، ورأينا كذلك كيف ساير **طه حسين** تلك الطروحات النقدية، وكيف وظفها في قراءة أبي العلاء المعري، سواء في حياته أو فلسفته أو شعره، وذلك بكثير من الاطمئنان والتقديس، حيث نجده يقول: "يدل ما قدمناه على أنّا نرى الجبر في التاريخ، أي في الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة، وتنزل منازلها المتباينة بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الإنسان، ولا يستطيع لها دفعا، ولا اكتسابا، ذلك رأي نراه، وسنثبته في موضعه من الكتاب،...ولسنا نبتدع هذا الرأي وإنما نوافق فيه كثيرا من فلاسفة أوربا وفلاسفة المسلمين"[1].

هذا التشيع الواضح لمنهج المحدثين كما يسميه، جعله يلهث بكل ما شكل هذا المنهج، من رجوع إلى البيئة والجنس وغيرها. الأمر الذي غدا معه تطبيق مقولات المنهج أهم وأجدى عنده من البحث ونتائجه، إذ نجده يولي الأهمية الكبرى لكيفية استثمار مقولات هذه الإجراءات التاريخية، يقول: " تدل المقالة الأولى على أن الحياة العامة في عصر أبي العلاء لم تكن شيئا تطمئن إليه النفس، أو يرضى به الرجل الحكيم، لفساد ما كان فيها من سياسة وخلق، ومن تقسيم ثروة وتأثير دين، تدل المقالة الثانية على أن الحياة الخاصة لأبي العلاء، لم تكن خيرا من الحياة العامة...وعلى أن الرجل قد أحسن الدرس وأجاد التعليم، ورحل إلى مدن مختلفة وأقام في بيئات متباينة، وكان له قلب ذكي وأنف حمى،... فهذه المؤثرات كلها قد اشتركت في تأليف التراث الأدبي لأبي العلاء، فإذا وصفنا هذا التراث كان من الحق علينا أن نحلله إلى عناصره، ونرده إلى مصادره، ونحن فاعلون إن شاء الله"[2].

لقد عمد **طه حسين** في قراءة الشعر القديم، إلى قراءة تتحكم بناصية العلم التطبيقي والتجريبي الحديث، للوقوف على مدى مطابقة الشعر للحياة، أو بتعبير آخر كيف يصور الشعر العربي القديم الحياة العربية، وكيف يكون مترجما لها كاشفا إياها، فانقاد إلى وضع ذلك الشعر على محك العقل؛

---

[1] طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: 19.

[2] المصدر نفسه، ص: 191.

قصد سبر أغواره وكشف مخبوءه ومحاولة إنطاقه بما سكت عنه ذلك الشعر، يتأتى ذلك عند تتبعنا لعمل من أهم الأعمال النقدية عنده، دأب على تأليفه منذ مدة طويلة هو حديث الأربعاء باعتباره" فصولا كانت تنشر في صحيفة سيارة ليقرأها الناس جميعا فينتفع بقراءتها من ينتفع ويتفكه بقراءتها من يتفكه، ولم يكن بدّ لكتابتها من أن يتجنب التعمق في البحث والإلحاح في التحقيق العلمي، إذ كانت الصحف السيارة لا تصلح لمثل هذا".[1]

2.7 - آلية اشتغال المنهج

لا يجعل **طه حسين** من حديث الأربعاء حدثا مهما في منهج الدراسات النقدية، لأنه ببساطة لا يمكن أن يؤول إلى بحث علمي دقيق في مختلف المظاهر الإبداعية، التي من أبرزها الأدب العربي على مرّ العصور، ومن ناحية أخرى، لأن أصل الكتاب عبارة عن مقالات كانت تنشر بين الحين والآخر، لجملة أغراض لا يمكن أن يضمن مؤلفها أنها تحمل بذرة نقدية، تصلح لقيام مبدأ نقدي أو مدرسة أو اتجاه، إنما جعلت لأغراض أخرى ليس مجالها النقد العلمي. والأمر الذي جعل **طه حسين** يتجاوز فيها النزعة الجبرية أو الحتمية التاريخية التي اعتمدها مبدءا في دراسة أبي العلاء، غير أنه لا يتجاوزها كليا إنما مرحليا فقط.

يتساءل **طه حسين** في مؤلفه هذا عن المغزى من دراسة شعر أي شاعر ما، فيرى أن الهدف منه ليس فقط تحديد شخصية هذا الشاعر الفردية، بل يجب أن يتجاوز المؤرخ الأدبي ذلك إلى ما يؤلف هذه الشخصية من ميول وأهواء وعواطف، حتى يتسنى له فهم العصر والزمن الذي عاشت فيه هذه الشخصية ثم ينتقل إلى البيئة التي خضع لها، والجنسية التي حملها ونجم عنها. تلك – إذا- هي أهم القضايا والنقاط التي ينهض عليها منهج "هيبوليت تين" والتي كان تأريخه للأدب مسرحا لها.

لا يعكف **طه حسين** في حديث الأربعاء على المنهج التاريخي كما أسس له **تين**، ولم يحتكم لعناصره الثلاثة المشكلة له (الزمان، المكان والجنس)، بل اعتمد كذلك على ما أصبح يُعرف بالاتجاه النقدي العلمي، الذي استمد رواده آلياتهم ونظرتهم للأدب من العلوم الإنسانية، وهو الاتجاه المتمثل في طروحات **سانت بيف** (SAINTE Beuve) و**جول لمتر**(Jules Lemaître) و**برونتيير**

[1] طه حسين: حديث الأربعاء، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مج2 ،ج1، ص: 09.

(Brunetière) على الرغم من وجود فروق منهجية ومصطلحية بين أصحاب هذه الاتجاهات. لذلك فهو لا يتجاوزها بصورة مطلقة؛ بل يحاول جاهدا التوليف بينهما. يقول **طه حسين**: "...و لا نقل إن في هذا شيئا من التحرج، أو إن فيه تضييقا ومحاولة من هذه المحاولات، التي أرادت غير مرة أن تجعل النقد علما ذا قواعد وأصول فلم تفلح، ولم توفق إلى شيء كثير. لا تقل هذا، فإني لا أتحرج، ولا أضيق، ولا أحاول أن أضع للنقد قواعد وأصولا معينة، وإنما أحاول أن أفهم معك معنى النقد، وما يرمي إليه الناقد، ومهما تختلف مذاهب النقاد المحدثين ومسالكهم، فهم يقصدون إلى هذا كله أو بعضه. سل "سانت بيف" (Sainte Beuve) ينبئك بأنه يعني قبل كل شيء إذا قرأ قصيدة من الشعر، أو فصلا من النثر، بأن يجد شخص الشاعر أو الكاتب، وبأن يحلل هذا الشخص، ويصل إلى دقائقه ودخائله، كما يفعل علماء التاريخ الطبيعي في معاملهم، ولكن الشخص وحده لا يكفيه ولا يعنيه، وإنما هو يتخذ هذا الشخص وسيلة إلى النوع، يتخذ هذا الجزئي وسيلة إلى الكلي. ثم سل "تين" (Taine) ينبئك بأن شخص الشاعر، أو الكاتب ومزاجه وعواطفه وكل ما يكوّن نفسه، لايعنيه إلا من حيث هو أثر من آثار العصر الذي عاش فيه، والبيئة التي خضع لها، والأمة التي نجم منها، فالشخص عنده أثر من آثار هذا العصر، وهذه البيئة وهذه الأمة. ثم سل "جول لمتر" (Jules Lemaître) ينبئك بأن هذا كله لغو وثرثرة، وأن الفن وحده هو الذي يعنيه، ويعنيه من حيث إنه يؤثر في النفس، فيبعث فيها العواطف على اختلافها، ويبعث فيها الرضا والإعجاب. وفي الحق أن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به "سانت بيف أو "تين" أو "جول لمتر" أو غيرهم من النقاد، وإنما يودّ لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله، ويستخلص منه غرضا شاملا يطلبه ويسمو إليه حين ينقد، فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب وعصره وفنه"[1].

نلاحظ جليا من خلال هذا الاقتباس، أن **طه حسين** يدين الدين كلّه لأولئك النقاد من ذوي الاتجاه العلمي في النقد، فالرجل يحاول استثمار وتطبيق آليات هذا المنهج كما صاغها أصحابها. إلا أنه سيعدل عن ذلك في عام 1923، وسيراجع نظرته التاريخية، التي سيرجعها إلى تيار الفلسفة الوضعية منذ **كونت** إلى **دوركايم** حتى **ليفي بريل**، حيث أصبح يتحفظ نوعا ما بالنسبة للقيمة

[1] طه حسين: حديث الأربعاء، ج2، ص: 373، 374.

العلمية لهذا الاتجاه النقدي[1]، لأنه لا يكتفي بمقولات هذا المنهج خاصة في هذه الفترة، لأن المنهج عنده لا يفي بكل ما يرجى من الدراسة الأدبية، ذلك أن الأديب يختلف في طبيعته عن العلم، ولهذا ينبغي أن يضاف إلى هذا المنهج العلمي عنصرا آخر شخصي يقوم على الذوق، يقول **طه حسين**: "... ذلك لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمي الخالص وحدها وإنما هو مضطر معها إلى الذوق"[2]. وانطلاقا من هذا تجتمع لديه الذاتية بالموضوعية، أو تلتقي عنده النزعة العلمية بالنزعة الأدبية أو الفنية في تداخل وامتزاج كبيرين، يقول: "فأنت ترى أن تاريخ الأدب منقسم بطبعه إلى هذين القسمين: القسم العلمي والقسم الفني، ولكن هذين ليسا متمايزين"[3].

رغم ذلك اعتبر **طه حسين** نظريتي **سانت بوف وهيبوليت تين** ركيزتين أساسيتين في منهجه الهادف إلى الشمولية والتكامل النقدي. وأراد **طه حسين** كذلك أن يوازن بين هاتين النظريتين، وبين المنهج التأثري عند **جول لمتر**، الذي ظهر كرد فعل على جملة هذه المناهج، التي جعلت من النقد علما محضا. وبعمله هذا لا يجد **طه حسين** مانعا من الإفادة من كلا المنهجين الذاتي والموضوعي، ويقول أنه لم يخترع هذا المنهج، إنما وافق فيه اتجاها نقديا كان قد أسسه الناقد الفرنسي **جوستاف لانسون** (G.Lanson) وهو أحد أساتذته بالسربون، والذي تأثر هو بدوره تأثرا عميقا **بتين وبرونتيير**، دون أن يحتفظ منهما إلا بما كان عرضة للجدال الواسع، **فلانسون** لم يربط الأدب والنقد ربطا آليا، بل انزاح عن ذلك إلى فاعلية العلوم الاجتماعية، وكان يقرّ بضرورة التذوق في أي نقد أدبي، يقول: "لن نعرف قط مشروبا بتحليله تحليلا كيمياويا أو بتقرير الخبراء دون أن نتذوقه بأنفسنا، وكذلك الأمر في الأدب فلا يمكن أن يحلّ شيء محل الذوق"[4].

لقد أقر **لانسون** بفاعلية الذوق في الحكم على الأعمال الأدبية، وليس الأمر منوطا فقط بمناهج البحث العلمية، يقول حول أهمية الذوق: "ومادامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكّننا

---

[1] ينظر عبد السلام الشاذلي: الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1989، ص: 355.

[2] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 19.

[3] نفسه، ص: 48.

[4] جوستاف لانسون: منهج البحث في تاريخ الأدب، تر: محمد مندور، ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، دط، ص: 402.

من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه في ذلك صراحة، ولكن لنقصره على ذلك في عزم ولنعرف – مع احتفاظنا به– كيف نميّزه ونقدّره ونراجعه ونحدّه، وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه"[1].

نخلص من هذا إلى أن **لانسون** جمع بين المعرفة العلمية، والتذوق الفني أثناء الدراسة الأدبية، وهو عينه الذي قام به **طه حسين** فيما بعد سيرا على خطى أستاذه.

3.7- قوانين ابن خلدون الفلسفية

إضافة إلى التأثير الذي مارسه كل من **تين، سانت بوف، برونتيير** و**جول لمتر**، والاحتكام إلى قوانين الظاهرة الأدبية، سواء بالجبر التاريخي أم بعملية التطور التي تواكب الآداب، أم ملكة الذوق التي يخوّلها **طه حسين** خاصية الحكم على الإبداعات، فقد تأثر بقانون **ابن خلدون** حول التشابه والاختلاف. وهذا القانون أو هذه الآراء هي التي تمسّك بها ناقدوه مع نقده –**طه حسين**– لتلك الآراء نقدا عقلانيا، فعنده أن **ابن خلدون** غير معصوم من الخطأ، عندما حاول مثلا أن يبرّئ **هارون الرشيد** وعصره من الفساد السياسي والأخلاقي، يقول: "خليق بنا أن نتدبر حين نقرأ التاريخ، ونحاول فهمه وتفسيره. خليق بنا أن نفهم قانونين وضعهما ابن خلدون، ولكن أن نفهمهما أحسن مما فهمهما ابن خلدون. وهما: أن الناس جميعا متشابهون مهما تختلف أزمنتهم وأمكنتهم، وأن الناس جميعا مختلفون مهما تشتد بينهم وجوه الشبه. يجب أن نفهم هذين القانونين، وأن نحسن الملاءمة بينهما. وأن نعرف فيما يختلف الناس، وفيم يتشابهون، وما أثر هذا الاختلاف وهذا التشابه؟ ونحن إذا فهمنا هذين القانونين عرفنا أن العصر العباسي قد كان كغيره من عصور المجد والحضارة، فيه جدّ وهزل، وفيه شك ويقين"[2].

ثم يردف حول الموضوع نفسه مبرزا صورة العصر العباسي التي تقوم دوما على هذين القانونين لابن خلدون "وأنا أزعم – وأعتقد أني قادر على إثبات ما أزعم– أن القرن الثاني للهجرة قد كان عصر لهو ولعب، وقد كان عصر شك ومجون، وكل شيء يثبت صحة هذا الرأي، فقد كان هذا

---

[1] المرجع السابق، ص: 404.

[2] طه حسين: حديث الأربعاء، ج2، ص: 389.

العصر عصر انتقال من بداوة إلى حضارة، ومن سذاجة إلى تعقيد، ومن فطرة خالصة إلى علم وفلسفة، وقد كان فوق هذا كله عصر امتزاج بأمم مختلفة، وشعوب متباينة، منها البدوي والحضري، ومنها الجاهل والعالم، ومنها الغني والفقير"[1].

وسيرًا وفق نظام ابن خلدون، يعدّد **طه حسين** هذه الثنائيات الضدية، التي تؤسس لوعي نقدي جديد، ارتاده متأثّرا بالتاريخ الفلسفي الإسلامي ممثلا في أحد أقطابه، وهو **ابن خلدون** وللبرهنة على صحة ما ذهب إليه في حديث الأربعاء، ووقوفه عند كل عصر أدبي، محاولا تحليله وفق طروحات المنهج التاريخي، الذي واكبه ولازمه منذ أن كان بباريس، وحتى عند رجوعه إلى القاهرة يقول: " أنا ازعم... أن كل شيء في هذا العصر يؤيّدني في هذا الرأي. وأن هذا القرن قد بدأ بخلافة الوليد بن يزيد، وختم بخلافة الأمين بن الرشيد، وأحب أن يقارن بين هذين الخليفتين، ثم ألفت إلى بشار، ومطيع، وأبي نواس، والرقاشي، والعباس بن الأحنف، ومسلم بن الوليد، وحمّاد عجرد، ويحي بن زياد، وابن المقفع، وأبان بن عبد الحميد، وغيرهم من الشعراء والكتّاب والمفكّرين، ولا أريد أن أذكر الفقهاء وأصحاب الكلام مخافة أن يغضب المتحرّجون"[2].

يتبين مما سبق أن **طه حسين**، قد تأثر كثيرا بأستاذه **لانسون**، في طبيعة النقد التاريخي الموسوعي الذي دعا إليه الرجل، وهو في ذلك يتجاوز ما كان قد دعا إليه في مؤلفه السابق "ذكرى أبي العلاء" من الاحتكام إلى الجبر التاريخي أو الحتمية التاريخية، وخرج من ربقة النقد العلمي الجاف، الذي يشغل الناس بنفسه وشكله أكثر مما يشغلهم بنتائجه الموضوعية، إذ أصبح المعوّل عليه من الطائلة النقدية عنده، هو المزاوجة والتأليف بين النزعة الذاتية والموضوعية، والاحتكام إلى خاصية الذوق في استخراج الصورة الحقيقية لهذه الإبداعات.

إضافة إلى ذلك **فطه حسين** محكوم دوما وبدافع من المؤثر الغربي، بعقد مثل هذه المقارنات والموازنات بين الأدب العربي والأدب اليوناني أو الأوربي، ويعزو تطور الشعوب والأمم إلى مؤثرات البيئة، سواء الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، ويربط فكرة التطور التي حصلت للأمة اليونانية من بداوتها إلى حضارتها على هذه العوامل. غير أن هذا الربط بين التاريخ والبيئة، هو الذي استأثر

---

[1] المصدر السابق، ج2، ص: 389.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص: 390.

بفكر الرجل، ليجعل منه منهجا نقديا لمثل هذه القضايا "إن **طه حسين** في عرضه للعوامل الموضوعية المؤثرة في تطور الوعي الاجتماعي وأشكاله الشعرية أو الفلسفية يحقق نقلة هامة في وعيه لمنهجه التاريخي الذي كان يبدو كليّ الفعالية والحضور والتأثير للانتقال باتجاه إدراك دور الفكر في تغيير التاريخ ذاته على طريق تملكه كمنهج"[1].

تتصاعد موجة الموالاة التي بدأها **عبد الرزاق عيد**، بالنسبة **لطه حسين** إلى أوجّها، حين يتناول مشكلة من أخطر المشكلات، التي عالجها هذا الأخير ودعا إليها صراحة، وهي وجوب أن تقتفي الأمة العربية سبيل الأمة اليونانية، واستبدال سلطان العقل بسلطان الدين "وهو إذ يكتشف أن العقل الفلسفي هو الذي قاد العالم القديم وهو الذي يقود العالم الحديث، فلابد إذا من دعائم العقل الشعري وتقشيره من بطانته الوجدانية اللاهوتية، القانعة بالطبيعة، والمستسلمة لمسلّمات يقينياتها الزائفة، ليخلص الروح العلمي من أوشاب الإيديولوجيا الكهنوتية التي تضلّله، وهو خلال تأسيسه لهذا النظام المنهجي التاريخي الإنساني، إنما كان يقوم بعملية دمج غير مباشرة للنظام المعرفي الإسلامي بهذا النظام المعرفي الإنساني الكوني فيكاد أن يلغيه"[2].

إن المتفحص لهذا النص يلحظ – لا محالة- شرخا معرفيا أصاب المنظومة الفكرية للرجل؛ إذ بمحاولة دفاعه عن طروحات **طه حسين**، يتغافل عن أحد المبادئ الأساسية التي دعا إليها الدين الإسلامي، وهو مبدأ التفكر والتدبر في الأرض والخلق والملكوت. أضف إلى ذلك أن النصوص الدينية التي كانت شارحة للدين، هي التي أوقعت النص القرآني في واحدية المعنى، أو على أقل تقدير الرضوخ إلى معنى واحد وأوحد، وهو المعنى المفهوم من قبل رجال الدين.

لا يفوتني وأنا أعالج هذه الفكرة المعضلة، أن أذكر على سبيل التمثيل، جملة من المحن التي عاشها الفلاسفة أو رجال الدين، في مختلف العصور العربية، جرّاء القمع التسلطي الممارس من ذوي الشوكة والمقرّبين من السلطان. القضية إذا ليست في توحيد العقل العربي مع العقل اليوناني، إنما الإشكالية في نظري على الأقل، هي تلك الحدود المعرفية للتأويل، والممارسات الفكرية التي تنهل من التراث وتعود إليه، و**طه حسين** – في اعتقادي- لم تفته هذه اللفتة، إلا أنه أساء التعبير عنها، ربما

---

[1] عبد الرزاق عيد: طه حسين رائد العقلانية الليبرالية العربية، ص: 156، 157.

[2] المرجع نفسه، ص: 193.

لتحمسه المفرط في محاولة بلوغ الأمة العربية الإسلامية ما بلغته الأمم الأوربية، وهو ليس بدعا في هذا؛ فقد كانت العديد من المحاولات التي سلكت هذا المسلك من المثاقفة مع الآخر، ومحاولة البلوغ المعرفي لشتى أصناف العلم والمدنية، لقد أراد "طه حسين أن يؤسس تاريخا جديدا فقوّض التاريخ القديم دون أن يبني التاريخ الجديد. أراد ان يدمج التاريخ العربي بالتراث العالمي وأن يخضعه لقوانين المنهج ذاتها، فألغى التراث الخاص ومضى التاريخ العام غير آبه لدورنا التاريخي. أراد أن يدخل قانون التطور من خلال إدخال منظومة الوعي التاريخي في بنية العقل العربي، لكي يدخل العرب التاريخ، فبدا التطور حركة دوران انكفائية، وغدت لحظة عقلانية **طه حسين** الليبرالية نور في لوحة ظلامية تعزز أكثر فأكثر ابتعاد العرب عن التاريخ"[1].

لقد أراد **طه حسين** أن يكون قطب الرحى بالنسبة للتجاوز العقلي وليس التجاوز المكاني، لكن الذي حصل، أن الرجل حرّك بركة آنسة لماء راكد، فما كان له أن يطهّرها بقدر ما طفت على السطح علامات افتراق بين ما تريد وبين ما تمّ إنجازه. إضافة إلى أن عملية المهادنة، التي تمت بين الباحث والشعب وقبلهما السلطة، هي التي جعلت من قضية المنهج سكّينا في خاصرة الوعي العربي.

إن الذي يرومه العميد في طرائقه البحثية هذه، هو أن يجد سبيلا لخلاص العقل العربي، من كلّ ما علق به من شوائب الدهر، والدفع به إلى ارتياد آفاق رحبة من العلم والتقدم، كما حصل دوما مع العقل الأوربي، لأن مفهوم التطور والتقدم يتضمن "نظرة إلى الزمان يستقطبها المستقبل، زمان تتراكم فيه تجارب الإنسان الذي يتطور دائما نحو الأفضل بعقله ووجدانه وتحكمه في الأشياء، ومفهوم التقدم يتضمن رؤية للتاريخ نقيسه بالحاضر، وليس حاضر أية حضارة بل حاضر الحضارة الغربية"[2].

وهو الرأي نفسه والدعوة ذاتها، التي مافتئ **طه حسين** ينادي بها حينما اشترط في تطور الأمة العربية، وجوب مسايرتها للنموذج الغربي، وبالضبط منذ أن تطورت اليونان من البداوة إلى التحضر، وحينما استبدلوا العقل الفلسفي بالعقل الديني أو الميثولوجي "لقد آمن طه حسين بعالمية الثقافة الغربية، وأن هذه الثقافة قد نسخت كل الثقافات والحضارات فأصبحت هي الحضارة، وعلى الجميع

---

[1] عبد الرزاق عيد: طه حسين رائد العقلانية الليبرالية العربية، ص: 201.

[2] علي أومليل: سؤال الثقافة، الثقافة العربية في عالم متحول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005، ص:15.

أن يتبناها، ولذلك دعا إلى تعليم اليونانية واللاتينية لاستيعاب أصول الحضارة الغربية، هو طبعا يقول إنه بدعوته هذه لا يريد لمواطنيه أن يفقدوا هويتهم، لكنه تحفظ لفظي لا ينفي دعوته في كتابه مستقبل الثقافة في مصر، إضافة إلى كتابات أخرى إلى تغريب بلده مصر"[1].

أجد أن هذا القول ينطوي على كثير من التحامل على مشروع **طه حسين** التنويري والحضاري، ذلك أن الرجل لم يدع إلى التغريب أو الاستغراب، كما يصطلح عليه بعض مثقفي الحداثة اليوم، إنما دعوته ورؤاه ووعيه بما حققته أوربا وخاصة فرنسا، إنما تحقق في سياق ثقافي معيّن، ولا يمكن لباحث في القرن الحادي والعشرين أن يحمّل هذه الكتابات أكثر مما تحتمل وتطيق، أو أن يتعسف في إصدار الأحكام القيمية والمعيارية على مشروع ربما كان الأشمل من بين المشاريع الحضارية الأخرى، بالرغم من الإحباط وبعض الهزال الذي وسم مشروعه فيما بعد، لأسباب ربما تكون سياسية بالدرجة الأولى ولا سبيل إلى طرحها ومناقشتها في بحث نقدي كالذي نحن بصدده.

تتأكد الفاعلية النقدية **لطه حسين**، في طرقه للكثير من الحقول المعرفية، التي أراد من خلالها إعادة قراءة الموروث الإبداعي والنقدي العربي القديم، قراءة تتواءم مع متطلبات العصر ومنجزات الراهن، لأن " أهمية الممارسة النقدية وخطورتها وفاعليتها لا تكمن في مدى جدتها وحديتها وعمقها فحسب، بل تكمن –إضافة إلى ذلك– في مدى استجابتها لحركة الواقع المعيش، وتلبية حاجاته الأساسية المستجدة والمتغيّرة فالثقافة المنشودة (والممارسة النقدية المنشودة أيضا وهي جزء أصيل منها) هي تلك التي تُسهم في حلّ الإشكاليات الحضارية للأمة"[2].

ربما هو السلوك عينه الذي سلكه **طه حسين**، ودعا إليه في الأخذ بأسباب الحداثة الغربية في مجالات مختلفة، قصد مسايرة ركب الأمم المتقدمة، ولأن الحاجة ماسّة إلى التغيير انطلاقا من مخزوننا التراثي، وصعودا إلى منجزات أوربا الثقافية والسياسية والاجتماعية، وهي دعوة ألّبت عليه جملة من النقاد الذين ينطلقون في دعاواهم من دوغمائية تراثية تتشبث بالقديم وتتشرنق حاوله، في حلقة مفرغة لا طائل منها، وفي الوقت ذاته ناصرته جملة أخرى من النقاد رأوا فيه حامل لواء التنوير، ولكنه

---

[1] المرجع السابق، ص: 21.

[2] شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد،- البنيوية، النقد الأسطوري، مورفولوجيا السرد، ما بعد البنيوية-، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1997، ص: 180.

السهم الذي افترع عذرية الخمول والجمود الذي عانى منه النقد والأدب، كما عانت منه مختلف مجالات الحياة من سياسية وثقافية واقتصادية وغيرها. ثم يضيف الباحث تصورا آخر يضع فيه الناقد موضع الريادة في محاولة الخروج بالأدب والنقد من تلك الزاوية المظلمة التي لازمته طويلا يقول:" فطه حسين كان يطمح إلى تأسيس منهج علمي في دراسة الأدب ونقده"[1].

وبعد أن يستعرض طروحات **طه حسين** في تعريفه الإبداع الأدبي، وأنه قائم على أصول طبيعية من داخله، وأن مناط الأمر يتمثل في كيفية استجلاء الجمال الفني من قبل القارئ. يصل إلى نتيجة مؤداها أن "إيمان طه حسين بحرية الإبداع وبالقيم الجمالية المطلقة والمثل العليا المجردة، ويحصر مهمة الأدب في خلق الجمال سيدفع به دفعا على تبني معايير نقدية متحررة، لذا نراه يؤكد – مرارا– بأن النص الجيد يتوافر على خاصيتين هامتين أو قيّمتين خطيرتين هما:1– الجمال الفني المطلق، 2– أن يكون مرآة لبيئته"[2].

يتجه الخطاب النقدي عند **طه حسين** وجهة مقايسة، بين منجزات العقل الفلسفي الغربي واستقبالات العقل العربي النصي (الديني)، لكن هذه المقايسة يجب أن تنتظم في سياقات مماثلة في أثناء مرحلة التقبل، أي أن مقايسته نحت منحى معرفيا في ظاهرها، راديكاليا ليبراليا في باطنها، ما أفرز جملة من التعارضات، على مستوى القاعدة القرائية لفكر **طه حسين**. يقف الباحث **عبد الرزاق عيد** عند تشكّل العقل الفلسفي الغربي وماهيته في كليته وإنسانيته، موضحا أن "الفكر الغربي يتأطر في نص طه حسين كنظام مفاهيمي متكامل، كجهاز معرفي متسق يدعو للتفاعل معه بوصفه العقل (العقلاني طبعا) هو العنصر التكويني الجوهري المكوّن لهذا النظام أو لذاك الجهاز"[3].

يتناول الباحث **عبد الرزاق عيد**، الكيفية التي باشر بها العميد نقده لجملة من الشعراء لعل أشهرهم **المتنبي** و**المعري**، وكيف وازن بينهما من حيث الشاعرية، ثم من حيث الإيديولوجيا المحركة لشخصية كل شاعر على حِدَة، وينهض الخطاب النقدي عنده، في هذه الجزئية على المكونات البنيوية، التي تنتظم في أنساق وسياقات معرفية، هي بالضرورة من أساسيات البحث، يقول: "إن

---

[1] المرجع السابق، ص: 186.

[2] نفسه، ص: 190.

[3] عبد الرزاق عيد: طه حسين: رائد العقلانية الليبرالية العربية، ص: 213.

الضرورات المنهجية على مستوى تقنية البحث، تتطلب التوفر على العناصر التكوينية المنسجمة في منطوقها الداخلي، لكي يستقيم الاستقراء في بلوغ نتائجه البرهانية، ولذا فإن النص ينحو باتجاه تنمية العناصر التي تخدم الوظيفة البنائية للمنظومة التي يسعى إلى تكوينها، ولذا يكثر المسكوت عنه ويتم تجاوز ما يبدو متناقضا ومختلفا على مستوى الاستقراء في خدمة البرهان وتحققه"[1].

لا يجد **طه حسين** فكاكا من قبضة المنهج الانطباعي والتأثري، في إصدار أحكامه القيمية المعيارية حول مجموعة الشعراء الذين انتقاهم للدرس والمساءلة، ذلك أن الرجل يحتكم إلى ملكة الذوق في إصدار هذه الأحكام النقدية، التي تنضاف إليها في نهايتها بعض التعديلات في مسألة الغلو والإسراف "إن المطمح الأخلاقي الذي يكمن وراء منهجه في البحث قاده في أحايين كثيرة إلى نوع من الإسراف والغلو الذي يتخطى المعرفي باتجاه إيديولوجيته المستقبلية الداعية للانخراط في الحداثة الكونية، حيث لم يتردد في اندفاعه الأخلاقي العارم من إطلاق بعض الأحكام التي تتبدى عن قسوة وجفاء، حيث يرى الفارق بين المعري والمتنبي هو الفرق بين الفيلسوف والرجل من سائر الناس"[2].

تعامل **طه حسين** مع التراث من منظور الباحث المنقّب في طبقات هذا الهرم الكبير، ذلك أنه استثمر مجمل الطروحات التراثية، ثم أضاف لها ما جادت به الحضارة الغربية في سبيل تبيان واستظهار المناطق المشرقة منه، ولم يتم التعامل من باب الاختيار أو الاقتفاء، بقدر ما كان العمل شموليا في البحث والاستقصاء، واستثماره للتاريخ الإسلامي خاصة شكّل حجر الزاوية في هذه المعالجة، فضلا عن استلهامه المحطات الكبرى في هذا التاريخ، وهو إذ يعالج أهم القضايا التاريخية، إنما ليزيح الستار ويميط اللثام عن الوجه الحقيقي لهذا التاريخ، باقتباسه لنظرية المعرفة المعاصرة ولمقولاتها الحفرية "إن وعي طه حسين للتغاير بين نسقين متمايزين في حقل نظرية المعرفة دفعه على مستوى التوظيف الإيديولوجي إلى تأكيد هذا التمايز بين العلم والدين، لكن لا يفتئت أحدهما على الآخر، حيث

[1] عبد الرزاق عيد: طه حسين، رائد العقلانية الليبرالية العربية، ص: 248.

[2] نفسه، ص: 249، 250.

يعرض لتاريخ هذا الافتئات منذ صراع سقراط ضد الرأي العام وصولا إلى الثورة الفرنسية وانتصار العلم والعلمانية عبر افتئاتها على الدين والكنيسة"[1].

تبرز المحطات المعرفية الكبرى التي اشتغل عليها **طه حسين**، مدى إلمام الرجل بكل ذلك الزخم المعرفي للتراث بشتى أشكاله الديني، السياسي، الاقتصادي وغيره، ومدى استثماره لمقولات هذا التراث من داخله، ثم الإفادة من منجزات الحضارة الغربية في الحفر عن مجمل السياقات التاريخية، التي عملت على تشكيل هذه الكتلة من التراث، وأثناء مساءلته لمختلف القضايا، لا يترك **طه حسين** سبيلا من سبل تحقيق الفائدة إلا وطرقه، وانطلاقا من هذا فهو "يعتبر رائدا ليس في إدراك أهمية العامل الاقتصادي في الحياة الاجتماعية فحسب، بل إن إدراكه لأهميته جعل منه عاملا أساسيا في تفسير الظواهر منهجيا، أي أنه أدرجه في جهاز مفاهيمه ورؤيته المعرفية في الفهم والتحليل بوصفه العامل الرئيسي الذي يحدد الوظيفة الإيديولوجية، لأي حدث تاريخي أو ظاهرة فكرية اجتماعية"[2].

إن المنهج المتبع من قبل **طه حسين** في قراءة التراث، وليس النقدي فحسب بل كل أنواعه بما فيها الديني، هو الذي مكّنه من وضع يده على العلة الفاعلة في مستوى العلاقات بين الحاكم والمحكوم، خاصة إذا علمنا أن من أهم العوامل التي أسهمت بشكل فعّال في سير الأمة في رعيلها الأول، كان العامل السياسي والاقتصادي، (مسألة المغانم في الفتوحات) وهو منهج يحفر عميقا في الأنساق التاريخية للمسلمين، ويكشف عن مدى القدرة الفائقة التي يمتلكها، في إضاءة بعض المناطق الغائمة في تاريخها العربي الإسلامي، ومحاولة إزاحة ستار التقديس عن بعض الممارسات، التي كانت تمثل عصب الحياة بالنسبة لهم.

ومن هذا المنظور كانت النظرة القديمة للتاريخ والتي تبناها العديد من النقاد المحدثون تورط أصحابها في "ضروب من الخطأ في الحكم"[3]، ولا يحصل ذلك حسبه إلا إذا أبقينا التراث بعيدا عن هالات التقديس، التي صاحبته وجعلته كتلة صلبة بل متكلسة جرّاء تلك الممارسات، ومنه يمكننا بعد نزع رداء القداسة عنه أن نعطي صورة مشرقة عن كل شخصيات هذا التراث، ولذلك فهو يودّ

---

[1] المرجع السابق، ص: 267.

[2] نفسه، ص: 284.

[3] طه حسين: حديث الأربعاء، ج2، ص: 385.

أن يقرأ "ويدرس حياتهم على هذه القاعدة وهي أنهم ناس لا ملائكة"[1]. الأمر الذي مكّنه من مساءلة هذه المتون بعين الناقد الحصيف، الذي يتجرد من كل هوى مسبق، ولا تحول بينه وبين خطوات بحثه ونتائجه كل دعاوى التقديس والتهليل، لأن خطاب النقد عنده إنما ينهض على إقحام الخصم بالحجة والبرهان والدليل، وهو الذي سار عليه في مؤلف حديث الأربعاء كما في غيره من المؤلفات التي نهضت بعبء المنهج، والنتيجة أن "نقد الحقيقة لا يعني تبنّي الموقف السوفسطائي، وإنما يعني أن اليقين لا يمكن إلا أن يكون مغلقا، ولهذا فهو يؤول في المنتهى إلى الدوغمائية التي تترجم تعصبا وتحزبا وربما عنفا وإرهابا وفضلا عن ذلك، فالدوغمائية والوثوقية واليقينية كل هذه ليست نقيض الريبية والسفسطة، إنها سفسطة مضاعفة، ذلك أن خطاب اليقين والوثوق والإحكام يموّه الحقائق بقدر ما يحجب حقيقته أي آلياته في التمويه والتضليل"[2].

أدرك **طه حسين** منذ بدايات تكوينه، خاصة عند احتكاكه بأساتذة أوربا، أدرك أن سبيل الوصول إلى الحقيقة لا يكون بالطابع الذاتي فحسب، بل ربما السبيل الأسلم لذلك هو الاحتكام إلى آليات العقل، لذلك ينتصر العميد في جلّ مؤلفاته النقدية إلى الآراء الفلسفية على مرّ العصور سواء اليونانية أم الإسلامية، مما جعله يقرأ هذه الظواهر والأحداث في صيرورتها التاريخية، وهو الأمر الذي ندب العميد نفسه القيام به والحفر في أنساقه، لسبر أغواره وإخضاعه لمحك العقل والنقد العلمي، بعيدا عن عتمة الدوغمائية السلفية، وبعيدا كذلك عن النظرة التقديسية لكل ما هو عتيق أو قديم "التاريخية تعني أن للأحداث والممارسات والخطابات أصلها الواقعي وحيثياتها الزمانية والمكانية وشروطها المادية والدنيوية، كما تعني خضوع البنى والمؤسسات والمفاهيم للتطور والتغيّر أي قابليتها للتحويل والصرف وإعادة التوظيف"[3]، وذلك هو المبتغى من استثمار تلك المناهج من قبله في تخليص التراث الشعري والأدبي عامة من ربقة التقديس والتشرنق حول الذات، والانكفاء إلى الماضي الموروث في قراءة ذلك التراث، إذ من نواميس الحياة التطور والتغيّر، ولكل جيل ولكل عصر قرّاءه ونقّاده، ولهم مناهجهم وطرائقهم البحثية، ومادام الأمر كذلك فقد عمّقت دراسة **طه حسين** عن ابن خلدون، -وكذا دراسته على أعلام النقد التاريخي الفرنسي، ولاسيما **لانسون** - في نفسه شروط

---

[1] المصدر السابق، ص: 390.

[2] علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط4، 2005، ص: 22.

[3] المرجع نفسه، ص: 65.

البحث في التاريخ العربي الإسلامي، وقد كلّفه بطروحات وقوانين ابن خلدون كثيرا، لأنه كما قال عنه "يكره الغرض والهوى، ويحذر من أخطار كثيرة تحيط بكاتب التاريخ، ويحبب إليك، أويحتّم عليك، تحكيم العقل فيما يروى لك من الحوادث، وهو يصل من هذا كلّه إلى استكشاف قوانين قيّمة في النقد التاريخي"[1].

يتضح جليا مما سبق أن فكر **طه حسين** يسير في خط متصاعد، وذلك بعد أن تجاوز مقولات الحكم التاريخي التي رأى بأنها تجمّد النص النقدي عند جملة من العلل والأسباب التي ربما لا دخل لها في عملية القراءة، ولأنه في تطوره الفكري لا يسلك سبلا سهلة يمكن اقتفاؤها بل يسير دوما في طرق وعرة المسالك، حتى أننا نتلمس أنه في بعض الأحيان يكاد يرتدّ عن طبيعة منهجه العقلاني، لأن "النقد العربي يعاني أزمة هي جزء من أزمة الإبداع، ومن أزمة الثقافة ومن أزمة الواقع، بمعنى أن هناك قانونا ما يحكم هذه المستويات، ويلقي بظله على كل منها، وإذا كان الواقع ليس معطى موضوعيا ساكنا موحدا، بل هو حركة نشطة من التعامل والصراع بين قوى اجتماعية ذات مصالح مختلفة وإيديولوجيات متعددة ومتصارعة أحيانا في التعبير الثقافي لهذا الواقع يخضع بالضرورة لهذا التعدد والتعارض والتصارع"[2].

لقد عرف المشروع النقدي عند **طه حسين** ذلك التنوع والثراء على مستوى الإجراء أو المصطلح الأمر الذي جعل تلك المدونات النقدية تتسم بطابع الإحاطة والشمولية، ولا أظن أن ذلك يدخل في باب الفوضى المنهجية أو الاضطراب المصطلحي بقدر ما يدل على سعة الاطلاع والتمكن من الوافد الغربي، فضلا عن الإحاطة بكل جوانب هذا التراث الضخم. إضافة إلى أنه استطاع أن يخوض الصراع مع القديم من داخل منظومته، يقول أحد الباحثين: "...و القطع كان أفضل من يستطيع ممارسة أبلغ تأثير في قارئه من غيره من المدافعين عن الحداثة إنْ لبلاغة تعبيره

---

[1] طه حسين: حديث الأربعاء، ج2، ص: 385.

[2] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط3، 1994، ص: 264.

وسحره أو الاقتدار الذي لا يضاهى في التبليغ على أرفع أسلوب بيداغوجي، أو لسلطانه الثقافي في حقبة امتدت منذ الحرب العالمية الأولى حتى خمسينات القرن الماضي"[1].

يثير أي عمل أدبي أو نقدي مهم جملة من الردود سواء كانت مدافعة أم رافضة، وحديث الأربعاء من بين المدوّنات النقدية عند **طه حسين**، التي رام فيها تطبيق منهج معين يسمح له بتفكيك تلك البنى المتشابكة، التي تصنع ذلك الهرم التراثي. فقد لاذ الرجل-كما أسلفنا- بقوانين ابن خلدون وهو في هذا يواجه المحافظين به، باعتبار القوانين المهمة والقيّمة التي وضعها ابن خلدون، وتحديده لمجمل الصفات والمزايا التي يجب على الباحث في التاريخ التحلي بها، الأمر الذي حدا ببعض الباحثين إلى القول: "إن المنهج الذي يغلب على حديث الأربعاء ولاسيما في الجزأين الأول والثاني،هو منهج ابن خلدون"[2]. ربما لم يستطع المؤلفان التمييز بين المنهج والقانون، ذلك أن ابن خلدون وضع قوانين تحكم الظاهرة الأدبية ولم يدبّج منهجا للتحليل؛ فالمنهج هو تفعيل وممارسة لنظرية أدبية ما.

8. خيارات الممارسة المنهجية في حديث الأربعاء

يتشكل مؤلف حديث الأربعاء من كمّ هائل من المقالات والبحوث، التي كانت في الأصل تكتب وتنشر في مجلات أسبوعية، كمجلة "السياسة" و"الجهاد" وغيرها. وهذه المقالات هي التي التزم بكتابتها **طه حسين** زمنا طويلا، غير أنّ ما يمكن أن يلاحظ عليها، هو ضيق الحيّز المكاني المخصص لكل مقالة، الأمر الذي يتعسر معه التحقيق في كل جوانب الموضوع وإخضاعه إلى التدقيق العلمي، وهذا الالتزام هو الذي جعله يكتب أسبوعيا "إلى الناس على ما فيه من نقص وحاجة إلى الإصلاح"[3]. رغم ما في ذلك من نقص بالعناية بها وبنتائجها، إضافة إلى الحيّز المحدود الذي تخصّصه الصحيفة أو المجلة، يقول **طه حسين** في ذلك: "...و وأنا أستبيح لنفسي ...أن أقدم إليك صورة صادقة ولكنها موجزة من الشعراء الذين أدرسهم، وقد أستطيع أنْ دم إليك صورة صادقة من

---

[1] عبد الإله بلقزيز: العرب والحداثة – دراسة في مقالات الحداثيين-، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص: 154.

[2] حمدي السكوت و مارسيدن جونز: أعلام الأدب المعاصر في مصر (1) طه حسين، ص: 40.

[3] طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، ص: 10.

صاحبنا هذا، ولكني أجد مشقة شديدة في الإيجاز. فليس من اليسير أن تختار من شعره، فكل شعره أو أكثره حري أن يختار. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل أنت مضطر إلى أن تروي له شعرا كثيرا مما يحتمل هذا الحديث ، "[1].

الأمر الذي نجم عنه عدم وضوح الرؤية النقدية والمنهجية لديه، ما جعل العديد من الباحثين ينعتون "حديث الأربعاء" بأنه مؤلف لا يحتوي على منهج واضح، إلا أن الكتاب في الحقيقة عبارة عن مجموعة من الموضوعات ينتظمها خيط دلالي ومعنوي واحد يشدّها إلى بعضها البعض. يكفي أن ندرك أن حديث الأربعاء ألّفه الناقد في أواخر 1922 أي بعد عودته من السربون، لنعي الفرق بين التجربة الشخصية له في كل كتبه السابقة عليه، وربما ترجع الموضوعات التي عالجها **طه حسين** في هذا الكتاب إلى فكرة رئيسة واحدة توحّدها كما أسلفنا، فعند دراسته الأدب العباسي مثلا، فالرجل يبرز العلاقة والصلة التي تجمع بين مجموعة من الشعراء، في قضية المجون والخلاعة واللهو والشك، أو حتى صلة الصدق في التعامل مع حوادث العصر العباسي، فإن شعر هؤلاء يعكس حقيقة ما كان موجودا في ذلك العصر. وعند انتقاله على بيئة الحجاز، فالرجل يدرس العلاقة التي تربط بين شعراءه في غرض الغزل الإباحي، والأمر نفسه كذلك بين شعراء الغزل العذري العفيف في بادية الحجاز.

وليتسنى له مثل هذا التوجه، يقسّم نصّه إلى مراحل ثلاث، يجب أن يمرّ بها ليحقق نتائج مرضية وهي: استكشاف النص الأدبي، ثم قراءته قراءة صحيحة، ثم تحقيقه وضبطه. وتعدّ هذه العملية عملية إعداد للبحث يشملها الجانب العلمي، وتأتي ربما آخر مرحلة فيه وهي مرحلة التذوق، التي تظهر فيها روح الناقد وشخصيته يقول **طه حسين**: "أريد أن أدرس شعر أبي نواس، فأنا مضطر أول الأمر إلى أن أبحث عن هذا الشعر. ولهذا البحث المنظم قواعده وأصوله، فإذا وجدت هدا الشعر فأنا مضطر إلى أن أقرأه وأحقق نصوصه وأقارن مقارنة علمية دقيقة بين النسخ التي تشتمل عليه. فإذا استخلصت من هذه النسخ المختلفة والنصوص المتباينة نصّا انتهى إليه بحثي واختياري، فأنا مضطر إلى أن أقرأ هذا النص قراءة الباحث المنقّب الذي يريد أن يفهم ويفسّر ويحلّل ويستخلص ما في هذا الشعر من خصائص لغوية أو نحوية أو بيانية. فإذا أنا فرغت من هذا كله فاستكشفت النص وحققته

[1] المصدر السابق، ج1، ص: 255.

وفسّرته واستخلصت خصائصه ومميزاته، مستعينا في هذا كله بهذه العلوم المختلفة،... فقد انتهى القسم العلمي الخالص من عملي مؤرخا للآداب، وبدأ القسم الفني الذي أجتهد ما استطعت في أن أخفف تأثير شخصيتي فيه، ولكني أعتمد فيه، سواء أردت أم لم أرد، على الذوق، وهذا القسم هو النقد"[1].

نستطيع أن نفهم من خلال هذا الاقتباس، أن المراحل النقدية عند **طه حسين** قد عرفت تطورا ومسيرة حافلة بالنقد، وتاريخ الأدب والدراسة الأدبية، فيشتمل القسم الأول من دراساته على دراسته الأدب الجاهلي، وأبي العلاء المعري ومجموعة من شعراء الغزل، وبعض شعراء العصر الأموي، وأحاديث الأربعاء التي تناول فيها جماعة من شعراء العصر العباسي، ومع المتنبي، ويشتمل القسم الآخر جملة من المقالات تناول فيها جماعة من الكتّاب والشعراء المحدثين والقدماء، وعرض فيها للصراع بين القديم والجديد.

وبضغط من المنهج التاريخي، الذي وُسم به العميد يحتاج في الكثير من الأحيان إلى أن يبحث شاعرا واحدا في أكثر من مقال، ليبرز ما بشّر به ودعا إليه قبل بداية مقاله فيه. فعندما يحاول أن يبيّن مدى تأثير البيئة في رسم شخصية الشاعر، وكيف تنعكس هذه في تلك يقول: " الفرد. ماهو؟ هو أثر من آثار الأمة التي نشأ فيها، أو قل من آثار الجنس الذي نشأ منه: فيه أخلاقه وعاداته وملكاته ومميزاته المختلفة. وهذه الأخلاق والعادات والملكات والمميزات ماهي؟ هي أثر لهذين المؤثرين العظيمين اللذين يخضع لهما كل شيء في هذه الدنيا: المكان وما يتصل به من حاله الإقليمية والجغرافية وما إلى ذلك، والزمان وما يستتبع من هذه الأحداث التي تخضع كل شيء للتطور والانتقال. الكاتب أو الشاعر إذا أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان، فينبغي أن يتلمس من هذه المؤثرات التي أحدثت الكاتب أو الشاعر، وأرغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار."[2].

هذا بطبيعة الحال أحد سبل الدراسة عند **طه حسين**، في محاولة تكييف مقولات المنهج التاريخي الذي استثمره من **تين**، ثم من **لانسون** فيما بعد، لقراءة المدونات الشعرية العربية، والتي توصله حتما إلى معرفة الحالة الاجتماعية والاقتصادية لذلك العصر. ودائما في محاولته إبراز دور البيئة

---

[1] طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط11، ص: 50.

[2] نفسه، ص: 44.

في رسم صورة العصر الذي ينتمي إليه الشاعر، يواصل **طه حسين** ذلك عندما يعرض بالدراسة لطائفة من شعراء الحجاز، وكذلك لبعض الشعراء العباسيين يقول عن أثر البيئة في حياة كل من **عمر بن أبي ربيعة** و**أبي نواس** على التوالي: " فلست أعرف شاعرا إسلاميا استطاع أن يمثل العصر الذي كان يعيش فيه، والبيئة التي كان يحيا فيه، كهذين الرجلين اللذين نستطيع أن نتخذهما مرجعا في درس الجماعة التي كانت تحيط بهما، تريد أن تدرس العراق صدر الدولة العباسية، وأن تدرس بغداد أيام الرشيد والأمين خاصة، فارجع إلى أبي نواس. تريد أن تدرس حياة الحجاز في الدولة الأموية، فارجع إلى ابن أبي ربيعة"[1]؛ لأن بإمكان الدارس لهذا الشاعر أن تتشكّل لديه صورة مكتملة عن كل عصر من هذين العصرين، على اعتبار أن الأدب صورة للحياة يتأثر بها كما يؤثر فيها، وهو عينه المنهج الذي أخذ به في كتابه الأول "تجديد ذكرى أبي العلاء"، الذي استثمر فيه منهج **هيبوليت تين** الفرنسي، ولكي يستوفي **طه حسين** حقه من الدراسة المنهجية التي نهض بإبرازها، يخصص مثلا تسع مقالات كاملة لدراسة أبي نواس وحده " تريد أن تشخّص الحياة العباسية أيام الرشيد والأمين، فلن تجد لها تشخيصا أقوى ولا أظهر ولا أصدق من أبي نواس"[2]. وكذلك عندما يدرس الشعراء الغزليين في بيئة الحجاز، فإنه يمثل بعمر بن أبي ربيعة، ويفرد له مقالين لأن "المؤرخ الذي يريد أن يدرس حياة الأرستقراطية القرشية في الحجاز أثناء القرن الأول للهجرة يجب أن يلتمس هذه الحياة في شعر عمر بن أبي ربيعة، قبل أن يلتمسها في أخبار التاريخ وحوادثه المختلفة"[3].

الحق أن **طه حسين** قد تعمقت نظرته إلى التراث الشعري العربي، قصد مساءلته بتأثير من **نالينو** أوّلا، ثم من أصحاب الاتجاه التاريخي ثانيا، لأن **نالينو** هو الذي دفع به إلى دراسة الأدب العربي دراسة تاريخية حديثة، كما فعل هو مع الآداب الأوربية، يقول في ذلك: " إن المطلوب مني ليس إلا أن أطبّق على الآداب العربية، أساليب البحث التاريخي، التي عادت على تاريخ آدابنا الإفرنجية بطائل عظيم"[4]. وانطلاقا من هذا جعل **نالينو** الشعر والآداب عموما مرآة لكل الحياة السياسية والاجتماعية، وقد سايره العميد في ذلك أثناء دراسته التي نحن بصدد تتبعها، ولذلك نجد

---

[1] طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، ص: 299، 300.

[2] نفسه، ج1، ص: 300.

[3] نفسه، ج1، ص: 300.

[4] كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، ص: 43.

نالينو حينما تتبع بالدراسة عصر بني أمية وجد أن الشعر " مرآة أحوال الأحزاب السياسية والدينية وترجمان أهواء الناس، وآرائهم في مسائل الدنيا والدين، فما تقدم برهان على ذلك قاطع فأشرت إلى أشعار العثمانية، والخوارج والشيعة والمرجئة والزبيريين وأصحاب الأمويين"[1]. وهو الأمر نفسه والتعريف ذاته الذي يضعه **طه حسين** فيما بعد للشعر ودوره في الحياة يقول، فالشعر "مرآة تمثل في قوّة أو ضعف شخصية الشاعر وبيئته وعصره، وهو من هذه الناحية متصل بزمانه ومكانه"[2].

يستلهم **طه حسين** طروحات أستاذه في تفسير الظواهر الأدبية بثنائية الزمان والمكان، وبيّن العلاقة بين هذه المؤثرات وبين الشعر والإبداع عموما، وذلك تمشيا على خطى أستاذه الذي فسّر نشأة فن الغزل في مدن الحجاز تفسيرا مرآويا، لأن هذا الفن الشعري قد نشأ في مدن الحجاز نتيجة لأسباب سياسية، وهي انصراف الشباب في الجزيرة العربية بعد أن تم الفتح للمسلمين إلى حياة التظرف والغناء، وخاصة أن هذا الشباب قد أدرك بعد فترة، أن سلطة مدن الحجاز قد انتقلت إلى أمكنة أخرى، يقول **نالينو** " وإن سألتموني عن سبب هذا التقلب الشديد في أساليب الشعر في المدن الحجازية، قلت لا يخفى على أحد أن أكثر رجال السياسة والحرب قد تركوا جزيرة العرب في أواخر خلافة علي بن أبي طالب، فبقيت بالمدينة أهل التقى والعبادة والنسك من الأنصار والمهاجرين، كأن الدنيا في الشام والدين بمدينة النبي، وكثرت في ذلك العصر ثروة الحرمين، ولاسيما مكة ولاتساع العلائق والمصارف التجارية، ولزيادة الوافدين عليها لتأدية فريضة الحج، فبزيادة الثروة والنعمة واتساع العيش، زاد أيضا ما تنزع النفوس إليه من الشهوات، والملاذ والتنعم بأنواع الترف، وفسدت أخلاق الشبان من البيوتات الكبيرة الذين لم يكن لهم بالحجاز مجال واسع للاعتناء بأمور السياسة والحرب، ولا بالعلوم العقلية التي لم تزل مجهولة عند العرب في ذلك الزمان، فاشتد ميلهم إلى التظرف والتّغزّل وسماع الغناء وحضور الملاهي"[3].

إذا تتبعنا **طه حسين** في تفسيره لمثل هذه الظواهر، فلا نجده يحيد عن هذا التوجه للأستاذ **نالينو**، حيث يذهب في تفسير نشأة الغزل بمدن الحجاز المذهب نفسه يقول: "نستطيع أن نستنبط أن بلاد العرب – بعد أن تم الفتح للمسلمين، وبعد أن جاهدت في الاحتفاظ بالسلطان السياسي،

---

[1] المرجع السابق، ص: 233.

[2] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص:317.

[3] كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، ص: 105.

وأخفقت في الجهاد إخفاقا شنيعا، وانتقل مركز الحكم منها إلى الشام، كما انتقل مركز المعارضة منها إلى العراق- انصرفت أو كادت تنصرف عن الاشتراك في الحياة العامة، وفرغت للحياة الخاصة، فانكبّت على نفسها."[1] يذهب **طه حسين** بعد ذلك إلى تحقيق البعض من شخصيات الشعراء في عصر بني أمية، وعصر بني العباس، سواء التي حازها من شعرهم أو من كتب الأدب والأخبار؛ فيتناول حياة أبي نواس، الوليد بن يزيد، مطيع بن إياس، حمّاد، عجرد، الحسين بن الضحاك الخليع وبشار بن برد، ويعتذر عن تحقيق شخصية والبة بن الحباب " لأن الله لم يقدّر لشعره البقاء، ولا لأخباره وسيرته أن يتناقلها الرواة، فذهبت حياته كما ذهب أدبه"[2].

وتماشيا مع طروحات أستاذه **نالينو**، فإن **طه حسين** حينما يصل به البحث إلى بعض القرى في بادية الحجاز، وما إليها من البلاد العربية، فيصفها بأنها عرفت الزهد وشيئا يشبه التصوّف، لأنهم كانوا "فقراء فلم يتح لهم اللهو"[3]. أما مسببات هذا الفقر فيرجعها الناقد إلى ما استجد في حياة هؤلاء "و ربما كان من الحق أن نلاحظ أن هؤلاء الناس من أهل البادية، كانوا قد احتملوا أعباء في الإسلام، لم يكونوا يحتملونها في الجاهلية، أريد أعباء الصدقة والزكاة"[4]. إضافة إلى هذه المسببات فقد منع عليهم الإسلام طرق الرزق القديمة " أضف إلى هذا شيئا آخر، وهو أن الإسلام قد أخذ على هؤلاء الناس شيئا من طرق الكسب التي كانت مألوفة في الجاهلية، لأن الإسلام أقرّ السلام بين القبائل البدوية وحال بينها وبين ما كانت تتخذه مجدا وشرفا ومكسبا من الغزو وضروب الإغارة"[5]. لا يجد **طه حسين** فكاكا من ربقة التصور الاستشراقي لأستاذه **نالينو**، فيحذو حذوه في الوقوف عند مختلف هذه الظواهر التي مرّت بنا، وحتى في تعليله وتفسيره لا يجد بدّا من أن يسايره، حتى وإن كان في ذلك مساس بجانب مهم من الدين، فالرجل لم يتحرج أبدا من ذلك، لأن مقدماته النظرية هي التي أوصلته إلى نتائجه هذه، حتى وإن كانت تحوي نوعا من التجديف، وتجانب في كثير من الأحيان الصواب والحقيقة. ومن نماذج الموالاة والتكرار – إن صحّ التعبير- لأستاذه **نالينو** ما نجده عند هذا

---

[1] طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، ص: 192. 193.

[2] نفسه، ج2، ص: 532.

[3] نفسه، ج1، ص: 194.

[4] نفسه، ج1، ص: 224.

[5] نفسه، ج1، ص: 224، 225.

الأخير من كلام في النسيب عند الأعراب في أيام بني أمية، من أنهم لم يفردوا له قصائد خاصة به، يقول **نالينو**: " أخذ بعض شعراء أهل الوبر المعدودين يقولون القصائد في مجرد النسيب، بل لا يتعاطون غيره، وصناعتهم بعيدة عن أسلوب أشعار الجاهلية وعن منهج الغزليين من أهل المدر فإنهم لا يعشقون إلا امرأة واحدة جعلوا عيشهم فداءها ولا يتغزلون ولا يفتخرون بنيل وصلها، وإنما يظهرون في شعرهم رقة القلب وشدة الحنو،... وكل ذلك مصوغ في قالب رشيق مترجم بلفظ رقيق وكلام لطيف عفيف لا يدخل فيه شيء من الخلاعة والشهوة الذاتية"[1].

وهو الأمر نفسه عند **طه حسين** حينما يجد نفسه مضطرا - بحكم التأثير الممارس عليه- لإجراء هذه الموازنة بين شعر الغزل عند الأمويين، وشعر الجاهليين في الغرض نفسه ليتساءل: " فبم امتازوا عن هؤلاء الشعراء؟ بشيئين اثنين فيما أعتقد: أحدهما أنهم قصروا حياتهم الفنية على الغزل. وكان الشعراء في العصر الجاهلي يعنون بالغزل كما يعنون بغيره من الفنون، وربما اتخذوه وسيلة في أكثر الأحيان لا غاية. أما أصحابنا هؤلاء فقد اتخذوا الغزل غاية لا وسيلة. لم نعرف أنهم مدحوا أو عنوا بفن آخر من فنون الشعر إلا ما كان يضطرهم إليه الغزل...والآخر أن غزل هؤلاء الشعراء الإسلاميين أرقى بكثير من غزل الجاهليين من حيث إن غزل الجاهليين كان ماديا خالصا، في حين كان في غزل الإسلاميين شيء غير المادة، وأظن أن هذا يحتاج إلى شيء من الإيضاح... لم يكونوا [الجاهليون] يعنون بذكر الحب وتأثيره في النفس ولا بهذه الآلام المختلفة التي تنشأ عنه، أي لم يكونوا يعنون بدخائل نفوسهم، وإنما كان الغزل عندهم ضربا من الوصف، كانوا يصفون النساء كما يصفون الإبل. وقلّما تجد عندهم عناية بالعاطفة أو حرصا على تمثيلها"[2].

يبدو التأثير الكبير الذي مارسه **نالينو** في تلميذه واضحا، وتتسع دائرة الاتفاق بينهما وفي المقابل تضيق دائرة الخلاف، في العديد من القضايا التي طرقها كل واحد منهما، فيجد **طه حسين** نفسه تابعا لأستاذه، مقتفيا أثره لا يكاد يحيد عن طروحاته قيد أنملة، فمثلا عند دراسة **نالينو** لشعر لبيد بن ربيعة العامري في الإسلام، والتي مازالت خلافية بين النقاد، فنالينو يمر مرور الكرام في قضية البيت الواحد الذي قيل إن لبيدا قاله في الإسلام، فقط دون أن يعطي رأيه في ذلك قائلا:"أدرك

---

[1] كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، ص: 135، 136.

[2] طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، ص: 229.

الإسلام إلا أنه لم يقل في عهده إلى بيتا واحدا اختلفت الرواة فيه.... ومن المشهور ما في ديوانه من العبارات الدينية، بل الشبيهة بالعقائد الإسلامية... ولكن ليس كل ما ينسب إليه في ديوانه من هذا الباب صحيحا بل لا اختلاف في بعض الأشعار أنها مصنوعة"[1].

على الرغم من شكه في بعض الأشعار التي تحمل طابعا دينيا، إلا أنه لم يشك في قضية البيت الواحد، الذي قيل أن لبيدا قاله بعد إسلامه، ولم يتبع هذه المسألة طويلا، والأمر نفسه نجده عند **طه حسين**، فبعد أن تناول ما يروى من أن عمر بن الخطاب – رضي الله عنه– كتب إلى المغيرة بن شعبة، واليه على الكوفة، ليسأل الشعراء ولبيد بن ربيعة فيهم، عمّا أحدثوه في الإسلام من شعر، يقول: " ولست أخفي عليك أن اطمئناني إلى هذه القصة [فيما يتصل بلبيد] ليس تامّا، فسترى الرواة يضيفون إلى لبيد شعرا، إن صح فقد كان لبيد إذا يقول الشعر في الإسلام، وإن صحّت هذه القصة فقد كان الرواة إذا يكذبون على لبيد... وأكبر ظني أن لبيدا أعرض عن الشعر في الإسلام، فلم يتخذه صناعة، ولم يكثر من إنشاده، وانصرف عنه إلى القرآن، ولكنه قال في الإسلام غير بيت"[2].

إن **طه حسين** لا يجهد نفسه عناء البحث في هذه الظاهرة، كما في غيرها من الظواهر، بل يبني آراءه على الظن فقط، لأن أستاذه من قبل لم يكلّف نفسه مشقة البحث كذلك. فكأنه يعيد ما كان قد قرّره أستاذه من قبل، ليس في هذه المسألة فحسب؛ بل في الكثير من المسائل كما مرّ بنا من قبل. حتى عندما شكّك في بعض شخصيات الشعراء في المدن الحجازية، لم يشذ عن قاعدة التأثر الذي مارسه عليه أستاذه **نالينو**، وغيره من الأساتذة المستشرقين، وآلية الشك آلية أثيرة عند **طه حسين**، فقد جرّبها مع بعض الشعراء العذريين الأمويين، يقول عن شخصية المجنون: " وأزعم أن قيس بن الملوّح خاصة إنما هو شخص من هؤلاء الأشخاص الخياليين، الذين تخترعهم الشعوب لتمثيل فكرة خاصة، أو نحو خاص من أنحاء الحياة، بل ربما لم يكن قيس بن الملوّح شخصا شعبيا

[1] كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، ص: 78.

[2] طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، ص: 50.

"كجحا" وإنما كان شخصا اخترعه نفر من الرواة، وأصحاب القصص ليلهو به الناس أو ليرضوا به حاجة أدبية أو خلقية"[1].

والأمر نفسه عند أستاذه الذي شكك قبل ذلك في شخصية المجنون بقوله: "...فزعم بعض الناس أنه رجل لم يكن قط، ولا عرف في الدنيا إلا باسم المجنون لأنه وضعه الرواة"[2]. ومرتكزه في ذلك إلى روايتين تعودان إلى ابن الكلبي، مصدرهما كتاب الأغاني للأصفهاني.

نخلص مما سبق إلى أن **طه حسين** اعتمد اعتمادا كليا على طروحات الأساتذة المستشرقين، الذين تتلمذ عليهم وأبرزهم **نالينو**، إضافة إلى استثماره مقولات المنهج التاريخي، كما وضع أسس له **هيبوليت تين، سانت بيف وبرونتيير**، وأنه حاول مزج النزعة الموضوعية لهذا المنهج، بالنزعة الذاتية التي تتمثل في ملكة الذوق، التي ربما يرجع صداها إلى **حسين المرصفي** وإلى **غوستاف لانسون** من بعده كذلك. وهو إذ يعيد قراءة هذه المدونات، فهو يعيد فتح مغاليق هذه النصوص، ويفتح النص على القراءة الثانية، التي لا تستبعد القراءات الأخرى، بقدر ما تحاول إثراءها؛ لأن الموروث الحضاري للأمة، لم يدرس ويقرأ بالطريقة النقدية المثلى، إنما كانت جلّ هذه الدراسات النقدية التي انبرت له، سطحية في معظمها لا عمق فيها، وتعتمد في جملة ما تعتمد على الملاحظة العابرة، والتفسير اللغوي الذي يقف عند حدود الجملة لقياس الشاهد، وتفسير الوحدات اللغوية تفسيرا لا حركية فيه. الأمر الذي دفع **بطه حسين** وجملة من النقاد المحدثين من بعده، إلى إعادة قراءة هذا التراث قراءة واعية، تهدف إلى سبر أغواره، وفك شفراته، واستخراج مكنونه وإنطاقه بما سكتت عنه مدوناته. لنحاول في الفصل اللاحق تتبع المظان الأساسية، التي جعل منها **طه حسين** حقلا لدراسته، في اعتماده آليات المناهج الفلسفية الغربية، وسنخص بالدراسة والمساءلة والبحث، منهج الشك الديكارتي، وكيفية التوليف التي حصلت بين شك ديكارت، وشك العميد في الشعر الجاهلي.

---

[1] طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، ص: 179.

[2] كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، ص: 140، 141.

الفصل الثالث :

إشكالية قراءة التراث الشعري عند طه حسين

1. من المقايسة إلى المماثلة
2. حضور المؤثر الغربي
3. قراءة النص الشعري ، الشروط و الضوابط
4. طه حسين و المسألة الهوميرية
5. طه حسين و استراتيجية القراءة المقارنة
6. إشكالية قراءة النص الشعري الجاهلي
7. آلية الشك الديكارتي و التاريخ الأدبي
8. النص الشعري الجاهلي : نبش الأصول
9. ديكارت و طه حسين ، رؤيتان و عالمان

1. من المقايسة إلى المماثلة

تتنزل قراءة **طه حسين** للعقل العربي من نزوع تفاضلي بين جملة من العقول، إذ يأخذ مبدأ المفاضلة بين العقل المشرقي والعقل اليوناني، ويحاول عقد جملة من المقارنات بينهما من دافع التحكم والغلبة والامتياز للعقل اليوناني في كل شيء. خاصة عندما يستعيد الرجل قراءة **بول فاليري** للحياة الدينية والسياسية للحضارة الغربية، فيحلل العقل الأوربي إلى عناصر ثلاثة: حضارة اليونان وما فيها من سياسة وفقه، والمسيحية وما فيها من دعوة إلى الخير وحثّ على الإحسان، يقول **طه حسين** في ربطه العقل المشرقي بمصادره اليونانية: " لو أردنا أن نحلل العقل الإسلامي في مصر والشرق القريب، أفتراه ينحل إلى شيء آخر، غير هذه العناصر التي انتهى إليها تحليل بول فاليري؟... خذ نتائج العقل الإسلامي كلها، فتراها تنحل إلى هذه الآثار الأدبية والفلسفية والفنية، التي مهما تكن مشخصاتها فهي متصلة بحضارة اليونان، وما فيها من أدب وفلسفة وفن وإلى هذه السياسة والفقه، اللذين مهما يكن أمرهما فهما متصلان أشد الاتصال بما كان للرومان من سياسة وفقه، وإلى هذا الدين الإسلامي الكريم، وما يدعو إليه من خير ويحثّ عليه من إحسان، ومهما يقل القائلون، فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متمّما ومصدقا للتوراة والإنجيل"[1].

ذلك هو التقريب المقارني الذي نهض به الفكر النقدي عند **طه حسين**؛ وهو تقريب ينبني على مبدأ التفاضل والمقايسة بين نوعين من العقول: عقل يوناني خالص وعقل مشرقي يأخذ أبعاده المنهجية والفكرية من العقل اليوناني الخالد.

---

[1] طه حسين: المؤلفات الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ج9، ص: 58.

يقرّ **طه حسين** بأسبقية وأفضلية العقل اليوناني على باقي العقول الأخرى، سواء المتزامنة منه أو التي سبقته في منحى احتفالي بمنجزات اليونان الفلسفية والفكرية في قوله: "يجب أن نلاحظ أن العقل الإنساني ظهر في العصر القديم بمظهرين مختلفين: أحدهما يوناني خالص، وهو الذي انتصر وهو الذي سيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخر شرقي انهزم مرات أمام المظهر اليوناني، وهو الآن يلقي السلاح ويسلّم للمظهر اليوناني تسليما... بينما نجد العقل اليوناني يسلك في فهم الطبيعة وتفسيرها هذا المسلك الفلسفي، الذي نشأت عنه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو طاليس، ثم فلسفة ديكارت وكنت وكمت وهيجل وسبنسر. نجد العقل الشرقي يذهب مذهبا دينيّا قانعا في فهم الطبيعة وتفسيرها: خضع للكهّان في عصوره الأولى وللديانات السماوية في عصوره الراقية وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليوناني الغربي بالفلاسفة"[1].

إن مبدأ المفاضلة والمقايسة الذي ارتكز عليه **طه حسين** في توجهه النقدي والفكري، هو ما أعطى تلك الصورة المظلمة القاتمة للشرق في مقابل تلك الصورة النيّرة المشرقة للغرب، وهو ما أوجد فكرا نيّرا مشبعا بالتوجه الفلسفي الفكري، الذي لا يقنع بوصف الظواهر بل باستنطاقها ومحاولة معرفة كنه الأشياء وجواهرها، لاكما يقنع العقل الشرقي بمعاينة المظاهر فحسب، لذلك تطور العقل الأول وشاع وسيطر، وتقهقر الثاني وتراجع. في حين كانت ماهية العقل اليوناني الفلسفة والفكر، كانت الكهانة والعرافة مادة العقل الشرقي – إن جاز أن يسمى عقلا-، وانطلاقا من آلية المقايسة بين العقلين تتجه عنايته النقدية بمعاينة أمهات القضايا الجوهرية الشائكة التي عرفتها المراحل الحضارية على مر العصور، ومن أهمها مقايسة مرحلة البداوة اليونانية بمرحلة البداوة العربية وما انجرّ عنها من شك في الكثير من المسلّمات الأدبية والنقدية، التي كانت سائدة، وهي القضية الإطار التي شغلته فترة زمنية معينة، ووسمت اتجاهه النقدي بميسمها، وهي التي شكك فيها **طه حسين** بالكثرة المطلقة من الشعر العربي قبل الإسلام. انطلاقا من مبدأ المقايسة بين الأدب العربي والآداب العالمية الأخرى كاليونانية والرومانية وغيرها. وسيرا فيما بعد على نهج الفيلسوف **رنيه ديكارت**(R. Descartes) في مفتتح مؤلفه الهام "قادة الفكر" يضع العميد قارئه أمامه حين يتناول مقومات الأمم السالفة كالأمة اليونانية، ولا يجد حرجا في توصيف بدايات هذه الأمم العقلية والفكرية، بأنها اعتمدت على هذه البداوة التي صاغت معالم الفكر لديها.

---

[1] طه حسين: قادة الفكر، دار العلم للملايين، بيروت، 1989، ص: 37.

ويذهب في مبدأ التفاضل بين الأمتين العربية واليونانية، متوخيا مبدأ المقايسة بينهما يقول **طه حسين**: "...إذا فالشعراء هم قادة الفكر في هذه الأمم. تأثروا بحياتها البدوية، فنشئوا ملائمين لها، وتميزت شخصياتهم فأثّروا فيمن حولهم، ثم في الأجيال التي خلفتهم، وهل كانت توجد الحضارة اليونانية التي أنشأت سقراط وأرسطو طاليس، والتي أنشأت إسكولوس وسوفوكليس، والتي أنشأت فيدياس وبيريكليس لو لم توجد البداوة اليونانية، التي سيطر عليها شعر هوميروس وخلفائه؟ وهل كانت توجد الحضارة الإسلامية التي ظهر فيها من ظهر من الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال، لو لم توجد البداوة العربية التي سيطر عليها امرؤ القيس والنابغة والأعشى وزهير من هؤلاء الشعراء الذين نبخسهم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم"[1].

إن الملاحظ لهذا النص تتشكل لديه قناعة معرفية بأن **طه حسين**، يفاضل بين الأمتين اليونانية والعربية من مبدأ المقايسة، التي يريد العميد تطبيقها على التراث العربي انطلاقا من نظيره اليوناني. غير أن النتيجة التي توصّل إليها هي محدودية تأثير الشاعر العربي في غيره، وانحسار الفاعلية على العرب فقط؛ في حين تتجاوز تأثيرات الشاعر اليوناني أمته إلى غيرها من الأمم بحكم إنسانية الرسالة والإبداع التي ينطوي عليها الشعر اليوناني، فكان تأثيره عالميا إنسانيا قديما وحديثا يقول **طه حسين**: " بداوة العرب أثّرت في العرب وفي الحضارة الإسلامية، ولم تتجاوز الحضارة الإسلامية إلا قليلا، وإذا فشعراء الجاهلية العربية عرب لا أكثر ولا أقل، أما بداوة اليونان فقد أثّرت في اليونان وأثّرت في الرومان وأثّرت في العرب وأثّرت في الإنسانية القديمة والمتوسطة وهي تؤثر الآن في الإنسانية الحديثة وستؤثر فيها إلى ما شاء الله، وإذا فشعراء البداوة اليونانية يونان ولكنهم ملك للإنسانية كلها"[2].

تستمر المفاضلة إذا بين العقلين اليوناني والعربي، فيصوّر لنا من دافع النزوع المقايسي هيمنة العقل الفلسفي اليوناني وتبعية غيره له، وإبراز مدى محدودية العقل العربي في المقابل، وهي نظرة أقل ما يقال عنها أنها منبهرة بمنجزات الآخر الغربي، والرجوع إلى هذا الأصل الخالد الذي يتمثل في الشعر اليوناني والفلسفة اليونانية. وليس هناك أدنى شك من أن **طه حسين** وقف مندهشا منبهرا أمام عبقرية العقل اليوناني وعالميته، وفي المقابل كما أسلفنا حطّ من شأن العقل العربي الشرقي، الذي

---

[1] طه حسين: قادة الفكر، ص: 07.

[2] المصدر نفسه، ص: 08.

امتاز حسبه بالسكون والرتابة والملل والتكرار، نازعا عنه أي سلطة عقلية ومعرفية ربما تشفع له تقدمه في يوم ما، بل ينعته بأحطّ النعوت والأوصاف، وكأن لسان حاله يقول أن هذا العقل سلبي بامتياز، ونحن في غنى عن الاحتفاء به وتبجيله، بل هو مصدر علّتنا وتخلفنا وتقهقرنا نظرا لأننا لم نُسهم في إنتاج الوعي الفلسفي وكذا الحضاري الذي أسس له العقل اليوناني، وربما هي النظرة نفسها التي حاول تثبيتها والدفاع عنها في كتاب قادة الفكر، وفلسفة ابن خلدون الاجتماعية وغيرها من المدونات، وفيها يدين **طه حسين** للثقافة الغربية وللعقل الغربي بأسباب التقدم والرقي في شتى المجالات خاصة مجال النقد، ويميل إلى العقلانية الأوربية سليلة العقل اليوناني الذي تدفق عبر النهر الخالد، ليزهر العالم كله جرّاء ذلك الفعل.

2. حضور المؤثر الغربي

عرف المشروع النقدي عند **طه حسين** في مرحلة تشكّله، جملة من القراءات المتباينة حينا والمتوافقة حينا آخر، والتي أخضعت الرجل لمنطلقاتها، سواء على مستوى البنية المرجعية لكل قراءة أو على مستوى الإجراء النقدي الممارس. غير أن جلّ هذه القراءات كانت إسقاطية في مجملها وتحتكم إلى مبدأ القيمية والمعيارية، الذي لا تؤتمن عواقبه من الناحية الحكمية، إذ ستحاول كل قراءة أن تقدح في نظيرتها بشتى السبل، حتى وإن خرجت عن مجالات السجال الفكري والمعرفي إلى سجالات دينية عقدية تروم الوصول إلى التخطيء وحتى التكفير كما هو حاصل القراءات السلفية الدينية التي تناولت **طه حسين**. يقول **عبد الله إبراهيم** حول تباين هذه القراءات وحدّة اختلافها: "إستأثر حكم القيمة بمكانة الصدارة المطلقة في معظم القراءات التي تناولت طه حسين بوصفه ناقدا ومفكرا، والواقع إن الإنقسام حوله مبعثه في الأساس، استناد القراءات إلى أحكام قيمية بصدده، أحكام تستمد مشروعيتها النقدية من أنها تلعب على نوع من مسار التلقي الخاص بالأفق الذي يترتب فيه عمل طه حسين، فمرة تكثّف حضوره وصورته ودوره، ومرة تقصيه وتستبعده، وفي كل مرة تسقط عليه فائضا من مقاصدها"[1]. الأمر الذي أدى إلى تشييء الفكر النقدي عند **طه حسين**، بمعنى أن كل قراءة تؤسس منطلقاتها ومفاهيمها مما أنجزت حول هذا الهرم الكبير وهو أمر يصطبغ عادة بنوع من الإيديولوجيا التي تحاول أن تجد من يعضدها انطلاقا مما مهّدت له.

[1] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية و المرجعيات المستعارة، ص: 15.

والملاحظ حول هذا المشروع الحضاري والنقدي الذي نهض بعبئه **طه حسين**، أنه استمد من الحضارة الغربية كلّ مقومات النجاح واستطاع أن يستثمر ويفيد من منجزاتها دون أن يولي ظهره لمنجزات الحضارة العربية الإسلامية. الأمر الذي نجم عنه تثبيت قدمه في التراث مع الانفتاح على الآخر ومحاولة الإفادة منه.

ترتكز قراءة **عبد العزيز حمودة** لمشروع الحداثيين العرب من زاوية رؤية محددة، تم بموجبها معاينة هذه المشاريع في منطلقاتها ومراميها، ودرس السبل التي توخاها هؤلاء الحداثيون، ومن أهم مرتكزاتهم: دعوتهم الصرحية إلى ممارسة القطيعة المعرفية مع التراث، وهو الشرط الأساس في اعتقادهم لقيام حداثة عربية، وينعى **حمودة** على هؤلاء مواقفهم الانفعالية والتي وقفت في الكثير من الأحيان منبهرة أمام منجزات العقل الغربي، وفي الوقت ذاته تنصلت من كل التزاماتها تجاه التراث العربي، وبترت العلاقة الرابطة بين ماضيها والمتمثل في تراثها واتصلت بأحادية القطب، وهو الحضارة الغربية بكل منجزاتها دون تمحيص أو تنقية، إنما أخذت هذه الحضارة برمتها وكأنها المخلّص مما نحن فيه من تخلف وسبات، وفي المقابل يدافع **حمودة** عن جملة من التنويريين من زاوية أن معظمهم تلقى بدايات تعليمه في كبريات الجامعات الفرنسية والإنجليزية، لكنهم رغم ذلك، وقفوا موقف التبجيل والإكبار لهذا التراث، ولم يديروا ظهورهم له، إنما جعلوه قاعدة صلبة ومرتكزا أساسيا وشرطا ضروريا لبلوغ أي تقدم أو حداثة.

يكتب **عبد العزيز حمودة** عنه قائلا: "..لم يسجل طه حسين مثلا، مع كل ما أثاره من ضجة في السنوات المبكرة، وعلى الرغم من كل حماسه للثقافة الغربية، احتقارا للعقل العربي ومنجزاته، وقد تركزت الضجة التي أحدثها طه حسين خاصة حين صدر كتابه الشهير في الشعر الجاهلي سنة 1926، على قراءته الجديدة للتراث العربي، وليس على رفضه لذلك التراث أو احتقاره له"[1].

تتشكل قراءتنا للتراث بشتى أنواعه من دافع اكتشاف الذات من جديد، إذ العلاقة بين الذات والموضوع من الالتحام، بحيث يصعب على الباحث الفصل بينهما، بالرغم من أن التراث موجود في نقطة ما هناك والذات القارئة موجودة في حاضرها هنا، إلا أن ما يجمع ويوحّد أكبر مما يفصل ويفرّق، يقول **علي حرب**:"...فالتراث ليس موضوعا قائما بذاته منفصلا عنّا تمام الانفصال، ولا هو

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعّرة، ص: 42.

معطى جاهز ومكوّن سلفا ومسبقا ينبغي علينا إزاحة النقاب عنه وكشفه، فالكشف عن التراث هو إعادة اكتشاف له، وإعادة الكشف إنما هي إعادة بناء للذات واستنهاض للوعي، فالذات لا تنفك عن الموضوع وكل وعي جديد بالموضوع هو دلالة على تبدّل النظرة إلى الذات والموضوع معا"[1].

إذا تجاوزنا هذه الجدلية، الذات/الموضوع، ووقفنا عند عتبات التماس الحاصل بينهما، ولم تسعفنا آلياتنا العتيقة في المقارنة والاستنطاق، حسن بنا الأخذ من الآخر الغربي، دون التماهي فيه أو الذوبان في أنساقه وأعطافه، ذلك أن الآخر مكوّن من مكوّنات الإنسانية التي تتلاقح فيها الأفكار وتتقادح فيها العقول كما قال التوحيدي، وقبله الجاحظ، الأدب عقل غيرك تضيفه إلى عقلك، فالآخر بثقافته وتراثه يمثل بالنسبة للذات نقطة التحول والبروز والتجاوز، باعتبار النقلات النوعية التي صاغها الغرب وفق فكره وموروثه يقول **علي حرب**: "ذلك أن ثقافات الغير تفتح أمام الأنا أبوابا جديدة وتوقظ الذات على حقيقتها، بيْد أن لكل ثقافة هويتها ولكل مغامرة عقلية أسرارها ولكل حضارة معجزتها والمعجزة لا يمكن القبض عليها أو قولبتها في تفسير وحيد وشامل أو استنفادها عبر مقولة واحدة"[2].

استئناسا بهذا، لا تستطيع الذات الاستغناء والاستقلال عن الآخر، وفي الوقت نفسه لا يجوز لها الانصياع له والانبطاح أمامه والذوبان فيه والتماهي معه، على اعتبار أن هوية الذات غير هوية الآخر، لكن دون تهويل للأمر، يجب التلاقح مع هذا المكوّن الغربي والإفادة من منجزاته العقلية والمنهجية والعلمية، انطلاقا مما آمن به **طه حسين** من قبل في النقد التاريخي المقارن واكتشافه آليات جديدة للمثاقفة لم تتجه العناية إليها من قبل. "وموضوع الغرب بكل إشكالياته الثقافية والسياسية والاقتصادية لم يثر عند أولئك الرواد بالطريقة التي يثار بها الآن، ولم يكن ثمّة انفصال إجرائي يضعه أولئك بينهم وبين الآخر الغربي، يمكّنهم في الأقل من إجراء حوار نقدي معه، إذ أن الفروض الأولية للتفكير الصحيح كانت مستمدة من الثقافة الغربية نفسها وسؤال النقد بمعناه الشامل لم يكن مثارا، وإنما كانت الدعوة للتماهي مع الغرب، عند أولئك الرواد– وفي طليعتهم لطفي السيد وسلامة موسى

---

[1] علي حرب: مداخلات، مباحث نقدية حول أعمال: محمد عابد الجابري، حسين مروة، هشام جعيط، عبد السلام بنعبد العالي، سعيد بنسعيد دار الحداثة، بيروت، ط1، 1985، ص: 9.

[2] المرجع نفسه، ص: 25.

وطه حسين- تعبّر ضمنا عن إيمان مطلق بأن أسلوب التقدّم الغربي هو الأسلوب الوحيد في الرّقي والتطور، وأن تجربة الغرب يجب أن تحتذى باعتبارها تجربة كونية"[1].

قد يكون هذا الرأي صائبا في بعض مناحيه، إلاّ أن شدة التحامل على روّاد النقد العربي الحديث هو ما يبعث على تهافت هذا الطرح، ذلك أن **طه حسين** مثلا قد دعا إلى الأخذ بمنجزات الغرب دون التماهي فيه والذوبان في إنجازاته، ودعوته صريحة في هذا الشأن، حتى بخصوص تعامله مع الإجراء النقدي الحديث، يعلّق **عبد الإله بلقزيز** حول هذه القضية ويعتقد جازما في طرحه النقدي أن **طه حسين** كان أشمل وأوسع في اطلاعه على التراث العربي الإسلامي من جانب، وكذا استيعابه العميق للمدينة الأوربية من جانب آخر من مجايليه **شبلي الشميل** و**سلامة موسى**، يقول الباحث: "...بل لعلّه كان أوسع اطلاعا منهما عليها وأعمق إدراكا لكنّه قطعًا فاقهما بما ليس يقاس في الإحاطة بالتاريخ الثقافي الإسلامي، فكان ذلك سببا في بنائه رؤية للحداثة أكثر "أصالة" وأقل تقليدا لأفكار الأوربيين المحدثين"[2]، ويردف الباحث مبرزا المكانة التي يتمتع بها **طه حسين** على ساحة الفكر النقدي الحديث ويبرؤه من تلك النقائص التي رماه بها خصومه، من أنه رجل علماني إلحادي، وأنه تجاوز المألوف في النّيل من الدين يقول الباحث:"...فهو ما ذهب في نقد التقليد مثلا إلى نقد الدين والحطّ من الاعتقاد الديني كما فعل الشّميل مدفوعا بنزعته التطورية (الداروينية) إلى الحدّ الأقصى، ولا ذهب فيه مذهب سلامة موسى في عدميته تجاه كل قديم، وتبشيريته المفرطة بالمثال النهضوي الأوربي، ودعوته إلى محاكاته على نحو رث. وإنما سلك مسلك الشدياق في الأخذ بالحسنين: ثمرات المدنية الحديثة ورحيق الميراث العربي الإسلامي الوسيط"[3].

رغم هذا إلا أننا لا نعفي العميد من الوقوع في مطبّ المماثلة مع الغرب في بعض منجزاته النقدية، والتي تواترت على نحو نصف قرن، وأخصّ بالذكر كتابه الذي شغل الدنيا – في الشعر الجاهلي- والذي دعا فيه إلى تبني منهج الشك، والذي يقوم في أحد بديهياته على عزل النص عن كل سياقاته الفلسفية والمعرفية والدينية، تلك السياقات التي نما منها منهج الشك الديكارتي، إنما

---

[1] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 16، 17.

[2] عبد الإله بلقزيز: العرب و الحداثة، ص: 148.

[3] المرجع نفسه، ص: 148.

صاغتها جملة من الأنساق الأنطولوجية لمحاولة إثبات الذات في غياب أي شك عن العلة الأولى، الذات الإلهية.

إن المنهج العقلاني **لطه حسين** هو الذي صاغ وشكّل مساره الفكري والنقدي على السواء، انطلاقا من كونيّة العقل، والمعضد لذلك أن الرجل إنما جعل مدوناته الأكاديمية والنقدية تنصرف إلى معالجة أجلّ المعضلات الفلسفية إشكالا، فلسفة المعرّي، عقلانية ابن خلدون وعقلانية ديكارت، ما سمح ببروز التيار العقلاني النهضوي للعميد في مواجهة دعاة التغريب ودعاة التكفير، وإيمانا منه بواحدية العقل الإنساني، خاصة عند مقايسته بين العقل اليوناني والعقل العربي، يعقد تلك المقارنة المنهجية ليدلل بها على صحة مذهبه، وسداد منهجه، فالعقل عند **طه حسين** "عقل كوني محكوم بمبدأ التشابه الخلدوني الذي يفضي إلى الوحدة العقلية للجنس البشري، وتباينه يعود إلى ما تختلف عليه الفوارق التاريخية، فليس هناك عقل عربي وعقل أوربي، فهما ليسا نسقين متناظرين لا يلتقيان، فإذا كان العقل العربي يغلفه ضباب الرؤيا الشعرية (الميثية) فإنما مرّ اليونان في هذه المرحلة في طور بداوتهم، قبل أن ينتقلوا إلى العقل الفلسفي (اللوغوس) وتتبدى الأهمية النظرية لاستقراء طه حسين وتأسيسه لترسيمة (شعر/فلسفة) من خلال ما تحققه من وظيفة عقلانية في إنتاج وعي مطابق لتحديات الواقع المعاصر فيما هو عليه، وحاجاته إلى التغيير والتقدم"[1].

يستمر **عبد الرزاق عيد** في دفاعه عن طروحات **طه حسين** النقدية والفكرية، متوسلا بجملة من المنطلقات الفكرية، أو إن شئنا التحديد والضبط المصطلحي، ببعض العلل الموصلة لعلاتها، إذ يساير **طه حسين** في كيفية مقايسته بين العقل اليوناني والعقل العربي، وكيف اشتغل العقل اليوناني على الفلسفة، التي أخرجت الناس من سياقات بدوية ميثولوجية، إلى سياقات عقلية يكون العقل هو رأس الهرم، يقول **عبد الرزاق عيد**: "بهذا الجهاز المفاهيمي يتوجه طه حسين باتجاه اللحظة الأولى التي يتشكل منها وبها بداية تكوّن العقل العربي الشعري "الشعر الجاهلي" ليخترقها فيلولوجيًا بردّ كل الظواهر إلى أصولها، لقد أرسى دعائم وعي تاريخي منهجي جديد من خلال المواجهة مع كلية الشرط الإنساني في تطوّره العقلي والتاريخي"[2].

---

[1] عبد الرزاق عيد: طه حسين رائد العقلانية الليبرالية العربية، ص: 170.

[2] المرجع نفسه، ص: 192، 193.

يرد **طه حسين** تخلّف مصر عن أوربا -رغم أنهما يصدران من مصدر واحد وهو الشرق القريب ويلحق مصر بالشرق القريب لمتانة الصلة الرابطة بين العقل المصري القديم والعقل الأوربي- إلى ما لحق بمصر جرّاء الحملة العثمانية وما انطوت عليه من جهل وظلام وفقر أوصلها إلى حالة من التخبط والعمى، وهو ربما أمر فيه نوع من إعادة النظر، ذلك أنه لا يمكننا ردّ هذه الظروف الثقافية المزرية إلى الخارج وحده، ونعلّق عليه أوزارنا وكأنه مشجب العار، وإنما الأجدى أن يتم نقد هذه المنظومة الفكرية والمعرفية داخليا، بسبر بنياتها، واكتشاف غامضها وتفكيك مقولاتها، ومن ثم إعادة بنائها ورأب صدعها، حتى نكون منصفين في أحكامنا وتقييد مراميا.

إن ثقافة أية أمة هي معيار الأسمى لهويتها، وهي كذلك مرجعيتها التي ترتكز عليها وتصدر منها، غير أن ثقافة الأمة العربية إنما صنعتها وصاغتها جملة من المؤثرات والمحطات الكبرى، والتي ترجع في أحد مصادرها إلى نبعها الأول: النص القرآني، الذي أراد **طه حسين** نزع أسطرته وتجريده من قدسيته والاحتكام من ثم إلى ما ضخّه الغرب من ثقافة وافدة على هذا المشرق. "تقوم المماثلة في فكر طه حسين على نوع من القراءة لتاريخ الغرب الذي يراه خطّا متصلا صاعدا يبدأ من اليونان فالرومان فالعصر الوسيط وصولا إلى العصر الحديث، وبما أن مصر والشرق متصلان بذلك التاريخ، فينبغي قراءتهما في ضوئه أولا ودمجهما فيه ثانيا".[1]

تنطلق قراءة **عبد الله إبراهيم** للمشروع النقدي والحضاري **لطه حسين**، من دافع النزوع نحو إثبات التهافت الفكري والنقدي والمنهجي عنده، لأن الرجل لا يفتأ يقتطع النصوص والاستشهادات من سياقاتها ليثبت منحاه في المقارنة، وممارسة القدر الكبير من جوانب الغلط التي رمى بها منهج **طه حسين** في قراءة التراث العربي، ومن المؤكد أن هذا النوع من القراءات يُصنّف تحت مسمى القدحيات التي تحاول جاهدة النّيْل من منجزات من تنتقده.

يرجع ذلك إلى أنّ جلّ الاستنتاجات التي توصّل إليها الدكتور **عبد الله إبراهيم** تصبّ في أكثرها فيما اصطلح عليه بمبدأ المقايسة الذي وقع ضحيّته **طه حسين**، مُغْفلا في ذات الحين- أي عبد الله إبراهيم- أن هذا النوع من القراءة ربما ينسحب على الدراسات المقارنة التي قدّمها الرجل في بدايات القرن العشرين، وربما لا نجانب الصواب إذا ذهبنا أن العميد إنما قايسَ بين أمّتين عظيمتين

[1] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية و المرجعيات المستعارة، ص: 19.

هما اليونانية والعربية، لمحاولة إثبات وجود الروابط المعرفية والعقلية بينهما، وهو ما وجدت آثاره وأصداؤه في التراث النقدي خاصة عند **الجاحظ** و**قدامة** و**حازم** وغيرهم. أضف إلى ذلك أن البناء النقدي الذي تناوله **طه حسين** في تلك الفترة كان خاضعا لجملة من الأنساق الثقافية والاجتماعية وحتى السياسية، والتي ربما لم تكن من النضج المعرفي أو الإبستيمي الكبير الذي تشهده الساحة النقدية اليوم. وهذا لكي لا نتحامل كثيرا على ما أنجزه الروّاد من النقاد.

تستمر حملة التهويل وممارسة ذلك النوع من الغلط، حينما يكتب **عبد الله إبراهيم** قائلا: "يكشف مبدأ المقايسة في خطاب طه حسين عن آلية تشتغل ضمن نظام شبه ثابت، فما أن تطرح قضية ما في الأدب والفكر إلا ويصار البحث لها عن نظير في الفكر الغربي، سواء كان حديثا أو قديما، وتجري مضاهاة ومقارنة بين نوعين ويُصار إلى تثبيت القضية أو نفيها في ضوء إثبات أو نفي القضية الأخرى".[1]

إن مبدأ المقايسة الذي تهافت عليه **عبد الله إبراهيم** وجعل منه المصطلح المفتاح، في ولوج عالم **طه حسين** الفكري والنقدي، هو الذي سمح للعميد بأن ينجز تلك المقارنات بين الفكر اليوناني والفكر العربي، ربما ليس من جانب المحاكاة والامتثال، وإنما من جانب بعث هذا القديم من جديد، وإعادة قراءته في ضوء ما يسمح به العصر من قراءة جديدة هادفة واعية، وتحاول في الوقت نفسه أن تجد لهذا التراث العربي التليد موضع قدم في صناعة المعرفة الإنسانية، على غرار ما صنع العقل اليوناني في القديم، ولا إخالها تنحو ذلك المنحى الذي فهمه **عبد الله إبراهيم**، من أنها مماثلة بل امتثال لهذا الآخر في كل شيء "إن الفارق عظيم بين الحداثة وبين التقليد الرث للغرب (التغربن). الحداثة إبداع واقتحام يجذّف ببطولة ضد التيار كي يؤسس للنفس مكانا، أما التغربن فيرادف التبعية الفكرية، والكسل المعرفي والتسوّل الثقافي والتّعيّش من إبداع الآخرين، وتحويل المعرفة من إنتاج إلى ترجمة وترداد ممل ورتيب لما قاله الآخرون. إنه القفى الموضوعي للسلفية: كلاهما يؤمن بسلفه الصالح ويأخذ عنه بإفراط، ويردّد "تعاليمه" كما تردّد الأوراد والأذكار".[2] ذلك ماحاول العميد النأي عنه ليضمن

---

[1] المرجع السابق، ص: 29.

[2] عبد الإله بلقزيز: العرب و الحداثة، ص:31 ،32.

لمشروعه نوعا من التأصيل النظري الذي يرد الفروع إلى أصولها، في حركة دائبة تواصل بين التراث والحداثة.

3. قراءة النص الشعري، الشروط والضوابط

تنتظم القراءة النقدية للتراث عند **طه حسين** في شكلين متباينين متمايزين، أولهما قراءته بدافع النزوع نحو مماثلة التراث العربي للتراث اليوناني ومن ثم الأوربي وثانيهما قراءته للشعر العربي قبل الإسلام قراءة حديثة، الأمر الذي انجرّ عنه استبعاده وإقصاؤه من دائرة الباحثين الملتزمين بقضايا الأمة، والذائدين عن حرماتها ومقدساتها، ذلك النزوع المعرفي الذي دشّنه العميد، بوقوفه في وجه النظرة السلفية الدوغمائية للتراث، ومحاولته نزع رداء القداسة الذي تتدثر به مثل هذه القراءات، وهو إذ يمضي في مشروعه لا ينجو في الكثير من الأحيان من الوقوع في مطبات التلفيق والتبرير الساذجين، لأن اعتماده مبدأ المماثلة والمقايسة إنما جنى عليه في عدم التوافق بين مقدماته ونتائجه، أضف إلى ذلك أن اعتماده آلية الشك الديكارتي لم يعدم من تهافت أملته التطبيقات التعسفية وربما الارتجالية لتلك الآلية، مع ما نلاحظ من فروق جوهرية بين تطبيقات المنهج عند **ديكارت** وتطبيقاته عند **طه حسين**"...من الواضح أن طه حسين يريد تفكيك هذه الكتلة المتصلّبة من التصورات والقناعات والمقولات، وذلك لا يتم من وجهة نظره، إلا من خلال فعلين متزامنين أولهما: الشك والارتياب بكل ما قيل وثبّت حول الأدب القديم، وبخاصة الجاهلي باعتباره، في تصور القدماء، الأصل الذي تحدّر عنه الأدب العربي واللغة العربية، وثانيهما: تعليل ماهية الأدب بوصفه مرآة تنعكس فيها جملة الظروف الذاتية والموضوعية لمبدعه وعصره وبيئته وطباعه وكل المحضن الثقافي الذي يحتضن ظهوره".[1]

إن بلوغ **طه حسين** هذا المبلغ، واضطلاعه بهذا العبء الحضاري الهام، إنما تأتّى له ذلك من تمثله للثقافة الوافدة الداعمة لتحكيم فاعلية العقل في استنطاق الظواهر الأدبية والنقدية التي يكتنزها التراث العربي، وذلك بتوظيف هذه الإجراءات الحديثة لتلك الغاية الكبيرة، وهي إجراءات وآليات استثمرها بداية من تمثّله لطروحات المنهج التاريخي الذي أرسى دعائمه **هيبوليت تين** و**سانت بيف** ومن بعدهما **برونتيير** والقائل بضرورة الاحتكام إلى ظاهرة الحتم التاريخي أو الجبر التاريخي، وهي الآراء

[1] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 36.

النقدية التي تمّ توظيفها في نقده لأبي العلاء، ثم في كتابه "فلسفة ابن خلدون" وهما العملان التأسيسيان اللذين ظهر فيهما أثر تطبيق ذلك المنهج، أما بخصوص تبنّيه لمقولة الأدب مرآة لعصره فتمّ استثمارها بطريقة نقدية تراتبية أفضت من الأسباب إلى النتائج بجملة من الأحكام النقدية المتبناة من قبله. غير أن **طه حسين** "لم يحفل بالإعلان عن أصل الرؤية النقدية القائلة بأن الأدب مرآة للحياة، كما احتفى بالإعلان المثير عن تبنّيه منهج الشك الديكارتي، مع أن تلك الرؤية النقدية كانت أهم العناصر الفاعلة في فكر طه حسين النقدي وأقدمها فيه."[1]

يرجع توجه **طه حسين** إلى هذا النوع من الدراسة المرآوية والتي غدت توفيقية، إلى أثر الجامعة المصرية فيه متأثرا بدروس المستشرقين الذين يأتي في طليعتهم الأستاذ **نالينو** الذي ترك أثرا بارزا في هذا الجانب[2] يقول طه حسين:" لأول مرة تعلمنا أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي نتج فيه."[3]

وقضية "المرآة" قضية شائعة في مجموعة من الكتب النقدية عنده وهي كلمة أثيرة عنده، خاصة في مؤلفاته النقدية في مرحلة البدايات، وقد ذهب **جابر عصفور** إلى أن **طه حسين** يعبّر عن المرآوية أو عن علاقة الأثر الأدبي بأصله بكلمات ثلاث هي: التصوير، التمثيل والانعكاس، ولاشك أن هذه الكلمات ترجع إلى حقل دلالي واحد، وتشير في معظم سياقاتها إلى طرفين: أحدهما علة والآخر معلول، الطرف الأول هو الأصل أما الثاني فهو صورة للطرف الأول، ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية في تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق في تشبيه الأدب بالمرآة. إنّ هذا التشبيه يردّنا إلى مفهوم العمل الأدبي بوصفه صورة لأصل قبْلي، ذلك لأن المرآة تمثل أشياء تقع خارجها، وكما تعكس المرآة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها وتعرض صورتها، كذلك الأدب، فهو مرآة لشيء يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع.[4]

سبق أن ذكرنا أن قضية الأدب مرآة لعصره الذي أنتج فيه، قضية أخذها **طه حسين** عن أستاذه **نالينو** بالجامعة المصرية وقبل أن يؤلف كتابه "في الشعر الجاهلي" بفترة طويلة وهي إشكالية

---

[1] المرجع السابق، ص: 37.

[2] ينظر جابر عصفور: المرايا المتجاورة–دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1983، ص: 73.

[3] كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، مقدمة طه حسين، ص: 10.

[4] ينظر: جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص: 20، 21.

عرفها النقد التاريخي على يد **تين وبيف**، وحقيقة فقد أخذ الرجل بمقولات هذا المنهج في قراءة بعض الأشعار القديمة كالمعرّي وكدراسته لابن خلدون.

غير أن الذي نلاحظه في فترة لاحقة من حياة **طه حسين** النقدية أن الرجل تجاوز هذه المقولات، بل ثار عليها لأنها في اعتقاده آليات تقتل الإبداع الأدبي، وتجنح جنوحا سافرا نحو العلمية، وهو أمر لا يمكن التوفيق فيه ولا الاطمئنان إلى نتائجه لأن " تاريخ الأدب لا يستطيع بوجه من الوجوه أن يكون (موضوعيا) صرفا، وإنما هو متأثر أشد التأثر وأقواه بالذوق، وبالذوق الشخصي قبل الذوق العام. وأنت تستطيع أن تقرأ هذه الآثار القيّمة التي تركها سانت بوف، فسيكون موقفك منها موقفك من الآيات الفنية القيّمة، وستجد في قراءتها لذّة تعدل اللذة التي تجدها عندما تقرأ آثار موسيه أو لا مارتين أو فيني أو غيرهم من الذين كتب عنهم سانت بوف، ولن تجد هذه اللذة العلمية التي لا تخلو من جفاء حموضة عندما تقرأ هذه الآثار، ذلك لأن سانت بوف لم يستطع أن يكون عالما ولا أن يستنبط قوانين،... لم يستطع أن يمحو شخصيته ولا أن يخفف من تأثيرها. فأنت تراه فيما يكتب وأنت تسمعه وأنت تتحدث إليه وأنت تستكشف عواطفه وميوله وأهواءه، وتستكشفها في غير مشقة ولا عناء، وأنت تعرف أنه كان متأثرا بالحب في هذا الفصل، وكان متأثرا بالبغض والحسد في ذلك الفصل. أفتظن أنك تستطيع أن تظفر بشخصية نيوتون ولامارك ودروين وباستور في آثارهم العلمية الخالصة بمثل ما تظفر به من شخصية سانت بوف في آثاره الأدبية،كلا **!** لأن هؤلاء كانوا علماء، ولأن هذا كان أديبا، والعلم شيء والأدب شيء آخر".[1]

إن عملية التجاوز المنهجي الحاصل جرّاء هذا النص هي من صميم العملية النقدية عند **طه حسين** فيما سيأتي من أعمال نقدية، فالرجل لم يبق حبيس تلك الأطر والشروط العلمية الصارمة التي وضعها **سانت بوف** وأتباعه نظرا لاحتكامهم إلى علمية النقد، بل يريد – أي طه حسين- أن يجعل من العملية النقدية مزيجا بين صرامة المنهج العلمي وذاتية الناقد، لأن الحقل الذي يشتغل عليه من العلوم الإنسانية والتي تحتكم فيه النفس إلى خاصية الذوق في استخراج مكنون النص وجماليته؛ يقول الدكتور **عبد الملك مرتاض** حول علمية النقد وفنّيته: "هو علم حين يسعى إلى تأسيس أحكامه، وتعليل مقولاته وتأسيس نظرياته إما على علم الجمال، وإما على التاريخ، وإما على علم

[1] طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط11، 1975، ص: 46، 47.

الاجتماع وإما على علم النفس وإما على اللسانيات...وهو فن حين يتطلع إلى أن يجعل من قراءة نص من النصوص الأدبية تحفة أدبية يستخلص من خلال تجسيدها عناصر الجمال، ومواطن الابتكار ومظاهر الجدّة، وخصوصا ما يحمل القارئ على الإعجاب، وما يغريه بالتعلق بالنص المقروء".[1]

لقد عدل **طه حسين** عن نظرته العلمية للنقد حينما استثمر تلك المقولات في قراءة أبي العلاء المعري، لكنه أدرك أن الوصول إلى حقيقة النص تمرّ عبر خاصية ذاتية تذوقية، تأخذ من النظرية وتضيف إليها ما أسبغته عليها من ميول نفسية تنشد الوصول إلى جمالية النص وشعريته. ثم يضيف موقفه من منهجي **تين** و**برونتيير**، ويقف الموقف نفسه الذي رآه في نهج **بوف** لأنه مهما اقترب الأدب من العلم فسيظل عاجزا عن تفسير النبوغ الذي هو جوهر ما يسعى إليه تين، "ذلك لأنه مهما يُقل في البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل في تطور الفنون الأدبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ولن يوفق هو لحلّها، وهي نفسية المنتج في الأدب والصلة بينها وبين آثارها الأدبية".[2]

4. طه حسين والمسألة الهوميرية

يتأسس الخطاب النقدي التاريخي عند **طه حسين** من دافع المثاقفة مع الآخر الغربي قصد كشف خبايا التراث العربي الإسلامي، والتي ظلت أزمنة مديدة طيّ المحرّم والمقدّس والمحضور، أضف إلى ذلك محاولته الدفع بهذا التراث إلى احتلال مراتب ريادية كما يحتلها الفكر الغربي اليوم. ومن منطلق إعادة قراءة التراث فقد تأثر بالمسألة الهوميرية التي نهض باستجلائها جملة من النقاد الغربيين، والأمر نفسه نهض به في محاولته قراءة هذا الموروث الشعري، قراءة جديدة لم تعهدها الساحة الأدبية العربية آنذاك، مما ولّد ردود فعل متباينة في حينها، لعلّ أخطرها ما رُمي به **طه حسين** من الإلحاد والكفر والزندقة والتجريح والاستنكار. غير أن الرجل واصل مشروعه البحثي المقارني إن صحّ توصيفه بهذه الصفة، لأنه يعي حجم التحديات التي كان يخضع لها آنذاك من ضرورة بعث النقد العربي والفكر العربي من جديد، ومحاولة مسايرة الركب المتقدم.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد- متابعة لأهم المدارس النقية المعاصرة ورصد لنظرياتها- دار هومة، الجزائر، 2002،ص: 16، 17.

[2] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 47.

يرى **جابر عصفور** أن **طه حسين** انطلق في مشروعه هذا في اقتفاء أثر (**وولف**) في إنكار شخصية **هوميروس**، وأثر الأستاذ (**جابرييل**) في وصوله إلى أن **سقراط** شخص خرافي لم يوجد ولم يعرفه التاريخ؛ أي أن **طه حسين** تواصل مع تقاليد البحث التاريخي في الآداب بوجه خاص، وحاول تطبيقها على الشعر العربي ، فبدأ بالشك في الصورة التاريخية المأثورة عن العصر العباسي (1922) وأعقبها بالشك في وجود بعض شعراء الغزل الإسلامي (1924)، ثم تصاعد بالشك فشمل أغلب الشعر الجاهلي (1926)، وظلت دراسات **وولف** و**جابرييل** وأمثالهما – في اليونانيات- أقرب إليه من نتائج الدراسات الاستشراقية في الشعر العربي ابتداء من **ألواردت** 1872 ومرورا **بليال** (Sir Charles Lyall) 1918 وانتهاء **بمرجليوث** (Margoliouth) 1925.[1]

يقول **عبد القادر بوزيدة**: " تأثر طه حسين في كتابه عن الأدب الجاهلي بالغربيين دون شك، تأثر بهم في منهج الدراسة من جهة، وفي الحجج التي كان يسوقها للشك في الشعر الجاهلي من جهة أخرى، والدراسة لمثل هذه العلاقات التأثرية تدخل في إطار الأدب المقارن، ولكن المناهج التي درست بها هذه العلاقة بين الآداب عموما وبين الأدب العربي والآداب الغربية خصوصا. هي مناهج تقف من الظاهرة عند السطح ولا تلج أعماقها، تدرس الظاهرة دراسة وصفية محضة ولا تحاول أن تحللها وتتبين أسبابها، وهي لهذا لا تستطيع أن تدرك الوظيفة التي يمكن أن يلعبها العنصر الأجنبي المجلوب في المساعدة على طرح بعض القضايا التي يمكن أن يحجم عن طرحها الكاتب أو المفكّر أو الأديب أو التيار الأجنبي بالذات، وهل هي مسألة مصادفة فقط أم تتعلق بالذوق والميل الخاص للمفكر أو الأديب المتأثر، أم أنها على العكس من ذلك تأتي استجابة لاحتياجات عميقة تستشعرها الأمة المستقبلية تبحث عن طرق لبلورتها والتعبير عنها".[2]

و قد لاحظ **عبد القادر بوزيدة** بأن هناك شبها كبيرا بين ما جاء عند بعض النقاد الغربيين حول المسألة الهوميرية وبين ما ذهب إليه طه حسين في شكه في الشعر العربي القديم"[3].

---

[1] ينظر:جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص: 253، 254.

[2] عبد القادر بوزيدة: طه حسين و منهج الشك الديكارتي و المسألة الهوميرية، دراسة مقارنة، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، ع05، 1994، ص: 10.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص: 10.

5. طه حسين وإستراتيجية القراءة المقارنة

ترتكز عملية المقارنة الأدبية عند طه حسين على جملة من المعطيات المعرفية، لعل أهمها هو سيره على منوال من سبقه إلى هذه العملية، أقصد **رفاعة الطهطاوي** الذي أجرى هذه المقارنات المادية التي تنأى عن الفن والخطاب الأدبي النأي كله، ولا تتأكد عملية المقارنة بين الرجلين في هذا المنحى أو ذاك وإنما تبرز في مجال الإبداع الأدبي، وتاريخ الأدب والنقد أكثر عند **طه حسين**، باعتبار أن الخطاب الأدبي يؤكد عدم وجود دلالة جاهزة سلفا كما يقرر **تودروف** وأن " التعبير اللغوي هو العملية التي تكون فيها كل العناصر وكل المظاهر ذات دلالة، وإن تكن على درجات متفاوتة، ولا وجود للمعنى قبل أن نتلفظه وندركه، وهو يولد في تلك اللحظة بالذات ولا يقتصر على معلومة ينقلها المظهر المرجعي للمنطوق"[1].

انطلاقا من هذا يحاول البحث أن يتبع نقاط المقارنة عند **طه حسين** ومدى إسهام الرجل في إرساء دعائم هذه المقارنات سواء بين الإبداع أو بين النقد أو غيرهما.

وعملية التتبع إنما تنبع من محاولة حصر هذه الموضوعات في مظانها الأصلية دون أن تختزلها على مظهر دون آخر.

يفتتح طه حسين مؤلفه "مرآة الإسلام" بمحاولة إثبات أمر التخلف للأمة العربية بالمقارنة مع الأمم الأخرى، ليثبت أمر المغايرة والمفارقة يقول:" في أواسط القرن السادس للمسيح كانت الأمة العربية متخلفة أشد التخلف بالقياس إلى الأمم التي كانت تجاورها."[2] ودائما وبضغط من خطاب التخلف يؤكد **طه حسين** التبعية الشمالية والجنوبية للإمبراطورية الفارسية والبيزنطية قائلا "..وكما أن الإمبراطورية البيزنطية قد حمت هؤلاء العرب في الشام، واتخذت منهم حرسا للحدود بينها وبين الجزيرة العربية، وجعلت منهم ملوكا وسادة، وأجزلت لهم العطاء وسيّرت لهم سبل العيش، فكذلك

[1] ت. تودروف: الأدب والدلالة: تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص: 17.

[2] طه حسين: مرآة الإسلام، دار المعارف، مصر، 1959، ص: 5.

صنعت الإمبراطورية الفارسية بالعرب الذين استقروا في العراق، اتخذتهم حرسا للحدود بينها وبين الجزيرة العربية وجعلت منهم ملوكا وسادة، وملّكت بعضهم الأرض وأغدقت عليهم العطاء."[1]

يمتلك **طه حسين** هذه العقلية المقارنة، التي لا تفتأ تقارن بين الأدب العربي والأدب اليوناني أو الروماني، ففي حديثه عن ثراء أسرة الشاعر عمر بن أبي ربيعة مثلا يقول:" وكان لهذه الأسرة رقيق كثير يذكرنا بما نقرأ في أخبار الأغنياء من اليونان والرومان."[2]

تنعقد الصلة بين **طه حسين** والموضوعات الأدبية التي يقايس بها غيرها من الآداب، من دافع النزوع نحو المماثلة والمطابقة ومن ثم المقايسة، ففي تعريفه لكلمة "الأدب" لايجد طه حسين مانعا من مقايستها بما لدى الأمم الأخرى من تعريفات لهذه الكلمة، لا تخرج في مجملها عمّا لها من معنى في الأدب العربي القديم، يقول " ... ثم هل يدل " الأدب " عند الأمم الأجنبية القديمة أو الحديثة على شيء غير هذا الذي يدل عليه عندنا ؟ فنحن إذا ذكرنا الأدب اليوناني لا نفهم منه إلا مأثور الكلام اليوناني شعرا ونثرا: نفهم من الإلياذة والأوديسة، ونفهم منه شعرا بندار وسافو وسيمونيد، نفهم منه قصص الشعراء الممثلين، ونفهم منه تاريخ هيرودوت وتوسيريد، نفهم منه نثر أفلاطون وإيسوقراط، وخطب بيريكليس وديموستين. وقل مثل هذا في الأدب الروماني، وقل مثله في الأدب الحديث، فلا يدل الأدب الفرنسي إلا على مأثور الكلام الفرنسي نظما ونثرا."[3]

دائما في عقده لمثل هذه التوازيات والمقايسات، يعمد **طه حسين** إلى مقايسة تاريخ الأدب العربي بغيره من تاريخ الأدب الغربي قديمه وحديثه، مع محاولة تبيان هذه المماثلة على الصعيد المعرفي يقول:" وكيف تريد أن تضع تاريخ الأدب العربي ولم يدون للغة العربية فقهها على نحو ما دوّن فقه اللغات الحديثة والقديمة، ولم ينظم للغة العربية نحوها وصرفها، على نحو ما نظم للغات الحديثة والقديمة نحوها وصرفها."[4]

---

[1] المصدر السابق: ص: 9.

[2] طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، ص: 302.

[3] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 28.

[4] نفسه، ص: 53.

يتشكل الرأي النقدي عند **طه حسين**، من دافع المقارنة والموازنة بين الأدبين العربي واليوناني، من ضرورة وجود تشابه أو قل تطابق بين بعض القضايا الأدبية والفكرية، التي عرضها الأدب اليوناني والعربي كقضية الانتحال، وتحت هذا العنوان" ليس النحل مقصورا على العرب"، يدعو العميد جميع الباحثين إلى ضرورة الانتباه إلى مثل هذه المقارنات، لكي يتسنى لهم الفهم السليم والاستفادة من مثل هذه الأبحاث، بمقارنة الأمة العربية بغيرها من الأمم، ويستعمل العميد مصطلحات من قبيل "المقارنة " و"التأثير" و"التأثر" مما يثبت الحس النقدي المقارن عنده في تلك المرحلة المبكرة من نقدنا العربي الحديث، يقول:" وإذا كان هناك شيء يؤخذ على الذين كتبوا تاريخ العرب، وآدابهم فلم يوفقوا للحق فيه، فهو أنهم لم يلمّوا إلماما كافيا بتاريخ هذه الأمم القديمة، أولم يخطر لهم أن يقارنوا بين الأمة العربية والأمم التي خلت قبلها، وإنّما نظروا إلى هذه الأمة العربية، كأنها أمة فذة لم تعرف أحدا ولم يعرفها أحد، لم تشبه أحدا ولم يشبهها أحد، لم تؤثر في أحد ولم يؤثر فيها أحد، قبل قيام الحضارة العربية وانبساط سلطانها على العالم القديم."[1]

يضيف **طه حسين** معلقا على المسألة نفسها " لو درسوا تاريخ هذه الأمم القديمة وقارنوا بينه وبين تاريخ العرب لتغير رأيهم في الأمة العربية، ولتغيّر بذلك تاريخ العرب أنفسهم"[2]، وهو ما يمهّد لعملية المقارنة الوجودية والفكرية بين الأمتين اليونانية والرومانية من جهة، والأمة العربية من جهة ثانية مع رصده لنقاط التشابه والمماثلة بينها، يقول: "فقد قدُر لهاتين الأمتين في العصور القديمة مثل ما قدر للأمة العربية في العصور الوسطى: كلتاهما تحضرت بعد بداوة. وكلتاهما خضعت في حياتها الداخلية لهذه الصروف السياسية المختلفة. وكلتاهما انتهت إلى نوع من التكوين السياسي دفعها إلى أن تتجاوز موطنها الخاص وتغير على البلاد المجاورة وتبسط سلطانها على الأرض. وكلتاهما لم تبسط سلطانها على الأرض عبثا، وإنّما نفعت وانتفعت وتركت للإنسانية تراثا قيّماً لا تزال تنتفع به إلى الآن: ترك اليونان فلسفة وأدبًا. وترك الرومان تشريعًا ونظامًا. وكذلك كان شأن الأمّة العربية، تحضّرت كما تحضر اليونان والرومان بعد بداوة، وتأثّرت كما تأثر اليونان والرومان بصروف سياسية مختلفة، وانتهى بها تكوينها السياسي إلى مثل ما انتهى التكوين السياسي لليونان والرومان إليه من تجاوز الحدود الطبيعية وبسط السلطات على الأرض، وتركت كما ترك اليونان والرومان للإنسانية تراثا

---

[1] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 113.

[2] نفسه: ص: 113.

قيّمًا خالدًا فيه أدب وعلم ودين. وليس من العجيب في شيء أن تكون العوارض التي عرضت لحياة العرب على اختلاف فروعها مشبهة للعوارض التي عرضت لحياة اليونان والرومان من وجوه كثيرة."[1]

لقد حرصنا على تثبيت هذا النص - رغم طوله- لنحاول مرة أخرى البرهنة على أن المغزى من هذه المقارنات، التي يقوم بها **طه حسين** إنما هو محاولة إثباته أن العقل العربي سواءً القديم أم الحديث، إنّما هو تابع أمين للعقل اليوناني والروماني، وبمقارنته هذه إنما ينتزع جملة من الأحداث من سياقاتها التي أتت فيها، وذلك بعقده هذه المقايسة بين بداوة اليونان وتحضّره، وكذلك من جهة أخرى بداوة العرب وتحضرهم. وعمليات التسلط التي كانت آنذاك، وتماشيا مع مبدأ المقايسة الذي اختاره **طه حسين** واستنادًا إلى الشاعر الفرنسي **بول فاليري** " فإنّ العقل الأوربي يُرَدُّ إلى عناصر ثلاثة: حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وحضارة الرومان وما فيها من سياسة وفقه، والمسيحية وما فيها من دعوة إلى الخير وحث على الإحسان. وعلى هذا، فإن الحضارة الأوربية الحديثة شديدة الصلة بمصادرها الإغريقية والرومانية والمسيحية."[2]

لكن عملية المقايسة الطاهوية إنما تقوم في جوهرها على شيء من التناقض، وقع فيه العميد في العديد من المحطات، خاصة في معالجته لهذه المسألة المتعلقة بالأمة اليونانية والرومانية وأثرهما في الأمة العربية، فهذه المسألة تنطوي على تشيّع واضح للحضارة الأوربية الحديثة على حساب الحضارة العربية الإسلامية، خذ مثلا قوله الآتي فيما يخص المقارنة بين العقل اليوناني الغربي والعقل العربي الشرقي:" يجب أن نلاحظ أن العقل الإنساني ظهر في العصر القديم بمظهرين مختلفين: أحدهما يوناني خالص، وهو الذي انتصر، وهو الذي يسيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخر شرقي انهزم مراتٍ أمام المظهر اليوناني، وهو الآن يلقي السلاح ويسلم للمظهر اليوناني تسليمًا ...بينما نجد العقل اليوناني يسلك في فهم الطبيعة وتفسيرها هذا المسلك الفلسفي الذي نشأت عنه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطاليس، ثم فلسفة ديكارت وكنت وكمت وهيجل وسبسنر، نجد العقل الشرقي

[1] المصدر السابق، ص: 113، 114.

[2] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 18.

يذهب مذهبا دينيا قانعا في فهم الطبيعة وتفسيرها: خضع للكهّان في عصوره الأولى، وللديانات السماوية في عصوره الراقية، وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليوناني الغربي بالفلاسفة."[1]

ينتصر **طه حسين** من خلال هذا النص للعقل الغربي، على حساب العقل العربي الشرقي الذي يرى فيه مصدر الخمول والسكون، في حين يمور العقل الغربي بهذه الحركة الحداثية التي تصنع فعل التفرد، وتجعل منه معينا لا ينضب من التساؤلات، التي تستبدل الشك باليقين والقلق بالسكون، وإذا كان الغرب مصدر الإلهام والعلم، فإن الشرق مصدر الكهانة والدين.

غير أن طه حسين لا ينفك يعدد هذه المحاسن للعقل الغربي، وهذه المثالب للعقل الشرقي، "إن طه حسين يمتثل تماما لشروط القراءة المتمركزة على ذاتها، التي أنتجها فكر حديث في الغرب، خلع على الثقافات سمات نهائية، وصفات ثابتة، وركّب للشرق صورة متخيلة مشبعة بالسكون والخمول والتأمل والاعتبار، وللغرب صورة متخيلة تمور بالحركة والحيوية والبحث والاستنتاج، واستبعد الشروط التاريخية للتجارب الثقافية، وتعامل مع غرب مطلق وشرق مطلق، جاعلا التعارض سدًّا منيعا بين الاثنين، استنادا على القول بالتضاد في الطبع والفكر والعرق،"[2] لكنه سرعان ما يقع في هذا التناقض الصريح حينما يقرر أنه" ليس هناك علم شرقي وعلم غربي، وليست هناك فلسفة شرقية يعجز الغربي عن فهمها، ولا فلسفة غربية يقصر الشرقي عن إساغتها، كل ذلك أثر من آثار الإسكندر، فهو الذي قارب بين الشرق والغرب، ومزج العقل الشرقي بالعقل الغربي."[3]

ينتج عن هذه المقايسة سلسلة من التناقضات التي تبحث بدورها عن هذه المقدمات والأسباب غير الموضوعية، والتي توقع صاحبها في التناقض، ذلك أن **طه حسين** إنما يسقط هذه الموازنات النظرية ليحاول إثبات طروحاته النقدية، التي قدّم لها دومًا من منطلق النزعة المقارنة التي يشتغل عليها.

ففي أحد أهم القضايا النقدية التي أثارها العميد وهي قضية الشك في الشعر الجاهلي، يقايس **طه حسين** بين اليونان والعرب من جهة والفرس من جهة أخرى، ليحاول بلورة موقفه النقدي

---

[1] طه حسين: قادة الفكر، ص: 37.

[2] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 25.

[3] طه حسين: قادة الفكر، ص: 151.

من خلال هذه القضية، يقول:" إنّ الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليا ليس من الجاهلية في شيء، وإنّما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، ولا أكاد أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جدًّا لا يمثل شيئا ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة، لهذا العصر الجاهلي ... إنّ ما تقرؤه على أنّه شعر امرئ القيس أو طرفة أو ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء في شيء، وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب أو صنعة النحاة، أو تكلف القصّاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين ...إن الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس أو الأعشى، أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن."[1]

تأتلف نظرة **طه حسين** المقارنة من أمشاج تخلّقت من دافع المقايسة بين الأدبين اليوناني والعربي، ليصل إلى أن حتى الانتحال، وهو قضية قديمة قدم إبداعات الإنسان، قد طاولت الأمة اليونانية فلماذا لا يكون الأمر كذلك عند الأمة العربية، يقول **طه حسين** مقررا ذلك" لن تكون الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالا وحمل على قدمائها كذبا وزورا، وإنما انتحل الشعر في الأمة اليونانية والرومانية من قبل وحمل على القدماء من شعرائها، وانخدع به الناس وآمنوا له، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنة أدبية توارثها الناس مطمئنين إليها، حتى كان العصر الحديث وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب واللغة والفلسفة، أن يردوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا."[2]

لقد انجرّ عن هذه الموازنة والمقايسة أن كانت قضية الشك مطية نقدية امتطاها طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي"، بعد أن أسس لها في مؤلفه "حديث الأربعاء" الأمر الذي نتج عنه الشك حتى في بعض الشعراء العذريين كالمجنون، وعندما يعرض العلاقة بين طرفي المعادلة، الأمة اليونانية والرومانية من جهة، والعربية من جهة أخرى، يخلص إلى" إنّ بين العرب والرومان من جهة وبين الفرس واليونان من جهة أخرى، تشابها شديدا، انتصر العرب على الفرس انتصارا عسكريا،وانتصر

[1] طه حسين: في الشعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة، تونس، ط4، 2004، ص: 17، 19.

[2] المصدر نفسه: ص: 57 .

الفرس على العرب انتصارا أدبيا، وكذلك انتصر الرومان على اليونان انتصارا حربيا، وانتصر اليونان على الرومان انتصارا أدبيا، وكان مظهر هذا الانتصار الأدبي في روما وفي بغداد واحدا، وهو أن اليونان والفرس أخذوا الرومان والعرب بآدابهم وحضارتهم، ولم يكتفوا بذلك بل عبثوا بالآداب اللاتينية والعربية فأدخلوا فيها وأضافوا إليها ما لم يكن لها به عهد، وكذلك صنعوا بالأنساب، وكذلك صنعوا بالتاريخ والسير."[1]

إن **طه حسين** وانطلاقا من عقده هذه الموازنة بين النصر الأدبي والهزيمة العسكرية، يريد أن يؤسس لرأيه المقارني حول شكه في إمكانية وجود شعر المجنون، وحتى المجنون في حدّ ذاته، ويريد أن" يخلص من هذه العلاقة المتضادة بين النصر العسكري والنصر الأدبي، إلى أنّ نتائج الهيمنة الأدبية كانت أقوى من الهزيمة العسكرية"[2]، ولم تتوقف عملية المقارنة عنده عند هذا الحدّ فحسب؛ بل تعدّاها إلى إمكانية وجود هذه المقارنات والموازنات بين الآداب من منطلق عملية التأثير والتأثر، التي هي ركيزة المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، ويتجاوز ذلك إلى آلية اشتغال أخرى، هي عملية توارد الخواطر أو ما يسمى بالاتصال الذهني، ففي مؤلفه "من بعيد" يعرض للعديد من هذه التقاطعات التي حدثت بين أعلام النقد وتاريخ الأدب، وفي تعليقه على إحدى المحاضرات التي ألقاها المستشرق **لويس ماسينون** عن أثر التصوف في تكوين العقيدة الدينية عند المسلمين، يتتبع **طه حسين** هذه القضية ويعرض إلى مصدر التصوف هل هو عربي أم يوناني أم فارسي؟ فيهتدي إلى إمكانية التأثير المتبادل التي حصلت بين مختلف هذه المصادر.

يقول: "إن ما يمكن أن نجد فيه من موافقة لما عند الأمم الأخرى، لم يؤخذ عن هذه الأمم وإنما هي المصادفة وتوارد الخواطر ووحدة النظام العقلي في التفكير مهما تختلف الأمم ومهما تختلف البيئات، فليس حتما إذا فكّر العربي كما فكر اليوناني، أن يكون العربي قد أخذ عن اليوناني، ولكن من المعقول جدًّا أن يكون اليوناني والعربي قد فكّرا بطريقة واحدة فاهتديا إلى نتيجة واحدة."[3]

---

[1] طه حسين: حديث الأربعاء ، ج1، ص: 182 .

[2] أحمد عبد العزيز: نحو نظرية جديدة للأدب المقارن– استراتيجيات المقارنة- مكتبة الأنجلو المصرية،ط1،2002،ص:33.

[3] طه حسين : من بعيد، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1972، ص: 115.

يقرّ **طه حسين** إذا بإمكانية توارد الخواطر دون أن يحصر عملية المشابهة في قضية التأثير والتأثر، وهو هنا إنما يفرق بين إمكانية حدوث الفعل وافتراض عملية الحدوث، ويمايز بين فريقين هما الفلاسفة والمؤرخون، يقول:" أما المؤرخون فيريدون الحقائق الواقعة، ولايلجؤون إلى الافتراض إلا لتفسير هذه الحقائق تفسيرا مؤقتا حتى يتاح لهم استكشاف الحقائق الواقعة التي تفسر ما لديهم"[1]. وينحو **طه حسين** منحى المؤرخ تارة، والفيلسوف تارة أخرى، حين يقوم بمثل هذه التفسيرات التي ترد التّصوّف، إما إلى تأثير اليونان في العرب، أو أنّ ظاهرة التصوّف هي خصيصة عربية بامتياز .

يتتبع **طه حسين** طروحات المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، ملتزما بما تمليه الوثيقة التاريخية ثم عملية الملاحظة والتجريب كمرحلة تالية للأولى، يقول في ذلك:" فإذا رأينا عند العرب فكرة صوفية أو غير صوفية توافق ما رأينا عند اليونان أو عند الفرس، كان لنا أن نفترض توارد الخواطر، وكان لنا أن نفترض أن العرب قد أخذوا عن اليونان أو عن الفرس، كان لنا أن نفترض الأمرين جميعا وأن نبحث عمّا يرجّح هذا الفرض أو ذاك."[2]

يصل الناقد من خلال هذه الفروض إلى إثبات عملية التأثير والتأثر سيرًا على سنن المدرسة الفرنسية في حدوث عمليات التأثير، بعد أن يزيح من حسبانه فرضية توارد الخواطر، لكن لا يلبث أن يرتد ويرجع عن هذه الطروحات التي ساقها لإثبات المقارنة على أساس التأثير، فيكتفي بإبراز قيمة المؤرخ والتاريخ حين يقول:" وليس يجب أن نجد النص التاريخي الذي لا يحتمل الشك على أن العرب قد أخذوا عن اليونان أو عن الفرس لتنفي توارد الخواطر، فكثيرا ما تضيع النصوص دون أن يكون ضياعها مصدرا لضياع الحقيقة. وليست النصوص كل شيء في التاريخ فهناك الصِّلات التي تختلف قوةً وضعفًا ومتانةً ووهنًا بين الأمم. وهذه الصلات إذا ثبتت ثبوتا تاريخيا كافيا أباحت للمؤرخ أن يرجح تأثير الأمم بعضها في بعض."[3]

ومما يحاول **طه حسين** الدعوة له وربّما إبرازه في ثوب قشيب، هو تصريحه بإمكانية تأثير الفقه الروماني في الفقه الإسلامي، دون أن يلزم نفسه بإثبات هذه التبعية لحساسية المسألة من جهة، ولعدم

---

[1] طه حسين : من بعيد ، ص: 116.

[2] المصدر نفسه، ص: 116.

[3] نفسه، ص: 116.

توفر الوثيقة التاريخية لديه مما يثبت عملية التأثير من جهة أخرى، غير أنه يرى أن العرب قد صبغوا كثيرا من أحكام الفقه الروماني بالصبغة الإسلامية، يقول:" وإذا فهناك تأثير خفي قد يكون أشدّ وأقوى من التأثير الواضح الذي تحدثه الأمم بعضها في بعض، ومن الإسراف أن نقطع بأن هذا الرأي أو هذه النظرية أثر عربي خالص أو أثر يوناني خالص، وإنما سبيل القصد في ذلك – إذا لم توجد النصوص– هو ترجيح تأثير الأمم بعضها في بعض حتى يظهر ما يبيّن خطأ هذا الترجيح."[1]

تأتي عملية الاستنتاج هذه من نزوع **طه حسين** إلى محاولة الدفع بالثقافات غير العربية إلى احتلال حيّز مرموق على الساحة الثقافية العربية. وانطلاقا من هذا يدعو في الكثير من مؤلفاته إلى ضرورة الإلمام باللغات الأجنبية الأخرى، ناهيك عن تمثل اللغة العربية قصد التمكن من فك طلاسم مختلف النصوص، ومحاولة الإمساك بتلابيب الدلالة اللغوية، أو الدينية إلماما يؤهل الناقد وعالم اللغة ومؤرخ الأدب إلى أن يحتل المكانة المنوطة به، وهو أحد شروط المواكبة الصحيحة لما يجري بين الأمم الأخرى؛ فالرجل داعية إلى ضرورة استثمار مختلف اللغات في الأزهر، باعتباره الجامعة الإسلامية الكبرى آنذاك، يقول **طه حسين** في دعوته هذه" ولو أن لي كلمة مسموعة بين علماء الإسلام لاقترحت وألححت في الاقتراح، أن ندرس اللغات الأجنبية الإسلامية في الأزهر الشريف وأن تكون هناك فصول تتخصص في درس الفارسية وأخرى في درس التركية وأخرى في درس اللغات الإسلامية التي ليست تركية ولا فارسية. فمن المؤلم ومن المخزي أن ندرس كتب الدين التي كتبت بالفارسية أو بالتركية أو بلغة أخرى من لغات الهند مثلا، في فرنسا وإنجلترا وألمانيا وأمريكا، وأن يجهلها علماء الإسلام في الأزهر الشريف. والأزهر الشريف بعد هو الجامعة الإسلامية الكبرى،... هلمّوا أيّها السادة العلماء طالبوا بأن تدرس اللغات الإسلامية في جامعتكم الإسلامية درسًا مفصّلا نافعًا فإنكم إن لم تفعلوا أضعتم على الأزهر حقه في أن يكون الجامعة الإسلامية الكبرى، وليس ينبغي أن تكون مدرسة اللغات الشرقية في باريس أنفع من الأزهر الشريف."[2]

هذه الدعوة المجلجلة هي التي ما فتئ **طه حسين** يكررها، في كل مناسبة إيمانا منه بضرورة ووجوب انفتاح مدرّس الأدب والناقد الأدبي، على الكثير من لغات العالم الأخرى، دفعا لعملية

---

[1] طه حسين: من بعيد، ص: 118.

[2] نفسه، ص: 119، 120.

المثاقفة والتلاقح الفكري والمعرفي، وكذا مسايرة ركب التقدم العلمي على الصعيد المعرفي والنقدي؛ فالعميد يتساءل عن كيفية تصوّرنا " لأستاذ للأدب العربي لم يلم ولا ينتظر أن يلم بلغة أجنبية ولا بأدب أجنبي، ولا بمنهج من مناهج البحث عن حياة اللغة وأطوار الأدب"[1]، وعملية التمثل هذه ليست غاية في ذاتها يرمي إليها العميد، إنما لغاية تتجاوز ذلك إلى عملية استثمار هذه المعرفة، في الإحاطة بمجمل المناهج الغربية الحديثة، قصد تجاوز السائد الكلاسيكي في عمليات النقد، وتتكرر الدعوة إلى دراسة اللغات الأجنبية وإتقانها، مرتبطة بدراسة الصلات بين الآداب، وتأثير بعضها في البعض الآخر، فهم يدرسونه "معتمدين في درسه على إتقان اللغات السامية وآدابها، وعلى إتقان اللغتين اليونانية واللاتينية وآدابهما، وعلى إتقان اللغات الإسلامية وآدابها، ثم على إتقان اللغات الأوربية الحديثة وآدابها."[2]

إن دعوته إلى مواكبة الجديد، واستثمار ما يعجّ به المستودع الأوربي من معارف، إنما هدفها خدمة الأدب العربي في الأساس، الأمر الذي حدا به إلى تأكيد هذه الضرورة بأساليب مختلفة، بالأمر والتقرير والاستفهام، يقول:" فمن زعم لك أن الأدب العربي يمكن أن يدرس الآن دون الاعتماد على هذا كله فهو إمّا مخدوع أو مشعوذ. وكيف السبيل إلى أن يدرس الأدب العربي درسا صحيحا إذا لم تدرس الصلة المادية والمعنوية بين اللغة العربية واللغات السامية وبين الأدب العربي والأدب السامي؟ وكيف السبيل إلى درس الأدب العربي إذا لم ندرس اللغة اليونانية واللاتينية وآدابهما وكيف السبيل إلى درس الأدب العربي إذا لم ندرس اللغات الإسلامية المختلفة، ولاسيما الفارسية منها، ونتبيّن ما كان لهذه اللغات وآدابها من تأثير في أدبنا العربي الذي لم ينشأ في برج من العاج، وإنما تأثر بالآداب المختلفة وأثر فيها؟ ... وكيف السبيل إلى درس الأدب العربي إذا لم ندرس اللغات الأوربية الحية ونتبيّن تأثيرها في أدبنا الحديث؟"[3]

تنعقد الصلة الوثيقة بين الأدب واللغة من فرضية مؤدّاها أنّ التّجلّي الحقيقي للغة، يكون عبر هذه المدونات الخالدة التي نسميها أدبًا، وعملية دراسة هذه الصلات بين الآداب، إنّما تتم عبر سبل متعددة وطرق مختلفة منها "الصلة بين الأدب والشعب، وبين الأدب وغيره من مظاهر الحياة العقلية

---

[1] طه حسين : في الأدب الجاهلي ، ص: 16.

[2] نفسه، ص: 17 .

[3] نفسه، ص: 17،18.

والشعورية، وفي عناية قوية بتحقيق الصلة بين آداب الأمم المختلفة وما يمكن أن يكون لبعضها من تأثير في بعضها الآخر."[1]

إن غاية ما ترمي إليه هذه الدراسات، هو تقفي الصلات من أجل الدراسات الصحيحة للأدب العربي وهو لبّ الدراسات المقارنة، التي من شأنها أن تقدم خدمة جليلة للأدب القومي يقول، **طه حسين**:" وكيف السبيل إلى أن يدرس الأدب العربي درسا صحيحا إذا لم تدرس الصلة المادية والمعنوية بين اللغة العربية واللغات السامية وبين اللغة العربية والأدب السامي؟ وهل هناك سبيل إلى أن يدرس الأدب العربي دون أن نفهم التوراة والإنجيل؟... وكيف السبيل إلى درس الأدب العربي إذا لم ندرس اللغة اليونانية واللاتينية وآدابهما، ولم نبيّن مقدار ما كان لحضارة اليونان والرومان من تأثير في أدبنا وفلسفتنا وعلمنا، ولم نتبين مكانة أدبنا العربي بالقياس إلى هذه الآداب اليونانية واللاتينية."[2]

إنها دائما الدعوة نفسها التي دأب العميد على تكرارها، بغية تمثل مختلف الآداب الإنسانية الخالدة، الأمر الذي من شأنه أن يخلق جسورا من التواصل المعرفي الخلاق، ويدفع بهذه الآداب واللغات إلى تبوء مكانة عالية في سماء الإبداع والفن.

6. إشكالية قراءة النص الشعري الجاهلي

يرى الكثير من الباحثين في مجال النقد والأدب أن **طه حسين**، أخذ وتأثر بجملة من المقالات النقدية التي كتبها المستشرق الإنجليزي **مرجليوث** منها مثلا، مقاله "محمد وظهور الإسلام" الصادر سنة 1905 ومقال له في مجلة الجمعية الملكية الأسبوعية سنة 1916، ثم المقال المشهور سنة 1925 بعنوان "أصول الشعر العربي"[3]، وفي جملة هذه المقالات تنبني آراء ومعتقدات **مرجليوث** حول بعض القضايا الهامة في مجال الفكر والأدب، إلا أن المقال المشار إليه أخيرا هو ما وضّح فيه المستشرق نزعة الشك التي راودته حول صحة هذا الشعر، ومحاولته النبش في الأصول الأولى له، يقول **ناصر الدين الأسد**: "... ثم استقر الموضوع بين يدي الدكتور طه حسين، فخلق منه شيئا جديدا، لم يعرفه

---

[1] طه حسين : في الأدب الجاهلي، ص: 17.

[2] نفسه، ص: 17.

[3] ينظر سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993، ص: 41.

القدماء ولم يقتحم السبيل إليه العرب المحدثون من قبله، ثم أنكره بعده كثير من المحدثين إنكارا خصبا يتمثل في هذه الكتب التي ألّفوها للردّ عليه ونقض كتابه، وقد استقى الدكتور طه حسين أكثر مادته – حيث يستشهد ويتمثل بالأخبار والروايات– من العرب القدماء، وسلك بها سبيل مرجليوث في الاستنباط والاستنتاج والتوسع في دلالات الروايات والأخبار، فنحن إذا بإزاء نظرية عامة لم نرها فيما عرضنا من آراء العرب القدماء، ونحسب أنها لم تدر لهم ببال ولكننا رأيناها واضحة المعالم فيما عرضنا من آراء مرجليوث، ولم يكتف بالإشارة إليها إشارة عابرة وإنما نصّ عليها نصّا صريحا في عبارات متكررة تختلف ألفاظها وتتفق مراميها، وجاء الدكتور طه حسين فلم يقنع كما قنع مرجليوث بأن يدلنا عليها في مقالة أو مقالتين وإنما فصّل لنا القول فيها في كتاب قائم بذاته."[1]

يقيم صاحب هذا النص جملة من الفروق، ليمايز فيها بين طروحات **مرجليوث**، واستثمارات **طه حسين**، فإذا كان الأول أجمل هذه الأسباب بتلك النتائج وقنع بأن يثير هذه الإشكالية في مقالة أو مقالتين يقف فيهما عند الأصول المعرفية للشعر العربي القديم، فإن الثاني قد تتبع الظاهرة بعين الناقد المتمرس الحصيف، الذي يرد الأسباب إلى نتائجها والفرضيات إلى التجريب العلمي، الذي لا يقنع بالتكهن بالمظاهر وإنما يتعمق في الأسباب الموصلة إلى الغايات.[2]

---

[1] ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط5، 1978، ص: 379، 380.

[2] تشير العديد من الدراسات إلى أن **مرجليوث** كانت له مقالة عنوانها "نشأة الشعر الجاهلي"، والتي نشرها في عدد يوليو سنة 1925 من "مجلة الجمعية الآسيوية الملكية" بالإنجليزية وترجمها عبد الرحمن بدوي في كتابه "دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي"، ص87،129. فإذا كان من علاقة بين كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" ومقالة مرجليوث فإنها تتمثل أساسا في صدورهما عن منهج واحد في دراسة الشعر وتقويمه، أكثر من القول بترديد طه حسين لآراء مرجليوث، ويتلخص هذا المنهج في بساطة واختصار شديدين: في أن الشاعر ثمرة البيئة التي ينشأ فيها بظروفها المختلفة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وأن الأدب ثمرة الأديب الذي أنتجه والبيئة التي صنعته.. وهذا ما كان يردده طه حسين في مقالاته عن الأدب العربي في القسم الأول من أحاديث الأربعاء قبل كتابه "في الشعر الجاهلي". ومما يؤكد هذه العلاقة المنهجية بين مرجليوث وطه حسين، أن طه حسين اشتغل بالشعر الجاهلي طوال السنة الجامعية 1925– 1926 قبل أن يؤلف كتابه سنة 1926، أي أنه سبق نشر مقالة مرجليوث التي لم تظهر إلا في يوليو 1925. ينظر عبد الرحمان محمد: الشعر الجاهلي– قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، 1980،ص:131، 132. نقلا عن أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، هامش، 43، ص: 112.

وغاية **طه حسين** أن ينتشل العقل العربي الحديث من سطوة التخلف وبراثن الجهل والتقديس، يقول **سيد البحراوي**:"....إن الشك في الشعر الجاهلي... بالإضافة إلى التشكيك في قداسة المسلمين بعد النبي، فيما يختص بنحلهم للشعر الجاهلي... كانت عناصر هامة في إنجاز كان لابد لطه حسين وجيله من الطبقة الوسطى أن يحققوه، تحطيم القداسة التقليدية على المستويات المختلفة، حتى يستطيعوا أن ينتقلوا إلى مجتمعهم في مرحلة ثقافية اجتماعية سياسية جديدة هي مرحلة الرومانسية في الفن والليبرالية في الفكر ومن أجل هذا كان لابد من إحلال المنهج الوضعي البشري محل التفسير الميتافيزيقي للأشياء والعالم؛ أي ليقيموا مقدساتهم بدلا من المقدسات السابقة".[1]

7. آلية الشك الديكارتي والتاريخ الأدبي

يعتبر كتاب "في الشعر الجاهلي" للدكتور **طه حسين** من بين أشهر الكتب النقدية في القرن العشرين، بما أثاره من قضايا تمس الأصل الأول للشعر العربي وهو الشعر الجاهلي. ولفتحه مغاليق العقل العربي أمام التريث والتدبر قبل إصدار الأحكام أو أيّ مطلب يقيني، وهو كتاب استفزازي بكل ما تحمله الكلمة من معنى لأنه يطرح الكثير من المسلّمات واليقينيات جانبا، ويبحث عن مناطق الاضطراب والشك ويأنس بهما وينحّي عن سبيله كل مقوّمات الثبات والاستقرار، وينشد في الوقت نفسه كل أسباب التساؤل والكشف عنها. غير أن خصومه – وأثناء تعرضهم له ولكتابه– لم تخلُ تدخلاتهم من مساجلات مسّت بالدرجة الأولى شخصيته قبل أن تتعرض لمحتوى الكتاب وما أثاره من قضايا جديرة بالبحث والمساءلة والقدح، وربما كان دافعهم الأول هو تلك القضايا التي تناولها **طه حسين** بشيء من الابتسار والتلفيق، ولم تتعد الصفحات القليلة من حجم الكتاب الكلي، أقول هذه القضايا التي ألّبت عليه خصومه، إنما مصدرها ومردّها الأول هو الجانب الديني العقدي، الذي لامسه المؤلف غير مرّة في كتابه هذا، وهي ملامسة أغضبت الكثير من الباحثين خاصة ذوي التوجه الديني في الكتابة، الأمر الذي دفع إلى بروز تلك المعارك الفكرية والأدبية وحتى السياسية والدينية، التي كان من نتائجها مصادرة الكتاب وحرمان صاحبه من شهادته العالميّة، وجرّه إلى المحاكمات المدنية كما العسكرية، ولعل مرتكزات هؤلاء الخصوم إنما تأتّت من جملة نقاط لعلّ أهمها:

[1] سيد البحراوي: البحث عن المنهج، ص: 42.

1- أن طه حسين كذّب القرآن الكريم في إخباره عن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام.

2- أن طه حسين أنكر القراءات السبع المجمع عليها، فزعم أنها ليست مُنزّلة من الله تعالى.

3- أنه طعن في نسب النبي صلى الله عليه وسلم.

4- أنه أنكر للإسلام أولويته في بلاد العرب وأنه دين إبراهيم عليه السلام.

إضافة إلى هذه الأسباب، طرق الرجل العديد من الموضوعات ذات الصلة بأوّلية الشعر العربي القديم، إلى جانب موضوعات كانت إلى عهد قريب من الطابوهات التي يحضر على الباحث الخوض في تفاصيلها، غير أن **طه حسين** آثر أن ينكئ هذه الجراح، وينبش في هذه الطبقات الدوغمائية التي شكّلت تراكما معرفيا على مرّ العصور، ولعل من أهم هذه القضايا التي تمّ الإلماح لها سابقا ضمن القضايا الأربعة قوله: "للتوراة أن تحدّثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدّثنا عنهما أيضا ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلا عن إثبات هذه القصة التي تحدثت بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربين فيها، ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعا من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى."[1]

لسنا في موضع الدفاع عن مواقف **طه حسين** الشخصية والعقدية، بقدر ما نتلمس مفاصل الطعن التي باشرها في جسد الدين الإسلامي، غير أن مبتغى البحث ليس في إدانة أو في تبرئة **طه حسين** من هذه التهم الموجّهة إليه، بقدر ما نروم البحث في تلك القضايا التي أثارها بهذه الطريقة الجديدة، والتي أسهمت في تأليب العامة من الناس، فضلا عن الباحثين والعلماء ضد فكره وتوجهه، ومحاولة الدفع به إلى مناطق الظل وإبعاده عن ممارسة هذا الحق في الاختلاف.

أما القضية الثانية التي رمي بها طه حسين، فهي متأتية من قوله:"....ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه من قريش، فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون من صفوة بني هاشم، وأن يكون بنو

[1] طه حسين: في الشعر الجاهلي، ص: 37.

هاشم صفوة بني عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي، وأن يكون قصي صفوة قريش وقريش صفوة بني مضر، ومضر صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها."[1]

إن ما يروم **طه حسين** إثباته من خلال هذا الاستشهاد، هو إبراز جملة من الدواعي والأسباب التي عملت على انتحال الشعر العربي، ومن جملة هذه الأسباب العامل الديني، خاصة وأن السبب الذي سبق العامل الديني كان عاملا سياسيا، من أجل إعلاء مكانة قريش وصوتها، لأنها من بين القبائل التي قلّ شعرها كونها لم تحارب كما يذهب إلى ذلك ابن سلام؛ فالقضية قديمة من ناحية إثارتها، غير أن جديدها هو معالجتها بهذه الكيفية.

أما الفرضية الثالثة أو ثالثة الأثافي التي هوجم **طه حسين** بسببها من قبل جملة من الأدباء والمفكرين ورجال الدين هي قوله:"..و شاعت في العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم، ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم أعرضت عنه لمّا أضلها به المضلون وانصرفت إلى عبادة الأوثان"[2].

إن المبتغى من هذه القضية ومن الكتاب ككل، ليس الطعن في الدين الإسلامي الحنيف، بقدر ما كان مراده إثارة التساؤل وإشعال جذوة الشك، وعدم الاطمئنان لأي مسلّمة من شأنها أن تجمّد الاجتهاد أو تقتل البحث، إنما مناط القضية برمتها هي إثارة جدلية عميقة عمق القضايا التي عالجها، وهي منهجية الدراسة وخلخلة النظم الفكرية السائدة والمسيطرة على الساحة الفكرية العربية آنذاك، وبالرغم من تبرئة ساحته من التّهم الموجّهة إليه من قبل خصومه في الجامعة والأزهر على السواء "لم يكف أعداد طه حسين –وكانت لبعضهم أغراض سياسية متّصلة بالعداء للحزب الذي كان ينتمي إليه طه حسين (الأحرار الدستوريين)- عن الهجوم عليه من حين لآخر، واتهامه ليس فقط بالطعن على الإسلام وإنما بالكفر والإلحاد، وهو الأمر الذي نفاه طه حسين في الصحف وفي

[1] طه حسين: في الشعر الجاهلي، ص: 86، 87.

[2] المصدر نفسه، ص: 95.

النيابة وأقرّه عليه قرار النيابة. غير أن المؤكد أن طه حسين كان شاكّا كما أعلن هو نفسه وأن شكّه قد يطال بعض النصوص الدينية، ولكنه مؤمن بها كمسلم شاكّ فيها كعالم."[1]

8. النص الشعري الجاهلي؛ نبش الأصول

يتشكّل كتاب في الشعر الجاهلي من ثلاثة أبواب كبرى، اختص الباب الأول بإبراز منهج الكتاب والدوافع التي أثارت قضية الشك في صحة الشعر الجاهلي، واهتم الباب الثاني بتقديم جملة من الأسباب المسؤولة عن انتحال الشعر الجاهلي، وتعددت هذه الأسباب لتكون أسبابا سياسية ودينية وشعوبية وقصص الرواة وغيرها من الأسباب، ونهض الباب الثالث ليتناول عددا من الشعراء موضّحا عدم صحة نسبة معظم الشعر إليهم بل ذهب به الشك إلى مداه البعيد؛ فشكّ في وجود بعض الشعراء أصلا، وهو الكتاب الذي شغل الدنيا في ذلك الزمن، إذ انتهج فيه **طه حسين** نهج الغربيين في نوعية الدراسات النقدية التي أجريت على الآداب الأوربية سيرا على سنّة أساتذته المستشرقين، ومن جهة أخرى لأنه يعي جيّدا مدى عمق النتائج التي يمكن الوصول إليها.

بعد أن يعرض للأسباب الدافعة والداعية لمثل ذلك الإبداع في تلك الحقبة الزمنية يقول **طه حسين** مدافعا عن توجهه النقدي الجديد:" هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل، وأكاد أثق أن فريقا منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقا آخر سيزورّون عنه ازورارا، ولكني على سخط أولئك وازورار هؤلاء، أريد أن أذيع هذا البحث، أو بعبارة أصحّ أريد أن أقيّده، فقد أذعته قبل اليوم حين تحدّثت به إلى طلابي في الجامعة."[2]

يدافع **طه حسين** عن توجهه النقدي منذ بداية الكتاب ، وهو ينتقل بمنهجه هذا بالبحث الأدبي إلى وجهة أخرى لم يعهدها النقد الأدبي من قبل، فيجعل من مقدماته سببا منطقيا لنتائجه التي يتوخّاها. والكتاب في أصله لم يشتغل عليه صاحبه لفئات واسعة من الناس، إنما جعل لزمرة قليلة من الناس هم الذين سمّاهم **طه حسين** بالمستنيرين، يقول:"...و أنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن

---

[1] سيّد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ص: 39.

[2] طه حسين: في الشعر الجاهلي، ص: 11.

أسخط قوما وشق على آخرين، فسيرضي هذه الطائفة القليلة من المستنيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدّة المستقبل وقوام النهضة الحديثة وفخر الأدب الجديد."[1]

هذه الفئة من المستنيرين هي التي حفّزته على القيام بما قام به، من خلخلة السائد وتقويض الفكر الرجعي الإعتقادي المسلّم، وأبدلته بقلق التساؤل وثورة الشك، لأن الرجل لم يرد أن يكرر ما تراكم من قبل في أبجديات النقد العربي القديم، من تلك الأحكام الناجزة والتي ترتكز في مجملها على تلك المعيارية والقيمية، التي لا تصيب الحقيقة النقدية في صميمها، بل تبقى هكذا تخمينات تتدافع في كل مرة إلى جهة ما، ربما تكون سياسية وربما عقدية إلى غير ذلك من السياقات التي كانت تتحكم في العملية النقدية آنذاك. بل أراد أن يدفع بالعملية النقدية برمتها إلى الأمام، وذلك بالاستلهام من الوافد الغربي مع محاولة أرضنته وتبيئته عربيا على مستوى النقد، وذلك بالانطلاق من جملة تساؤلات جوهرية تمسّ تلك المدونات التراثية والتي يمثل الشعر الجاهلي أصلها الأول، "أهناك شعر جاهلي، فإن كان هناك شعر جاهلي فما السبيل إلى معرفته،وما هو؟ وما مقداره؟ وبم يمتاز عن غيره؟ ويمضون في طائفة من الأسئلة يحتاج حلها إلى رويّة وأناة وإلى جهود الجماعات العلمية لا إلى جهود الأفراد."[2]

تشكّل هذه التساؤلات وغيرها حجر الزاوية في نظرة **طه حسين** إلى الشعر الجاهلي، وبداية مرحلة الشك التي لازمته طيلة حياته النقدية والفكرية، وانطلاقا من هذه التساؤلات التي كانت مفاتيحا لفك طلاسم هذا الإرث الحضاري، ومحاولة معرفة كنهه وسبر أغواره، استنتج **طه حسين** نتائجه المحيّرة والاستفزازية بالنسبة لزمانه، والتي بقيت آثارها المعرفية بادية شاخصة إلى يوم الناس هذا وهي "...أن الكثرة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثّل حياة المسلمين وميولهم وأهوائهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين."[3]

هذه الحياة التي يبحث عنها **طه حسين** في الشعر الجاهلي فلم يجد ما يمثّلها فيه، بل الذي عمل على بلورة حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والاجتماعية إنما هو القرآن الكريم والتاريخ

---

[1] المصدر السابق، ص: 12.

[2] نفسه، ص: 15، 16.

[3] نفسه ، ص: 17.

والأساطير، يقول: "أنا أزعم مع هذا كله أن العصر الجاهلي القريب من الإسلام لم يضع، وأنّا نستطيع أن نتصوره تصورا واضحا قويا صحيحا، ولكن بشرط ألا نعتمد على الشعر، بل على القرآن من ناحية والتاريخ والأساطير من ناحية أخرى."[1] هذه المصادر هي ما يعتقد طه حسين أنها قمينة بإبراز الصورة الحقيقية للعصر الجاهلي، ويتأتى هذا الاعتقاد والاقتناع من مصبّات فكرية غربية عملت على ضخ هذه النظرة النقدية لديه، وتمثلت أساسا في طروحات **ديكارت** الفلسفية، يقول عنها **طه حسين**: "أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء أوّل هذا العصر الحديث، والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوّا تامّا."[2]

لا يجد العميد حرجا في التصريح بالمنهج العلمي والفلسفي الذي يروم استثماره لمقاربة النص الشعري الجاهلي، فوجد في منهج الشك الديكارتي ملاذا له في إعادة قراءة هذه النصوص، على ضوء ما جدّ من علم وفلسفة وتجاوز ما كان سائدا من قبل، عسى أن يقدّم جديدا على ساحة الفكر والنقد. فالرجل يصرّح في بداية درسه للأدب الجاهلي، " أريد أن أقول إني سأسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه "ديكارت" للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث، والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما. والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثرا، وأنه قد جدّد العلم والفلسفة تجديدا، وأنه قد غيّر مذاهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث. فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل، وخلصنا من كل هذه

[1] المصدر السابق، ص: 18.

[2] نفسه، ص: 21.

الأغلال الكثيرة الثقيلة التي تأخذ أيدينا وأرجلنا ورءوسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرّة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرّة أيضا."[1]

لقد اعتمد **طه حسين** في قراءته للشعر الجاهلي جملة من المقاييس والأسس لعل أهمها: وصف وضعية الأدب ودراسته في مصر، والمناهج التي عرفتها الساحة الثقافية فيها، ثم ضرورة إصلاح الوضع الأدبي في مصر، وعرض مقاييس تاريخ الأدب وتبني المقياس العلمي والفني، وأخيرا يشترط ذلك الجانب من الحرية لدراسة الأدب شأنه في ذلك شأن باقي العلوم التي تدرس لذاتها يقول: "الأدب في حاجة إلى هذه الحرية. هو في حاجة إلى ألا يعتبر علما دينيا ولا وسيلة دينية. وهو في حاجة إلى أن يتحرر من هذا التقديس. هو في حاجة إلى أن يكون كغيره من العلوم قادرا على أن يخضع للبحث والنقد والتحليل والشك والرفض والإنكار، لأن هذه الأشياء كلها هي الأشياء الخصبة حقا. واللغة العربية في حاجة إلى أن تتحلل من التقديس، هي في حاجة إلى أن تخضع لعمل الباحثين كما تخضع المادة لتجارب العلماء.... فلتكن قاعدتنا إذا أن الأدب ليس علما من علوم الوسائل يدرس لفهم القرآن والحديث فقط، وإنما هو علم يدرس لنفسه ويقصد به قبل كل شيء إلى تذوّق الجمال الفنّي فيما يؤثر من الكلام."[2]

يُفرد **عاطف أحمد الدراسبة** مبحثا خاصا لقراءة **طه حسين** للشعر الجاهلي، تحت عنوان "مشكلات التأويل التاريخي" ويحاول أن يتلمّس مفاصل التقاطع بين قراءة هذا الأخير ونظرية التأويل، ذلك أن الباحث عزا فكرة المنهج في النقد الغربي إلى أنها كانت "استجابة للتطور المتسارع والمتنامي في نظرية المعرفة، ولعل أول قراءة نقدية مغايرة للشعر الجاهلي استشرفت آفاق المنهج هي قراءة الدكتور طه حسين في كتابه المعروف "في الشعر الجاهلي."[3]

ثم يواصل عملية التحليل والبسط النظرية لعملية النقد التي مارسها على مدونة الشعر الجاهلي، بأنها محاولة جريئة امتازت عن المحاولات الأخرى في القراءة، التي خرجت من عملية النقد الموضوعاتي

---

[1] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 67، 68.

[2] المصدر نفسه، ص: 58، 59.

[3] عاطف أحمد: الدراسبة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص: 97.

أو التأثري إلى شكها في فاعلية مثل هذه القراءات، ثم يأتي الباحث بالأطر العامة التي رسمت معالم القراءة الطاهوية من أنها تنزع إلى العلمية وفق ما وفرته نظرية المعرفة، والتطور المتسارع للمناهج النقدية وجدواها في القراءة والاستنطاق، إذ من شروط القراءة المحايدة أن تعزل النص عن سياقاته وأنساقه التي أنتج فيها، ومن أوليات هذا العزل أن يتجرد الباحث من دينه وقوميته مخافة الوقوع في مطبّ المحاباة والتقديس "يجب حين نستقبل البحث عن الأدب وتاريخه أن ننسى قوميتنا ونستغل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين."[1]

لا يمكن أن يكون **طه حسين** ولا حتى **ديكارت** صادقين في دعوتهما إلى تجرّد الذّات القارئة من كل مرجعياتها ومسبقاتها : الدين، القومية ،...إلخ، إلا على سبيل المجاز الذي ربما غايته الارتفاع بالعقل إلى درجة مطلقيته، لأن **طه حسين** نفسه حين يباشر قراءة هذا الزخم المعرفي الضخم يقاربه وفي نفسه كل تراكمات هذا التراث، ويقاربه وفي ذهنه كل أولئك المتنورين من علماء الغرب الذين لامسوا تلك القضايا التي يعيد ملامستها هو. يعلّق الباحث **الدراسبة** على مقولة **طه حسين** الآنفة بقوله:"إن طه حسين في مقولته تلك، لا يدعو إلى التخلي عن القومية والدين وإنما يحاول أن يقدّم معايير للقراءة والفهم بمعزل عن الإيديولوجيا، أي أن عمليات قراءة التراث وفهمه ينبغي ألا تخضع لشرط سلطوية مفروضة عليه من الخارج، فالوعي بالتراث يجب أن يتشكل وفق شروط تكوّن التراث نفسه، ووفق معطيات المنهج"[2]. يحاول **الدراسبة** أن يقايس بين عملية النقد التي يمارسها **طه حسين**، وتلك التي تنزع منزعا حداثيا، وبين منجزات الفلسفة الظواهرية الهوسرلية. "ولذلك ليس غريبا هنا أن نتلمس ملمحا من ملامح الظاهرية في التفكير النقدي لدى طه حسين، إذ نجده يضع معايير القومية والدين بين قوسين، أي أنه يعلّق العوامل الخارجية ويسعى إلى قراءة التراث بمعزل عنها، غير أن هذا الخطاب النقدي المتقدم رؤية لم يتطوّر نحو قراءة الشعر الجاهلي بظاهرية هوسرل، أو بشروط المنهج الديكارتي كما زعم وإنما أخذ ينحو منحى تاريخيا وفق منهج جوستاف لانسون."[3]

تجعل الممارسة النقدية عند **طه حسين** من منجزات المنهج التاريخي مرتكزا لها، ذلك أنه بالغ تعسفيا في قراءة التراث الشعري الجاهلي من منظور الحتمية التاريخية، ومحاولته إرجاع صورة الحياة

---

[1] طه حسين: في الشعر الجاهلي، ص: 22.

[2] عاطف أحمد الدراسبة: قراءة النص الشعري الجاهلي، ص: 97.

[3] المرجع نفسه، ص: 97، 98.

العقلية والدينية والسياسية والاجتماعية إلى مصدر واحد هو القرآن الكريم، لأن هذا الشعر لا يعكس كل هذه الصور. "إن ما يذهب إليه طه حسين ينطوي على مشكلتين في التأويل: إحداهما تتعلق بمفهوم النص الجاهلي، والأخرى تتعلق بموثوقية النص الجاهلي، فأما فيما يتعلق بمفهوم النص، فإن النص الجاهلي عنده لا يُظهر وعيا جاهليا حقيقيا؛ أي أن الوجود الواقعي لا يتحقق في بنية النص الشعري".[1]

إن النظرة التي انطلق منها **طه حسين** في مساءلته للنص الشعري الجاهلي تتأسس على جملة من الدواعي هي المسؤولة عن ذلك التوجه النقدي منها، أن النص الشعري الجاهلي لا يعكس الحياة الدينية الجاهلية، ولا يعكس كذلك الحياة الاقتصادية الجاهلية ويرينا الأخلاق على غير ما هي عليه في القرآن الكريم، ولا يتحدث هذا الشعر عن البحر الذي كان يحيط بالجزيرة العربية. وانطلاقا من ذلك تشكلت تلك النظرة النقدية المريبة له حول هذا التراث فكانت نتائجه في شق منها متداعية مضطربة، لأنه حقق استقامة منهجه الذي اتبعه على حساب النص الشعري، الذي لا يستجيب كل ما ذهب إليه في نقده.[2]

إن المنهج الذي اصطنعه **طه حسين** -عندما تعرّض لما قاله القدماء حول هذا الشعر- لا يقف منه موقف التقديس بل هو موقف المتسائل المتشكك في تلك الجهود النقدية القديمة، إذ يضعها **طه حسين** في خانة واحدة، هي خانة الشك والتجاوز " نحن بين اثنتين: إما أن نقبل في الأدب وتاريخه ما قال الأدباء، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار اليسير الذي لا يخلو منه كل بحث، والذي يتيح لنا أن نقول: أخطأ الأصمعي أو أصاب، ووُفّق أبو عبيدة أو لم يُوفّق، واهتدى الكسائي أو ضّل الطريق، وإما أن نضع علم المتقدمين كلّه موضع البحث، لقد أنسيت، فلست أريد أن أقول البحث، وإنما أريد أن أقول الشك، أن ألاّ نقبل شيئا مما قاله القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبّت... والفرق بين هذين المذهبين في البحث عظيم، فهو الفرق بين الإيمان الذي يبعث على الاطمئنان والرضا، والشك الذي يبعث على القلق والاضطراب وينتهي في كثير من الأحيان إلى الإنكار والجحود، المذهب الأول يدع كل شيء حيث تركه القدماء لا يناله بتغيير ولا تبديل، ولا

---

[1] المرجع السابق، ص: 98.

[2] ينظر: يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1980، ص: 83.

يمسسه في جملته وتفصيله إلا مسًّا رفيقًا، أما المذهب الثاني فيقلب العلم القديم رأسا على عقب وأخشى إن لم يصحّ أكثره أن يمحو منه شيئا كثيرا."[1] وهو مدرك تمامًا ما ينجم عن اتباع هذا المنهج من أذى ونصب، لذا فهو غير مخيّر - مثله مثل العلماء على مرّ العصور- بين أمرين "إما أن يجحدوا أنفسهم ويجحدوا العلم وحقوقه فيريحوا ويستريحوا، وإما أن يعرفوا لأنفسهم حقّها ويؤدوا للعلم واجبه، فيتعرضوا لما ينبغي أن يتعرض له العلماء من الأذى، ويحتملوا ما ينبغي أن يحتمله العلماء من سخط الساخطين."[2]

يتتبع الباحث **عاطف الدراسبة** جملة من القراءات الحديثة للنص الشعري الجاهلي على غرار قراءة **طه حسين** فيذكر منها دراسة **ناصر الدين الأسد، أحمد الحوفي، يحي الجبوري وعفيف عبد الرحمن،** كما عرض للدراسات التي نحت منحى أسطوريا في دراسة الشعر الجاهلي، كدراسة **نصرت عبد الرحمن، مصطفى عبد الشافي الشوري** وغيرها، ووازن بينها ليخلص إلى نتيجة مفادها أن هذه الدراسات قد أثبتت موثوقية النص الشعري الجاهلي، وتاريخيته وأنه عكس الحياة العقلية والدينية والسياسية للمجتمع الجاهلي، وأن كلا القراءتين تفرضان على النص نمطا تقليديا من أنماط التأويل هو التأويل الموضوعي للنص الجاهلي.[3] وينتقد الباحث جملة هذه الدراسات والقراءات جميعها ويثبت أمرا جماليا، أو قل نتيجة منطقية مفادها "إن مثل هذه القراءات تجعل النص الجاهلي بنية تاريخية تجسد الحقيقة كاملة، وهذا الأمر يجعل من النص أثرا تاريخيا ينتمي إلى الماضي وحسب، وبذلك تتحدد عمليات الفهم وتنحصر في بعد واحد لا ينفصل بين وجودين: وجود واقعي ووجود فني، فالحياة الدينية والعقلية والاجتماعية هي وجود واقعي، في حين أن النص الشعري المتجسد بنية لغوية هو وجود فني وليس من المنطق أن يتجسد الوجود الواقعي بالوجود الفني تجسيدا حقيقيا. ذلك أن الوجود الفني هو إعادة بناء وصياغة وخلق، أو هو رؤية بنيوية أخرى للوجود الواقعي لا تقدمه كما هو، وإنما يتمظهر وفق قوانين اللغة، ووعي المؤلف وإدراك المتلقي، ولذلك فإن عمليات الفهم وآليات التلقي توجهها بنى النص لا قوانين الوجود الواقعي وشروط تكوّنه".[4]

---

[1] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 62.

[2] نفسه، ص: 64،65.

[3] ينظر: عاطف أحمد الدراسبة: قراءة النص الشعري الجاهلي، ص: 101.

[4] المرجع نفسه، ص: 101، 102.

تجدر الإشارة هنا إلى ما سنّه الفيلسوف التأويلي **جورج غادامير** في الحقيقة والمنهج، على اعتبار أن المنهج هو الآلية أو الوسيلة التي تهدف أو تدل على بلوغ الحقيقة يقول الباحث سعيد توفيق:"...فالمنهج لدى غادامير ليس هو الوسيلة الوحيدة للاقتراب من الحقيقة، كما أن الحقيقة بدورها ليست مطلقة يقينية مكفولة الضمان من خلال أدوات المنهج، كما لو كانت الحقيقة كنزا يكون العثور عليه مضمونا من خلال خطّة مرسومة على نحو ما وقع في ظن ديكارت صاحب المقال في المنهج حينما كان يصوغ قواعده لهداية العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم"[1] ، وفكرة المنهج الغادمرية لها أصولها الفلسفية القديمة؛ إذ ترجع إلى العلوم الطبيعية التجريبية واستثمارها لمقولة المنهج بهدف الوصول إلى الحقيقة العلمية،" وغادامير يعني بالمنهج هنا منهج العلم الحديث، الذي يتوخى الموضوعية ويستبعد الذات التاريخية بهدف الاستحواذ على الموضوع من خلال مجموعة من الأدوات والقواعد التي تحاول الذات من خلالها أن تفهم الموضوع أو الظاهرة كحالة ممثلة لقاعدة عامة، ولكن الذات أو الوعي هنا لا يريد أن يفهم العالم، وإنما يريد تغييره أو إعادة خلقه في صورة متخيلة، فالفهم الحقيقي يبدأ من واقعة وجودنا في العالم على نحو لا تنفصل فيه الذات عن الموضوع أو الوعي عن عالمه الذي يحيا فيه، من خلال خبرة أولية سابقة على كل تفكير منهجي، وعلى هذا فإن المنهج يخلق حالة انفصال أو ثنائية بين الذات والموضوع، ويجعل الذات مستبعدة عن عالمها أو تنظر إليه من الخارج من خلال مجموعة من القواعد والأدوات المنهجية التي تريد أن تفرضها عليه."[2]

إن فكرة انفصال الذات عن الموضوع والتي مافتئ غادامير يلحّ عليها وينظّر لها، هي الفكرة ذاتها التي آمن بها **طه حسين** في قراءته للشعر الجاهلي، لا أقول أنه لم يحتكم لمنهج معيّن، إنما حاول أن يجرّد ذاته من كل ما من شأنه أن يدمجها في المقروء، إذ منذ البداية وبتأثير من كبار المستشرقين أمثال **لانسون، ونالينو**، دأب **طه حسين** في تخليص هذا التراث الهام من هالته القدسية، التي عتّمت على الفكر النقدي القديم وحتى الحديث في أن يقارب بموضوعية وحياد تامّين، ونحن لا نجرّد **طه حسين** من أصالته المعرفية وأصوله التراثية بقدر ما نروم تبيان أثر الثقافة الغربية في فكره النقدي، لاسيما وأن سؤال النقد عنده ظلّ مقلقا ومأزوما بفعل التجاذبات المعرفية التي ازدان بها رصيده

[1] سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص: 90.

[2] المرجع نفسه، ص: 90،91.

النقدي، من مرجعياته التراثية وروافده الغربية في آن معًا، ولاشك كذلك أن بصمة أولئك المستشرقين ظلّت واضحة جليّة حتى في إسهاماته النقدية الانطباعية.

ربما لا نجانب الصواب إذا خلصنا أن ما يرومه الناقد من خلال منهج قراءته للنص الشعري الجاهلي، هو اعتباره موضوعا للقراءة بعيدا عن هذه الذات القارئة وعن أفق قراءتها، إذ يتعيّن عليه أن يميّز بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، لأن عملية الفهم ثم التفسير التي يمارسها القارئ على النص تحتم عليه أن لا يخلط بين تاريخية المؤلف وتاريخية النص، يقول سعيد توفيق:"ينبغي أن نميّز بين تاريخية المؤلف وتاريخية النص، فتاريخية المؤلف هي ظروفه وخبراته الثقافية والاجتماعية والنفسية الخاصة به، أما تاريخية النص فهي الحقيقة التاريخية التي يقولها النّص باعتبار أنّ ما يقوله النص يكون موجّها دائما لأناس يعيشون في عصر ما بكل أشكاله الثقافية والاجتماعية والدينية، ومن خلال علاقة النص بالقارئ يدخل النص في سياق ثقافي، اجتماعي غريب عليه، سياق قارئ يحيا في زمان ومكان ما آخر."[1]

إذا ما رمنا توخّي هذه النظرة في قراءة النصوص وتفسيرها ومن ثمّ فهمنا، فإننا نزيح كل القراءات التي مارسها **طه حسين** على التراث الشعري الجاهلي، ذلك أنه احتكم إلى تاريخية النص من خلال تصويره ومرآويته لعصره وجيله، وحينما اتضّح له أنّ النصوص الجاهلية لا تعكس الحياة العقلية والدينية والاجتماعية نفى ذلك الشعر وشكّ في وجود أغلبية شعرائه، وما نلتمسه من عذر له هو أن مستوى القراءة النظرية والتطبيقية السائدة آنذاك، كانت قاصرة على هذا الفهم أو على هذه الإستراتيجية في القراءة.

ربّما من الإجحاف وسوء التقدير أن نرمي طه حسين بالتلفيق والاضطراب في توظيف المنهج المناسب لعملية القراءة، كما يذهب إلى ذلك غير واحد من النقاد العرب المحدثين،[2] ذلك أن الرجل إنما حاول جاهدا تقصّي الوجود الجاهلي فيما خلّفه الجاهلي نفسه، وذلك بدافعية المنهج التاريخي اللانسوبي من ناحية، وضغط الحتمية التاريخية من ناحية ثانية، وكلا المنهجين أثبتا تهافتهما بتطوّر العملية النقدية التي واكبت العصر الحديث، وامتدت لتشمل رقعة واسعة من الثقافة العربية في أثناء

[1] سعيد توفيق: في ماهية اللغة و فلسفة التأويل، ص: 163.

[2] ينظر على سبيل التمثيل: عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية و المرجعيات المستعارة ص: 42، 44، 46، 47، 49 و 50.

مرحلة الاستقبال، وجرى تجاوز هذه المقولات الكلاسيكية برمتها. "إن النص الأدبي، بل أي عمل فني هو كأي ظاهرة من ظواهر العالم الخارجي يمثل كيانا موضوعيا يقوم خارجنا ولا يكون من خلق تصوراتنا عنه، ولكنه في الوقت نفسه لا يكون بمثابة حقيقة موضوعية يمكن أن يتأسس معناها بشكل مستقلّ عنا، كما لو كان هناك معنى موضوعي واحد يمكن قياسه وإحصاؤه ولا نملك سوى أن نتفق عليه ونقرّ به."[1]

إن عملية القراءة التي مارسها **طه حسين** على العديد من نصوص الشعر الجاهلي، إنّما نحت منحى تفسيرًا لا تأويليا، ذلك أنّه لم يبحث في الأنظمة المعرفية والأنساق الفكرية التي صاغت هذه المدوّنات، إنما نظر إليها باعتبارها أنماطا إبداعية تعاورها الشعراء القدامى ولا يحق لها أن تتجاوز ما هو سائد وموجود "علينا ألا نستغرب حينما ظهر لنا شعر زهير منسجما مع جميع أنساقه اللغوية والاجتماعية والتاريخية، كما لا نستغرب أيضا عملية تحوّل النص الجاهلي عنده إلى نسق تاريخي خالص لا يجوز ماضيه، ذلك أنه قد غاب عنه أن الأنساق التاريخية والاجتماعية تحضر في النص بوصفها بنى قابلة للقراءة والتأويل، وهنا تصبح مهمة القارئ المؤوّل فهم آلية تشكل الأنساق تشكلا فنيا فضلا عن تحليله الكيفية التي انتقلت بها الأنساق من وجودها الواقعي إلى وجودها الفني."[2]

إن ما سنّه **طه حسين** في قراءته للتراث الشعري الجاهلي، أنه دفع بعملية القراءة إلى ارتياد مناطق قصيّة لم تتجه العناية إليها من قبل، وقد حفّز منظورات القراءة إلى بلوغ غايات معرفية عملت على تجسير الهوّة بين الطريف والتالد، يعترف له في ذلك الكثير من النقاد الذين عدّوه رائدا من روّاد النقد العربي الحديث، وهو الذي حوّر طرائق النقد وصاغه على غير منوال " من الإنصاف أن يشار إلى أن طه حسين قد كشف عن معايير للقراءة والفهم تنسجم كثيرا مع النظريات المتجهة للقارئ، بيْد أنها لم تأخذ حظّها من الحضور في قراءاته النصّيّة لشعر لبيد وطرفة وزهير... فكانت تلك القراءات محاولة يسعى من خلالها إلى تجسير الهوّة بين الذائقة المعاصرة والذائقة القديمة فضلا عن سعيها إلى إزالة حالة الإعراض عن قراءة الشعر الجاهلي."[3]

---

[1] سعيد توفيق: في ماهية اللغة و فلسفة التأويل، ص: 145.

[2] عاطف أحمد الدراسبة: قراءة النص الشعري الجاهلي، ص: 104.

[3] المرجع نفسه ص: 105.

تكشف لنا جملة من النصوص النقدية التي صاغها **طه حسين**، عن وعي عميق بالعملية النقدية التي رادها، مشكلا منها إطارا معرفيا متقدّما جدّا بالنسبة إلى عصره، فالرجل يفرّق مثلا بين معيارين للقراءة هما المعيار العلمي الذي يحتاج إلى ما يعرف عند **مايكل ريفاتير** "بالكفاءة الأدبية واللغوية"[1]. والمعيار الثاني هو المعيار الجمالي الذي يتعلق بذاتية القارئ، يقول **طه حسين**: "أنا إذا عالم حين أستكشف لك النص وأحققه وأفسّره من الوجهة النحوية واللغوية، وأزعم لك أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح، ولكني لست عالما حين أدلك على مواضع الجمال الفني في هذا النص، وإذا فليس عليك أن تقبل ما أقوله وليس لك أيضا أن تنكره، وإنما لك أن تنظر فيه، فإذا وافق هواك فذاك، وإن لم يوافق هواك فلك ذوقك الخاص."[2]

يدعو **طه حسين** - في طرقه لهذه الحقول النقدية- إلى تحرير فهمنا من صنمية المنهج التقليدي وأدواته الإجرائية، إلى الانفتاح عن إمكانيات القراءة وما تتيحه ملكة الذوق من أفق رحب في استنطاق النص وتأويله. إن هذا الفهم الذي يستند إلى الخبرة الجمالية يقوّض كثيرا من سلطة المنهج ويفكّكها " والتفكيك هنا ليس نظرية أو منهجا في القراءة، وإنما هو تعرية لمفاهيمنا وتصوراتنا التقليدية، بحيث نبقى في مجال الانفتاح الذي يبعدنا عن مجال التمثل الذي يدرس النص بهدف الوصول إلى معرفة تصورية ثابتة، إن هذه العملية في الفهم كما يرى غادامير تشبه حالة السلب التي يصل فيها المرء إلى حيرة إزاء الكلمات، وهي في الوقت نفسه التي تطلق سراح الفكر وعندئذ يبدأ الفهم."[3]

لعلّ من الحدود المنهجية المائزة التي وقف **طه حسين** جهده النقدي عليها، هي محاولته التمييز بين تاريخ الأدب وبين العلم الذي يدرس به مؤرخ الأدبِ الأدبَ. بمعنى أنه وضع الحدود المفهومية والإجرائية لعدم الخلط بين مؤرخ الأدب وبين الناقد الأدبي، فمؤرخ الأدب لا سبيل له إلى " أن يبرّأ من شخصيته وذوقه، وهذا نفسه كاف في أن يحول بين تاريخ الأدب وبين أن يكون علما."[4]

---

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991 ص: 197.

[2] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 51.

[3] سعيد توفيق: في ماهية اللغة و فلسفة التأويل، ص: 89.

[4] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 47.

يحاول العميد عدم الوقوع في مطب الحتمية التاريخية، التي وسمت منجزه النقدي أثناء مرحلة البدايات، فهو لم يقف جهده النقدي اللاحق على تفسير الظاهرة الأدبية من ذلك المنظور، فالرجل يحاول تخليص نقده منها، متجها في الوقت ذاته وجهة نفسية إن جاز التعبير في تحليل وتأويل جملة من الظواهر الأدبية التي أخضعها للنقد والمساءلة، فهو لايرى بدّ من أن يبرأ مؤرخ الأدب من ذوقه الخاص، أما إذا كان ذلك كذلك، فإن تاريخ الأدب يصبح " نوعا من الكيمياء والطبيعة والجيولوجيا، يعنى به المختصون وحدهم وينصرف عنه المستنيرون، وقد يكون احتمال هذا يسيرًا لو أن تاريخ الأدب استفاد من هذا الضيق الذي يضطره إليه حرصه على أن يكون علما، ففسر لنا الظواهر الأدبية واستنبط لنا قوانينها، كما تفسّر لنا العلوم الطبيعية ظواهر الطبيعة وتستنبط لنا قوانينها. ولكنه لن يظفر من هذا بشيء ذي غناء. ذلك لأنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل في تطور الفنون الأدبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ولن يوفق هو لحلها، وهي نفسية المنتج في الأدب والصلة بينها وبين آثارها الأدبية."[1]

يتجاوز **طه حسين** التوجه التاريخي والاجتماعي أثناء المقاربة النقدية التي يباشرها على جملة من المتون الشعرية، وهو بهذا يتجه اتجاها نفسيا أثناء معالجته الجديدة، ليخلّص النقد من الجفاف الذي اعتراه نتيجة تلك الممارسات الصنمية التي خضع لها طويلا، الأمر الذي حدا **بجابر عصفور** إلى القول بأننا إزاء ناقد "ينطوي نقده على مفارقات عجيبة فهو يفتح عقله ووجدانه لكل الاتجاهات والمذاهب والمدارس، فيتدافع الإعجاب بكتاباته تدافع أعمال وأسماء متباينة كل التباين ومتنافرة كل التنافر إلى درجة تفرض الأسئلة: أين يكمن الاتجاه الحقيقي لهذا الناقد؟ وهل نحن إزاء تجانس موحّد في الإجابة أم إزاء تباين متنافر في الاستجابات؟ وهل نحن إزاء ناقد يختار من أدب الغرب، أم إزاء ناقد ينبهر بكل ما يأتي من الغرب بنفس الدرجة والقدر."[2]

تلك إذا هي أهم التساؤلات المعرفية والمنهجية التي وقف عندها **عصفور** وهو يتتبع مختلف القراءات النقدية التي باشرها **طه حسين** لمحمل مدوّنات التراث العربي، فهو لا يقنع باستثمار آليات منهج معين، بل يفيد من كل التيارات سواء الوافدة أو التي هي متأصلة في وعيه النقدي التراثي.

---

[1] المصدر السابق، ص: 47.

[2] جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص: 9.

وكما تتبع **طه حسين** نوعية من المقاييس والمعايير وقف نفسه عليها في قراءة الشعر الجاهلي. تتبع كذلك منهجا لغويا ربما أخذه عن بعض المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، والتي يقوم على جملة من الخطوات، لعل أهمها: أن لغة الجنوب في الجزيرة العربية تختلف عن لغة الشمال، وأن اللغة القرشية لم تكن سائدة في الجزيرة العربية كلها سيادة كاملة مما يبرر وصول الشعر الجاهلي كلّه إلينا بالعربية القرشية، وهكذا نجد قراءته للشعر الجاهلي قد انطلقت من تصوّر نظري عام، اتخذ فيه النموذج الأوربي مثالا، وسعى إلى تحقيقه في النص العربي، ودون إدراك هذه الخطة المنهجية التي سعى إلى تحقيقها في كتابه، فإن قراءة الكتاب ستكون –رغم أهميتها– قراءة جزئية، لا تقف على مشروع قراءة **طه حسين** للنص الشعري العربي في مختلف أبعاده، " هذه القراءة التي ستقوم على أساس تحقيق الخطة المنهجية بالوسائل التي استعملت في بناء التاريخ الأوربي، ولو على حساب بعض الحقائق التاريخية الثابتة التي كان طه حسين ضحيتها ودون اعتبار للخصوصية التاريخية للأدب العربي أحيانا."[1]

إن ما نهدف الوصول إليه من خلال هذه المعاينة هو مدى إفادة **طه حسين** من منهج الشك الديكارتي وماهي علاقته **بديكارت**؟ وهل مستوى التناول بين الرجلين تمّ بمستوى واحد؟ أم أن هناك تفاوتا على مستوى توظيف آلية الشك؟ وما هي أهم النتائج سواء السلبية أم الإيجابية التي توصّل إليها طه حسين في توظيفه لهذا المنهج؟

9. ديكارت وطه حسين، رؤيتان وعالمان

لايجد الباحث في مجال الفلسفة والفكر تحديدا نهائيا لمذهب الشك؛ إذ يحمل هذا الأخير مجموعة من الدلالات تختلف باختلاف مواطن البحث والتدقيق عن الحقيقة، ولا يمكن الاطمئنان لتعريف واحد يكفي بلوغ المنتهى عن معرفة ماهية الشك، حيث تختلف التيارات وتتباين في توصيف هذا المذهب، فالفرق واضح مثلا بين الشك الإبستمولوجي والمنهجي والاعتقادي والإلحادي وغيرها. غير أن الذي يعنينا ونحن نتحسس مفاصل نظرية المعرفة عند **طه حسين** في ارتضائه الشك منهجا فاعلا في الوصول إلى الحقيقة، وعدم الاطمئنان إلى معتقدات الأمة وثوابتها المترسخة عن الشعر الجاهلي مثلا، هو توظيفه لهذا الشك المعرفي أو الإبستمولوجي باعتبار أن "موضوعه المعرفة

[1] أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، ص: 114.

الصحيحة، فهو تردد يجعل صاحبه عاجزا عن إدراك حقيقة ما، غير مطمئن إلى وجود أداة تمكّن صاحبها من اكتساب علم صحيح."[1] غير أن هذا التوجه يحتاج منّا إلى إعادة نظر فيما ذهب إليه صاحبه، على اعتبار أن **طه حسين** شكك في بعض معتقدات الأمة وعقائدها بتجاوزه الشعر الجاهلي إلى قضايا جوهرية في الدين، إذ يمكن أن نصطلح على هذا النوع من الشك بالشك الإنكاري أو الإلحادي كما يذهب صاحب النص "وموضوعه المعتقدات المسلّم بها بين الناس، وقد يتجاوز اللاأدرية والتردد الذي يبدو في تغليق الحكم إلى رتبة الإنكار الذي يقوم على سلب الاعتقاد في أمر أو نفي القول بصحته ومن هنا تضمّن الإنكار إصدار أحكام سلبية."[2]

يعدّ العقل أداة المعرفة الأمثل وذلك في ظل وجود وسائط أخرى للمعرفة كالحدس والحس، وإعمال آلية العقل في الوصول إلى الحقيقة هو السبيل الأنجع في عرف العديد من التيارات والمذاهب الفلسفية سواء القديمة أو الحديثة، ومادام العقل هو المحك الأساسي الذي يضع الموازين بين الصحيح والخاطئ، فإن تنقيته تتطلب إفراغه من كل ما حواه ليعاد ترتيب الأمور السليمة فيه ولا يحصل له ذلك إلاّ إذا شكك في معارفه القبلية ووضعها موضع مساءلة وريب لا موضع اطمئنان وتسليم، وهو عينه ما قام عليه أساس المنهج الديكارتي في الشك المنهجي، لأن " العقل عند ديكارت حافل بأفكارٍ بعضها خاطئ، ولا سبيل إلى تطهير العقل من الأفكار الخاطئة إلا بإفراغه من جميع ما فيه، وهو لا يترك العقل فارغا وإلا شابه غيره من الشكاك الحقيقيين، فهو يعيد إليه ما يراه سليما من هذه الأفكار، ويطرح عنه الخاطئ منها في ضوء منهجه العقلي المعروف، فالشك هو محك الصحيح والباطل من أفكارنا وبه يتحرر العقل من أوهامه."[3]

لم يكن مبدأ الشك عند **ديكارت** كما كان عند غيره من الفلاسفة الذين سبقوه أو زامنوه، بل إن ماهية الشك عنده ترتقي في مدارج البحث عن الحقيقة والوصول إلى اليقين ولم يفتعل الشك لذاته، بل جعله وسيلة لا غاية، والبحث عن اليقين يتطلب شكا منهجيا منظّما لبلوغ المقاصد المرجوّة منه "وأضحى الشك أداة للنقد وأسلوبا يتبع في التمييز بين الصواب والخطأ، أوغل في الشك إلى أقصى آماده من غير أن يتوقف في منتصف الطريق ويعلن إفلاسه،... ومن هنا كان انتصار

---

[1] توفيق الطويل: أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1967، ص: 308.

[2] نفسه، ص: 308.

[3] نفسه، ص: 323.

ديكارت فكشف عن الروحية واستعاد يقين الحقيقة، واهتدى إلى الله... فقيل إن مقال ديكارت عن المنهج يعارض قصة هزيمة بقصة انتصار."[1]

تعتمد فلسفة **ديكارت** في شقها الأكبر على الشك المنهجي الذي يقوم على فكرة أساسية مفادها عدم التسليم بما وصل إليه الأقدمون من نتائج، إنما يجب أن تخضع كل أعمالهم للنقد ويستند هذا المبتغى على ثلاثة خطوات أو قواعد منهجية أولها " ألا أقبل شيئا ما على أنه حق، ما لم أعرف يقينا أنه كذلك بمعنى أن أتجنب بعناية التهوّر والسبق إلى الحكم قبل النظر ولا أدخل في أحكامي إلا ما يتمثل أمام عقلي في جلاء وتميز، بحيث لا يكون لدي أي مجال لوضعه موضع الشك."[2]

هي القاعدة التي حرص **طه حسين** على توضيحها أثناء مقاربته للنص الشعري الجاهلي وغيره من المتون؛ إذ لم يقف من دراسات الأقدمين موقف المسلّم والمعتقد، بل وقف منها موقف الشاك في طروحاتها وفي نتائجها، الأمر الذي نلمسه مرّة أخرى حين يمايز بين تراث الأمة اليونانية والأمة العربية في قضية انتحال الشعر، فخلص إلى أن جملة من الأمور جعلت من هذه القضية موضعا للشبه بينهما؛ يقول: "وإنما نُحل الشعر في الأمة اليونانية والأمة الرومانية من قبل وحُمل على القدماء من شعرائها حتى كان العصر الحديث وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ واللغة والفلسفة أن يردّوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، وأنت تعلم أن حركة النقد هذه بالقياس إلى اليونان والرومان لم تنته بعد، وأنها لن تنتهي غدا ولا بعد غد، وأنت تعلم أنها قد وصلت إلى نتائج غيّرت تغييرا تامّا ما كان معروفا متوارثا من تاريخ هاتين الأمتين وآدابهما، وأنت إذا فكّرت ستوافقني على منشأ هذه الحركة النقدية إنما هو في حقيقة الأمر تأثر الباحثين في الأدب والتاريخ بهذا المنهج الذي دعوت إليه في أوّل هذا الكتاب وهو منهج ديكارت الفلسفي."[3]

تقوم هذه القاعدة على عدم التسليم والاعتقاد بما كان سائدا من قبل في الدراسات القديمة، إنما السبيل إلى ذلك هو الشك فيها قصد الوصول إلى اليقين، وتقوم القاعدة الثانية على أن "أقسّم كل واحدة من المعضلات التي سأختبرها إلى أجزاء على قدر المستطاع وعلى قدر ما تدعوا الحاجة

---

[1] المرجع السابق، 325، 326.

[2] ديكارت: مقال في المنهج، تر: محمود محمد الخضيري، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط2، 1968، ص: 130، 131.

[3] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 114، 115.

إلى حلّها على خير الوجوه."[1] تحتل هذه القاعدة مكانة غاية في الأهمية؛ إذ عليها مناط التحليل وإقامة الدليل على صحة ما يذهب إليه.

أما القاعدة الثالثة فيقول بشأنها: " أن أُسيّر أفكاري بنظام بادئا بأبسط الأمور وأسهلها معرفة كي أتدرج قليلا قليلا حتى أصل إلى معرفة أكثر تركيبا، بل وأن أفرض ترتيبا بين الأمور التي لا يسبق بعضها الآخر بالطبع."[2] تعتمد هذه القاعدة على النتائج التي توصل إليها **ديكارت** في القاعدة الثانية، فإذا كانت هذه الأخيرة قاعدة تحليلية فإن القاعدة الثالثة تنهض بإعادة تركيب ما تمّ تفكيكه آنفا. يضاف إلى هذه القواعد الثلاثة السالفة قاعدة رابعة وأخيرة في المنهج الاستقرائي عند **ديكارت** وهي التي يرى حولها "أن أعمل في كل الأحوال من الإحصاءات الكاملة والمراجعات الشاملة ما يجعلني على ثقة من أنني لم أغفل شيئا."[3]

تعدّ هذه الأخيرة قاعدة للتأليف والتركيب معا، أو ما يسميها **ديكارت** مبدأ الاستقراء، وهي التي تمكن من تحقيق القاعدة السابقة، حيث ترمي إلى استيعاب كل ما يتصل بمسألة معيّنة وترتيب العناصر التي يمكن التوصل إليها.[4] هذا عن تلك القواعد والمبادئ التي دبّجها **ديكارت** ليصل بمنهجه الفلسفي إلى نتائج يقينيّة بعد أن سرى الشك إليها. أما عن كيفية إفادة طه حسين من جملة هذه القواعد وكيفية استئناسه بها في قراءة التراث الشعري العربي، فقد ذكرنا في غير موضع من هذا الفصل أن الرجل إنما ثار على علم المتقدمين بغية مساءلته واستنطاقه، ولم يقف منه موقف المسّلم وإنما موقف الشاك الذي يروم الوصول إلى الحقيقة اعتمادا على الجانب العقلي، لذلك فهو لا يطمئن لعلمهم حول تلك القضايا التي لامسها في مدوّناته النقدية خاصة مؤلفه "في الشعر الجاهلي"، خاصة عندما يتساءل عن العديد من القضايا التي كانت إلى عهد قريب منه تبدو مسلّما بها، وفي المقابل لذلك يرفع من شأن المحدثين والمجدّدين حول هذه القضايا فيقول:" والنتائج اللازمة لهذا المذهب الذي يذهبه المجدّدون عظيمة جليلة الخطر، فهي على الثورة الأدبية أقرب منها إلى كل شيء آخر، وحسبك أنهم يشكّون فيما كان الناس يرونه يقينا، وقد يجحدون ما أجمع الناس على أنه حق

---

[1] ديكارت: مقال في المنهج، ص: 131، 132.

[2] المرجع نفسه، ص: 131، 132.

[3] المرجع نفسه، ص: 132.

[4] ينظر: عبد السلام الشاذلي: الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث، ص: 345، 346.

لاشك فيه، وليس حظ هذا المذهب منتهيا عند هذا الحد بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثرًا فهم قد ينتمون إلى تغيير التاريخ أو ما اتفق الناس على أنه تاريخ، وهم قد ينتهون إلى الشك في أشياء لم يكن يباح الشك فيها."[1]

أما عن المبدأ الثاني الذي يقوم على التحليل والتفكيك قصد الوصول إلى الحقيقة فنجد صداه أو ما يمثله عند **طه حسين** في تساؤلاته حول ماهية الشعر الجاهلي، ووجوده وتمثيله لحياة العرب آنذاك، فينطلق للبرهنة على ذلك من نفي تمثيل الشعر لحياة العرب بكل مستوياتها الاجتماعية والسياسية والعقلية والاقتصادية، ولا يطمئن إلى ما جاء في نصوص الشعر إنما انصب اهتمامه حول ما جاء في القرآن وفي نصوص الشعراء الذين عاصروا الدعوة الإسلامية، يقول في ذلك: "فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية.... أدرسها في القرآن، فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلي، ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه،... وأدرسها في شعر هؤلاء الشعراء الذين عاصروا النبي وجادلوه، وفي شعر الشعراء الآخرين الذين جاءوا بعده ولم تكن نفوسهم قد طابت عن الآراء والحياة التي ألفها آباؤهم قبل ظهور الإسلام، بل أدرسها في الشعر الأموي نفسه، فلست أعرف أمة من الأمم القديمة استمسكت بمذهب المحافظة في الأدب ولم تجدّد فيه إلا بمقدار كالأمة العربية."[2]

وسيرا منه على نهج **ديكارت** يذهب **طه حسين** في مساءلة هذه النصوص التي ذكرها ليبرهن على صحة الشعر الجاهلي ووجوده من عدمه، فيقف عند تمثيل القرآن للحياة العقلية والدينية للعرب قبل الإسلام، ثم يردفها بحياتهم السياسية التي كانت قائمة على عقد الأحلاف بين العرب وبين غيرها من الفرس والروم والحبش والهند. يقول طه حسين في ذلك: "سيرة النبي تحدثنا أن العرب تجاوزوا بوغاز باب المندب إلى بلاد الحبشة وبأنهم تجاوزوا إلى بلاد الفرس والشام وفلسطين إلى مصر، فلم يكونوا إذا معتزلين ولم يكونوا... بنجوة من تأثير الفرس والروم والحبش والهند وغيرهم من الأمم المجاورة لهم لم يكونوا في عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى".[3] ويتناول طه حسين تجليّات الحياة العقلية في القرآن بعد أن نفى تمثيلها في الشعر الجاهلي فيقول:" والقرآن لا يمثل الحياة الدينية وحدها، وإنما يمثل شيئا آخر غيرها، لا نجده في الشعر الجاهلي،.... يمثل حياة عقلية قوية، يمثل قدرة

---

[1] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 64.

[2] نفسه، ص: 70، 71.

[3] نفسه، ص: 75.

على الجدال والخصام، أنفق القرآن في جهادها حظا عظيما، كانوا يجادلون في الدين وفيما يتصل بالدين من هذه المسائل المعضلة التي ينفق الفلاسفة فيها حياتهم دون أن يوفقوا لحلّها في البحث، في الخلق، في إمكان الاتصال بين الله والناس، في المعجزة وما إلى ذلك."[1]

لعلّ القاعدة الثالثة التي استثمرها **طه حسين** والمتمثلة في الانطلاق من العام إلى الخاص أو من الكل إلى الأجزاء، هي القاعدة التي دفعت بالمنهج الديكارتي إلى آماده في توظيفات **طه حسين**، فهو ينطلق من العام إلى الخاص قصد التفكيك وإعادة التركيب، ونجد ما يمثّل ذلك في بحثه عن أسباب انتحال الشعر فيذهب إلى الشك في الغالبية العظمى للشعر الجاهلي، ثم يبدأ في تبيان الأسباب الداعية إلى ذلك ويفصّلها مبرزا بعض الأشعار المنسوبة لآدم وعاد وثمود والجن، ثم يفحص الشعر الذي يعتقد أنه خلقته العصبيات القبلية والعرقية، لينهض باستثمار القاعدة الرابعة من قواعد ديكارت التي أسلفنا الحديث عنها.

لقد تأثر **طه حسين** بالمنهج الديكارتي أو بالديكارتية في مقاربة النص الشعري العربي القديم، ذلك أنه أخضع كل هذا التراث إلى مبدأ الشك، محاولة منه في انتهاج سبيل العلمية في النقد الأدبي، غير أن جملة من النقاد والباحثين يعيبون عليه عدم فاعلية هذه الآلية-آلية الشك- في قراءة الشعر الجاهلي، وذلك لأنه لم يصب في استثمار وتطبيق هذا المنهج الفلسفي كما هو الحال عند **ديكارت**، باعتبار أن شك هذا الأخير شكا منهجيا وأنطولوجيا، بينما لا يعدو شك **طه حسين** أن يكون شكاّ تاريخيا. "وعلى هذا يتعذّر الحديث عن تأثر حقيقي بديكارت إلا بكثير من التحديد والتقييد، ذلك أن شك ديكارت شك منهجي، فيما شك طه حسين تاريخي، لأنه لا يستهدف البحث عن ماهيات ثابتة لاتاريخية، مثل الماهيات الرياضية أو الحقائق الميتافيزيقية، كما هو الحال عند ديكارت، بل يستهدف من وراء شكّه الكشف عن دور الزمان في بناء اللغة وهدمها، والكشف عن دور الزمان في صحة الرواية الأدبية وكذبها، والبرهنة على أن المصلحة والعصبية والصراع بين الأمم المختلفة داخل الدولة العربية في عصرها الأول، قد لعبت دورا كبيرا في تشويه الرواية".[2] وحول الإشكالية ذاتها، يذهب الأستاذ **محمد عابد الجابري** حينما سئل حول معاملة النقاد العرب للتيارات الفكرية الوافدة

---

[1] طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص: 73.

[2] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية و المرجعيات المستعارة، ص: 46.

مثل الديكارتية فأجاب "عندما نأخذ فكر ديكارت وانتقاله إلى العالم العربي سوف نجد أنه لم ينتقل كتيار، وإذا تساءلنا عن أصدائه فسنجد شيئا منها عند طه حسين في نقد الشعر الجاهلي بشكل غامض."[1]

يتموضع حكم **الجابري** السالف في حقل التفكير الفلسفي العقلاني، ذلك أن الرجل ظل يشتغل بالفلسفة والعقلانية منذ عقود، فمن البديهي أن يرى مثل ذلك الرأي، إذ العداء للعقل هو وأد للفكر وللتقدم ونكوص وتقهقر إلى الوراء وفشل في مسايرة ركب الحضارة العالمية التي إنما قامت بانتهاجها سبيل العقل في وصولها إلى حقائق الأشياء؛ يقول **الجابري** في مشروطية الحداثة للعقلانية "..وهل يمكن تحقيق حداثة بدون سلاح العقل والعقلانية؟ هل يمكن تحقيق نهضة بدون عقل ناهض؟ إن العداء للعقلانية أو الطعن فيها، في حال مثل حالنا، سلوك لا يمكن إيجاد مكان له خارج ظلامية اللاعقلانية ومن يضع رجله فيها يحكم على نفسه بالعمى، والعقلانية مصباح يوقده الإنسان، ليس وسط الظلام وحسب بل قد يضطر إلى التجوال به في واضحة النهار."[2] وتعد هذه الدعوات من ضرورات الالتزام بالعقلانية، أو بمبادئ العقل للمضي قدما نحو الحداثة في شتى المجالات، وبدونها لا يمكن للمجتمع العربي الحديث والمعاصر بكل تياراته وأطيافه أن يسلك سبيل التقدم والرقي، لأن العقلانية هي المفتاح الأساسي لولوج هذا التيار المعرفي.

لقد أيقن **طه حسين** أن العدل أعدل قسمة بين الناس، وأن العقل العربي لا يقل شأنا عن باقي العقول الأخرى التي يمنح منها كما يضيف إليها، ولا سبيل لبلوغ ما بلغوا إلا سبيل الاهتداء بآليات العقل والعقلانية، على اعتبار أنه المخوّل بإدراك حقائق الأشياء والظواهر فضلا عن تفسيرها وتأويلها وحتى تمثلها. إلا أن قضية القضايا هي في تخليص هذا العقل من كل الشوائب والترسبات التي من شأنها أن تعرقل مهامه، وتثنيه عن بلوغ مراميه ومقاصده، ذلك أن عمل العقل إنما يتوجه رأسا إلى محاولة إدراك هذه الظواهر وفهمها ثم محاولة تجاوزها إلى إدراك غيرها من الظواهر، و**طه حسين** في احتكامه لسلطة العقل في تحليل الظواهر الأدبية والنقدية، إنما إمتاح هذه السلطة من مرجعيات عديدة ومتنوعة، عملت على صياغتها وبلورتها مطالعاته الكثيفة والمعمقة لمدونات التراث

---

[1] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط3، 2006، ص: 251.

[2] المرجع نفسه، ص: 18.

العربي من جهة، وإطلاعه المستمر على كل جديد تحمله ساحة النقد الغربية في مجال الفكر والثقافة، والواضح من توجهه نحو المستودع الأوربي هو ربما مسايرته للعديد من الطروحات النقدية الحديثة مقارنة بما هو سائد على ساحة النقد العربية آنذاك، ومحاولة التجاوز هي التي مكّنته من طرق العديد من الحقول المعرفية التي عملت على توضيح المنحى النقدي عنده، وذلك في محاولات منه لدفع العملية النقدية العربية قدما، وعدم الاكتفاء بما توصل إليه العقل العربي آنذاك في تفسيره مدونات الإبداع على مرّ العصور، " لقد أراد باصطناع المنهج الدعوة إلى العقل وتحرير الإنسان ولم يكتف بالتوثيق الأكاديمي لأفكار ديكارت لتكون هوامش على المتن العربي الذي كادت أن تضيع كلماته بفعل الزمن، بل تفقد صفحاته الناصعة وأوراقه العقلية بفعل الجمود والقيود والأغلال."[1]

إن التوجه العقلاني **لطه حسين** لم يكن وليد تأثره بالثقافة الفرنسية أوّلا، بل يمكن الرجوع بهذا التوجه إلى بداياته النقدية حول كتاباته عن أبي العلاء والعلاقة وطيدة لا تحتاج إلى كثير تدليل أو برهنة، من أن العلاقة بين أبي العلاء وطه حسين علاقة متينة صلبة، الأمر الذي جعل من أبي العلاء المثل الأعلى بالنسبة له، وهي النفسية التي وقف العميد عندها طويلا محاولا سبرها ومعرفة كل جوانبها المضيئة والمظلمة. أضف إلى ذلك ما كان قد أنجزه عن ابن خلدون حول تتبعه لمختلف المظان الفلسفية والفكرية وكذا الاجتماعية عند هذا العلاّمة، الأمر الذي نجم عنه وجود تمثّل كبير لآرائه وطروحاته، خاصة تلك القوانين التي بنى عليها ابن خلدون معالم الاجتماع وعلم العمران البشري، لذلك أكاد أجزم أن ما يربط **طه حسين** بالفيلسوف **ديكارت** أقل بالنظر للعلاقة الوثيقة التي تربط الرجل بإرثه النقدي والبلاغي والفلسفي العربي القديم، ذلك أن محددات العملية النقدية عنده، أو ما اصطلح عليه بآلية الشك في الموروث الشعري العربي، إنما تشرّبها عقل الرجل من مظان عديدة في المدونات النقدية القديمة، حتى وإن ظل خصومه يدّعون أنه صورة أخرى من **ديكارت** على الأقل في منهج الشك، وأجدني أذهب مع الناقد **محمد برادة** حين يذهب إلى القول: "إن طه حسين يبدو بنيانا متراصا وكتلة مضيئة وسط بنية الأدب والفكر في خضم معارك القلم والسياسة بمصر منذ عشرينات هذا القرن [يقصد القرن العشرين] – بكتاباته وحياته- التي تأخذ دلالتها في

[1] أحمد عبد الحليم عطية: الديكارتية في الفكر العربي المعاصر- دراسة مقارنة في المذاهب الفلسفية الغربية والثقافة العربية الحديثة- دار الثقافة والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص: 49.

كلّيتها وتقاطع لحظاتها وكأنها نص كتب دفعة واحدة".[1] الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى أن **طه حسين** لم يتأثر كثيرا بطروحات الفرنسيين وعلى رأسهم **ديكارت** إلا بالقدر الذي صوّب مساره ودراساته ونهجها، بمعنى أن الرجل لم يعكف على الطروحات النظرية والتطبيقية لديكارت إلا بالقدر اليسير حتى وإن أثبت هو نفسه ذلك في غير موضع من كتبه، بأنه اصطنع لنفسه منهج **ديكارت** في البحث والاستقصاء، لأن الفرق واضح بين الدراستين والرجلين في تمكين الشك كآلية للقراءة والاستنطاق والحفر.

وقد أسلفنا أن شك الفيلسوف **ديكارت** كان شكا فلسفيا منهجيا، في حين كان شك الأديب شكا تاريخيا أدبيا محضا، وإذا كان شك **ديكارت** من أجل البحث عن غاية أسمى هي: الله، العالم والنفس، وهي موضوعات اللاهوت الأساسية، فإن شك **طه حسين** كان غير ذلك؛ حيث لم تتجه عنايته في البحث عن هذه الماهيات. " إن ديكارتية طه حسين المزعومة إشاعة صدرت عنه أولا، فقد أثبت في أكثر من مكان من كتاباته أنه اصطنع المنهج الفلسفي الذي استخدمه ديكارت،و في كلمة "أصطنع" قدر كبير من التواضع فلم يقل – مثلا- أنه التزم، ومع ذلك تبقى كلمة اصطنع معرض شك حين نقارن بين المنهجين."[2]

ولعل السهم المعرفي الذي أصابه **طه حسين** يرجع إلى تأثره ربما بتلك الشروط والقوانين الفلسفية العميقة التي صاحبت نظرية **ابن خلدون** في علم العمران البشري، وكيف كانت ثورته العقلية على معطيات التاريخ البشري خاصة، إذ شكّلت دراسته حول **ابن خلدون** أرضية معرفية وواجهة خلفية انطلق منها في الثورة على الكثير من المسلّمات واليقينيّات، التي أسهمت في تصلّب العقل العربي، ومنعته الاجتهاد، وحرمته روح المبادرة والبحث والكشف والاستقصاء، يقول **المقالح**: "...لماذا لا يكون ابن خلدون الذي حاول إعادة تنظيم التاريخ العربي وفقا لمنهجه القائم على ربط التاريخ بعلم الاجتماع قد ترك أثرا كبيرا في توجيه الطالب طه حسين وأغراه إلى إعادة دراسة الأدب

[1] محمد برادة: مفهوم الحداثة عند طه حسين من خلال كتابي حافظ وشوقي وحديث الأربعاء – دراسات مغربية في الفلسفة و التراث الفكري العربي الحديث- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص: 153.

[2] عبد العزيز المقالح: عمالقة عند مطلع القرن، ص: 50.

العربي، أو بالأصح الشعر العربي وتنظيم المقاييس النقدية بعيدا عن الأحكام العاطفية والآراء المضطربة."[1]

إن ما يحاول **المقالح** إثباته هو تعددية المناحي المعرفية والمصبات الفلسفية التي عملت على صياغة المشروع النقدي والفلسفي عند **طه حسين**، ذلك أن الرجل تباينت مشاربه ومناهله من رجوع إلى التراث بكل دقائقه وتفاصيله بدءا من تأثره بابن سلاّم والأصمعي في قضية الانتحال، هذه القضية القديمة الجديدة، مرورا بالمعري واستلهام فلسفته وشكه وتشاؤمه وحتى عدميته، وكذلك اعتمادا على ابن خلدون في ثورته على المعطيات التاريخية ومحاولة صياغته نظرية في العمران البشري وعلم الاجتماع، ووصولا إلى استثماره منجزات الحضارة الغربية ممثلة في المناهج الحديثة المستعملة لقراءة النصوص وإعادة تقييمها بالاحتكام إلى ما جادت به ساحة العلم من مناهج حديثة، لعل أهمها المنهج التاريخي وفلسفة الشك الديكارتي.

يعلل الأستاذ **المقالح** رجوع **طه حسين** إلى استثمار **ابن خلدون** وقوانينه إلى تحمسه الشديد بهذه الفلسفة وبنتائجها، يقول: "من السهل إثبات الأسباب التي دعت طه حسين إلى الإقبال على ابن خلدون وإعداد دراسة عنه، وإن هذا الإقبال لم يأت عفوا أو صدفة، وإنما صدر عن رغبة عربية إسلامية في إيصال ما انقطع من حوار عربي إسلامي مع أساليب البحث القائمة على الملاحظة الموضوعية."[2] تلك إذا هي المهمة التي اضطلع بتبليغها - وحتى تنفيذها- **طه حسين** في مشروعه التنويري، فهو يدفع إلى تأسيس نموذج لمثقف جديد، لا ينتج وعيا مطابقا بالواقع فحسب، بل وسلوكا وممارسة كذلك يستلزم ضرورة تلازم النظرية والممارسة لدى ذلك المثقف الإصلاحي الراديكالي الذي يطمح إلى فعل التغيير.

تتشكل الرؤية النقدية له من العديد من القضايا الجوهرية التي ضخت خطاب النقد عنده، وينقاد إلى تفكيك البنى المؤسسة لهذا الهيكل، وفي الوقت نفسه يحاول الإمساك بأهم المحطات المعرفية التي هيمنت على ساحة النقد العربي في زمانه، وتتدافع إلى السطح جملة من الأحكام النقدية التي شملتها المعاينة التاريخية، ومدى إسهام الوافد الغربي في ضخ خطاب نقدي بديل ومجاوز لما كان سائدا

[1] المرجع السابق، ص: 51.

[2] المرجع نفسه، 52.

على الصعيد الوجودي، إذ أن عتاقة الآليات القرائية القديمة لم تعد تجدي أثناء المعاينة النقدية الحديثة، يقول أحد الدارسين: " إن وسائل النقد التقليدية استنفذت طاقتها ولم تعد مؤهلة للإيفاء بمشروع درس الأعمال الروائية والشعرية الآخذة بأسباب الإبداع الجديد ولا قادرة على النفاذ إلى أسس الإبداع فيها وإبراز خصوصياتها البنيوية، فكانت الحاجة إلى البحث عن وسائل درس بديلة واستدعاء ما يبدو أدعى إلى تحقيق الغاية المذكورة."[1]

تعد قراءة **طه حسين** الحديثة للتراث الشعري العربي من إحدى القراءات المتاحة له، غير أن التّهيّب الذي وسم جهود النقاد القدامى والمحدثين لبلوغ حمى هذا المخزون العظيم، هو ما حال بينهم وبين فهمه واستيعابه وإعادة قراءته من جديد، فهو الذي يدعو دائما إلى تغيير عاداتنا في القراءة سيرا على سنّة القدامى الذين لم يجدوا حرجا في الإفادة من الآخر لإثراء مخزونهم، يقول **طه حسين**: "..وقد قامت حياتنا الحديثة على إحياء الأدب العربي ودرس الآداب الأوربية، وستقوم دائما على هذين العنصرين من عناصر الحياة الخصيبة، وعلى هذين العنصرين نفسهما، قامت حياة العرب القدماء أو قل حياة الأمة الإسلامية القديمة على إحياء الأدب العربي، ودرس الثقافات الأجنبية التي عرفتها في تلك العصور، فنحن نسلك نفس الطريق التي سلكها القدماء نقيّم حضارتنا الحديثة على ما أقام القدماء عليه حضارتهم تلك المزدهرة."[2]

يؤكد **طيب تيزيني** أن عملية التأثير والتأثر التي تمارسها بعض الثقافات الإنسانية، لا تعني بحال من الأحوال الذوبان أو الهجنة، ذلك أن لكل أمة ثقافتها وخصوصيتها المعرفية والأنطولوجية، وأن هذه الفرادة والخصوصية، إنما تنبع من خزّان معرفي خاص تختزنه كل ثقافة أو أمة على حدة، يقول: "إننا في الوقت الذي نرى فيه أن الثقافة العربية الإسلامية الوسيطة والفلسفة والعلوم الطبيعية منها خصوصا، قد تكوّنت إلى حدّ كبير تحت تأثير الثقافات الأجنبية، فإنها ظلّت محتفظة بكونها ثقافة المجتمع العربي الإسلامي الوسيط، إنها لم تكن هجينة، كما يؤكد البعض من المثقفين العرب

[1] محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، جدة، يونيو، 2005، ج56، مج14، ص: 158.

[2] طه حسين: خصام و نقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1963، ص: 70، 71.

المعاصرين، ذلك لأن التأثر بعوامل أجنبية لا يعني إطلاقا الوقوع في واقع (هجين) إذا استطاع ممثلو هذه الثقافات استيعاب هذه المسألة بعمق."[1]

تتأسس القراءة – انطلاقا من هذا النص- على المرتكزات المعرفية والفلسفية لكل أمة، مع ضرورة الإفادة بمثاقفة الآخر دون الإحساس بتلك الدونية والصغار الذي ربما يتسرب إلى الذات منتقصا من جهدها الذاتي والمتعدي. ولتكتسب الذات نوعا من الحضور يتعين عليها مجاوزة ذلك التراكم المعرفي التقليدي قرائيا؛ أي بممارسة أقصى غايات القراءة والحفر قصد استخراج الصورة الحقيقية لتلك المدونات الإبداعية. يقول **عز الدين إسماعيل**: "...وهكذا تتنوع مداخل قراءة هذا الشعر (الجاهلي) فتصبح فكرة القراءة نفسها هي المنهج الذي يفترض أنه فتح الباب لكل قراءة ممكنة الآن، وفيما بعد، وفي أي وقت ممكن، ومن المؤكد أن هذا التنوع في القراءات أكسب الفكر النقدي من جهة ثراء وغنى، وأكسب الأدب نفسه من جهة أخرى، أهمية وقيمة لم تكونا له من قبل، عندما كان يدرس في ضوء البلاغة السطحية البسيطة والمرصودة التي كان الشيخ المرصفي قد نقلها إلينا من كتب البلاغة القديمة لكي يعلمنا كيف نفهم التشبيه والاستعارة والكناية، وما إلى ذلك، من خلال نص شعري بسيط، وإنها لنقلة باهرة في حقيقة الأمر بين البداية المرصفية، وما انتهينا إليه في مجال الدرس الأدبي في زمننا الراهن."[2]

ربما يجسّد هذا النص حالة الشرخ التي أصابت المنظومة النقدية العربية في العصر الحديث، بفعل التراكمات الثقافية العتيقة التي مارست نوعا من الاستلاب الفكري على النص الإبداعي كما مارسته على النص النقدي، وحرمته البوح بإمكانيات تشكل الدلالة داخل رحم هذا النص، والاطمئنان إلى أحادية الدلالة اللغوية البسيطة التي تطفو على السطح، ويجسد هذا النص كذلك عملية التجاذب والاستقطاب الحاصل بين جيلي العملية النقدية القديمة والحديثة وما ينجرّ عنه لامحالة من فوضى نقدية، تصيب الرصيد الثقافي والمعرفي على صعيد النقد في مقتله، ويعتبر البعد التاريخي للظاهرة الأدبية سببا من الأسباب الرئيسية في تعدد واختلاف القراءات النقدية وهو الأمر الذي "يؤكد أن تعدد القراءة محكوم بتعدد الشروط التاريخية وتغيّرها من عصر إلى عصر، ومن ثم صفة

---

[1] طيب تيزيني: مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1981، ص: 408.

[2] عز الدين إسماعيل:آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر، النادي الأدبي الثقافي،جدة،2003، ص:180، 181.

"النسبية" التي ليس من الضروري أن تتناقض و"الموضوعية" في القراءة...من حيث ما تدل عليه هذه الصفة من إمكانات محتملة لدلالات النصوص المقروءة، حين تتعدل مراكز الثقل وتتغيّر علاقات الدوال، ليبرز إمكان دلالي في "الأمامية" مزيحا غيره في عملية محكومة بشروط تاريخية بكل عصر من ناحية، وشروط معرفية خاصة بعمليات إنتاج المعرفة وعلاقاتها في أنساق متشابهة أو متضادة داخل العصر من ناحية ثانية"[1]. هذه الشروط هي التي ينبغي على الباحث والناقد ضبطها بشيء من الاتزان وعدم الشطط في تفعيلها من أجل قراءة أي مدوّنة مهما كانت.

وجملة الآليات التي يشتغل عليها الناقد هي التي تكرّس مبدأ الوصول إلى سبر كنه الأشياء، داخل نظام اللغة المتوسل بها من قبل المبدع، وهي التي تدفع دلالات النص إلى البروز والتجلّي وفي الوقت ذاته تؤجل دلالات أخرى إلى قراءات مغايرة عن تلك التي تمت من قبل، كل هذا يجعل من مهمة الناقد ليس البحث عن ما قاله النص، إنما ما لم يقله هذا النص أو كيف قال هذا النص ما قاله؟

وجماع القول، يعد **طه حسين** ناقدا متعدد المذاهب والاتجاهات، بل قد راد كل المناهج النقدية الحديثة بشيء من التحفظ تارة والمجاراة والجراءة تارة أخرى، الشيء الذي يجعل منه مدرسة نقدية متعددة المناهج والتيارات، ذلك أنه أسهم بشيء غير يسير في إعادة بناء العملية النقدية ودفعها، ودفع من وراء ذلك آلية العقل للاشتغال من جديد بعد أن ركنت إلى القنوع والاستكانة وقنعت بالقشور دون اللباب، فأصبح عقلا آليا ستاتيكيا ساكنا، وهي العملية النقدية التي كانت إلى زمانه تكتفي من نقد النص الإبداعي شعره ونثره، قديمه وحديثه بشرح غريب ألفاظه وتفسير اليسير من معانيه، الأمر الذي حتّم عليه ودفع به إلى محاولة إعادة قراءة هذا التراث الضخم قراءات متعددة، لا تقنع بقراءة أحادية ولا ترضى بتلك النتائج الهزيلة الظاهرة والمحدودة إذ "لم يعد الهدف من قراءة التراث – في النمط الجديد- استعادة الماضي، بما يقترب به من قيم جمالية ومبادئ أدبية، فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرينة إطار مرجعي مرفوض. صار التمرد عليه قرين التحرر الفردي الذي ينطلق من إطار مرجعي مضاد."[2]

---

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1991، ص: 49، 50.

[2] المرجع نفسه ، ص: 9.

هو الأمر الذي نذر **طه حسين** نفسه القيام به، فعملية التحرر من ربقة التراث بإعادة قراءته واستنطاقه هي ما يدفع بالعملية النقدية بأجمعها إلى الأمام، وجعلها تساير كل مستجدات العصر، وما تمليه هذه المناهج الوافدة من الثقافة الغربية، ومزاوجتها بما للذات من إرث حضاري وثقافي تستثمره في محاولة النهضة ومسايرة الأمم المتقدمة الأخرى. لقد أصبحت قراءة التراث النقدي كما يذهب **جابر عصفور** عملية تاريخية متكررة ومتغيّرة، وذلك من حيث ارتباطها بطرح متجدد لأسئلة أساسية ثابتة في كل مرحلة أدبية، أو مدرسة نقدية، ومن حيث ارتباطها في الوقت نفسه، بإجابات متغيّرة بتغيّر هذه المراحل والمدارس.[1]

[1] ينظر المرجع السابق، ص: 49.

الباب الثاني:

شكري عياد، الحلقة النقدية الواصلة

الفصل الأول : الخلفيات المعرفية-مرحلة البدايات

الفصل الثاني : بين البلاغة العربية والأسلوبيات الحديثة

الفصل الثالث : شكري عياد وحداثة الخطاب النقدي

الفصل الأول :

الخلفيات المعرفية – مرحلة البدايات

1. في تأسيس الوعي النقدي
2. الاتجاهات الأدبية الحديثة
3. سؤال النقد ، سؤال النظرية عند عياد
4. قضايا تراثية في الفكر النقدي عند عياد
   1.4. كيفيات قراءة التراث
   2.4. التأثير الأرسطي في البلاغة العربية
5. مكانة شكري عياد النقدية
6. شكري عياد و معضلة التأصيل النقدي

1. في تأسيس الوعي النقدي

يعتبر تأثير **طه حسين** في طلبته بالجامعة المصرية أعظم تأثير على مستوى بنية الفكر النقدي، وتأسيس ذلك الانشغال الفكري الذي لم يعهده هؤلاء الطلبة من ذي قبل، فقد تغيرت نظرتهم للأدب ونقده انطلاقا من تلك المحاضرات التي كانت تلقي عليهم من قبل العميد، والذي شكّل ما يمكن اعتباره بادرة جديدة وبدعة حسنة تلقاها طلبته بكل جدية وحزم يقول **شكري عياد** باعتباره أحد طلبة **طه حسين** في وصفه لتلك المكانة التي كان طه حسين يتمتع بها بين طلبته "كان طه حسين يتمتع بشهرة واسعة ويمثل فتنة للشباب، ونحن الذين تتلمذنا مباشرة على طه حسين لا ننسى أننا كنا لا نعرف النظرة الحديثة إلى الأدب والبحث الأدبي إلا من خلال محاضراته وكتبه، لقد نمونا في ظله، وكلنا أخذ منه شيئا أو أشياء، ومنا من أسرف في تقليده لا كما يقلد المرء أستاذه بل كما يقلد الطفل أباه، فإذا أخرج في الحياة كان صورة من الأدب، تحتفظ بالقليل من فضائله والكثير من عيوبه."[1]

تميزت المرحلة الأولى من حياة **شكري عياد** بالثراء الفكري والنقدي على الساحة الفكرية المصرية، آنذاك وبرزت للوجود الكثير من المؤلفات التي شكلت منعطفا حادا في حياة الرجل، وتنوعت هذه المدونات وتباينت أهدافها ومراميها من حيث دفاعها عن الدين الإسلامي، في وجه أولئك العلماء الذين حاولوا الحط من قدره، والنيل من مبادئه فكانت كتابات **محمد حسين هيكل** و**أحمد أمين** و**طه حسين** و**العقاد** من أبرز الكتابات في تلك الحقبة، وقد عدّ هؤلاء من أعلام المدرسة الحديثة قبل عقدين من الزمن، لكنهم عادوا كما يقول **شكري عياد** في " أواخر أيامهم على

[1] شكري محمد عياد: عرض ومناقشة المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين لجابر عصفور مجلة فصول، القاهرة،مج3، ع4، 1983، ص: 302.

التراث العربي القديم إلى عصور الإسلام الأولى يستمدون منها إلهامهم وكأنهم نفضوا أيديهم من الحداثة التي سلخوا في الدعوة إليها. الشطر الأكبر من أعمارهم ورجعوا إلى ما نهجه الجيل السابق لهم من خطة الأحياء والتجديد إلا أنك تلمح في كتاباتهم الإسلامية نبرة من الحنين إلى فردوس مفقود لا تجدها عند أسلافهم."[1]

امتدت المرحلة الأولى من حياة **عياد** واستظلت بضلال وارفة من النقد والفكر وخاصة الترجمة، التي نقلت عيون الآداب الغربية إلى اللغة العربية، واضطلع بهذه المهمة جمع من المترجمين خاصة الجامعين منهم، والذين أفاد منهم **عياد** أيّما إفادة في تحديد ملامح توجهه النقدي آنذاك، وكانت تلك الفترة في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي. يذكر **محمد يوسف نجم** أن الجامعين قد أسهموا في دفع الحركة النقدية إلى جانب الأعمال المترجمة فقد" ترجموا عددا من كتب النقد الأوروبي منها، فنون الأدب لتشارلتن ترجمة زكي نجيب محمود القاهرة 1944 وقواعد النقد الأدبي للاسل أبر كرومبي ترجمة محمد عوض محمد القاهرة 1944 ومنهج البحث في الأدب للانسون ترجمة محمد مندور بيروت 1946، الذوق الأدبي لارنولد بنيت ترجمة الدكتور علي محمد الجندي القاهرة 1957 والنقد الأدبي ومدارسه الحديثة لهايمن ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم وترجموا عددا من النصوص الأصلية في النقد منها كتاب الشعر لأرسطو ترجمة إحسان عباس القاهرة وترجمة عبد الرحمن بدوي القاهرة 1953 وكتاب فن الشعر لهوراس ترجمة محمود الغول القاهرة 1945 وترجمة لويس عوض القاهرة 1947 ومقالة بيفون عن الأسلوب ترجمة أحمد أحمد بدوي القاهرة، ومقالة شللي الدفاع عن الشعر ترجمة نظمي خليل القاهرة 1933 ومقالة هازلت عن الشعر ترجمة نظمي خليل القاهرة 1934 ومقدمة وردزورث للحكاية الغنائية ترجمة زكي نجيب محمود القاهرة، 1957 وقد كانت هذه الترجمات المعين الذي استقى منه أكثر النقاد".[2]

لقد آثرت أن أثبت النص السالف على طوله النسبي لأبرز العدد الكبير من الكتب والمقالات، التي ترجمت في الفترة الممتدة بين الثلاثينيات والخمسينيات من القرن الماضي، ومدى التنوع والاختلاف البيّن على مستوى العناوين لجملة الحقول المعرفية والفكرية التي تشتغل عليها، وما من

---

[1] شكري محمد عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط، دت،ص: 14.

[2] محمد يوسف نجم، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث، مقدمة دليل، دار صادر، بيروت، ط2، 1985، ص: 52.

شك في أن **شكري عياد** قد أفاد فائدة كبرى من جملة هذه الترجمات، ذلك أنها – هذه الكتب- هي التي وضعت الأسس الأولى والمتعددة لدراسة الأدب ونقده عند الرجل، يأتي ذلك في اعترافه الواضح بأهميتها وتأثير بعضها في مسيرته النقدية، ودورها في إثارة القضايا النقدية الكثيرة في ذهنه منذ المرحلة الأولى للإطلاع عليها، ويتجلى ذلك في اهتمامه بالترجمة التي قام بها محمد مندور لأحد الكتب الفرنسية سنة 1942 يقول **عياد** " قرأت الترجمة الرائعة التي قدمها الدكتور محمد مندور لكتاب ديهامل الهام" دفاع عن الأدب" وقرأت الدراسة المستفيضة التي عرف بها الناقد الكبير "ديهامل لقراء العربية، وعرفت أن ديهامل كاتب من أكبر الكتاب الفرنسيين المعاصرين... أما الكتاب نفسه "دفاع عن الأدب" فلعلي لا أستطيع أن أحصي مدى تأثري به، قد تحضرني منه فكرة أثناء حديث أو مقال فأعزوها إليه، ولكني لا أشك في أن كثيرا من الأفكار التي أقولها ولا أعزوها إليه –لأنني لم أعد أعرف أهي أفكاري أم أفكار ديهامل- قد فجرتها في نفسي قراءة ذلك الكتاب العظيم".[1]

أما البصمة الأبرز في حياة الرجل العقلية والنقدية إنما استقاها من تأثره البالغ بجيل الرواد من النقاد؛ أمثال **أمين الخولي** و**طه حسين** و**العقاد** وغيرهم، غير أنه يدين الدين كله في جملة من مؤلفاته النقدية في مرحلة البدايات لأستاذه **الخولي**، الذي يعتبر أحسن من صقل موهبة الرجل، وأبان له طريق البحث خاصة فيما يتعلق بالجوانب التراثية، يقول **عياد** عن أستاذه **الخولي**: "ينتمي أمين الخولي انتماء مباشرا إلى جيل الثورة العرابية ويستمد منابعه الأولى الشيخ محمد عبده وقد انفرد أمين الخولي عن سائر جيله، بما كان ينبغي أن يكون هو الأصل: انفرد بالقوامة على تراث الجيل السابق، ينمي خير ما فيه، يستكمل نواقصه ويصلح خطأه، ويتطلع لتحقيق ما لم يسعفهم زمنهم بتحقيقه، وبدلا من أن يضع إحدى قدميه عل أرض الثقافة المصرية، والأخرى على أرض الثقافة الغربية، آثر أن يثبت قدميه كليهما في أرض بلاده، ويمد عينيه إلى ما إلى الضفة الأخرى، فإن أعجبه شيء أخذ منه بقدر ما يريد ويحتاج".[2]

---

[1] شكري محمد عياد: الأدب في عالم متغير، ص: 178، 179.

[2] شكري محمد عياد: الرؤيا المقيدة - دراسات في التفسير الحضاري للأدب-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1971، ص: 166.

يمثل **أمين الخولي** منعطفا هاما على مستوى مسيرة النقد الأدبي في العصر الحديث، وذلك لتميزه عن غيره من النقاد الذي جايلوه، فكان أن اختلف عن هذه الكوكبة من ناحية المنطلقات النظرية والركائز المعرفية للعملية النقدية، فكان تراثيا جدا لكن بعقلية الباحث والناقد العارف بخبايا العصر في الوقت ذاته، انطلاقا من مقولته المشهورة "أول التجديد قتل القديم بحثا"، فلم يكن **الخولي** ممن انبهر بالوافد من الثقافة الغربية، بكل زخمها الفكري والفلسفي والنقدي، بل اتسمت نظرته بشيء غير يسير من الدعوة بالرجوع إلى الأصل، مع محاولة فهمه قصد تجاوز السائد والمتعارف عليه، ومحاولة إيجاد بدلائل على مستوى النقد والتحليل لجملة من الظواهر الأدبية والنقدية، ابتداء بالجوانب التعبيرية لشؤون الدين. يتجلى ذلك في تأطيره للعديد من البحوث الجامعية على غرار رسالة "الفن القصصي في القرآن الكريم" للدكتور محمد أحمد خلف الله 1951 ورسالة "التفسير البياني للقرآن الكريم" للدكتورة عائشة عبد الرحمن. يقول **عياد** بشيء من المرارة عن المصير الذي آلت إليه مدرسة التفسير الأدبي التي يتزعمها الشيخ **الخولي**: "ولا يزال المنهج الذي رسمه الشيخ وقدم غير قليل من النماذج في تطبيقه محتاجا إلى أن يتجسد تفسيرا أدبيا ينظر في الكتاب الخالد بعقلية العصر ومناهجه في الدراسة الأدبية".[1]

يظهر التحمس الشديد من قبل **عياد** للشيخ **الخولي** ومنهجه في الدراسة المعروف بالتفسير الأدبي للقرآن، عند ما ظهرت تلك الدراسات الجادة والحديثة والهادفة إلى تجاوز السائد من الدراسات القديمة، متمثلة في دراسة بنت الشاطئ والدكتور **محمد أحمد خلف الله** والضجة المعرفية التي صاحبت صدور هذين العملين لما عرضاه من جديد على مستوى آليات التحليل الحديثة، التي تعزى في الكثير منها إلى ابتكارات الشيخ الخولي نظريا وصيحات المناهضين لكل عمل خلاق أو تجربة حية يقول **عياد** في ذلك: "ارتبط اسم الأستاذ أمين الخولي بأكثر من دعوة واحدة في مجال الدراسة الأدبية، ارتبط بما سماه التفسير الأدبي للقرآن الكريم، وأثار المشاغبون أعداء العقل ما أثاروا من ضجيج حول هذا المنهج، حتى نشر الأستاذ أحاديثه "من هدي القرآن" ونشرت تلميذته بنت الشاطئ كتابها "التفسير البياني للقرآن" بعد أن نشرت الرسالة الجامعية الأولى في التفسير الأدبي التي أعدت تحت إشرافه، والتي أثير بمناسبتها كل ذلك الضجيج رسالة "الفن القصصي في القرآن الكريم" للدكتور محمد أحمد خلف الله فعرف الناس، أن صياح الجامدين لم يكن خدمة للدين، فما كانت

[1] شكري محمد عياد: الرؤيا المقيدة ، ص: 174.

الدعوة إلى التفسير الأدبي للقرآن الكريم، غير دعوة إلى بذل شيء من الجهد في فهم الكتاب المبين فهما لا يفق عند حدود التفاسير القديمة، التي ارتبطت معظمها – إن لم نقل كلها- بأساطير الأمم الغابرة، وعقائد الفرق المتناحرة، بل يتجاوز ذلك إلى استخدام الأساليب الحديثة في البحث اللغوي والأدبي، مستعينا بمعارف العصر في علم النفس وعلم الاجتماع."[1]

إن المنحى النقدي الذي نحاه **الخولي** باعتباره أول المجددين، على مستوى البحوث التراثية التي أضحت دراسات دينية بامتياز، هو نفسه المنحى والسبيل التي تأثر بها **عياد** في مطارحاته الفكرية والنقدية للمسائل التراثية، مما جعل من عمليات التجاوز أمرا لا مناص منه على صعيد التحليل والحفر في الخلفيات الفلسفية للتراث العربي.

إن التشيع الواضح **للخولي** هو ما رجح كفة الدراسات الحديثة للنص المقدس/ المعجز على تلك الدراسات الكلاسيكية له، والتي تقنع في العديد من المرات بما تم التوصل إليه في مجال التفسير، دون أن يكلف هؤلاء أنفسهم عناء البحث المثمر والمجدي، والذي ينفتح على علوم العصر في محاولة فهمه وسبر أغواره وهي العلوم التي كانت ركائز **للخولي** و**لعياد** من بعد، في محاولة كنه الظواهر الأدبية بنمط من الفهم يكون مغايرا لما هو سائد، ومحاولة السير بالعملية النقدية قدما إلى مناطق كانت مجهولة عند الكثير من النقاد والباحثين، ويتقاطع **عياد** في الدعوة إلى القراءة الجديدة، للنصوص بما ألف فيما بعد على صعيد البحث والنظرية من بحوث كانت امتدادا واضحا لخطى تلك المدرسة مدرسة الخولي ومن بعده **عياد** ثم نقاد آخرون.

يدافع **عياد** عن أستاذه في العديد من المحطات المعرفية التي صاغها، ففي وقوفه إلى جانب أستاذه فيما عرف "بالمدرسة الإقليمية للأدب" وينافح عن هذه التسمية المصطلحية مبعدا عنها أية خصوصية وحساسية سياسية أو أيديولوجية، يقول:" وحسب بعض الناس أن هذه الدعوة تعني الإقليمية السياسية وأنها — كهذه – يجب أن تختفي في عصر القومية العربية، والذين ظنوا هذا الظن

[1] شكري محمد عياد: تجارب في الأدب والنقد: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة، 1967، ص: 63.

هم من تخدعهم – أو تأسرهم- الأسماء ولا بأس عليهم أن يهاجموا المنهج الإقليمي في دراسة الأدب، الذي ينعتونه اختصارا ب"الإقليمية."[1]

ثم يضيف معترفا "بأنه من أنصار هذا المنهج –الإقليمي- سيرا على خطر أستاذه في قوله: "إلى حد أن أصبحنا –نحن أنصار المنهج الإقليمي في دراسة الأدب- نرى من الضروري أن نكمل هذه الدراسات بدراسات أخرى تتتبع الحركات الأدبية المشتركة في شتى أرجاء العالم العربي، فليست الدعوة إلى "منهج إقليمي في دراسة الأدب "إلا دعوة إلى المنهج العلمي في دراسة الأدب".[2]

ربما يعني **عياد** بالدعوة إلى المنهج العلمي في دراسة الأدب إلى ما تم استقباله من دعوات حديثة في كيفية الدراسة والمساءلة، وهي استبدال الدراسات التحليلية التي تنحو منحى سياقيا إلى تغييرها والثورة عليها، واستبدالها بالدراسة النسقية التي ترى في النص بنية مغلقة تدرس لذاتها ومن أجل ذاتها، وهي الدعوة التي ازدهرت مع بروز نجم اللسانيات في العالم الغربي ثم ثورة مدرسة الشكلانيين الروس الذين دعوا إلى دراسة النص بعيدا عن جملة السياقات التي تحيط به.[3] باعتبار أن الدراسات السابقة عن الشكلانية لم تمارس النقد إنما مارست علم الاجتماع، وعلم النفس والفلسفة والسياسة وغيرها من الحقول، التي ضاع النص في غياهيبها، فكان أن اتجهت الدراسات في هذا الاتجاه، وهي الدعوة إلى علمنة الأدب أو علمية الأدب. بما أن الوظيفة الأولى للخطاب تكمن في الجانب التواصلي التبليغي، فزاد عنها أن ازدوجت هذه الوظيفة فأصبحت إضافة إلى عملية التواصل والتبليغ يضطلع الخطاب بإبراز الوظيفة النقدية أو الجمالية، التي تتكشف وراء البنية الكلية له، انطلاقا من انسجام هذه البنيات واتساقها، فلم يلبث **عياد** أن دعا إلى مثل هذه الدراسات تأثرا بالجديد على الساحة النقدية العالمية، دون أن تحصل تلك القطيعة المعرفية كما نادى بها غيره من النقاد العرب المحدثين.

---

[1] شكري عياد: تجارب في الأدب والنقد، ص: 63.

[2] نفسه، ص: 64.

[3] لمزيد حول طروحات الشكلانية الروسية، ينظر رامان سالدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور. دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991. الفصل الاول الخاص بالنزعة الشكلية الروسية، ص: 22 إلى 44.

وربما يقصد **عياد** بالدراسة العلمية للأدب ما كان دعا إليه في مؤلفه "دائرة الإبداع" من ضرورة التفريق بين مناهج الدراسة الأدبية، ووقوفه بشيء من الإسهاب عند تقسيمات النقد العالمي إلى كلاسيكي ورومانسي، وتفريقه بين العلم والفن وبين الأحكام الخاصة والأحكام العامة، ودراسته لطروحات العديد من النقاد على غرار **ت. س إليوت** و**كلينيث بروكس** ومقولاتهما النقدية مما حدى به إلى الانتصار لأصحاب المذهب الكلاسيكي من غير إسراف في ذلك.

2. الاتجاهات الأدبية الحديثة

تتميز نظرة **عياد** إلى جملة الاتجاهات النقدية بأنها نظرة معتدلة في طرحها وفي نتائجها، ذلك أن الرجل يقف عند كل اتجاه مبديا خطواته العامة في قراءة النص الأدبي، بدءا بالاتجاه الكلاسيكي الذي ينضوي تحته ما عرف فيما بعد بالنقد الجديد، مبديا في كل طرح وجهة نظره الخاصة من جملة القضايا النقدية الشائكة، ومحاولة معاينة الظاهرة موضوع البحث، والخروج من هذه العملية بطائل نقدي يمكن الارتكاز عليه في تبيان حدود النظرة النقدية التي تميزه عن غيره من النقاد.

يؤسس **عياد** لمرجعيات النقد الكلاسيكي بأرسطو وتنظيراته في مجال علم الشعر، ويتتبع تلك الشروط التي جعلها أرسطو للشعراء، قصد تحسين هذه الصناعة فتلفى في مؤلفه عبارات من قبيل "ينبغي للشاعر" و"يجب على الشاعر" فكانت بمثابة الأسباب الرئيسية لضبط الصناعة الشعرية عند الإغريق، ثم من تلاهم من الرومان ممثلا في أحد أتباع **أرسطو** وهو **هوراس** ثم انتقالا إلى **بوالو** الفرنسي و**بوب** الإنجليزي، وكل هؤلاء لا يكاد نقدهم يخرج عن الحدود التي رسمها المعلّم الأول، ثم يتتبع **عياد** تأثير أرسطو في أعلام النقد العربي القديم، ويقف عند أصحاب المعقول ممثلين في طروحات **قدامة بن جعفر** وأصحاب المنقول الذي لا يكادون يختلفون كثيرا عن أصحاب التيار الأول، فإذا كان أصحاب المعقول هم خير من تأثر بأرسطو، فإن أصحاب المنقول كذلك لم يخرجوا من موقف النقد الكلاسيكي، ذلك أنهم هم الذين وضعوا قواعد لعمود الشعراء وقوانينه، ولم يخرجهم تقديمهم للذوق من الموقف العام للكلاسية يقول **عياد**: " ولعل هذه السمة المشتركة بين الفريقين

راجعة إلى أنهم عاشوا في ظل مجتمع ذي قيم ثابتة، والثبات هنا لا يعني القوة دائما، وإنما يعني أننا لا نعثر على أية محاولة جادة لإحلال قيم أخرى محل تلك القيم".[1]

تعتبر هذه النظرة ذات أبعاد حضارية راسخة رسوخ المبادئ التي اتكأت عليها باعتبار أن من هموم الناقد أو المفكر تتبع مثل هذه الظواهر، التي تحدد مجالات البحث دون أن تتعدى ذلك إلى وضع قوانين تدرس بموجبها عملية نمو المجتمعات وانحلالها، ويضيف **عياد** في وضعه ذلك التحديد للموقف النقدي الذي ينبع "من ظروف حضارية تشمل الأحوال السياسية والاقتصادية للمجتمع كما تشمل المعتقدات وطريقة التفكير وأنماط السلوك الشائعة فيه؛ أي أن مردها في النهاية إلى القيم السائدة في المجتمع".[2]

هذه القيم والمبادئ هي الموجّه الأساسي للعملية النقدية عنده، وبقدر ما تتميز بالثبات والاستقرار، هي كذلك المدوزنة لعملية النقد ولطريقة التفكير وكذا تحديد أنماط السلوك السائدة.

ينتقل **عياد** إلى الوقوف عند اتجاه آخر ينضوي تحت عبارة النقد الكلاسيكي – في نظره- وهو النقد الجديد، الذي حمل سمات الكلاسيكية على الرغم من وجوده في عالم غير مستقر، ومجتمع ذي قيم غير ثابتة، ويعلل بروز هذا الاتجاه بأنه رد فعل لجملة من الاتجاهات التي أفرزتها حركة الواقع فهو الذي يرى " أن الاضطراب السياسي والاجتماعي قد أدى إلى ظهور أشد المذاهب السياسية الاجتماعية إيمانا بالسلطة، وهو المذهب الفاشي، فلا محل للعجب إذا من عودة الكلاسية في عصر اضطربت فيه القيم الأدبية والفنية اضطرابا لم يسبق له نظير."[3]

إن ما يؤكد الناقد على تبيانه في وصف مجمل هذه الاتجاهات، هو إبراز قيمة كل اتجاه نقدي ومرجعياته الفكرية، التي يستند عليها، ودعاواه في معالجة النصوص الأدبية، ونوع النتائج التي يتحصل عليها، كل ذلك في بسط نظري مسهب يتناول فيه **عياد** جملة هذه الاتجاهات، معرضا إياها على محك النقد البناء. ففي تبرمه بمقولات النقد الجديد أو ببعض هذه المقولات التي بالغت في دعوى العلمية، أي علمية النقد مما حتم جفاف الدراسة النقدية، وتحت هذا الشعار يكتب **عياد** قائلا:

---

[1] شكري محمد عياد: دائرة الإبداع- مقدمة في أصول النقد-، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986 ص: 23.

[2] المصدر نفسه، ص: 20.

[3] نفسه، ص: 24.

"يؤخذ على النقاد الجدد أنهم بالغوا في تأكيد ما سموه "أدبية الأدب" إلى درجة عزل العمل الأدبي عن جميع المؤثرات التي تخرج عن نطاق الأدب نفسه، وبذلك ذهبوا في تجريد الظاهرة الأدبية إلى حد فصلها عن القيم" التي هي الأصل في وجودها أو ربطها بنوع واحد من القيم وهو القيم الجمالية (الشكلية، مثل التوازي، التقابل، التكرار...الخ) مع إدعاء أن هذه القيم لا تتأثر بالتغيرات الاجتماعية."[1]

تعد مقولة الأدبية من أشهر المقولات النقدية عند النقاد الشكلانيين، والتي برزت إلى عالم النقد مع طروحات أصحاب الاتجاه الشكلي ثم كانت امتدادا فيما بعد مع ظهور المد البنيوي، إذ تعني الأدبية في أبسط تعريفاتها كما عند رومان جاكبسون" موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية (La littérarité) أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا".[2] وذلك انطلاقا من اللغة الأدبية الفنية التي تلفت النظر إليها قبل أي شيء، وتتجاوز اللغة العامية التي من مهامها التبليغ والتوصيل فقط، والشكلانيون بتركيزهم على هذا الاهتمام بالجانب الفني في دراستهم للنصوص، قادهم "إلى أن يعاملوا الأدب بوصفه استعمالا خاصا للغة يحقق لها التمييز بانحرافه عن اللغة العملية المشوهة".[3] وهو التباين الناجم عن منطلقات لغة الفن واللغة العامية، أضف إلى ذلك المقاصد والأهداف الخاصة بكل لغة.

تعتبر الدراسة من الداخل التي نادى بها أصحاب تيار النقد الجديد، من الصيحات النقدية الحديثة التي تمايزت في منطلقاتها كما في مراميها عن الدراسة التي سبقتها، ممثلة في مقولات النقد الرومانسي، الذي دعا أنصاره بالرجوع إلى العالم الداخلي للذات، بعد أن فشل العلم بموضوعيته في الوصول إلى الحقيقة، وتمايزت الدراسة من الداخل كذلك عن دعوات الشكلية الروسية، إنما تتمحور دعوات النقاد الجدد حول نظرتهم إلى القصيدة بمعزل عن المؤشرات الخارجية، وذلك باعتبارها عالما له كيانه المستقل عن صاحبه وعن كل السياقات التي تحيط به، ومن شأنها أن تغير نوع الدراسة المتوخاة

---

[1] شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، ص: 29.

[2] ت، تودروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة، بغداد، ص: 12.

[3] رامان سالدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص: 18.

وكذا نوعية النتائج المتحصل عليها، ليغدو النقد بذلك "عملا موضوعيا يجعل هدفه فحص النص الشعري، والنظر إليه على أنه كيان جديد، مختلف عن كل مادة أولية يمكن أن تسهم في تكوينه".[1]

3. سؤال النقد، سؤال النظرية عند عياد

تعتبر اجتهادات **شكري عياد** في مجال النظرية النقدية إسهاما جادا في محاولته بناء منظومة مفاهيمية ترتكز على مقولات البلاغة العربية القديمة، وتتوق إلى بسط نفوذها المعرفي على الساحة النقدية المعاصرة، من خلال إثراء هذه المقولات بطروحات النقد المعاصر، لاسيما ما أتت به الأسلوبيات الحديثة في مجال التنظير والتطبيق، غير أن هذه المحاولات – على ثرائها وخصوبتها- يعوزها الضبط المنهجي الدقيق، ومحاولات التوليف بين التراث والحداثة لا تخلو من مزالق التلفيق أو في أحسن الأحوال لا تزيد عن ترجمة الوافد من الثقافة الغربية ، يقول أحد الدارسين : "مثل هذا الجمع كثير في خطابات نقد النقد والتنظير وأكثر ما يكون في بعض نماذج الخطاب التعليمي، الذي يتوق إلى التنظير، ولكنه يقع عموما في العرض النظري، مثل ذلك عند من يتصدى لما يسميه "نظرية الأسلوب" التي يتم التعبير عنها بتقديم معلومات مفصلة بحسب المباحث (الفصول) الآتية : فكرة الأسلوب عند الأدباء، علم اللغة، وعلم الأسلوب علم الأسلوب والنقد الأدبي وتاريخ الأدب، علم الأسلوب وعلم البلاغة، ميادين الدراسة الأسلوبية، كيف نقرأ النص الشعري."[2] تتألف النظرية من أمشاج متفرقة من أفكار ومبادئ وتعاد صياغتها وفق رؤية معينة مما يبرز نظرية مغايرة لما تآلف سابقا لأن النظرية:" تتأسس على (التجميع) و(التركيب) من أشتات متفرقة ومتباينة وقد يكون التباين بين مصادر أجزائها شديدا إلى درجة التناقض فيما بينها."[3]

انطلاقا من هذا التجميع والتركيب تتشكل النظرية وفق آلية الجمع والتنظيم، وإلا استحال الأمر إلى خلط وتجديف وربما يصل إلى حد التناقض يقول **عبد الله الغذامي**:" إن صناعة النظرية – عندي- عمل يشبه عمل الشعر عند ابن رشيق الذي يقول إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على

---

[1] محمود الربيعي: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، يوليو/سبتمبر- أكتوبر/ ديسمبر 1991، مج23، ع1، ص: 34.

[2] محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1999، ص: 128 .

[3] عبد الله محمد الغذامي : ثقافة الأسئلة- مقالات في النقد والنظرية-، دار سعاد الصباح،الكويت،ط2، 1993، ص: 16

الجاهل أهول مايكون على العالم وأتعب أصحابه قلبا من عرفه حق معرفته ويقول أيضا: عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر، وكذلك هو العمل في النظرية وفي كل فكر جاد، ولايستهتر بذلك أو يستقله إلا الجاهل كما يستهتر بالبحر. أما العالم الذي اكتوى بنار المعرفة فإنه يعرف كيف يكون التعب والنصب."[1]

وتأسيسا على ما تم ّ، تتعدد مفاهيم النظرية من سياق أدبي أو نقدي إلى آخر، وربما حمل المصطلح الكثير من المدلولات والمعاني التي تند عن الحصر، فمنها مثلا ما يحيل إلى دلالات عامة ومنها ما يحيل إلى دلالات نسقيه تعني وجود أفكار لها خصوصيتها، وتعرّض المصطلح إلى الكثير من التخريج في محاولة ضبط المفهوم وحصره، إلا أن حدود المصطلح بقيت عائمة وأثيرة وتأبى أن تضبط في حدود تميزها عن غيرها من المفاهيم والمصطلحات، ولا يمكن أن تكون النظرية "تامة أوكاملة، مثلما أن اهتمام المرء، في الحياة اليومية لا تستنضبه، أبدا، الصور الزائفة، والنماذج، أو التجريدات النظرية المستخلصة منها."[2]

ينفي ناقد آخر أن يكون مصطلح نظرية مؤطرا تأطيرا نهائيا، حيث يلغي كل زيادة خارج المفهوم فيقول:" لا أود أن أقول أن النظرية هي حامل الحقيقة المطلقة، فنظرية النقد لا تظل جديرة باسمها إلا في نقصها المستمر، أو لنقل إن جوهر النقد يرفض كل نسق "كامل" أو متكامل، لأن الممارسة الأدبية تظل أكثر خصبا وتنوعا من النسق النظري، ومع ذلك، فإن "نقص النقد" لا ينفي مفاهيمه ولا يلغي شرعية هذه المفاهيم وقدرتها على إطلاق الأحكام."[3]

من جملة الشروط المعرفية التي تواكب ميلاد النظريات النقدية، هو التمثّل الدائم لمفاهيمها ومصطلحاتها، وهو الأمر الذي ينجر عنه محاولة لتجاوز الراهن من العملية النقدية، والتطلع إلى المأمول والمنتظر منها، دون الانتقاص من جهود الأنا المنفعلة في محاولة صياغتها لنظرياتها، والتي ربما لا تكون ذات خصوصية عالية بحكم عالمية المسألة وإنما إسهاما منها في صناعة المعرفة البشرية، لأن

---

[1] المرجع السابق، ص: 27.

[2] إدوارد سعيد: انتقال النظريات، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، قبرص، ع9، 1983، ص: 27.

[3] فيصل درّاج: في دلالة النقد، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، قبرص، ع2، 1981، ص: 107.

النظريات "أنظمة قابلة للتحاور، لكن التحاور بينها مشروط، وأي نظرية يمكن أن تنتج عن الحوار تمر عبر الوعي بخطورة التلفيقية وعدم مشروعية الانتقائية حتى يتولد مشروع ممكن يستهدف إيجاد "نظرية" جامعة."[1]

غير أن عملية مسايرة الآخر الغربي ومحاولة مواكبته في كشوفاته النظرية والممارسية، هو العمل الجوهري الذي ندب الكثير من النقاد العرب المحدثين أنفسهم على القيام به وتصريف كل جهودهم النقدية في إحيائه وبعثه، وتنكشف الأنا التراثية ممثلة في أقطاب الفكر والمعرفة في التراث العربي والإسلامي، وتبدو جلية ملامحها في البسط المعرفي التنويري الذي أصّل له **شكري عياد** فمايز بين فريقين نهضا بعبء التغيير الذي مارساه على الواقع الثقافي العربي إبان الغزو الغربي لبلاد العرب، ويلوذ الرجل بأقطاب التراث الفكري العربي قصد المخالفة وليس المقايسة والمماثلة، بل بغرض الفهم والتمثل والتجاوز، يقول:"... وكان سلاحهم الفكري الأول في هذه المعركة هو تراث العرب العقلاني، فبهذا التراث وحده استطاعوا أن يجابهوا حضارة الغرب العقلانية لم تكن تستطيع أن تلقى رينان إلى بعقلية ابن خلدون."[2]

وهو تحد وقع صداه على عاتق الرواد الأوائل في عصر النهضة، ذلك لأنهم لم ينكفئوا على أعقابهم بسبب وجلهم بالغريب الوافد إنما وجدوا ملاذا آمنا في تراثهم العتيد فرجعوا إليه قصد مسايرة الواقع وعدم الوقوع في مطب الانبهار بمنجزات الغرب سواء المادية أو الفكرية.

يدشّن **شكري عياد** نظرته إلى واقع الثقافة العربية اليوم، من منظور الباحث الحصيف الذي لا يألوا جهدا في محاولة كشف أسباب النكوص، التي أدت إلى ضعف النتاج الفكري والثقافي للأمة العربية في العصر الحديث، مبرزا أهم العوامل التي دفعت بالرواد من أمثال **الطهطاوي** وغيره إلى الانبهار أولا بما عند الغرب، وثانيا محاولة محاكاة نتاجاته الإبداعية والمادية في الحياة اليومية للفرد العربي، وبعدما أزاح الستار عن هذه الأسباب الكامنة وراء التشظي الذي أصاب الذات العربية، وجعلها أسيرة النظرة التقديسية لكل ما يصدر عن الآخر الغربي، بعد هذا راح يبحث عن أنجع السبل للنهوض بهذه الذات في مجابهة الآخر ومن ثم محاولة رسم معالم للطريق ربما تُيَسّر الدرب

---

[1] محمد الدغمومي : نقد النقد، ص: 133 .

[2] شكري عياد: الأدب في عالم متغير، ص: 10.

للمسير "ولكن المجتمع العربي يسير الآن بشحنة ضخمة من قوة الإرادة نحو جعل التغيّر مطابقا للوعي."[1]

إن الوعي الذي يرمي إليه **عياد**، ليس الوعي الزائف أو الممكن الذي من شأنه أن يضلل الفرد ويجعل من قيمة وجوده مفرغة من محتواها، بل ذلك الوعي بالذات العربية في وجودها وإنتاجها وفكرها وفي كل ما تمتلك، بعيدا عن الإبهام والأوهام التي ربما كانت الذات العربية ضحية من ضحاياها بعد أن مكّن الوهم لنفسه من السيطرة عليها، ذلك الوعي المقصود بالجانب الأنطولوجي للفرد العربي وفي كيفيات التفريق بينه وبين غيره، لا على اعتبار أن العربي بالضرورة هو أقل حظا من الغربي في الأخذ بأسباب التقدم والرقي، بل في كيفية استثمار هذه الأسباب الدافعة إلى التغير من حال إلى آخر، الأمر الذي حدا به إلى محاولة الدعوة للذود بالتراث الفكري للأمة العربية، والدفع به من جديد في عملية إحياء لما هو قديم قصد مجابهة الوافد بالرصين، وهو التغيّر الذي يدعو له وينافح عنه؛ ذلك لأن: "كل جديد في ذلك التغير يزيد تنبه الوعي ويوسع قاعدته فيدفعه إلى تحقيق تغير أكبر، وهذا الدفع المتبادل الذي أشرت إليه، وهو دليل يقظة شاملة وبناء مادي وروحي متكامل."[2]

يعترف **عياد** بصعوبة التغير المنشود باعتبار التراكمات المعرفية والثقافية التي ترسبت في الوعي العربي عبر حقب زمنية سحيقة، الأمر الذي يجعل عملية التغير أشبه بالمغامرة البطولية التي تتطلب نوعا من الجلد والصبر، ومحاولة التجاوز المحفوف بمعيقات التقديس ونمطية التفكير، يقول:"ولأن التغيير لا يتم بسهولة، فهناك قدر من البطولة يلزم لإتمامه، وهذه البطولة تتفاوت مستوياتها كما تتفاوت مجالاتها إلا أنها تظل دائما بطولة كلما أثبتت قدرة الإنسان على تغيير مجتمعه وتغيير نفسه أيضا."[3]

تتعاظم النظرة النقدية الفاحصة **عياد** عندما يعمل آلة النقد البناءة في كشف المخبوء والمستتر من معهود الأدب في العالم العربي، وتتجلى هذه النظرة في نزع رداء التدثر عن بعض الأنواع الأدبية السائدة، فيجعل منها مسرحا لعمله النقدي الحصيف، ومحاولة بلورة وترتيب هذه الأنواع تبعا للفاعلية

---

[1] المصدر السابق، ص: 34، 35.

[2] شكري عياد: الأدب في عالم متغير، ص: 35.

[3] نفسه، ص: 35.

الاجتماعية التي تنهض بمقاربتها " فتصوير الإنسان بجميع جوانبه هو مهمة الأدب الحق، الأدب الخالص، الذي يعبر عن بعض الحياة في خيال الأديب، وهذا الأدب وحده هو الذي يؤثر في القراء تأثيرا عميقا فيجعلهم يشعرون بنبض الحياة من حولهم كما شعر الأديب بهذا النبض... أما أدب الدعاية الذي يصور سطح الحياة فقط، ليقول درسه وينتهي فإنه لا يمسّ من نفس قارئه إلا السطح أيضا."[1]

إن مصطلح الأدب الخالص الذي بوّأه **عياد** مكانة هامة في مشروعه النقدي، وجعل منه المنهج الواضح للخروج من ربقة الأدب في عمومه، هو ما شكل دعوة صريحة من قبل الناقد للاحتفاء به والتشيّع له، لأنه ينهض على ملامسة هموم القارئ العربي الذي جعله الناقد قطبا هاما في معادلة تدور حول كيفيات إصلاح وتصوير المجتمع باعتبار أن الأدب بنية فوقية تؤثر لا محالة في باقي البنيات الأخرى ومن ضمنها الإنتاج المادي والثقافي في إطلاقه.

أما كيفيات التصوير الكفيلة بإخراج القديم في ثوب الجديد، فهي من مهام اللغة التي يجب أن تتطور وتساير هذا الركب المعرفي، والتي ربما احتاجت إلى هذا التجديد والتطوير بفعل الثورة العلمية والفكرية للأمة في زخم التطور الحاصل من قبل الآخر الغربي، وانعكاسات ذلك التطور على الأنا الشرقية، هذه اللغة هي مفتاح المسايرة وهي الكفيلة بخروج الذات من براثن التبعية والتخلف إلى فضاءات أرحب من المدنية المتحضرة، وفي الوقت ذاته لا ينبغي أن تتم عملية تطوير وتحديث اللغة – باعتبارها رمزا من رموز الهوية- في بترها عن أصولها المترسبة منذ آلاف السنين، بل تتم هذه العملية بفعل التغيير المتاح في عملية مكوكية ترجع باللغة إلى أصولها في حبل معرفي لا يقبل الانقطاع، وفي الوقت نفسه تشدّ طرف الحبل إلى الحاضر والمستقبل، وكأن الماضي هو الوصي الوحيد على عدم ضياع هذه الهوية " ولهذا يحتاج الأدباء في كل عصر إلى أن يحدثوا شيئا عجيبا في اللغة، يحتاجون أن يجددوها، ويجعلوها بنت اليوم دون أن يحطموا علاقتها الأصيلة التي ترجع إلى مئات السنين."[2]

النقد الاجتماعي للأدب كما مارسه **عياد** على رواية زينب، وإبداعات وترجمات المنفلوطي هو ما اصطلح عليه بالنقد السوسيولوجي، ففي قراءته لرواية زينب يلجأ الناقد إلى ما توافر لديه من

---

[1] شكري عياد: الأدب في عالم متغير ، ص: 36.

[2] نفسه، ص: 36.

آليات قرائية زاوجت بين التراث والحداثة، في مواءمة فريدة سمحت له بتجاوز هذا الواقع المرير الذي كشفه في قراءته إلى محاولة الوصول بالقراءة إلى الانعطاف بها عن ما سجلته من مواقف حادة، شكلت زينب قطب الرحى فيها مع محاولة إثارة القارئ واستمالة عطفه ومواساته لبطلة الرواية –إن كانت زينب بطلة بمعايير النقد السيميائي– وكيفية معاناتها من السلطة البطريركية للمجتمع العربي الأبوي آنذاك، يقول **عياد** "فهي تزوّج دون إرادتها كما تزوج عزيزة دون إرادتها ولا يفكر أحد أن يستشيرها في أمر نفسها، وإنما هي كالمتاع تنقل من بيت إلى بيت ويخيب أمل زينب في الحياة وتذبل نفسها الحساسة كما تذبل الزهرة الرقيقة، وتموت روحها قبل موت الجسد."[1]

غير أن اللافت للنظر في قراءات **عياد** للرواية والقصة المصريتين هو احتكامه إلى حاسة الذوق الفني، أثناء عملية القراءة وعدم إتباع أو تطبيق آليات منهج نقدي بعينه، إنما هي محاولة منه إلى الوقوف عند المناحي الفنية في الأثر انطلاقا من شكلها، أي شكلنة الواقع الفني مع إعطاء الجانب المضموني حصته من العملية النقدية، التي هي في حقيقتها محكومة بمرجعيات قرائية هي مزيج من التراث والحداثة، وتحتم على القارئ الوقوف عند المنعطفات الحادة التي تميز قراءة عن أخرى، وفي الكثير من الأحيان يلجأ الناقد إلى تحكيم مقولات النقد الاجتماعي قصد تفسير وتحليل هذه الآثار، دون أن يلزم نفسه عناء المكاشفة المنهجية عند هذه الأعمال، وفي الوقت نفسه هو موقف موازن بين هذه الآثار من حيث الشخصيات الفاعلة ومناط الحكي حول مقابلات هذه الشخصيات في العالم والواقع " إن مشروع **عياد** السابق في طرح مفهوم التذوق ومعرفة القيمة، ترديد لمعطيات المنهج التأثري والانطباعي فضلا عن الجمالي في النقد ... وتلك المعطيات قد لا تستطيع تحمل مشاق النقد المعاصر أو الصبر على أعبائه، لأن الساحة النقدية المعاصرة قد تجاوزت مفاهيم الاستجابة الذاتية أي الإسقاط الخارجي على النص، واستبدلتها بمفاهيم تحليل البنى والأنساق والتراكيب والأنظمة النصية والمستويات الدلالية ونظم العلامات وإيحاء العلامات"[2]

---

[1] شكري عياد: الأدب في عالم متغير ، ص: 49.

[2] محمد سالم سعد الله: ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر04، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص:171.

لقد اعتمد الناقد اعتمادا كليا في إصدار أحكامه النقدية، على ملكة الذوق بشكل مباشر، خاصة في مرحلة البدايات النقدية له، ووضع جملة من المسلمات لبلورة مشروعه النقدي وهي كالآتي:

1- الشعور بالقيمة أصيل في فطرة الإنسان، ومتميز ومتقدم على الشعور بالمنفعة.

2- يترتب على ذلك أن الشعور بالقيمة واحد في البشر لا يختلف جوهره وإن اختلفت مظاهره.

3- الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره، لو أن هذا الفهم يتجاوز حدود الماهيات والوظائف.

4- الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر.

إلا أن هذه المسلمات تحتاج إلى إعادة نظر من جانب أن الإحساس بالقيمة شيء ربما لا يكون أساسيا عند الإنسان عامة والمبدع بوجه خاص.

ويصف **عياد** هذه المسلمات أيضا بأنها مسلمات علمية تسهم إسهاما هاما في عملية التحليل، وأن منهجها لابد أن يعتمد على التجربة الجمالية، وهي خبرة مشتركة بين الكاتب والقارئ – وهنا يمكن الاستفادة من طروحات نظريات الاتصال والتداول-، وربما تندرج هذه التجربة تحت مصدر هام من مصادر علم الجمال كما عند **كروتشه** (Croce) **وشوبنهاور** (SHOPENHAUER)، إضافة إلى أن التجربة الجمالية عند **عياد** هي لبّ الرسالة الإبداعية، لذلك يجب التركيز على اكتشافها ومعرفتها باعتبار أن التجربة الجمالية خاصة بالمبدع كما هي خاصة بالمتلقي على السواء، وهو ما يعرف بعلم الجمال الخاص بالمتلقي أو علم الجمال التجريبي،[1] وتعتمد التجربة الجمالية

[1] لمزيد من التوضيح حول الإتجاهات النظرية والتجريبية في علم الجمال الحديث، ينظر: راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، الفصل الخامس، ص:267، 299.

كذلك في شق آخر على الجانب الإدراكي الذي يعضد بجانب تفسيري، أي أن تتماشى عملية الإدراك مع عملية التفسير للوصول إلى معرفة أسرار عملية الإبداع.[1]

ومن شروط العملية الإبداعية في مجال النقد عند **عياد** أن يعتمد الناقد اعتمادا أساسيا على الذوق، إذ يؤكد أن الذوق لا يترك على سجيته، ولا تمنح له الديمقراطية بأبعادها، بل أن حريته تكمن في تلمس القيمة أو القيم التي تمثل معان تستحسن لذاتها، أو تستحسن وهي متضمنة نصوصا إبداعية.[2]

ليس هناك شك في أن المزالق الخطيرة التي وقع فيها العلم الحديث كان خطرها كبيرا على الإنسان، نظرا للطابع المادي البحت الذي نهجه رواد العلم وطالبوه، فلم يعد الإنسان بحاجة كبيرة إلى إنجازات بعض العلوم نظرا لمبدأ التشيء الذي أصاب الإنسان جراءه، والمؤسي في الأمر كله أن صنمية هذه العلوم وآليتها هي ما أوصل إنسان العصر الحديث إلى نبذ هذا العلم ومحاولة إيجاد بدائل لائقة لعملية البحث، يكتب **شكري عياد** مبرزا النافع من العلم دون أن يحصره في اليقينيات النهائية، يقول: "كلمة العلم يمكن أن تطلق على كل معرفة منظمة، أو كل معرفة نافعة، وبعض الناس يتصورون أيضا أن المعرفة يجب أن تكون يقينية لتكون علما، ولكن من المرجح أن يجمع كل هؤلاء على أن العلم بموضوع ما يجب أن يشتمل على قضايا كلية يمكن أن نسميها أحكاما عامة، أو قواعد، أو قوانين، تنطبق على كل حالة خاصة يمكن أن تعرض مما يدخل تحت هذا الموضوع."[3]

يتناول **عياد** قضية العلم الحديث من منظور الناقد الحصيف الذي يزن الأمور بميزان التبصر والتعقل، ولا يجاري أصحاب الدعوات المتعالمة في إثبات أو نفي صفة العلمية على أمور ربما تقبل هذا التوصيف أو تنفيه، وهو يؤسس لشرعية مفهوم العلم ويقيمه داخل مبادئ التفكير العلمي، ويرمي من خلال ذلك إلى إثبات صفة العلمية على الكثير من إنجازات البلاغة العربية القديمة في طروحاتها المنهجية إبان عصورها الزاهية، دون أن يقصر صفة العلم على الدراسات الحداثية فقط، إنما

---

[1] ينظر شكري محمد عياد: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1990، ص: 51، 53.

[2] ينظر شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، ص: 37، 38.

[3] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1993، ع177، ص: 15.

تنسحب العملية على رقعة زمنية واسعة، يضيف **عياد** إلى أن الدارس الأدبي" إذا نظر إلى عمله على أنه وضع قواعد واكتشاف قواعد كانت وجهته الأولى في تناول الأعمال الأدبية الخاصة هي تقييم هذه الأعمال، أي الحكم بمدى مطابقتها للقواعد"[1]

ربما نجانب الصواب إذا فهمنا أن تعريفه الموّسع هذا، يؤسس لشرعية التجريب في العلوم الإنسانية، غير أن ما يمكن الركون إليه هو عدم التصديق بأن هذه الشرعية تنتفي إبان القيام بعمليات نقدية لإبداعات إنسانية موضوعها اللغة، وبها تتكون مادتها الأساسية، لأن تفسير الكثير من الظواهر الأدبية أو النقدية لا يمكن فيه الوثوق بنتائج العلوم التجريبية فيها، بقدر ما يصل الناقد إلى تقريبات منهجية لنتائج محتملة لأنها ببساطة لا تخضع للتجريب والقياس العلمي كغيرها من العلوم الطبيعية أو الفيزيائية.

4. قضايا تراثية في الفكر النقدي عند عياد

1.4ـ كيفيات قراءة التراث

تتباين الطرق والسبل في كيفية قراءة التراث بإطلاقه، سواء كان هذا التراث تراثا نقديا أم تراثا أدبيا أم دينيا، لأن وسائل القراءة تختلف من منحى إلى آخر، وتتجسد فاعلية القراءة النقدية للتراث من منظور أنه موجود هناك في نقطة ما من الماضي لكنه يسكننا في الوقت نفسه، ويتواجد فينا ونتواجد فيه لأن التراث يمثّل هذه السلطة الرمزية التي تجعلنا نتحرك وفق ما يمليه علينا من جهة، ووفق ظروف العصر والزمن من جهة أخرى، يقول **أدونيس** عن كيفية القراءة التجاوزية لمقولات التراث: "إن تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق، وإنما يعني تجاوزا لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع الثقافية والإنسانية الماضية، والتي يتوجب اليوم أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها، فلم يعد الشاعر العربي ينظر إلى الماضي كنموذج للكمال، أو كقدسية مطلقة، صار الماضي يهمه بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه."[2]

---

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص: 16.

[2] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978،ص: 60.

ربما يتأسس الوعي بالمعضلات الوجودية التي يعالجها الشعر من منطلق مسببات القول، ذلك أن سياقات القول الشعري والإبداعي عموما إنما تتباين من حقبة إلى أخرى وتبقى عملية القراءة كفيلة بإبراز هذه المكانة التي يتمتع بها الماضي على حساب ما سيأتي من إبداعات ربما تتحرر من ربقته وربما تبقى حبيسة نماذجه وأساليبه.

إن عملية التخلص من سلطة الماضي التراثي هي ما دعت إليه نماذج القراءة النقدية الحديثة والمعاصرة، باعتبار القراءة عملية حيوية وحوارية تكون بين القارئ والنص، هذا الأخير الذي تخترقه ثغرات وفجوات يجب على هذا القارئ ملؤها وردم حفرها، حتى يتخلق نص جديد لا يقل أهمية عن النص الإبداعي الأول، وربما يفوقه من حيث الوقوف عند أكبر قدر من الدلالات والمعاني التي يختزنها هذا النص، ولا يمكن- في الوقت ذاته – أن ننظر إلى عملية القراءة على أنها القبض النهائي على كل ما يحتمله النص من معان، إنما تقوم هذه العملية على أطر نسبية للقبض على عدد لا بأس به من الدلالات.

تماشيا مع ما سبق، لا تندرج عملية القراءة وفق منظور نهائي مطلق، وإنما تحتكم في عنصرها الأول إلى نوع من النسبية التي تحكم العلاقة التفاعلية بين النص كوجود مستقل عن مؤلفه، وبين القارئ باعتباره المنتج الثاني له. غير أن عملية القبض على الحقيقة النهائية كما ذهب إلى ذلك **أدونيس** شيء من فضول الكلام أو شيء من التجديف النقدي، ذلك أن النص الإبداعي لا يروم الوصول إلى الحقيقة ولا يبحث عنها، لأن ذلك من شأن العلوم التجريبية الدقيقة، أما العلوم الإنسانية بما فيها النص الأدبي –باعتباره علما إنسانيا- لا تهدف وصول الحقيقة، إنما تنشد الجمال الفني والإبداعي الذي يتمايز به المبدعون بعضهم عن بعض.

إن الحقل المعرفي الذي يشتغل ضمنه **شكري عياد**، لا يكاد يتجاوز المقولات البلاغية القديمة إذ يحاول جاهدا التوليف بين هذه المقولات والمفاهيم والمصطلحات الوافدة مع الدراسات الأسلوبية الحديثة، مما نجم عنه دعوته الصريحة لعملية تأصيل مباحث الأسلوبية في التراث النقدي العربي لقد:" أفاد شكري عياد فائدة كبرى من النقد الغربي في بلورة (النقد التكاملي) الذي تتضافر فيه خيوط الأصالة وخيوط الحداثة، فقدم رؤية للبلاغة العربية اعتمادا على (التأصيل)، لقد جعل انفتاح البلاغة

العربية على (الأسلوبية) ما يقدم في العقل العربي، برؤية خاصة، أكثر منطقية، وبالتالي أكثر قدرة على البقاء"[1].

ربما نعلل تحجيم المساحة المعرفية التي يشتغل عليها **عياد**، ونقصرها على البلاغة العربية فحسب، لأن ذلك يرجع إلى تنوع اهتمامات الرجل بين القصة والرواية والنقد والترجمة وغيرها من الحقول المعرفية التي تضلّع فيها، على الرغم من جهوده في تأسيس خطاب نقدي عربي أقل ما يقال عنه أنه تكاملي في مرماه وفي أسبابه، غير أن هاجس التأصيل هو ما دفع **عياد** إلى تبني هذه التكاملية إن جاز التعبير، في قراءة التراث البلاغي في ضوء الأسلوبيات الحديثة، يقول **عياد** :"إنّ فكرة التأصيل لا تولي ظهرها للثقافة العربية، بل إنها ما كانت لتوجد لولا لقاؤنا بهذه الحضارة."[2]

إن عملية التفاعل الخلاق والتأثير المفيد عملية ذات جدوى، وتتأتى فاعليتها من استمدادها من الآخر بعض ما يزيد من شرعية الأنا، إلا أنّ عملية المثاقفة التي تتم دوما بين الآداب إنما تمنح شرعيتها كذلك من مدى المحافظة على خصوصية كل طرف على حدى، دون الذوبان فيه أو الانمحاء في طروحاته، وعملية إثبات هذه الفردانية هي ما حاولت المركزية الغربية منذ زمن بعيد أن تلغيه من دافع الحصول على هذه المرتبة الريادية التي تؤهلها لاحتلال مراتب متقدمة على مستوى السلم الحضاري العالمي، ويقف دعاة التغريب دوما في محاولة إثبات ذلك الوجه الاستعلائي والمتقدم للغرب على حساب تلك المرتبة المتدنية للذات الشرقية، وما يدور في فلكها لأن:" الحضارة الغربية في العصور الحديثة لا تقنع أن تذوب الشعوب الإسلامية والعربية في مدنية الغرب؛ بل تريد أن تعترف لها هذه الشعوب بالتبعية للأصول اليونانية في القديم، وما الغربيون إلا حفدة اليونانيين."[3]

سيحاول دعاة هذه التبعية تثبيتها بأي طريقة كانت، لأن الغاية المرجوّة من هذا إنما هي محاولة طمس معالم الذات العربية، ومسخ هويتها وسلبها خصوصيتها الثقافية والإثنية، الأمر الذي حاوله منذ البداية بعض المستشرقين الذين جهدوا في إبراز القيمة المتعالية للفكر الأوربي سواء القديم أو

---

[1] إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب النقدي وقراءة التراث-نحو قراءة تكاملية،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007،ص: 11.

[2] سعد البازعي: بين متن النقد وهامشه-شكري عياد وقلق التأصيل-، مجلة نزوى، مسقط، عمان، أفريل 2009، ع26 مقال على الانترنيت اطلع عليه بتاريخ 2011/02/12.

[3] عباس أرحيلة: مسألة التأثير الأرسطي لدى مؤرخي النقد والبلاغة العربيين، المطبعة والوراقة الوطنية، الرباط، ط1، 1999، ص: 15.

الحديث، وفي الوقت ذاته إثبات مصادر النقص لكل ما هو عربي إسلامي" لقد تجاهل المستشرقون قوة الكينونة حين تكون لها بنيتها وثوابتها وقناعاتها وضوابطها الحضارية فتسعى أن تعانق التراث السابق في حياة البشر، وأن تجعل الحقيقة ضالتها تبحث عنها أنّى وجدتها، فتتفاعل معها في ضوء ثوابتها وضوابطها، تجاهلوا الكينونة الإسلامية حين استطاعت أن تحول ما ينتفع به من تراث الآخرين تحويلا حضاريا وتشكله وتتمثله وتهضمه، وتعيد إنتاجه في ضوء حوار حضاري فعال ومثمر."[1]

تتجاذب فرضية تأثير الفلسفة اليونانية وبخاصة فلسفة أرسطو في البلاغة العربية قطبان: القطب الأول يقرّ ويسلّم بوجود ذلك التأثير بحكم الترجمات العديدة لكتب أرسطو خاصة، وبحكم التلخيصات الكثيرة التي قام بها مجموعة من الفلاسفة المسلمين في حقب زمنية مختلفة، وقطب ثانٍ ينفي أية صلة للبلاغة العربية بطروحات ومقولات الفلسفة اليونانية والأرسطية منها على وجه الخصوص، يقول **طه حسين** مصوّبا مقالته لأقطاب الفكر العربي الحديث:" إن البيان العربي في طور تكوينه قبل منتصف القرن الثالث اشترك في تكوينه العرب والفرس واليونان، وبعد منتصف القرن الثالث وجد بيانان: عربي محافظ لا يقرب الفلسفة اليونانية إلا في كثير من التحفظ والاحتراس، والآخر يوناني يجهر بالأخذ من أرسطو والنتيجة أن التيار اليوناني أغرق كل شيء، فالبيان العربي يستلهم أرسطو ويتأثر به، والبيان اليوناني يجهر بالأخذ من أرسطو."[2] تلك إذا نظرة العميد إلى عمليات التأثير التي مارستها الفلسفة الإغريقية في البيان العربي، فالرجل لم يركن لفرضية واحدة بل حاول تلمس معالم التأثير هذه في شيء من الوسطية.

2.4ـ التأثير الأرسطي في البلاغة العربية

ينقاد **شكري عياد** في تحقيقه كتاب الشعر لأرسطو منذ فاتحة الكتاب، إلى إثبات عملية التأثير التي مارسها أرسطو على مقولات النقد العربي القديم كما الحديث، خاصة عندما يطرح إشكالية فهم العرب القدامى أثناء تلخيصهم أو شرحهم كتاب أرسطو، على اعتبار أن الشعر العربي القديم لم يعرف في أبجدياته مصطلحات أرسطو الفلسفية الخاصة بالشعر كالملحمة والدراما، ويخلص الناقد إلى أن أدبنا المعاصر:" مثلٌ من أوضح الأمثلة على التأثيرات العالمية في الأدب، أدباؤنا

[1] المرجع السابق، ص: 15.

[2] طه حسين: مقدمة نقد النثر لقدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1995 ص: 7، 11.

المعاصرون لم يكد يفلت واحد منهم من تأثير أدب أو آداب أجنبية، والأشكال الأدبية الكبرى التي نعرفها اليوم ناظرة إلى نماذج أجنبية فعقليتنا إذا متشبعة بالتفكير في موضوع التأثير والتأثر."[1]

يفتح **عياد** أبوابا مشرعة على قضية غاية في الأهمية، هي عملية التبادل الحضاري بين الأمم وممارسة آلية التأثير والتأثر الناجمة عن غلبة أمة لأخرى، الشيء الذي يجعلها تابعة لها سائرة في فلكها.

يصدّر **عياد** تحقيقه لكتاب الشعر لأرسطو بطرح جملة من التساؤلات حول أهمية الكتاب المعرفية والفكرية، وكيفية الإفادة منه من قبل الشرّاح الأوائل أو أصحاب التلخيصات خاصة من العرب، والإشكالية المطروحة هي كيفية فهم العرب لمحتوى الكتاب، والنواحي المعرفية التي فهم الكتاب في ضوئها، ثم يعرّج على المحققين من المستشرقين من أمثال الإنجليزي **مرجليوث**، وكيف يوازن الناقد بين النص العربي في ترجمة **متى بن يونس** أو **ابن سيناء** أو **ابن رشد**، وكيف أفاد منه **مرجليوث** وفي أحيان كثيرة يحوّر الفكرة العربية عن أصلها ما ينجم عنه غموض في الفكرة أو اضطراب في المفهوم.

لقد اعتمد **عياد** منهجا مخالفا في الترجمة والتحقيق لما كان سائدا من قبل، منهج يهتم بالترجمة العربية ويركز على خصوصيتها، وهي ترجمة كانت وليدة ظروف ثقافية معينة في الحضارة العربية، وهذا المنهج يلتزم بالنص وسياقه دون أن يفرض عليه معاييرا من خارجه، سواء أكانت هذه المعايير مستمدة من النص الأرسطي أو العصر الذي يعيش فيه الباحث، ويذهب في ترجمته مذهبا مفاده أننا ندرس هذا الكتاب في ضوء دراسة قدمائنا له بغض النظر عن مسألة الفهم من عدمها. فمادام العرب القدامى قد عرفوا صورة الكتاب وجب علينا معرفة هذه الصورة عندهم، ونعني بالمعرفة هنا ألاّ نقف عند حدود الحكم بالفهم أو عدم الفهم للكتاب الأصلي، بل نعنى بالأفكار الخاطئة والمنحرفة مثلما نعنى بالأفكار الصحيحة مادامت صور تأثير الكتاب في الذهن العربي، واستجابة الذهن العربي للكتاب، أي أننا بدلا من أن نسأل: أفهموا أم لم يفهموا؟ نسأل: كيف فهموا؟

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر،حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1967، ص: 4.

ينساق **شكري عياد** في تحقيقه لكتاب فن الشعر لأرسطو، نحو محاولة إثبات فرضية التأثير الذي مارسه هذا الكتاب على البلاغة العربية، ويقف عند جملة من الإشكاليات المعرفية التي ربما أسهمت في تمكين الشعر قيّما على البلاغة، ثم يستجمع كافة التساؤلات التي من شأنها أن تثبت أو تدحض هذا التأثير فيسوق شروح **ابن سينا** و**الفارابي** و**ابن رشد** ومدى إسهامها في بلورة الوعي النقدي القديم، ثم يعرض لآراء جملة من الباحثين المعاصرين أمثال **طه حسين** الذي ينفي فهم العرب لكتاب الشعر لأرسطو في مقدمته كتاب نقد النثر **لقدامة بن جعفر**.

لقد اعتمد **عياد** في عرض هذه التصورات على معطيات المنهج التاريخي في توصيف هذه الرؤى، وهو المنهج الذي يرى النص في ضوء معطياته الحضارية لا في ضوء هذه المعطيات عند الباحث، وهذا المنهج التاريخي ينبع من منطلق التسليم بإمكان قيام تاريخ أدبي، أو تاريخ للنقد يخلص لفهم الماضي لا للحكم عليه، ومن ثم معالجة ظواهر هذا الماضي على أنها موجودات طبيعية لها قوانين نشأتها وتطورها وانحدارها، المستقلة عن الدارس الذي يرصدها أو الناقد الذي يتناولها، الأمر الذي مكّنه من بعض الآليات التي نهضت بإبراز دور كتاب الشعر في البلاغة العربية القديمة، عندما كانت مندمجة مع النقد القديم، ويقدّم **عياد** حصيلة معرفية غاية في الأهمية على دور النقد القديم في بلورة الأصول الأولى والمصادر الأساسية التي ينهض النقد عليها يقول: "والنقد إذا لم يعن بتأصيل الأصول غلبت عليه الذاتية وكان مرجعه في الاستحسان أو ضده على الذوق وحده... وإذا ذكرنا "الذاتية" و"الذوق" في هذا المقام فأرجو ألا يفهم منهما معنى الهوى المطلق، فالذوق قدرة على الحكم تتكون من الخبرة الطويلة، وليس الفرق بين الذاتية والموضوعية في خلو الأمر من كل مقياس مشترك، بل في أنّ الناقد الذي يحكم بذوقه وحده لا يرجع إلى صورة عامة للجودة أو الرداءة، فالكل عنده مقترن بالجزئي دائما، وهو لا يفصل أحدهما عن الآخر حين يستجيد ما يستجيد، أو يسقط ما يسقط."[1]

يعالج **عياد** من خلال هذا النص قضية من أمهات قضايا النقد العربي القديم، وعليها سارت معظم الآراء النقدية القديمة، وقوّمت بها الأعمال الإبداعية في ذلك الزمان، وهي قضية الذوق الفني التي يحتكم إليها الناقد القديم في تقويم النصوص الإبداعية، وما انجر عن هذه الملكة من غلو وتطرف

[1] أرسطو: فن الشعر، ص: 228.

أسهما في مغالطة كبرى نحو تحجيم الأعمال الإبداعية، وأحيانا تقزيمها انطلاقا من أحكام ذاتية صرفة، لا تراعى فيها الأصول الموضوعية للعملية النقدية، إنما تصدر هذه الآراء نتيجة هوى في نفس الناقد فيرفع أعمالا ويحط أخرى. فعندما يستطيع التاريخ الأدبي أن يتخلص من الأحكام المعيارية على ظاهرة أدبية أو نقدية ما، بأنها صواب أو خطأ أو يجب أن تكون كذا، وعندما يكرّس جهوده للنظر إلى الظاهرة محل الدراسة، وفق معطياتها الخاصة دون أن يقصرها على شيء أو يفرض عليها منظوره الخاص أو منظور عصره، عندئذ يستطيع هذا التاريخ أن يعتبر تاريخا حقيقيا وعندئذ يمكنه أن يقدم إسهامات أصيلة للبشرية.

يواصل **عياد** بسط آرائه حول القضايا الأساسية في النقد العربي القديم، فيعرّج على التزاوج الحاصل بين النقد والعلوم اللغوية الأخرى، كالنحو والعروض وغيرها، وعمليات التلاقح التي تمت بين هذه العلوم جميعها، فيسهب في عرض إسهامات النقاد العرب القدامى كل من زاوية، كما هو الحال عند **الآمدي** و**الجرجاني** وغيرهما، وأساس العملية النقدية المحتكم فيها إلى الجانب اللغوي في اختيار الألفاظ الحاملة للمعاني وقصر استشهاداتهم على العصر الجاهلي والإسلامي، دون أن يولّوا وجوههم شطر العصور الأدبية الأخرى، لأنها حاملة لنوع من فساد الذوق ولحن في الأساليب، غير أن هذا لم يمنعهم كما يؤكد **عياد**، من أن يتسامحوا مع رواية شعر المحدثين يقول: "...لكنهم من جهة أخرى أفلحوا في أن يلزموا الشعر العربي كلّه أخص خصائص الشعر الجاهلي، أعني منهج القصيدة، وفعلوا ذلك في شيء من ضيق وحرج الصدر، إذا قورنت به محاولة أبي نواس تجديد هذا المنهج بدت لنا لونا من العبث لا يراد به إلا الهزء بأولئك الجامدين."[1]

أما أثناء سرده الجهود النقدية عند **الآمدي** و**الجرجاني** مثلا، فلا يجد حرجا في توصيف العملية النقدية برمتها، بأنها نقل أمين لمقولات **ابن سلام الجمحي** فيما مضى من كتبه، خاصة طبقات الشعراء، و**ابن قتيبة** في الشعر والشعراء، يقول: "...لكن خصائص النقد العربي ليست أقل وضوحا عند الجرجاني منها عند الآمدي، فالنقد عنده لايزال ذاتيا تطبيقيا، ولايزال للجانب اللغوي فيه نصيب موفور، وإكثاره من إيراد المختارات الشعرية ليس إلا صورة مما نجده عند ابن سلام وابن قتيبة من إيراد ما يستجاد من شعر الشاعر على سبيل الرواية لا على سبيل النقد والتحليل، والمثل

[1] أرسطو: فن الشعر، ص: 229.

الأعلى للشعر عند الآمدي والجرجاني واحد، وإن جهد كلاهما في إخفائه ليحتفظ بصفة القاضي العادل: وهو المعنى الواضح في اللفظ الرشيق."[1]

تتعمق الرؤية النقدية عند **عياد** انطلاقا من تتبعه الجهود النقدية القديمة كما أسلفنا، ويجهد نفسه في تحسس مفاصل التباين والاختلاف العميق بين رواية نقادنا القدامى للكثير من القضايا النقدية الهامة، وبين طروحات **أرسطو** في مؤلفه فن الشعر، فعلى سبيل المثال يسوق **عياد** مراتب الألفاظ وشروط نظمها في أساليب تكون وسطا بين البدوي والوحشي والساقط السوقي، ويقرر أن مثل هذه الشروط لم تكن من اهتمامات الآراء النقدية في الشعر عند **أرسطو**، يقول **عياد**: "كان مذهب الجرجاني مستمدا من التجارب الخاصة للغة العربية، التي عانت فترة من الزمان اختلاف لغة البدو عن لغة الحضر، ثم عانت فترة أخرى اختلاف لغة العامة عن لغة الأدب، فكان مدار الاهتمام في العبارة الشعرية عنده هو مادة الألفاظ، وكان مثلها الأعلى يقوم على التوسط أما أرسطو فلم تواجهه مشكلة الغريب ولا مشكلة العامية، بهذه القوة، فكان موضع اهتمامه طريقة استعمال الألفاظ، وكان مثله الأعلى يحث على "التغيير الواضح" في لغة الشعر لتسمو عن الكلام المألوف."[2]

تتكثف نظرته إلى أمهات القضايا النقدية القديمة، ويقف عند إشكالية السرقات الشعرية التي شكّلت مبحثا خاصا وثريا في أبجديات النقد العربي القديم، إذ لا يخلو كتاب نقدي ما إلا وتناول هذه القضية على غرار ما بحث من قضايا، كاللفظ والمعنى والانتحال وغيرها، ولا يجد **عياد** مانعا في إدراج هذه القضية الشائكة حول كيفيات السرقات أهي في الألفاظ أم في المعاني يقول: "... ونحن نرى في بحث السرقات الذي شغل ما شغل من عناية الآمدي والجرجاني ومعاصريهما تفرعا واضحا للتيار العربي النقدي القائم على الرواية، المعنى بالجزئيات، المعجب بالقديم، وهذا لا يعني افتراض تأثره بالمعركة بين القدماء والمحدثين"[3].

إنها القضية المحورية التي دارت حولها معارك أدبية بين أنصار القديم والمحدث، وما نجم عنها من تنظير وممارسة حول أحقية الاستشهاد، أو ما اصطلح عليه بعصور الاحتجاج، وهي معركة نقدية بين

---

[1] أرسطو: فن الشعر ، ص: 230.

[2] نفسه، ص: 230.

[3] نفسه، ص: 230، 231.

متعصب للقديم ومدافع عنه، وبين منتسب للمحدث وذائد عنه، الشيء الذي خلّف تراثا نقديا هاما دار جلّه حول هذه القضايا وأمثالها.

ينفتح **عياد** على المؤثرات الخارجية في الثقافة العربية، ومن خلالها قضايا النقد العربي القديم، ولا يشك أبدا في إمكانية أخذ الحضارات بعضها من بعض، وتأثير بعضها في بعض من باب تلاقح الثقافات وتقادح العقول، لأنه شديد الإيمان بأنه من العبث البحث في ثقافة خلصت خلوصا تاما من أي تأثير كان، باعتبار التكامل المعرفي والنظري الذي تحتاجه أي ثقافة إنسانية يقول: "...من المحقق أن هذا النقد لم يكن ذا شكل واحد، بل كان متعدد الأشكال بتعدد من خاضوا فيه، ومن المحقق أن تيار النقد العربي كان يتبادل التأثير مع غيره من التيارات، فهذه سنة الحياة الفكرية أبدا ومن العسير في غير هذه الأدوار أن يدل الباحث على كتاب خلص خلوصا تاما لاتجاه ما، ونجا من تأثير سائر الاتجاهات، حتى تلك التي تريد أن يحاربها ويهدمها."[1]

إن ما خلص إليه الناقد من خلال هذا الطرح المعرفي ينم عن قدرة فائقة، ومعرفة بالغة بمفاصل العملية النقدية والفكرية التي تمر بها حضارة أية أمة من الأمم، و**عياد** ببصيرته الثاقبة وعقله الراجح لا يجد منقصة في إثبات عملية التأثير التي مورست على الثقافة العربية منذ فجرها الأول، انطلاقا من دافعية التكامل المعرفي فيما بين الأمم، وبنظرة ثاقبة أيضا يعالج **عياد** ملامح التأثير الأرسطي في كتب **الجاحظ**، فلا يجد مخرجا لما أورده هذا الأخير حول قصر فضيلة الشعر على العرب دون سائر الأمم، إذ لا يعقل أن يكون **الجاحظ** جاهلا بكتاب الشعر **لأرسطو**، رغم ذلك التمس **عياد** جملة من الأعذار ساقها **للجاحظ**، في حمله هذا يقول الجاحظ: "...و أما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله وسهّل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة، وكتب أرسطو طاليس ومعلمه أفلاطون ثم بطليموس، وديمقراطس، وفلان وفلان، قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور، والأحقاب قبل الأحقاب...و فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب."[2]

---

[1] أرسطو: فن الشعر، ص: 231.

[2] الجاحظ: الحيوان، مكتبة المصطفى الإلكترونية، ج1، ص: 31.

يسوق **عياد** هذا النص **للجاحظ** ويتحسس المسوّغات المعرفية والفلسفية التي دفعت بالرجل إلى هذا الحكم، فلا يكاد يطمئن لحجة معينة، إنما يسوق جملة من الفروض عساها تشفع **للجاحظ** منحاه التعصبي هذا، غير أن **عياد** يذهب مذهبا نقديا مغايرا لما كان قد انتهجه من قبل، فيثبت بالدليل الذي لا يدع مجالا للشك، أن العديد من القضايا المعرفية التي تناولها **الجاحظ** إنما تجد صداها في مؤلفات **أرسطو** خاصة في الشعر والخطابة، فعندما يتطرق **الجاحظ** إلى مفهوم الدلالة والبيان وتقسيماتهما وتفريعاتهما لا يكاد ينأى عمّا قرره أرسطو في كتاب العبارة يقول **الجاحظ** في باب البيان :" قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني، المعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها...وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع."[1]

إن ما نفهمه من هذا النص أن **الجاحظ** يسلك سبيل المتكلمين -وهو أحدهم- في تعريف البيان والدلالة، يقول **عياد**:" لا نكاد نشك في أن الجاحظ أخذ أصل الفكرة من قول أرسطو في أول كتاب العبارة "إن ما يخرج بالصوت دال على الآثار التي في النفس وما يكتب دال على ما يخرج بالصوت، وكما أن الكتاب ليس هو واحدا بعينه للجميع، كذلك ليس ما يخرج بالصوت واحدا بعينه لهم، إلا أن الأشياء التي ما تخرج بالصوت دال عليها أولا – وهي آثار النفس– واحدة بعينها للجميع، والأشياء التي آثار النفس أمثلة لها، وهي المعاني، توجد أيضا واحدة للجميع."[2]

إن ما بنى **عياد** نظرته الفاحصة عليه - من أن الجاحظ تأثر تأثرا واضحا بأرسطو- لا يرقى إلى مرحلة اليقين بقدر ما يتبوأ منزلة الشك، باعتبار أن الجاحظ لم يتناول قضاياه النقدية والبلاغية تناولا فلسفيا كما عند **قدامة بن جعفر** مثلا، أضف إلى ذلك ما بحث فيه **الجاحظ** يتعدى التقنين الحرفي للفلسفة اليونانية، لأن الرجل يتمتع بعقل موسوعي، ولا أريد أن أرمي الفلسفة اليونانية برمتها

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، وضع هوامشه، موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،مج1، ج1، ص: 60.

[2] أرسطو: فن الشعر، ص: 232.

بالقصور بقدر ما أصبو إلى كشف الحقيقة المعرفية، التي أبرزها **عياد** من خلال عمليات الحفر والنبش في طبقات التراث النقدي والبلاغي العربي، ليصل إلى إسهامات **قدامة بن جعفر** في مجال النقد العربي القديم، وكيفية أخذه مقومات الفلسفة الأرسطية، خاصة قضية الحدود والمفاهيم، فالشعر عنده "قول موزون مقفى يدل على معنى،"[1] وهو تعريف يصل بصاحبه إلى منزلة متقدمة من التأثر بفلسفة **أرسطو** دون أن يطابقها، لأنه عزل وظيفة الشعر الذاتية وخلا منها خلوا تاما وهي وظيفة المحاكاة كما عند **أرسطو**، غير أن **عياد** يلمس ذلك التأثر الصريح بفلسفة أرسطو من خلال تقسيم **قدامة** الشعر إلى مادة وصورة، فيقرر أنّ : " أثر الفلسفة الأولى في هذه الفكرة ظاهر، ولكننا لا نلمح فيها أثرا مباشرا لكتاب الشعر."[2]

هناك قضية أخرى عالجها **قدامة** في نقد الشعر ووظفها **عياد**، على أنها تأثر صريح بفلسفة أرسطو، دون أن يخصص كتاب الشعر بذلك، وهي نسبة أغراض الشعر مثلا على أن الرثاء لون من ألوان المديح، وهو ما يتقاطع فيه مع أرسطو في تقسيمه المحاكاة إلى محاكاة للأفاضل ومحاكاة للأشرار، وأثناء تناوله ملمح الغلو في الشعر يقول **قدامة**:"...هو ما ذهب إليه أهل العلم بالشعر والشعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم."[3]

يعلق **عياد** على هذا النص موضحا أنه يقصد فلاسفة اليونانيين في الشعر وآراء أرسطو في الشعر على وجه الدقة، حتى وإن لم يسمي الكتاب باسمه إلا أننا – يضيف **عياد**- " لا نعرف الوصف الذي وصفه يصدق على كتاب آخر مما ترجم إلى العربية غير هذا الكتاب."[4]

انطلاقا من تتبعه لمسار النقد العربي القديم بكل إشكالاته ومقولاته. يصل **عياد** إلى محصلة مفادها أن معظم القوانين النظرية التي أطّرت النقد العربي القديم، إنما قتلت الروح الإبداعية لدى الشعراء المتأخرين، بالنظر إلى الأطر الصارمة التي تسيّج العملية الإبداعية نقديا يقول **عياد**:"...والحق

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 3.

[2] أرسطو: فن الشعر، ص: 233.

[3] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 19.

[4] أرسطو: فن الشعر، ص: 234.

أن النقد العربي الخالص قد وضع الشعراء والنقاد جميعا في مأزق فالشاعر المحدث ملزم بأن يجاري القدماء في أوصافهم وتشبيهاتهم، لا يستحسن إلا ما استحسنوه، ولا يذم إلا ما ذموه ولا يشبّه إلى على طريقتهم، ولا يستعير إلا على أساليبهم، فإذا وافق الشاعر المحدث بعد ذلك شاعرا مقدما في معنى أو أسلوب فهو آخذ وهو مسبوق، وربما رمى بهذه اللفظة البشعة لفظة "السرقة."[1]

إن تلك القوانين هي التي ارتهنت الشاعر العربي القديم للتقنين والتقعيد البلاغيين، وهي من أخمد جذوة الحرية الإبداعية عند الشعراء، لاسيما المبتدئين منهم. ثم ينتقل **عياد** إلى محاولة تبيان جوانب التأثير العميق التي مارسها كتاب الشعر على نقادنا القدامى، خاصة **قدامه بن جعفر** الذي يقول:" ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه، أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة."[2]

يثبت قدامة في هذا النص العلل الأربعة لأرسطو، وكيف تتضام فيما بينها لتشكّل في النهاية القصيدة والمبتغى منها، ودون أن يشعرنا الناقد بمفاهيم أرسطو الفلسفية، فإنه يقتفي آثاره المنطقية والفلسفية في التنظير للقصيدة، واستطاع **قدامة** أن يبين الوظيفة الجمالية للقصيدة بعيدة كل البعد عن الجانب الأخلاقي القيمي في تقويم الشعر، لأن الجمال والقبح معياران أساسيان تنهض القصيدة العربية باستجلائهما، من خلال المعاني التي يحملانها، يقول **عياد** معلقا على مقصدية **قدامة** :" أصبحت العلة المادية أو الهيولانية عنده هي المعاني المدلول عليها بالألفاظ، والعلة الصورية هي الشعر نفسه، والعلة التمامية هي التجويد والإتقان، واستطاع أن يخرج من ذلك بأن الشعر لا يستجاد أو

[1] أرسطو: فن الشعر ، ص: 234.

[2] قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص: 4.

يستقبح لأنه يصور فضيلة أو رذيلة، إنما كانت معاني الشعر الفاضلة والرذلة هي مادته فحسب، وإنما حقيقة الشعر هي صورته، هي فضائله الخاصة التي يبلغ بها قائله درجة التجويد والإحسان."[1]

لاشك أن المنطلق الذي باشره **قدامة** هو أن الشعر صناعة كباقي الصناعات الأخرى، كالنجارة والصياغة وغيرها، وهو قول مكرور تعاورته ألسنة النقاد القدامى قبله وبعده فلا تعيب رداءة الصناعة مادتها إنما صانعها.

يواصل **عياد** سرد أسماء النقاد العرب القدامى في علاقتهم بكتاب الشعر لأرسطو ومدى تقبلهم للطروحات الفلسفية الأرسطية في الشعر، ويصل إلى **السكاكي**، أحد أبرز البلاغيين العرب ويصفه بأنه "أقل النقاد العرب أصالة."[2] وفي الوقت ذاته ينفي عنه **عياد** أية صلة بالتفكير اليوناني وخاصة فلسفة **أرسطو** حين يقرر:" لا نستطيع القول بأن كتاب الصناعتين يحمل شيئا من طابع التفكير اليوناني فيما عدا الولع بالتعريف والتقييم، وليس كتاب الصناعتين في ذلك إلا كأكثر الكتب التي نزعت إلى الروح العلمية في ذلك العصر، في البلاغة وغيرها. ولسنا نجد في كتاب الصناعتين محاولة مستوعبة منتظمة لفهم الصناعة الشعرية وتقرير قوانينها كتلك التي نجدها عند قدامة، وكذلك نحن لا نجد عند أبي هلال رأيا ذوقيا واضحا في البلاغة."[3]

إن صاحب الصناعتين لا يقر له قرار حول تناوله للعديد من القضايا الأساسية التي قام عليها النقد العربي القديم، كقضية اللفظ والمعنى وقضية السرقات وغيرها، لذلك نعته **عياد** بأنه أقل النقاد العرب أصالة، لأنه لا يلبث أن يأخذ عن ابن المعتز ثم عن الجاحظ ثم قدامة وغيرهم، ويضطرب في تقرير المنحى النقدي الذي يروم الكتابة فيه، لذلك وقع في مطبات كبيرة أوقعه فيها عدم تقيّده بتيار نقدي وفلسفي واضح يقول **عياد**:" كان كتابه – من وجهة نظر التيار العربي في نقد الشعر- لا يمثل تقدما أساسيا بعد بديع ابن المعتز وموازنة الآمدي ووساطة الجرجاني، ومن وجهة نظر التيار اليوناني

---

[1] أرسطو: فن الشعر، ص: 238.

[2] نفسه، ص: 238.

[3] نقسه، ص: 238.

لايمثل محاولة مطّردة لبناء نظرية منتظمة في الشعر بعد كتاب قدامة، وإنما يلتقي التياران جميعا، وإنما يطّردان ويمتزجان عند عبد القاهر الجرجاني."[1]

يقف **عياد** موقفا مسلّما ومعترفا بالجهود النقدية والبلاغية للإمام **عبد القاهر الجرجاني** من خلال طروحاته البلاغية في مؤلفيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، ويتتبع ملامح التأثير الأرسطي في عقل الإمام بالنظر إلى القضايا البلاغية الشائكة التي عالجها في مؤلفيه، منها مثلا خاصية التصوير الفني، التي خصّص لها حيّزا غير يسير من مؤلفه "أسرار البلاغة"، ليأتي المؤلف الثاني بمثابة النتيجة المنطقية لعملية التصوير وهي النظم، إضافة إلى قضية التخييل، التي نالت قسطا وافرا من تخريجات الإمام، يقول **عياد** في محاولة إثبات عملية التأثير التي مورست على الإمام من قبل كتاب الشعر لأرسطو : "...لا أنكر أن عبد القاهر قد انتفع انتفاعا كاملا بمجهود رجال كالجاحظ والآمدي والجرجاني، ممن يشير إليهم في غير موضع من كتابيه، ولكني ألاحظ أيضا أن في كتابيه أدلة ترجح بل تقطع بأنه تأثر بعمل الفلاسفة في كتابي الشعر والخطابة."[2]

نخلص من كل ما سبق إلى أن تأثير الفلسفة الأرسطية وخاصة كتاب فن الشعر، كان كبيرا على جل المدونات البلاغية القديمة، إذ أسهمت هذه الكتب في بلورة الوعي العربي النقدي بنفسه، وحاولت التأسيس والتقنين للبلاغة العربية فيما أتى من عصور، ويأتي تقديم **عياد** لهذا الثبت التاريخي من باب الاعتراف الصريح بتأثير المنطق والفلسفة اليونانية بعامة في حقل البلاغة والنقد العربي، يقول **عياد** معترفا:"...ومهما يكن من شيء فقد شعرت الحياة الأدبية للعرب شعورا قويا بهذه المحاولة من الفكر اليوناني أن يقنن للشعر العربي، ولا غرابة في ذلك، فقد كانت هذه المحاولة مسايرة لاتجاه الحياة العلمية، كلها نحو تأصيل الأصول وتقعيد القواعد، ومع أن طبيعة الشعر تنافي هذا الاتجاه التقنيني فقد كانت له في العصر الذي نتحدث عنه هذه الميزة، وهي أنه كان مبشرا بتخليص البلاغة المعاصرة من سلطان الأقدمين إذا كان – على الأقل- يقيس القدماء والمحدثين بمقياس واحد، فلا

---

[1] أرسطو: فن الشعر، ص: 239.

[2] نفسه، ص: 241.

يجعل أحد الفريقين تابعا والآخر متبوعا، ولا يجعل فضيلة المتأخرين هي الجري في مضمار المتقدمين في معانيهم وأساليبهم."[1]

بيد أن عملية الاعتراف بالتأثير اليوناني في البلاغة العربية من قبل **عياد**، تصطدم بنوع من التحفظ من هذه العملية على ناقد وبلاغي عربي مارس شرح الفلسفة والتنظير النقدي، إذ ينظر **عياد** لمثل هذا التأثير أنه شكلي فقط، ولا يمس جوهر العملية النقدية عند **قدامة** مثلا، على الرغم من تأكيده أن كتابه "نقد الشعر مؤلف على طريقة الفلاسفة يبدأ بحد الشعر وبيان أقسامه (الفصل الأول) ثم يصف نعوت كل قسم (الفصل الثاني)، ثم عيوب كل قسم (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 جيّد الشعر من رديئه بوجه عام."[2]

يتقصد **عياد** نفي أي تأثير لكتاب الشعر **لأرسطو** في كتاب نقد الشعر **لقدامة** مادام الأمر محتكم إلى الجانب الشكلي للشعر "كلام موزون مقفى"، وقد خلا هذا التعريف من جوهر العملية النقدية عند أرسطو والمتمثلة في المحاكاة، لأجل ذلك نفى **عياد** أي تأثر بين الكتابين.

إن **عياد** يرى النص في ضوء ثقافة العصر الذي كتب أو ترجم فيه، فهو لا يحكم على الاختلافات بين النص الأرسطي والنص العربي على أنها أخطاء، بل يرى أن هذه الاختلافات دليل على محاولة العرب استيعاب النص الأرسطي من خلال ربطه بالثقافة العربية، فإذا وجدوا ظاهرة في النص الأرسطي لا يوجد لها نظير في الثقافة العربية نقلوا هذه الظاهرة إلى أقرب ظاهرة مشابهة لما عندهم، فمثلا قام بعض المترجمين العرب بترجمة مصطلح التراجيديا إلى المديح؛ لأنهم وجدوا أن **أرسطو** يصف هذه التراجيديا بأنها محاكاة للأخيار، وبما أن المديح عندهم يتناول الأخيار ويصف محاسنهم، لذلك دمجوا مصطلح التراجيديا بمصطلح المديح، مما يدل على أن المترجم العربي لا يترجم النص الأرسطي ترجمة حرفية، بل يحاول فهمه قدر استطاعته، ثم تتم عملية نقله إلى العربية من خلال المصطلحات التي يمكن استساغتها في العقلية العربية، مما يمكننا من القول بأن الاضطراب في ترجمة

---

[1] أرسطو: فن الشعر: تح: شكري محمد عياد، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص: 411.

[2] نفسه، ص: 233.

بعض المصطلحات يدل على أن المترجمين كانوا يرغبون في التنظير لجماليات القصيدة العربية، وإخراج النقد العربي من دائرة التهويم والانطباعية.

وجماع القول فقد توصل **عياد** إلى طريقة خاصة في التعامل مع النص الذي يدرسه، سواء أكان أدبيا أم نقديا، فهو لا يحتكم إلى أحكام معيارية مسبقة ولا يفرض طريقة معينة في تناول النصوص، ولا يقيد النص في إطار نظرة مذهبية جامدة، بل يرى النص في ضوء معطياته الخاصة، وتتمثل هذه الطريقة في أنه يرى النص من خلال ثقافة العصر التي أسهمت في تشكيله، أو على الأقل كانت كامنة في خلفيته، وثقافة العصر تشمل البيئة الثقافية بكل زخمها وحمولتها المعرفية، وكذلك تشمل اللغة بألفاظها وتراكيبها وأساليبها، والألفاظ دوال على حركية الحضارة.

5. مكانة شكري عياد النقدية

تتجسد فاعلية الأفضلية المطلقة لحضارة أمة على سائر الحضارات، بما تمتلكه هذه الأمة في مجال الثقافة سواء بشقها المادي أو المعنوي، وتكتسب هذه الأفضلية من نزوعها نحو إبراز مناطق الجمال في حضارتها، يقول **عبد السلام المسدي** حول هذه المسألة" لقد عاشت الإنسانية أمدا طويلا آمنت فيه كل مجموعة حضارية بأفضلية ثقافتها وسموّها على كل الثقافات الأخرى، ولم يكن كل ذلك إلا صورة من الصور التي تجسم فيها تعلق الإنسان بالمطلق، ثم تعميمه لمبدأ الإطلاق، هذا على كل ما له صلة تربط حاضره الآتي بماضيه المنقضي ثم تربط حاضره بمستقبله الصائر من جهة ثانية."[1]

تأسيسا على هذا الطرح يتم تناول قضايا التراث وإشكالاته بالدرس والمساءلة، بعيدا عن أي تعصب أو ميول ذاتية من شأنها أن تجعل دراسة التراث قاصرة عن بلوغ أهدافها ومراميها. يضيف **المسدي** قائلا حول استتباع هذا النوع من الدراسة والإسهام بتفعيل المساءلة "اكتسب مفهوم التراث –من حيث هو موروث شعبي وفنون تتناقلها الأجيال من الأمة الواحدة- بعده الإنساني، وإنسانيته هذه لا تعني أن كل موروث نوعي يحمل بالضرورة قيما شاملة لكافة المجموعات الحضارية، وإنما المقصود أن كل المواريث الفنية، ولاسيما ما يجمع الناس على وصفه بالفولكلوري منها، تتساوى

[1] عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، دط، دت، ص: 154.

قيمها العامة إذا ما نسبت إلى قيمها الخاصة على حد نسبة المشترك بين الناس على ما هو نوعي مخصوص لدى كل مجموعة، أو فئة، أو جيل من الأجيال."[1]

إن المكانة التي يحتلها **شكري عياد** في مجال النقد الأدبي مكانة مهمة، نظرا للجهود النقدية الكبرى التي بذلها الرجل في دفع هذه العملية قدما، والنهوض بها قصد مواكبة هذا الزخم الفكري والنقدي الذي تمور به الساحة النقدية والفكرية العالمية، ويعتبر في نظر بعض النقاد والمفكرين حلقة الوصل بين جيلين: جيل الرواد من النقاد، طه حسين والعقاد وميخائيل نعيمة وهيكل وغيرهم، وبين جيل نقاد الحداثة العرب، كجابر عصفور، وكمال أبوديب، ومحمد برادة، وعبد السلام المسدي وغيرهم، وقلما يتمكن ناقد عربي بهذه المكانة التي احتلها **شكري عياد**، وذلك لتعدد الاهتمامات النقدية الممارسة من قبل الرجل، فقد اختلفت الحقول المعرفية التي طرقها، من التأسيس لفن القصة في الأدب العربي الحديث إلى محاولة التوليف بين البلاغة العربية القديمة والأسلوبيات الحديثة، ليخرج بهذا المزيج الذي دعا إليه وأسماه "علم الأسلوب العربي"، إلى مواقفه من البنيوية باعتبارها آخر صيحات النقد العربي في وقتها، إلى التحقيق إلى الترجمة، كل هذه الحقول طرقها **عياد** بعقل راجح وبصيرة نافذة مكنته من احتلال هذه المكانة المرموقة بين أقرانه من النقاد العرب، وجعلته يتمتع بهذه المكانة الرفيعة وجعلته يزاحم تلك العقول الكبيرة التي سبقته أو حتى التي جابلته، وحتى التي أتت بعده.

يقول **المسدي** حول هذه المكانة التي يتمتع بها **شكري عياد**:" من هؤلاء الرواد الجسور في نقدنا العربي المعاصر الدكتور شكري عياد الذي تميز في النقد الأدبي على حد ما تميز النقد الأدبي به، وكان صورة ناصعة لعمق الرؤية، وحصافة الوضع، واتزان السير."[2] جاء هذا الحكم على **عياد** من منطلق ما يربط الناقدين في مجالات النقد الأدبي وحتى الفلسفي، وتوحد المواقف من بعض القضايا الجوهرية التي أسهما فيها على حد سواء، وجرت بين الرجلين جملة من المراسلات كان إحداها نتيجة لتعليق **عياد** على كتاب **المسدي** "قضية البنيوية" يكتب المسدي قائلا:" ولاشك أن الدكتور شكري عياد قد وجد فيما قدمناه من نقد للبنيوية مطية سخية فبنى عليه بناء، وأحكم صنع مساءلته إحكاما، ومما يرتاح إليه كل مهموم بالأدب، وكل مسكون بهاجس نقده، أن يترادف النهج التقويمي

[1] المرجع السابق، ص: 154.

[2] نفسه ، ص: 167.

الذي توسل به الدكتور عياد –وهو من نقد النقد- مع النهج الذي توخيناه وحاولنا أن نؤسس لبعض القواعد، وهو المنهج المعرفي الذي ينبش في حفريات النظرية النقدية من حيث هي مخزون فكري ينطلق من مصادرات فلسفية عامة وتحتكم إلى اعتبارات تتخطى حدود الحقل الذهني الواحد لتجتمع بين زماماتها مقابض الفكر النظري الخالص."[1]

إن ما يود **المسدي** التأسيس له من خلال هذا النص، هو دعوته إلى ارتياد هذا الحقل المعرفي ممثلا في نقد النقد، ووجد فيما تلاقح به مع **عياد** مؤشرا واضحا إلى ما يسعى هو لتأصيله. يستمر عرض المسدي لما قام به الناقد **شكري عياد** حول كتابه فيقول:" واقتنص الدكتور شكري عياد مقبضا آخر من مقابض الوفاق المعرفي لما عرض على القارئ يسأله: لمن يكتب النقاد؟.. وأول ما قد تكاشف به في هذا المضمار هو أن الناقد البنيوي لم يعد يتجه بما يكتبه لا إلى الأديب صاحب النص، ولا إلى قارئه الطبيعي وهو الذي يخاطبه الأديب بأدبه، وإنما أصبح يتجه بنقده إلى رفيقه الناقد مقيما وإياه حوارا خاصا قد لا يشاركهما في دواله ورموز علاماته غيرهما."[2]

يواصل **المسدي** التعليق على ما جاء في مقال **عياد** الذي جاء بدوره تعليقا على كتاب **المسدي** قائلا: " فالذي استوقفنا في مقال الدكتور شكري عياد هو في الثوب الأدائي الذي حلّى به آراءه، بل قل هو في بنية خطابه النقدي، وفي صياغة أسلوبه الحواري قبل كل شيء. فالذي عهدناه منه أن يتكلم من مركز دائرة النقد الحديث. وهو لا يعني قطعا أنه يتبنى مقولاته تبنيا، ولا أن يقطع بصلاحها قطعا، فضلا عن أن يظن أنه ينتصب نصيرا لها. ولكن اتخاذه مركز الدائرة منصة على الدوام هو الضامن في أنه لا ينتصب خصيما قاطعا، ولا ينبري نكيرا قاذفا."[3]

انطلاقا من هذه النصوص النقدية أو التي تتنزل في مقام نقد النقد، يتأسس الخطاب النقدي **للمسدي** على طبقة من النقد تراكمت فوق نظيرتها عند **عياد** مما يؤصل لما يدعو إليه المسدي من نقد النقد كممارسة أدائية، دعا إليها في بعض مؤلفاته وفي تعليقه على نص **شكري عياد** حول كتابه دائما يكتب **المسدي** قائلا:"وتتواصل آلية الانسياب بمددها في قوله:"إن النقاد تغيرت

---

1 المرجع السابق ، ص: 171.

[2] نفسه، ص: 172.

[3] نفسه، ص: 173.

أساليبهم": فالدكتور عياد يتحدث عن النقاد بضمير جمع الغائب (هم) موحيا بأنه خارج عن ضمير النقاد (هم) دون أن يخرج من ضمير النقد، لأنه يريد أن يحقق تماهيا بينه وبين النقد بعد أن ينجز الانسلال من كوكبة النقاد هؤلاء، فيكون قد سحب بساط النقد من تحت أرجلهم.ولا نقد إذا إلا نقده."[1]

6. شكري عياد ومعضلة التأصيل النقدي

تعد تجربة **شكري محمد عياد** النقدية من بين أخصب النماذج وأثراها على مر السنوات التي قضاها الناقد، منقبا ومحللا ومؤسسا، يحدوه في ذلك أمل في دفع العملية النقدية العربية إلى أقصى آمادها، قصد بلوغ ذلك الشأو الذي بلغته غيرها من اللغات والحضارات، وفي محاولاته الكثيرة لمحاولة التأسيس لنقد عربي، يرجع في شقه الأول إلى أصوله التراثية ويستحضرها أثناء عملية النقد، وينفتح في الوقت نفسه على الوافد من الثقافة الغربية في غير ذوبان فيه أو إمحاء أمامه، إن مايروم **عياد** تحقيقه في مشروعه النقدي الذي قارب الخمسين عاما، هو التأصيل لما أسماه "علم أسلوب العربي" يقول في معرض تقديمه لكتابه التأسيسي "مدخل إلى علم الأسلوب" " الواقع أن هذا الكتاب لا يصدر عن رغبة في الحداثة أو التحديث فضلا عن أن يحاول فتنة الناس ببدعة جديدة من بدع الثقافة الغربية، ولكنه يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربية علما جديدا مستمدا من تراثها اللغوي والأدبي، ومستجيبا لواقع التطور في هذا التراث الحي، ومستفيدا من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية."[2]

إن ما يروم **عياد** توضيحه لقارئ كتابه، هو هذه المحاولة الجادة والهادفة إلى نوع من التلاقح الفكري والمعرفي بين الموروث البلاغي العربي، وبين الوافد مما سمي فيها بعد الأسلوبيات الحديثة، وعملية التمازج هذه، إنما تنم عن عقل راجح وحصيف يمتاز به **عياد** عن غيره من النقاد الذين جايلوه، ولقد مكّن له ذلك تضلعه الكبير في علوم اللغة البلاغة العربية القديمة، وانفتاحه على منجزات الثقافة الغربية المعاصرة " في تجربة عياد الذي أعده رائدا للوعي ومساعي التأصيل في المناهج والنظريات المتقدمة، يبرز قلق المراوحة بين إمكانية تطوير نظرية نقدية تستلهم التراث العربي وصعوبة

---

[1] المرجع السابق ، ص: 174، 175.

[2] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط3، 1996، ص: 5.

التوصل إلى ذلك. فالناقد الذي سعى إلى تأسيس"علم أسلوب عربي" في بعض دراساته هو نفسه الذي أثار الشكوك حول إمكانية ذلك."[1]

لا شك أن **عياد** يعي تماما صعوبة المسلك المعرفي الذي رام الاشتغال فيه والسير في دربه. ذلك أن عملية التأصيل ليست بالعملية السهلة المنال، باعتبار تلك الخصوصيات الحضارية التي تميز حضارة عن أخرى، وثقافة عن ثقافة، وفي الوقت ذاته يتعين على الناقد الحصيف تتبع مجمل التوجهات النقدية قصد المعاينة أولا، ثم الوعي بعمليات الاشتغال ثانيا. وهو الوعي بمختلف المراحل والتوجهات النقدية التي تساير عمليات الإبداع، وتنظر لها من منطلق الإقرار بأن سؤال النقد سؤال فلسفي أولا وقبل أي شيء، ذلك أن المعرفة الحقة إنما يهتم بها الناقد من الوعي بمرجعيات النقد، وخلفياته الفلسفية والفكرية والتي تعتبر المادة الأساسية لأي توجه نقدي، أو منهج تحليلي يروم الوقوف عند الحقائق المتغيرة التي يحتلها النص الأدبي.

يضع **عياد** مجمل تجاربه النقدية والإبداعية في نهاية مؤلفة "على هامش النقد" والذي حمل بذور المشروع النقدي له في تفسيره الحضاري للأدب، مع الإفادة من جملة الحقول المعرفية ذات الصلة بهذا المشروع، منها على سبيل الخصوص: تاريخ الأدب ونظرية الأدب، وعلم الأسلوب. وهي حقول متشابكة وملتفة حول بعضها البعض لتؤدي في النهاية حوصلة هذه التجربة الحضارية، في قراءة الأدب وتفكيكه ومحاولة رصد مناطق الظل والضوء فيه، مع تجلي إرهاصات لتواجد معالم بعض الجهود النقدية العربية التي تنبئ بوجود بذور لهذه النظرية في النقد، يقول **عياد**: " إنني أحاول الآن أن أضع خلاصة دراساتي وتجاربي في النقد وحوله، في مشروع نظري واحد مترابط الأجزاء يتناول طبيعة العمل الأدبي، وطبيعة العملية النقدية، وخصائص لغة الأدب، وعلاقة الأدب بالإبداع الحضاري، ولي مطمحان من وراء هذا المشروع : أن أبيّن حاجة الحياة إلى الأدب حتى يستعيد الأدب المكانة التي كانت له في حياة الأمة العربية على مدار التاريخ، وأن أبث في علوم الأدب الأساسية: نظرية الأدب وعلم الأسلوب وتاريخ الأدب، حياة جديدة من خلال ربطها بالعلوم الإنسانية من ناحية، وبالآثار الأدبية الكبرى من ناحية ثانية."[2]

---

[1] سعد البازعي: الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 2008 ص: 90.

[2] شكري محمد عياد:على هامش النقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1993،ص: 150، 151.

لكن قبل هذا بزمن ليس باليسير يقر **عياد** بصعوبة المهمة المنوطة بالناقد المشتغل في حقل النظرية، وقلقه وشكه الدائم من إمكانية تحقيق هذا المشروع الحضاري للنظرية النقدية يقول:" أما مالا يستطيع هذا الكتاب أن يقدمه إليك فلعل أهم ما يعنيك منه مذهب أدبي تستطيع أن تتبناه وتقول أنه مذهبك .. ولا أشك، أنك ترى لماذا لا يستطيع هذا الكتاب أن يقدم مثل هذا المذهب، فالكاتب الذي يظل دائما أبدا في حوار مع نفسه لا يجيب عن سؤال إلا ظهر له عشرون سؤالا، مثل هذا الكاتب قد يكون صاحب تفكير ولكنه ليس صاحب مذهب، قصاراه أن يجعلك تفكر معه أو تفكر ضده، وإذا شئت أن تتمذهب بعد ذلك فهذا شأنك."[1]

إن المعضلة التي نذر الرجل نفسه لمعاينتها ومعالجتها إنما تشكلت وفق منطلقات حضارية في الزمان، وتمثلت في مدى استلهام وتمثّل الوافد من الثقافة الغربية ومحاولة تأصيله وتبيئته في الثقافة العربية، ومدى الإفادة منه واستثماره في عمليات التلاقح الفكري في الأدب، وإبراز فاعلية المثاقفة التي بموجبها تتطور الآداب وتزدهر، وهو الأمر نفسه الذي حصل مع الأدب العربي ونقده، إلا أن الإشكالية الكبرى التي تقف حجرة عثرة في وجه كل تقدم ومسايرة هو هذا العماء الفكري الذي يمارسه طائفة من النقاد والمترجمين العرب، الذين أسهموا من حيث علموا أم لم يعلموا، في هذه الفوضى المصطلحية والمعرفية التي صاغوها في مؤلفاتهم، وينعى **عياد** على جمهور هؤلاء النقاد تحمسهم الشديد لمثل هذه النظريات والمصطلحات، دون الوعي بخلفياتها المعرفية ومرجعياتها الفلسفية، يقول **عياد**:" لكننا نقرأ ونسمع كلمات جديدة مثل: البنيوية والأسلوب والتفكيكية والشكلانية وتوابعها من إجرائية ومحاور رأسية وأفقية، وأصبحنا نطالع في ثنايا النقد الأدبي معادلات أشبه بالمعادلات الجبرية، وصيغا أسبه بالصيغ الكيميائية وجداول إحصائية ورسومات خطيطية، فأزداد اغتراب النقد عن الأدب الإبداعي واغتراب كليهما عن القارئ الذكي."[2]

إنها ثورة فكرية من قبل الناقد على رواد وأصحاب هذا النوع الجديد من النقد والهالة الكبيرة التي ألبسوها للنقد، الذي ضاع في حقيقة الأمر في خضم الطلاسم والأشكال الهندسية المبهمة عليه،

---

[1] شكري محمد عياد: تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، ط2، 1994، ص:7.

[2] شكري محمد عياد : على هامش النقد، ص: 126.

والتي أدت إلى اغتراب النقد عن فهم النص الإبداعي، وعدم احتفاء المبدع بالآراء النقدية للنقاد، الذين أصبحوا يمارسون نوعا من الدجل الفكري والمعرفي عوضا من أن يمارسوا النقد البناء.

يندفع **عياد** لمعالجة هذه القضايا من دافع الحرص على تخليص النقد العربي الحديث والمعاصر من كل الشوائب، التي قد تعلق به ومحاولة تنقية النقد من العوالق هو ما يدعوه **عياد** "بالتأصيل" وهو أن يجعل لهذا الوافد أصلا في ثقافتنا العربية" لا يمكن أن تعيش فكرة التأصيل إذا سيطر عليها الشعور بالنقص، إن فكرة التأصيل لا تولي ظهرها للثقافة الغربية بل إنها ما كانت لتوجد لولا لقاؤنا بهذه الحضارة."[1] ثم يضيف دائما حول فكرة التأصيل، " مادامت فكرة التأصيل راجعة إلى لقاءنا بالحضارة الغربية فيجب ألا تتجاهل هذا اللقاء في أي مرحلة من مراحل الفكرة."[2]

إن الحاجة إلى الآخر الغربي هو ما يدعو إليه **عياد** من خلال هذه النصوص، إنمّا تبقى هذه الحاجة دائما نسبية، نسبية في الأخذ وفي الترجمة وفي التمثل، حتى يتسنى للذات العربية إبراز مدى تمايزها عن هذا الآخر الغربي بخصوصيتها الذاتية الفردانية، رغم ذلك- وتماشيا مع روح المثاقفة التي يدعو إلى ارتيادها- لا يقدم لنا **عياد** " الوصفة المنتظرة للخروج بنظرية أو نظريات عربية في النقد، وفكرة التأصيل ليست أكثر من مؤشر بذلك الاتجاه لكن ما يفعله عياد هو أولا أنه يرفع معدل الوعي بإشكالية الاتكاء على النظريات الجاهزة، ثم إنه ثانيا يطرح تجربته في مواجهة تلك الإشكالية أو التحدي."[3]

بعد أن يحدد **عياد** مفهومه لهذه المفردة الأساس"التأصيل"، لا يلبث أن يخرج عن مألوف الدعوات السابقة، في كيفية الأخذ من الثقافات الغربية من أن نختار المفيد وندع الرديء، وكأن الأمر منوط بعملية اختيار منهجية واعية، غير أنه يطرح رؤية مركبة متناقضة حول مدى فاعلية الأخذ من الآخر، لأن الأمر يتضمن بعض المفارقات والتناقضات التي قد تقع فيها الأنا يقول " وقد لا تستطيع

---

[1] شكري محمد عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط، دث ،ص: 26.

[2] المرجع نفسه: ص: 26.

[3] سعد البازعي: الاختلاف الثقافي ، ص: 92

الحضارة العربية الحديثة أن تنهض وتعيش في مجتمع الأمم اليوم إلا إذا قبلت في رحابها بعض المتناقضات، واستطاعت أن تصقلها بطريقتها الخاصة."[1]

إن عملية الوعي بهذه التناقضات هي التي وسمت جهود **عياد** النقدية بميسم القلق المعرفي والحضاري، الذي يعي تماما صعوبة العملية وعدم الركون والاطمئنان إلى اليسير من هذه التوليفة العجيبة بل إنّ " القبول بالتناقض مؤشر على موقف قلق يجعل التأصيل هدفا يصعب الوصول إليه بدلا من أن يكون سهل المتناول ...وأن جزءا من أهمية النقد الذي تركه عياد هو في هذا القلق، الذي تتسع شواهده لتشمل الكثير من أعمال الناقد وعلى فترات متباعدة نسبيا، ذلك أن لهذا القلق دلالة على الوعي بأن الإشكالية الحضارية التي تواجهها الشعوب العربية أعقد من أن تحل بتوليفة سهلة."[2]

وعملية الوعي بهذا التناقض الحضاري، هي التي من شأنها أن تمهد السبيل في معرفة وكنه الاختلاف عن الآخر الغربي، بما يحمله من تناقضات وقد أبان **عياد** عن رؤية مبكرة لطبيعة هذا الاختلاف الحضاري في كتابه "تجارب في الأدب والنقد" عند قوله عن التأصيل:" إن هذه المذاهب التي تطور في ظلها علم الصناعة الأدبية من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية الخ. هي أصداء لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغير والتبديل، ويخضعها قانون رد الفعل أحيانا لما يشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقي أخيرا فتكون نظر حياة وتكشف عن روح حضارة، فهل يمكننا أن نستعير القواعد التي وضعتها هذه المذاهب، دون أن تستعير النظرة التي بنيت عليها المذاهب نفسها، وهي نظرة قد لا توافق كياننا النفسي ولا تلائم اتجاه حضارتنا."[3]

تأسيسا على ماتم تتشكل النظرة النقدية الفاحصة **لعياد**، وترسم الملامح الكبرى لمشروعه النقدي والحضاري، يتضح ذلك من دافع نزوعه نحو سبر أغوار هذه الحضارة الوافدة، مع جملة هذه

---

[1] شكري محمد عياد: الأدب في عالم متغير، ص: 23.

[2] سعد البازعي: استقبال الآخر- الآخر في النقد العربي الحديث-، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2004، ص: 256.

[3] شكري محمد عياد : تجارب في الأدب والنقد، ص: 18.

المذاهب والمناهج، وقياس مدى اختلافها عن مكونات الذات العربية ومنطلقاتها المنهجية، ومرتكزاتها المعرفية، التي صاغت الملامح الكبرى لعملية الاختلاف، وهو في هذا يختلف عن الكثير من النقاد العرب الحداثيين، ذوي الاتجاه الليبرالي أو التنويري، وتتحدد نظرة **عياد** أكثر من خلال جملة مدوناته النقدية التي ارتكزت حول صياغة مشروعه النقدي والحضاري، خاصة في تصديره لطبعته الثانية من كتابه "تجارب في الأدب والنقد" في قوله:" كنت منذ أواخر الأربعينيات أتطلع إلى التغيير وأميل إلى الاشتراكية (وقد قرأت صدرا لا بأس به من كتابات ماركس ولينين وستالين) وكنت رغم وطنيتي المصرية الضيقة أعشق شعر المتنبي، وأعتقد أني كنت بجانب ذلك كله مسلما صحيح الإيمان، فلم يكن ليطاوعني مهما عربد الفكر على التجديف في آيات الله."[1]

تبرز نظرة **عياد** لمختلف المذاهب والمناهج النقدية من منظور الناقد الحصيف، الذي خبر معظم هذه التيارات، ولم ينقد يوما ما حول سيلها الجارف، الذي يمسح كل ما يمر به جاعلا من أي خصوصية حضارية أو ثقافية، ضربا من الهامش الذي يدور حول المركز المتمثل في الحضارة الغربية، هذه الحضارة التي شكّلت لنفسها مركزية على مستوى الثقافة وعلى مستوى النقد، وجعلت من الفكاك منها أمرا ميئوسا منه، غير أن **عياد** وفي مرحلة لاحقة من حياته النقدية يعبر بوضوح عن موقفه المناهض والمضاد إزاء ما عرف فيما بعد بالحداثة الغربية والتي أسهمت بشيء غير يسير في ظهور مايسمى بالحداثة العربية يقول: " هل نقول –أكثر من هذا– إن دعوى "عربية" الحداثة — هذه الحداثة — دعوى زائفة، لأنها لا تزيد على أن تنقل إلينا مفاهيم الحداثة الغربية، بل مفاهيم "حداثة" معينة، حداثة الغريب، واللافت، والمثير، بعد أن انقضى عهد رواد الحداثة الحقيقيين، أمثال بودلير ورامبو وإزراباوند، ود.هـ. لورنس، وو.ب. ييتس وجيمس جويس، وت، س إليوت، الذين شككوا أبناء الحضارة الغربية في قيم هذه الحضارة، وهي نفسها التي يبشر بها حداثيونا هؤلاء باسم الحضارة الإنسانية، وهي بالفعل حضارة إنسانية، لأنها جعلت الإنسان مصدر القيم كلها، فانتهت بأن أصبحت الآلة التي اخترعها الإنسان لتهيئ له مزيدا من القوة أو مزيدا من السعادة، سببا لشقائه وربما لدماره؟"[2].

---

[1] المصدر السابق، ص:05.

[2] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 177، سبتمبر، 1993، ص: 69.

إذا هو الموقف النقدي **لعياد** من منجزات الحضارة الغربية، وإفرازاتها على مستوى درجات التقبل والتلقي عند النقاد العرب، ومدى انبهارهم بهذا الوافد وتلقيهم السلبي لهذه المنجزات حتى لكأنهم تابعين ومنبطحين لا فاعلين ومستثمرين، والسبب في ذلك هو هذه الهرولة الكبيرة للكثير من النقاد الحداثيين العرب، نحو أوروبا والغرب عموما مما أوقعهم فيما أسماه **إدوارد سعيد** بفنطازيا التكرار، في معرض حديثه عن مستويات التلقي العربي للحداثة الغربية، حين ينعدم الوعي بمجمل المرجعيات والخلفيات التي صاغت هذه الحداثة في تربتها الأصل يقول **إدوارد سعيد**:"يساورني الانطباع بأننا في العالم العربي نقوم بالنسخ المباشر، ما أن يقرأ الواحد منا كتابا من تأليف فوكو أوغرامشي حتى يرغب في التحول إلى غرامشاوي أو فوكوي، لا توجد محاولة لتحويل تلك الأفكار إلى شيء ذي صلة بالعالم العربي، نحن ما نزال تحت تأثير الغرب، من موقع اعتبرته على الدوام دونيا وتتلمذيا، تأمّل العدد الكبير من الأفراد في شمال إفريقيا في المستعمرات الفرنسية السابقة ممن يكتبون وكأنهم تلاميذ فوكو أوديريدا، أو تودوروف، والقسط الأهم راجع في نظري وهذا مجرد انطباع، إلى فهم ناقص لحقيقة الغرب، أعتقد أننا لم ننل قسطا بعد من سيرورة التنوير والتحرير بالمعنى الفكري، وأعتقد أن اللوم يقع على المثقفين إذ ليس بوسعنا أن ننحو باللائمة على الامبريالية والصهيونية ".[1]

تتقاطع رؤية **إدوارد سعيد** النقدية مع التوجه النقدي عند **شكري عياد**، إذ ما يلبث **سعيد** أن يوجه هذا النقد البناء للذات، أو قل هو نوع من الجلد الذاتي، وذلك في تحميله المسؤولية كاملة لجمهور النقاد الحداثيين، وينحو باللائمة عليهم، نتيجة ذلك التدني والتدهور الحاصل في مجال النقد وسؤال النقد، وعمليات الوعي بالتلقي العربي لهذه المدونات النقدية الغربية.

ربما تختلف النبرة النقدية الحادة **لإدوارد سعيد** عن تلك النبرة الهادئة نوعا ما من قبل **عياد**، في توجيه أصابع الاتهام إلى جملة من الحداثيين، الذين لم يحسنوا استثمار هذا الوافد، فعميت عليهم أمورهم فلاذوا بالعودة للتراث، لكن بعد أن ألبسوه حلة حداثية تمثلت في دعوتهم إلى القطيعة المعرفية معه، يقول **عياد**:" أما الحداثيون فإنهم، والحق يقال، أشد التفاتا إلى التراث من أسلافهم، الذين اصطلحنا على تسميتهم بجيل الرواد، والذين لم يروا في النقد العربي القديم ما يستحق الوقوف عنده، وراحوا ينقذون ما يمكن إنقاذه من الشعر والنثر، باستخدام أساليب النقد الأوروبي الحديث، فهؤلاء

[1] محمود ميري: أسئلة النقد الحديث، علامات، مجلة فصلية ثقافية، مكناس، 1997، ع7، ص: 125.

الحداثيون الجدد يأخذون بيد النقد العربي القديم، ويركبونه طائرة ليلتحق بجامعة أوربية أو أمريكية، طالبا حييا متواريا في زحمة النقد الحديث، لا يتكلم إلا حين يبتسم الأستاذ مشجعا، فيعلق تعليقه الصغير والمؤدب، ثم يعود إلى الاستماع والنقل."[1]

إن مثل النقاد الحداثيين عند **عياد** مثل التلميذ المطيع، الذي لا يحسن حتى الاستماع والنقل وفي أحسن الأحوال يحسن بعض التعليق البسيط، الذي لا يصيب العملية النقدية في صميمها بل يطمئن لما هو سائد وموجود، والحق أن **عياد** إنما قسم جمهور النقاد إلى حداثيين وتراثيين لإبراز مدى درجات الوعي الفكري، أو إبراز الفكر النقدي عند الطائفتين. فلا نجد بدا من مسايرة تقسيمه هذا، مع ضرورة الانتباه إلى ذلك النقد المبطن للجمهور الثاني أقصد الحداثيين، بعد أن وقف موقفا نقديا من النقاد التراثيين الذين يلوذون بالماضي قصد الاحتماء به من نوازل الحاضر، الذي لايجد مانعا في إزاحة كل القيم المضادة، والتراثيون في نظر **عياد** هم الذين يتصيدون السقطات المعرفية، التي يبحثون عنها فيما يطالعونه من كتب مترجمة، قصد الوقوف منها موقفا مضادا لما هو عندهم.

إن ما يلجأ له **عياد** في مثل هذه النصوص، هو نفسه الذي وقفه **محمد برادة** من مستويات الوعي بالوافد الغربي، ومدى إسهامه في بلورة وصياغة الذات العربية معرفيا، يقول **برادة** بعد أن دعا إلى فك الارتباط مع الماضي، ومن ثم الانتقال من مراحل التبعية إلى مراحل التحرير:" معظم نقادنا، منذ حسين المرصفي، قد اتجهوا صوب المستودع الأدبي الأوربي (=الغربي) بحثا عن أدوات التحليل والتفسير، حتى عندما حاولوا إعادة تقييم روائع التراث العربي، وهذا ما ترك في نفوسنا الانطباع، عند قراءة العقاد والمازني وطه حسين وهيكل ....بأنهم يجهدون في إبراز قيمة التراث عن طريق إظهار إمكانية تطبيق المناهج الغربية على جوانبه الهامة، حتى لا يكون مختلفا في شيء عن التراثات الأدبية للأمم المتقدمة."[2]

تتأكد علاقة الأنا بالأخر من خلال منظورات عديدة ترمي في جملة ما ترمي إليه، التخلص من هذه التبعية، والدعوة إلى ممارسة تلك القطيعة المعرفية مع الآخر، إلا في حدود التأثير والتأثر التي تجري كسنن الكون، لتفادي ذلك التصاغر الذاتي أمام الآخر، وذلك الإحساس بالدونية. يكتب الباحث

---

[1] شكري محمد عياد: على هامش النقد، ص: 37.

[2] محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1985، ص: 05.

نبيل سليمان معلقا حول عمل الناقد العربي الحداثي الذي " يستورد من الآخر ما هو جاهز استيرادا شرعيا أو تهريبا، يحاول التوليف مع مقتضيات الواقع الفكري والنقدي والأدبي، تتصاغر ذاته أمام الآخر الكلي الجاذبية والتفوق."[1]

ربما تبقى دعوات **عياد** لعمليات المثاقفة من أجدى الدعوات وأرشدها، ذلك أن عمليات المثاقفة إنما تنتج عنها الكثير من المواقف المصاحبة التي تندرج تحتها بدورها مواقف ذاتية، تجعل من عملية الخصوصية الحضارية سمة فارقة أو علامة مميزة لها عن غيرها، مما يكسبها ذلك التميز والتفرد، فالناقد لا يجد غضاضة في الاتصال بالآخر الأوربي، ودراسة منجزاتنا النقدية والإبداعية في ضوء ثقافته، لكن ما ينعاه **عياد** على هؤلاء النقاد، هو عمليات النقل غير الواعية بمختلف المرجعيات والخلفيات الفلسفية التي تجعل من عملية التلقي أو النقل، استنساخ حرفي لهذا الوافد دون محاولة الوعي بهذه المرجعيات أو الخلفيات، وكأنها قدرنا المحتوم الذي لا يمكن الفكاك منه والتملص من ربقته، مع علمه بمدى الحاجة الماسة لضرورة الإتصال بهذا الآخر، ومن الواضح أن مثل هذه الإشكالات ترسل محاكمات عامة وقابلة للتعميم، وتسم خطاب النقد العربي الحديث بالنقل والتجريب والاستنساخ والإسقاط والتحريف، وانعدام تمثل الركائز الابستمولوجية والدعامات الإيديولوجية، إلا أن ذلك لا يعدم ما كان قد دعا إليه في وقت مضي **طه حسين** من ضرورة الاتصال بالغرب ومحاولة مسايرته في منجزاته، يكتب **فؤاد أبو منصور** قائلا:" الغرب مرآة تساعدنا على رؤية أنفسنا في السلم الحضاري، وتحدد لنا على أية درجة نقف، وكيف سنتوجه وأية أدوات نستعمل لاستكمال مشروع المعاصرة."[2]

انطلاقا مما تم تقديمه حول علاقة النقد العربي بالنقد الغربي، وضرورة الأخذ والتبادل الحضاري والثقافي، يخوض **عياد** غمار تجربة التحديث يحدوه في ذلك أمل في محاولة مسايرة هذا الوافد، وفي الوقت ذاته يشد أزره ما كان قد بدأه بنفسه من متابعة التيار الأسلوبي في النقد العربي المعاصر، ومحاولة إيجاد توليفة عجيبة بين هذا الوافد ومقولات البلاغة العربية القديمة، مع الوعي بالشروط التاريخية التي صاغت عمليات إيجاد البدائل المصطلحية والمفهومية.

---

[1] نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص: 48.

[2] فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين أوروبا ولبنان، نصوص، جماليات، تطلعات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985،ص: 22.

لقد كلف **عياد** بمعضلة التأصيل ودعا إليها تقريبا في جل مدوناته النقدية، باعتبار أن عملية " التأصيل سواء نظرنا إليها عند الأديب المنشئ أو عند الناقد الدارس، تنطوي على جدال مستمر بين الأصيل والوافد، بحيث تبدوا الأصالة عملية نسبية ومتطورة أشبه بتيار مطرد لا يتوقف أبدا، وهنا أيضا يمكننا أن نبحث عن المقومات الثابتة والصفات المتغيرة بشرط ألا نفهم من الثبات معنى الجمود والمحافظة، وإنما هو مجاز نستعمله ونقصد به معنى الديمومة والاستمرار."[1]

إلا أنه ظل متشككا في جدوى وفاعلية هذه المحاولة، التي أراد من خلالها إما أن يؤسس لفن أدبي كالقصة القصيرة أو المنهج، كالمهج الأسلوبي في تحليل الخطابات، ذلك أن الرجل حاول أن يعيد صياغة هذا المنجز، ويمزجه بالموروث سواء كان إبداعا أم نقدا كالبلاغة العربية.

إن **عياد** يضع قارئه في مواجهة حقيقية وحاسمة أمام ما يروم التوصل إليه، داعيا إياه إلى عدم تسليمه بتلك القناعات الجاهزة والأفكار الناجزة، بأن محاولة **عياد** هي بمثابة الإنجاز النهائي يقول في مقدمة إحدى كتبه:" عن هذا التصور صدرت المقالات التالية، فإن وافقك هذا التصور فذاك، وإلا فكن على ثقة من شيئين : أولهما أني لم أستمل هذا التصور من فلسفة معينة، ولكني صغته من معايشة طويلة لروائع الأدب القديم والحديث، وثانيهما أني لم أضع هذا التصور أمامي حتى شرعت في الدراسات التي بين يديك، فتستطيع أن تطمئن إلى أنك لن تجد تطبيقا آليا لنظرية لا ترضاها، بل إني لن أعجب إذا وجدت في هذه الدراسات ما يناقض النظرية التي أوضحتها لك، إن جاز أن نسمي مثل هذا التصور نظرية، فلنتفق أو نختلف حول النظريات، سيظل يجمعنا دائما اهتمام صادق بهذه الأعمال العجيبة التي تسمى الأعمال الأدبية".[2]

واستكمالا لهذه الجهود النظرية، سينهض الفصل الموالي بإبراز محطات التماس الحاصلة، بين البلاغة العربية القديمة، ومنجزات الأسلوبيات الحديثة، وذلك قصد الوقوف على عمليات التوليف المعرفي التي تمت بين العلمين، بهدف توضيح الرؤية النقدية الأسلوبية عند الناقد محمد شكري عياد.

---

[1] شكري محمد عياد: الرؤيا المقيدة، ص: 28.

[2] نفسه، ص: 4.

الفصل الثاني :

بين البلاغة العربية و الأسلوبيات الحديثة

توطئة

1. المشروع الأسلوبي عند عياد

1.1. إشكالية استقبال الأسلوبية في النقد العربي الحديث

2.1. معطيات شكري عياد الأسلوبية

2. شكري عياد و معضلة التأصيل لأسلوبية عربية

3. مباحث الأسلوب في التراث العربي

4. شكري عياد و محاولات التجديد

توطئة

تأتلف نظرة **عياد** إلى التراث العربي -ممثلا في مظانه النقدية والبلاغية-، من دافع نزوعه نحو إعادة قراءة هذا الموروث قراءات عديدة، من أجل إماطة اللثام ورفع الغبن الذي سيطر على هذه الحضارة فأصابها نوع من الوهن، ربما أخرجها من دائرة الحضارات العالمية، وجعلها ترزح تحت مظلة التبعية المعرفية ردحا غير قليل من الزمن. لا يلبث الناقد في العديد من مؤلفاته أن يدعو إلى ضرورة إعادة قراءة هذا التراث قراءات مغايرة لما كان سائدا، ليس بغرض المسايرة بل بغرض التجاوز، الذي ينجم عنه لا محالة إعادة اكتشاف مناطق الظل والضوء لمرات أخرى، بغية ممارسة نوع من النقد الذاتي الذي يسمح ولو بالشيء اليسير، بتعرية هذه الأنساق ونبش تراكماتها المكرورة، يقول **عياد** في معرض تصديره لأحد أهم كتبه:" الغرض من هذا الكتاب إعادة النقد العربي إلى ساحة الفكر العالمي، وهذا مطلب لا يقوم به كتاب واحد ولا كاتب واحد، ولكننا نصدر عن اعتقاد جازم أن البداية الصحيحة تهيئ للاتجاه الصحيح."[1]

إن الناقد قد لا يجد مناصا من محاولة دفع العملية النقدية، والقرائية بشكل عام إلى آماد بعيدة ربما أكسبتها نوعا من الدقة التي تنشدها أثناء عملية القراءة، والحافز في ذلك هو أن إعادة القراءة تخضع لجملة من الضوابط والشروط التي تجعل منها -أي عملية القراءة- عملية هادفة وذات جدوى، غير أنه لا يصدر عن رغبة فردية تجاه هذا الكم من القضايا النقدية التي تحتاج في واقع الأمر إلى جهود مضاعفة وجبارة، من أجل إنجاز هذا العمل الكبير، و**عياد** في الوقت ذاته يحاول إعادة دفع النقد العربي المعاصر إلى ساحة الفكر العالمي، قصد الاحتكاك به ومحاولة محاكاته وتمثله، وجرّاء ذلك يسهم هذا النقد في إثراء الكثير من مقولاته وجهازه المصطلحي والمفهومي بالجديد الذي تزخر به

[1] شكري محمد عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996، ص: 05.

الساحة النقدية العالمية، ومن ثم يضمن لنفسه حيزا ضمن هذه الفضاءات العالمية؛ لأن من شأن استحضار التراث بغية محاورته وفك شفراته ومغاليقه أن يدفع بالعملية النقدية قدما، ويجعلها ذات جدوى وفاعلية في محاولة قراءة أسئلة النقد العربي بشقيه القديم والحديث، يقول **عياد** منبها لفاعلية هذه العملية:" أردت أن أثبت أن بهذا العمل الضئيل أننا إذا نظرنا إلى تراثنا بعيون مفتوحة على ثقافة العصر أمكننا أن نعرف قيمة ذلك التراث بلا مبالغة، وأن ننقده بلا خجل، وأن نعيشه بلا جمود، ذلك أن إعادة تفسير الماضي في ضوء حاجات الحاضر وتطلعات المستقبل تحيل كتلة الماضي إلى زخم يدفع الحاضر نحو المستقبل."[1]

1. المشروع الأسلوبي عند عياد

1.1ـ إشكالية استقبال الأسلوبية في النقد العربي الحديث

تعتبر عملية استقبال المناهج النقدية الغربية ضرورة حتمية؛ ذلك أن عملية المثاقفة إنما تتم بطريقة النقل والتحوير للكثير من مقولات الوافد إلى الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة. وعملية التلقي لمختلف المناهج الغربية إنما تمت وفق معايير وضوابط وأسس لا نجد للنقد العربي حيادا عنها، إلا في بعض مجالات الاستقبال التي شهدت تماهيا كليا في منجزات الآخر الغربي، على أساس أنه مركز الفكر العالمي ونقطة إشعاع حضاري، يجب مسايرته في كل ما يدعو إليه. غير أن هذه المشكلة عرفت نوعا من النكوص مارسته الذات العربية في مقابل هذا الزخم الفكري والنقدي الذي عجت به الساحة النقدية العالمية، وعملية النكوص إنما تمت للتأسي بما لدى الذات من تراث، يمكن أن ترتد إليه مولية ومشيحة بوجهها عن هذا الكاسح الغاشم.

يعيب **صلاح فضل** عملية الانبهار التي وقع ضحيتها الكثير من النقاد العرب أثناء استقبالهم لمختلف المناهج الغربية، وعلى رأسها الأسلوبية، مُرجعا المشكلة إلى قصور في عملية الفهم لمختلف المرجعيات الفكرية لهذا المنهج، إضافة إلى أن جملة من الدراسات العربية في مجال الأسلوبية اتسمت "بعجزها عن تقنين هذه المبادئ وتأصيلها"[2]، حينما تحدث **فضل** عن احتفاء الدارسين العرب بجملة من المبادئ التي اتكأت عليها الأسلوبية كمنهج من مناهج تحليل الخطابات الأدبية، ناعيا إياهم

---

[1] شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:5، 6.

[2] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،دار الشروق،القاهرة، ط1، 1998، ص: 06.

اكتفاءهم بما سماه "الوعي الفطري الساذج والاطمئنان إلى انفصام البلاغة التقليدية عن الحياة والإشفاق من ورود منابع العلم."[1]

لاشك أن **فضلا** يتخذ جملة من المواقف النقدية لعملية التناول، التي تمت من قبل بعض النقاد العرب في مجال الأسلوبيات، ويرجعها أحيانا إلى سوء التمثل لهذا الوافد ومحاولة الاقتناع بأن للذات العربية موروثا نقديا بلاغيا ربما يصلح ليحل محل هذا الوافد، وفي الوقت نفسه يقتلون أي محاولة لدمج هذه المقولات البلاغية القديمة بهذه المبادئ والمنطلقات الأسلوبية الحديثة، لتنجم عن عملية التزاوج هذه إطارات نقدية حداثية، لا تتماهى مع الغرب ولا تنكفئ على التراث، إنما تأخذ من كل طرف بمقدار، أضف إلى ذلك أن هذه الدراسات العربية كما يرى **صلاح فضل** هي خليط مشوه وشتات مضطرب من الشروح اللغوية والملاحظات الفيلولوجية والبيانات اللغوية المشوبة بظلال المفاهيم الأسلوبية مع تفاوت في نسب الأخذ بهذا الاتجاه أو ذاك، وإذا عملية النقد قائمة على إرسال أحكام جائرة خالية من النظرة العلمية المتأنية والبحث العلمي الرصين.[2]

أما الباحث **شفيق السيد** فلا يكاد يحيد عما ذهب إليه **صلاح فضل** ويشاطره الرأي في ضعف مستوى الدراسات الأسلوبية العربية، بسبب من غموض الآليات والمصطلحات الخاصة بالمنهج الأسلوبي، ناهيك عن التعقيد الكبير والمبالغ فيه أحيانا من قبل الأسلوبيين العرب، الذين كثيرا ما تأتي أعمالهم متسمة بطابع هذا الغلو في الغموض والتعقيد، غير أنه استثنى من بين هؤلاء الدارسين **شكري محمد عياد** خاصة في مؤلفه التأسيسي "مدخل إلى علم الأسلوب"، الذي رأى فيه الباحث أن عياد أخذ نفسه بشيء غير قليل من الأناة والرصانة في البحث، ويستدل على ذلك بما جاء في تقديمه لدراسته الموسومة "الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي" قائلا: "ولم يحملنا الإيقاع السريع لدورة الزمن على التنازل عما أخذت به نفسي من الأناة والمثابرة وفاء لحق العلم."[3]

---

[1] المرجع السابق، ص:06

[2] ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 06، وينظر كذلك، محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- سوسة، ط1، 1998 ص: 149.

[3] شفيق السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص: 04.

ويذهب **عبد السلام المسدي** وجهة مغايرة في بحثه عن سبب قصور الدراسات الأسلوبية العربية ولا يكتفي بتشخيص الحالة المزرية، التي آل إليها النقد العربي المعاصر، من سوء تمثل لمختلف المناهج الغربية بما فيها الأسلوبية ميدان اهتمام الرجل، بل يقف عند تلمس الأسباب الداعمة لفكرة التهافت والقصور، التي تأتت في نظره من مشكلية التعامل مع المفاهيم الحديثة عند الغربيين، واصفا إياهم بأنهم تمثلوا الحداثة جيدا وتشربوها حتى خالطت كيانهم ولابست وجودهم وأصبحت "منصهرة في بوتقة تاريخية."[1] في حين تبقى الحداثة عند العرب مجرد شعار يتناقلونه ويتهافتون على التوصيف به، وذلك راجع في رأي الناقد إلى تشعب مسائل الحداثة، وبعد الشقة بين سياقات النقد العربي والنقد الغربي هذه السياقات هي الكفيلة بصنع تلك الفوارق الجوهرية، التي تبين عن خصوصية كل طرف.

إلا أن هذا لا يعدم عملية الأخذ من الآخر الغربي، ومحاولة استثمار ما جادت به الحداثة الغربية من مناهج نقدية، أسهمت في إعادة صياغة الوعي النقدي عند الغربيين والعرب على السواء، ولا يجد النقاد العرب المحدثون حرجا في الأخذ من الآخر بما يضمن نوعا من التطور والنمو للكثير من مقولاتنا النقدية التراثية، التي بقيت أدراج التاريخ؛ **فصلاح فضل** مثلا يدعو - في معرض حديثه عن الدراسات العربية وتقويمها ومؤاخذته إياها باضطراب الرؤية والافتقار إلى المنهج-، إلى ضرورة التزود بكل جديد عند الغربيين من أساليب بحث لم تعهدها الساحة النقدية من قبل، ويخص بالذكر الأسلوبية باعتبارها منهجا نقديا حداثيا، والتوسل بما توفره من آليات وإجراءات تحليل دقيقة، وهو شرط تطور النقد العربي المعاصر، والضامن على تجديد النظرة إلى أدبنا قديمه وحديثه، وتحقيق ما نصبوا إليه من نقلة نوعية تدفع بمناهج نقدنا العربي إلى مشارف العصر.

إن عملية الاهتمام بما عند الغرب من مناهج، ومحاولة استثمارها هو ما حدا **بمحمد عزام** مثلا في كتابه "الأسلوبية منهجا نقديا" بضرورة الدعوة إلى إثراء مناهجنا وطرقنا بما جدّ من أساليب بحث غربية، وذلك بهدف الانخراط في حركة النقد الحديثة بكل كفاءة واقتدار. مع ضرورة الوعي بما لدينا من تراث زاخر وغني بكل مقومات التقدم والرقي على مستوى النقد. دون أن يجعل هذا التراث سببا في تخلفنا وتكلسنا، بحجة أن تراثنا غني إلى الحد الذي لا يمكن إفادته بما لدى الآخر من

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب- نحو بديل ألسني في نقد الأدب-، الدار العربية للكتاب، 1977، ص: 13.

منجزات، وهو ما قنع به بعض المثقفين العرب في العصر الحديث، وركنوا إلى تلك القناعات الزائفة، التي تنم عن قصور في النظرة وتقصير في البحث، غير أنه يدعو إلى محاولة سبر كنه هذه المناهج وعلى رأسها الأسلوبية، إيمانا منه بالقيمة المعرفية والإجرائية التي تحققها، وما تنتجه من آليات نقدية جديرة بتمهيد الطريق إلى مباشرة إعادة قراءة التراث " من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة"[1]، الشيء الذي يبرز معه بما للتراث العربي من رسوخ قدم في مجال الدراسات اللغوية ومن ثم بعث الماضي في الحاضر.

لاشك أن إقبال النقاد العرب المعاصرين على تلقي هذه المناهج، ومن بينها المنهج الأسلوبي في تحليل الخطاب، مرده إلى شعور بالنقص في آليات القراءة النقدية التراثية، مما يسمح بأن تتواشج مقولات التراث مع ماهو وافد من الثقافة الغربية، لتحصل الفائدة المرجوة. الأمر الذي حدا بالباحث **حمادي صمود** إلى أن تنازعه نفسه في كيفيات الأخذ إما من التراث وإما من الحداثة، ذلك أن الرجل هو من ناحية "متجذر في التراث بالانتماء، مشدود إليه ومحكوم به، حتى غدا قطعة من كيانه لايستطيع الانعتاق منه ولا الابتعاد عنه أبدا، وهو من ناحية أخرى مدعو إلى الانخراط في عصره وفهمه"[2]، وعملية التوفيق بين الاتجاهين أو التيارين ليست بالعملية السهلة الميسورة، إنما تقتضي ممن يتشبث بها جهدا مضاعفا وأن يطيل معاشرة كلا الاتجاهين وأن يسلك سبيل الفهم وأن ينساق بين أعطاف التراث كما الحداثة " فليس من سبيل إلى تأصيل الكيان، والتعمق في فهم التراث وتعيين ما يقوم فيه من ناصع المعالم ومشرق الأنحاء إلا بالانغماس في العصر والتوسل بلغته والاهتداء بمفاهيمه، على أن يكون ذلك معرفة عميقة لا تستسهل صعبا ولا تستعجل نفعا، معرفة تجلو الخفايا وتبرز الخصائص وتحيط بالموارد والمصادر."[3]

2.1 معطيات شكري عياد الأسلوبية

تعتبر الأسلوبية من الحقول المعرفية والنقدية التي ارتادها **شكري عياد** منذ بدايات كتاباته النقدية، والتي وضع فيها جملة من المدونات التي تتفاوت أهميتها بتفاوت القضايا النقدية التي يطرحها في كل مؤلف ففي مؤلفه "مدخل إلى علم الأسلوب" يضع عياد قارئه في صلب العملية التواصلية

[1] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1989، ص: 05.

[2] محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص: 151.

[3] حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، 1988، ص: .06

والنقدية ويوليه من العناية ما يجعل من الخيط الرابط بينهما متينا منذ البداية، فلا يفاجئه بأن ما هو بصدد مطالعته عن علم الأسلوب هو علم جديد لاعهد له به، إنما يسايره من حيث المنطلقات الفكرية الموضوعة أساسا في عملية تأليف الكتاب، ويطلعه بأن ما هو بصدد مطالعته إنما هو من قبيل القديم، الذي حفل به سابقا يقول **عياد** في مفتتح الكتاب:" الكلام عن الأسلوب قديم أما علم الأسلوب فحديث ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وثقافتنا العربية تزدهر بتراث غني في علوم البلاغة."[1]

هو إذا نوع من التذكير الذي لابد للمؤلف من شد انتباه قارئه منذ الوهلة الأولى، ومحاولة استمالة فكرة وتهيئة قدراته، لينخرط ضمن هذه المقولات الوافدة، والتي لا تمثل مصادرة للحقوق الموروثة عن الأجداد، الذين خلفوا هذا الإرث البلاغي الهام، والأمر الآخر الذي يتغياه عياد من هذه المصارحة والمكاشفة، هو كذلك محاولة إقناع هذا القاريء منذ البداية، بأن عملية الاقتراض التي تتم بين الآداب والثقافات، هي التي من شأنها أن تراكم هذه المعارف في غير جفاف أو إسراف، وفي الوقت ذاته هي دعوة إلى عمليات المثاقفة والتلاقح، التي تتم بين الآداب الإنسانية وهي شرط أي تقديم ورقي، يقول عياد:" والواقع أن هذا الكتاب لا يصدر عن رغبة في الحداثة أو التحديث، فضلا عن أن يحاول فتنة الناس ببدعة جديدة من بدع الثقافة الغربية، ولكنه يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربية علما جديدا مستمدا من تراثها اللغوي والأدبي، ومستجيبا لواقع التطور في هذا التراث الحي، ومستفيدا من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية."[2]

منذ البداية لا يريد **عياد** -كما أسلفنا- أن يفاجئ قارئه بأشياء ربما تكون من باب المجهول عليه، إنما يدفع الناقد بالعملية القرائية والإبداعية والنقدية لتتلاقح بما عند الآخر من ثقافة تؤهلها لأن تتسامق معها في سماء الحضارة العالمية، ذلك أن **عياد** من النقاد العرب القلائل الذين وقفوا موقفا وسطا، وجسرا واصلا بين جيلين من أجيال النقد الأدبي، فالرجل لم يشح بوجهه عن تراثه التليد،

---

[1] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1996،ص: 05.

[2] المصدر نفسه، ص: 05.

الذي يعتبر أحد أهم مقوماته النقدية والمعرفية، وفي ذات الوقت لم ينبهر انبهار أولئك النقاد السطحيين، بهذا الوافد من الثقافة الغربية، بكل ما حمله من زخم فني وفكري ونقدي وإبداعي وحتى مادي، إنما اتسمت نظرته بالاعتدال والوسطية، وإمساك العصا من وسطها فهو مشدود في شقه إلى التراث العربي التليد، وهو في شقه الآخر منفتح بدون إسراف على منجزات الحضارة الغربية، في غير غلو ولا انبطاح، لذلك نلاحظ الرجل في الكثير من مؤلفاته ينحو هذا المنحى الاعتدالي، في مجال النقد مما مكنّه من ارتياد جملة هذه الحقول المعرفية، التي طرقها بنقده الهادئ والرصين في غير تسرع ولا امتثال ولا تعصب، وذلك لإيمانه الراسخ أن الحضارة الإنسانية إنما هي مناصفة بين كل الآداب والشعوب، ولا يمكن لحضارة ما أن تنزوي وتنكفئ على نفسها وتدعي الأصالة. وفي الوقت ذاته لا يمكن لها أن تنسلخ من أصلها وترتمي في أحضان الوافد الغربي، فتفقد مقومات وجودها، يقول **عياد** في معرض تشخيصه الموقف النقدي من ثنائية الأصالة/ المعاصرة: " ....الأدهى أن الجمع بين الأصالة والمعاصرة يجب أن يكون شيئا في صلب الثقافة المشتركة فلو تخصص ناس في الأصالة أي في قراءة التراث وآخرون في المعاصرة، أي في دراسة الثقافات الغربية لتسرب الأولون في الماضي وذاب الآخرون في الأجنبي."[1]

انطلاقا من تقريره هذا، يعاين الناقد بنظرته الفاحصة الكثير من مقولات النقد الغربي الحداثي، ويعيد صياغتها وفق منطلقات الثقافة العربية التي ترفض الامحّاء في هذا الوفد ومنجزاته، سيرا على أن لكل حضارة خصوصيتها وفرادتها على مستوى الإبداع والنقد، أو قل على مستوى الوعي بهذه المقومات والمكونات، ويتجه **عياد** صوب مخزونه الفكري التراثي، في مزاوجة عجيبة مع مقولات النقد الغربي في أشدها حداثة ليقرر أن " القارئ الجيد يمكن أن يصبح منشئا جيدا، والقارئ الرديء لا يكون إلا منشئا رديئا، وإذا انحطت قيمة الإنتاج الأدبي انحطت قيمة القراءة، وإذا تعلم قرّاء الأدب كيف يقرؤون، فلابد لكتابه أن يتعلموا كيف يكتبون، أو يكفوا عن الكتابة."[2]

إن الحاصل من هذا الاستشهاد هو موضعة القارئ والكاتب عند **عياد**، هذه الموضعة هي التي من شأنها أن تولي نوعا من الأهمية إلى ما يمكن أن ينجر عن فعل القراءة في حد ذاته، وتلمس تلك

---

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب والغربيين، ص: 16.

[2] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 6.

الأهمية والمرتبة المتقدمة التي يحتلها القارئ في صلب العملية النقدية عند عياد، وذلك لأن الرجل – كما أسلفنا– على اطلاع مستمر ودائم على كل جديد في ساحة النقد العالمية.

بعد أن قطع النقد العالمي أشواطا ومسافات زمنية، توصف عادة بأنها طويلة طول باع أصحابها في مجال الفلسفة وعلم الجمال وغيرها، وبعد أن اختلفت الكثير من المدارس النقدية في منطلقاتها أو نتائجها التي ترمي الوصول إليها. نفض النقد العالمي يديه من الكثير من اليقينيات والمسلمات التي كانت سائدة زمنا طويلا، كالاحتكام إلى جملة السياقات الخارجية في قراءة النص، باعتبارها المفسر الوحيد له ومع ثورة اللسانيات والشكلانية والبنيوية على هذه المسلمات، تحجّر النقد مرة أخرى في سجن اللغة، فلم يستطع والحال هذه أن يتحرر من هذا السجن اللغوي، الذي فتحه البنيويون، فكان أن تفتت وتفكك هذا الوهم بمعاول البنيويين أنفسهم مبشرين بميلاد استراتجيات جديدة في تفكيك الخطابات وتحليلها، غير محتكمين إلى أي مقوم أو رابط، وأنجر عن ذلك فوضى مصطلحية، كما هي فوضى في المفاهيم وفي الآليات، وانبثق من جراء ذلك ما يعرف الآن في أبجديات النقد الغربي المعاصر بنظريات القراءة والتلقي، التي أسهمت في بلورة ريادة القارئ وإبراز أهميته ومكانته ومركزيته ضمن العملية النقدية، وتقديمه على أطراف عملية الإبداع كالمبدع والنص، والملاحظ أن **عياد** يساير في بداية كتابه هذا جزء من طروحات هذه النظرية، ويولي الأهمية البالغة لاستعدادات القارئ ونتائجه ويجعل منه مركزا في العملية النقدية، ويقدمه حتى على مؤلف النص، ويجعل من اهتمامه به بؤرة العملية برمتها، فهو المسؤول – القارئ– عن إنتاج أدب هادف وجميل، لأنه موجِّه ومقوِّم لهذا الكاتب الذي يحتكم في إبداعاته إلى استنتاجات هذا القاريء وإستخلاصاته .

يتلمس عياد خطاه بكل تؤدة وصبر وتعقل، ليرسم لنفسه فضاء رحبا يساوق به كل المنجزات اللغوية والنقدية، التي تمور بها الساحة الأدبية. فيوضح بداية أن موضوع المسائلة والدرس، إنما هو دائما الأسلوب الذي نبحث عنه داخل النصوص. هذا الأسلوب الذي هو روح الإبداع وعموده الذي يتميز أكثر ما يتميز بالخصوصية والفردانية حتى قال **بوفون** أن "الأسلوب هو الرجل نفسه"[1] وذلك دليل على تلك الخصوصية، التي يتميز بها الكتاب والأدباء فلكل فرد أسلوبه الخاص به، إلا أن **عياد** ينفي عن نفسه وعن الآخرين كلامهم عن الأسلوب، ما لم نتجاوز تلك الأحكام القيمية

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 57.

الانطباعية التي من شأنها أن تسيء للعملية النقدية من أساسها يقول:" من الواضح أننا لا نستطيع أن نتكلم عن الأسلوب كلاما مستقيما، يتجاوز حدود الانطباعات الجزئية أوالوقتية، ما لم نحدد مفهومنا "للأفكار" التي توجد في الأدب أولا توجد فيه، وينبغي لنا عندما نحاول ذلك ألا ننسى أن هذا الأدب، الذي نتحدث عنه ليس شيئا مجردا، ولكنه سلاسل من الأصوات التي نسمعها بآذاننا، أو تتردد في حسّنا الداخلي إذا كنا قد تعودنا أن نقرأ قراءة صامتة."[1]

ربما يتقاطع الناقد مع طروحات أخرى أذاعها في مؤلف آخر، لا يقل أهمية من حيث إرساءه لمبادئ النقد الأدبي، هو مؤلفه "دائرة الإبداع"، الذي يبرز فيه ماهية الأدب ومدى اكتنازه بجملة القيم، التي لا يخلو منها أي عمل أدبي، وهو إذ يذهب هذا المذهب، فإنما ليؤكد أن الأدب كغيره من الفنون الإنسانية الأخرى يتمازج فيها المادي العيني بالمجرد المعنوي.[2]

وما دام الأدب يحتكم إلى هذين المكونين المادي والتجريدي، فإن العديد من النقاد العرب المحدثين، لم يستطيعوا أن يفرقوا حسب **عياد** بين اللغة الأدبية والمعنى الأدبي، ذلك أنهم قفزوا في تعريفاتهم للأسلوب الأدبي قفزا جعل من جهودهم تصاب بنوع من القصور، على مستوى المعرفة النقدية، ويحاول **عياد** أن يلملم أشتات هذه الأفكار المتناثرة حول التمييز بين اللغة الأدبية والأدب نفسه فيصل إلى أن" الأدب فن جميل ولكنه يختلف عن سائر الفنون الجميلة (كالتصوير والنحت والموسيقى) بأنه لا يملك أداة التعبير الخاصة به، بل يستمدها من اللغة التي يستعملها الناس في محاوراتهم ومعاملاتهم وشتى أغراض حياتهم، فإذا بدأت مناقشة اللغة الأدبية من حقيقة كونها أدبا، اضطربت بين حقيقة كونها فنا وحقيقة كونها لغة، ومن ثم فلا بد لك أن تبدأ من أحد الطرفين: إما من طرف الفن وإما من طرف اللغة، وقد تناولها الفلاسفة من الطرف الأول ضمن بحثهم في فلسفة الجمال وفلسفة الفن، فكان تفكيرهم أكثر انسجاما، ولكنه لم يعط الأعمال الأدبية اهتماما كافيا من حيث هي إشارة لغوية، ولذلك ظل بمعزل عن النقد الأدبي إلا فيما ندر، بقي إذا أن نجرب الطريق الآخر فندرس اللغة الأدبية بادئين من حقيقة أنها لغة."[3]

---

[1] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ،ص: 14.

[2] ينظر شكري محمد عياد: دائرة الإبداع،- مقدمة في أصول النقد-، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986،ص: 37، 38.

[3] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 16، 17.

يتضح جليا أن الناقد ينحو منحى الدارسات اللسانية الحديثة، التي تروم البحث عن اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية أو نظام من العلامات، ويجب أن تدرس لذاتها ومن أجل ذاتها، وهي إحدى الدعوات النقدية اللغوية للعالم اللغوي سوسير (F. De Saussure)، ومناداته بالدراسة التعاقبية للغة، بعد أن أزاح الدراسات التاريخية التي كانت سائدة إبان العصور اللغوية، مما مهّد السبيل **لعياد** ولغيره من النقاد المحدثين، بأن يتجهوا في دراستهم صوب تلك الكشوف، التي تم التوصل إليها من قبل اللسانين، ومن ثم يتجه **عياد** في دراسته للأسلوب اتجاها لغويا صرفا،باعتبار اللغة هي الحاضنة الأساسية والوحيدة لكل أنواع الأساليب.

يتتبع عياد المظان الأولى لظهور علم الأسلوب في أوربا، فيتعقب ذلك من باب الفتح الذي أتت به اللسانيات في دراسة اللغة ومناداتها بالدراسة الأفقية (الآنية) للغة وأبعدت من اهتماماتها الدراسة (الرأسية) التاريخية، أو قل أزاحتها قليلا، وقبل ذلك عرّج **عياد** كعادته في طلب التأصيل المعرفي والعلمي إلى تعريف الأسلوب في التراث العربي، وكيفية إرجاع هذه التعريفات حتى إلى عصور الاحتجاج، ثم تناول المفهوم كما عند العلاّمة **ابن خلدون** الذي يعرّف الأسلوب بقوله:" ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم، فأعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التركيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنّما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص."[1] لم يؤصل **ابن خلدون** الأسلوب على معاني النحو فقط وإنما جعل النحو والبلاغة والعروض آليات تغذي سلوك الأسلوب كما يسميه هو، لكنه لم يمتح من معين التقعيد الذي وقعت فيه العلوم اللغوية في زمانه، لأن الصناعة الشعرية في نظره تتعدى معرفة العلوم المذكورة ولا تقوم الشاعرية عند الشاعر بإدراك هذه العلوم. إنما ترجع الصناعة الشعرية حسب **ابن خلدون** إلى " تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصّا كما يفعله البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود

[1] عبد الرحمان بن محمد بن خلدون: المقدمة، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص: 460.

الكلام. ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فأن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة."[1]

إن الأسلوب حسب تصوره، صورة ذهنية تغمر النفس وتطبع الذوق، الأساس فيها الدربة النابعة عن قراءة النصوص الإبداعية المتفردة، ذات البعد الجمالي الأصيل، وبمثل ذلك تتكون وتتآلف التراكيب التي تعودنا على نعتها بالأسلوب، وإذا كانت التراكيب التي يكون الأساس الأول فيها هو اللغة– التي هي الأداة المثلى لتشكيل الصورة الذهنية–، فإن الوظيفة الشعرية للأسلوب تحمل في تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أساسها اللغة، ولا يتحقق ذلك إلا بالتوفيق بين التراكيب من جهة والذوق من جهة ثانية.

2. شكري عياد ومعضلة التأصيل لأسلوبية عربية

يرتكز **شكري عياد** في محاولته التأصيل لعلم الأسلوب العربي، بالرجوع إلى الموروث النقدي والبلاغي، وعرض هذا التراث جنبا إلى جنب مع الاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة في النقد الأسلوبي، وهو بذلك يُرجع العديد من المظاهر اللغوية إلى مظانها الأساسية التي امتاحت من البلاغة العربية القديمة ومقولاتها ومصطلحاتها، وفي الوقت ذاته يحاول إقصاء الجوانب الانطباعية التي من شأنها أن تضلل الباحث الأسلوبي أكثر من أن يستهدي بها، غير أنه يلزم نفسه بوضع الأسس العلمية للنقد دونما ممارسة سلطة بطريركية، أو مصادرة لحيوية العمل الأدبي، ومن شأن هذه العملية أن تفك الارتباط المعرفي وتحل التعارض بين البلاغة العربية القديمة والنقد الأدبي المعاصر، الأمر الذي حدا **بعياد** أن يقف موقفا معتدلا أو وسطا بين علمية النقد الأسلوبي، والمادة الخام التي يخضعها للمساءلة والدراسة.

يقر **عياد** بسلامة التسمية التي ارتضاها لحل هذا الإشكال قائلا: "وإذا أعطينا البحث الأسلوبي في عمومه اسم العلم ومكانته فلن نكون مسرفين، على اعتبار أن "علم الأسلوب" يدرس الإمكانيات التعبيرية للغة، أي الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معان تتجاوز الأغراض

[1] المصدر نفسه، ص: 460، 461.

الأولية للكلام، ومن ثم يمكننا – إذا ضيقنا الدائرة- أن ندرس الخصائص الأسلوبية للحداثة، بوصفها مذهبا في الكتابة أو النظم، كما ندرس الخصائص الأسلوبية للكتابة الرومانسية أو الواقعية."[1]

لقد أدرك **عياد** - منذ مرحلة بداياته التأسيسية لوضع علم أسلوب عربي-، أن ميزة اللغة الأدبية التي يصدر عنها أسلوب الكاتب، إنما تنبع من هذه الخاصية الأساسية والسمة البارزة في إبداعه وهي الأدبية، باعتبار أن هذه الأخيرة هي التوشية الزخرفية التي يتشح بها النص الإبداعي في عمومه، الأمر الذي يجعل من علم الأسلوب، ذلك العلم الذي يهدف الوقوف عند الجوانب الشخصية في الأسلوب الفردي، أو ما يسمى بالخصوصية الأسلوبية، ويسلك الرجل طرق النقد العلمي مع نوع من الحذر مخافة الوقوع في مطبات هذه الاتجاهات العلمية، كما هو الشأن بالنسبة لعلم النفس وعلم الاجتماع والأنثربولوجيا، لأنها لم تحدد مفاهيمها ومصطلحاتها الخاصة بها، لذلك رغب عياد عن هذه الاتجاهات واتجه رأسا إلى علم الأسلوب الذي رآه من منظوره الخاص، أكثر علمية ومناسبة لدراسة الأدب، وذلك لأن علم الأسلوب ينطلق من تحليل النص الأدبي، الذي كتب وفق مبادئ علمية تنتمي إلى علم اللغة - وتعد اللغة مادته الأصلية واللغة نفسها هي المادة الأساسية للأدب- دون أن يتيه في استخدام بعض المصطلحات التي تعج بها تلك الاتجاهات النقدية العلمية التي ألمحنا إليها آنفا.

لكن قبل أن نتتبع المسيرة التأصيلية **لعياد** في محاولته إرساء قواعد علم الأسلوب العربي، يحسن بنا أن نعرّج على الخلفيات المعرفية والمرجعيات النظرية والتطبيقية، التي شكّلت الإطار العام لمشروع الرجل في هذا المجال، فنقول إنّ جملة من المدونات النظرية هي التي أسهمت في بلورة الوعي النقدي لديه، فالرجل يقر ويصرّح في بداية كتابه "اللغة والإبداع"، أنه يقع – الكتاب- في سلسلة من الكتب التنظيرية، التي تحاول أن تشتغل ضمن هذا المشروع، " أما الذي نحاوله في هذا الكتاب الجديد فهو وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم، ومن ثم فسيكون علينا أن نحفر عند الجذور، أي أننا سنبحث عن الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغويين، قبل أن نبحث عنها في التراث البلاغي الصرف."[2]

---

[1] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي-، أنترناشيونال، القاهرة، ط1، 1988، ص: 5، 6.

[2] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ص: 6.

تحاول هذه الدعوى أن تؤسس لعلم الأسلوب العربي، الذي يرجع في طرف منه إلى الجوانب التراثية ممثلة في كتابات علماء اللغة العرب، وكذا مقولات البلاغيين القدماء. وفي طرفها الثاني تتطلع إلى النهل من الوافد من الثقافة الغربية ما وسع الأمر، وذلك بدفع عملية المدارسة والمثاقفة إلى آمادها البعيدة في إحياء التراث وفق المقولات الحداثية، ومن ثم " فإن تجديد البلاغة العربية أو إحياؤها في صورة علم الأسلوب العربي لن يضارا إذا اعتمدا على الدراسات اللغوية الحديثة"[1]. وهي الدعوة التي مافتئ **عياد** يرددها عند كل مناسبة تتحين فيها فرصة استثمار الجديد من الثقافة الغربية ممثلا في علم الأسلوب، لإثراء وإعادة قراءة مقولات البلاغة العربية القديمة، في ضوء طروحات علم الأسلوب الحديث والتكامل المعرفي بينهما.

والحق أن فكرة المزاوجة بين التيارين القديم والحديث إنما استثمرها الرجل من خلال اجتهادات أستاذيه **أمين الخولي** و**أحمد الشايب**، فهما الملهم الفعلي في دفعه إلى ارتياد مثل هذه الدراسات المقارنة، **فأمين الخولي** يقف في كتابه فن القول "موقفا وسطا بين المحافظة على القديم والحماسة للجديد. وعندما نصف موقف شيخنا "بالتوسط" نجد المعنى الذي نريده ينبو عن هذه الكلمة وتنبو عنه،.... إذ كيف نصف موقفا يجمع بين إعزاز القديم وإدانته والحماسة للجديد والتوقف فيه؟ ولكننا قد صحبنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن، كنا نراه يزداد على تقدم السن حدة في نقد الحاضر المكبل بقيود الماضي، وجرأة في بناء المستقبل على مبادئ الحرية."[2]

تلك إذا نظرة **الشيخ الخولي** الوسطية كما عرضها **عياد**، والأمر نفسه عند الأستاذ **أحمد الشايب** الذي كان هدفه كذلك " أن يقتبس مناهج المحدثين، فأراد وهو في كلية دار المعلمين أن يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر، أو بعبارة أخرى أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبي الحديث."[3]

---

[1] نفسه، ص: 6.

[2] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ص: 26.

[3] المصدر نفسه، ص: 28.

وكذلك كان مبتغى عياد في مجمل دراساته النقدية الأسلوبية، فهو يصدّر أحد أهم كتبه قائلا: " الغرض من هذا الكتاب إعادة النقد العربي القديم إلى ساحة الفكر العالمي"[1]. لاشك أن جملة المعطيات تتباين بين دراسات **الخولي** و**الشايب** من جهة، و**عياد** من جهة أخرى نظرا لمستوى التطور الحاصل في حقول المعرفة النقدية، فالكثير من الآليات القرائية لم تكن متاحة من ذي قبل بالنسبة للشيخين، أما عياد فقد استهل مسيرته النقدية في القراءات الأسلوبية، بأن تدرّج في هذه القضايا من البسيط إلى المعقد، مما شكّل منظومة متكاملة لتأسيس موقف نقدي خاص به، ولعل أولى محاولاته في دراساته الأسلوبية رسالته التي قدّمها لنيل درجة الماجستير من الجامعة المصرية بعنوان "يوم الدين والحساب"، والتي تعتبر عملا أسلوبيا مبكرا، حيث كان اعتماده في تأليف هذا الكتاب على منهج أستاذه الشيخ **أمين الخولي**، باعتباره مؤسس مدرسة التفسير الأدبي للقرآن الكريم، يقول **عياد** بشأن تقسيم الكتاب " أما الباب الأول فدراسة معاني المفردات كما أوضحها أستاذنا [الخولي]، وأما الباب الثاني فدراسة الأسلوب أي طريقة التأليف بين المعاني المفردة لتأدية الأغراض، وأما الباب الثالث فدراسة المرامي الإنسانية والاجتماعية"[2]. والحال أن تقسيم الرسالة (الكتاب) بهذه المنهجية، يبرز الميول الأسلوبية في مقاربة الظاهرة الأدبية داخل النصوص التي اعتمدها **عياد**، وذلك وفق منهجية الشيخ الخولي في عرضه لبحث اللغة الفنية.

أما الحلقة النقدية الأخرى في سلسلة المشروع الأسلوبي **لعياد** فهو ترجمته كتاب "في الشعر لأرسطو"، والذي ذيّله بدراسة معمقة حول التأثير الذي مارسه أرسطو بمنطقه في البلاغة العربية، باعتبار هذه الأخيرة هي الأب الشرعي للأسلوبية الحديثة على الأقل في فترة من فترات البحث.

تتوالى البحوث والدراسات التي أسهمت في تأسيس الدراسات الأسلوبية الحديثة عنده وعلى أهميتها، فقد كان مؤلفه "مدخل إلى علم الأسلوب" إضافة جديدة في الاهتمام بدراسة اللغة الفنية، ومحاولة السير بهذا العلم قدما، بهدف تحديده والإسهام في بلورة المشروع الأسلوبي العام. وجاء الكتاب في قسمين: القسم الأول: نظرية الأسلوب، والقسم الآخر دراسة تطبيقية في قصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث، ويأتي في مقدمة الكتاب أن عياد: "يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربية

---

[1] شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص: 05.

[2] شكري محمد عياد: يوم الدين والحساب، دار الوحدة، بيروت، ط1، 1980، ص: 10.

علما جديدا مستمدا من تراثها اللغوي والأدبي، ومستجيبا لواقع التطور في هذا التراث الحي، ومستفيدا من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكن من رؤية التطور المعاصرة رؤية تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية."[1]

لقد أبرز في مؤلفه هذا جملة من العناوين التي حملت قضايا نظرية عديدة، تناول في أولها فكرة الأسلوب عند الأدباء، معرفا إياه تعريفات متفرقة تظهر حجم التباين والتمايز بين عديد الحقول المعرفية، التي انتصر بعضها للأسلوب الفردي على اعتبار أن الأسلوب خاصية فردانية بكل مبدع. وانتصر الفريق الآخر إلى معيار الجمال والجودة والملكة كما ذهب نفر من النقاد القدامى كما هو الحال عند **ابن خلدون**، ثم كان العنوان الآخر "علم اللغة وعلم الأسلوب" الذي حاول فيه **عياد** التأسيس لعلم اللغة في التراث النقدي والبلاغي مع ابن خلدون، وحتى طروحات حازم القرطاجني" في تعريف الأسلوب منطقيا في ارتكازه على المصادر المنطقية التراثية، ثم عرّج على الدراسات التمهيدية لعلم اللغة مع **سوسير**(F. De Saussure) ومحاولة تفريقه بين اللغة والكلام، الذي يسميه عياد القول.[2] وصولا إلى الدراسات الأولى في مجال الأسلوبية مع مؤسسها **شارل بالي** (Charles Bally) الذي خصّ نفسه بالدراسة المنهجية للغة الطبيعية قائلا: "المسألة عنده مسألة منهج، فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية "الاختيار" التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة، ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة."[3]

إن **عياد** يؤسس للدراسات الأسلوبية الحديثة بالجهود اللغوية التي بذلها **شارل بالي** باعتباره أحد تلامذة سوسير، الذين طوّروا الدراسات اللغوية فيما بعد لتشكل لنفسها فرعا من فروع علم اللغة، ثم يحاول الناقد أن يفرق في عنصر آخر بين جملة من الحقول المعرفية بين علم الأسلوب والنقد الأدبي وتاريخ الأدب؛ فيتناول الفروق الجوهرية بين الناقد الأدبي والعالم اللغوي مثلا، من أجل الوصول إلى كنه النص الأدبي الممثل في شكل علامات لغوية، ويحاول عياد التفريق بين مهمة العالم اللغوي والناقد الأدبي، انطلاقا من عمل كل واحد منهما داخل النص، يقول **عياد**: "النصوص الأدبية يمكن أن تدرس دراسة لغوية فقط، أما أن تدرس دراسة لغوية أسلوبية فهذا مطلب يوشك أن

---

[1] شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 7.

[2] ينظر المصدر السابق، ص: 23.

[3] المصدر نفسه، ص: 26.

يكون مستحيلا، إنما يستطيع أن يقوم بالدراسة الأسلوبية للنصوص الأدبية ناقد أدبي تكون مهمته تمييز النص الأدبي من أي نص لغوي آخر، بل من أي نص أدبي آخر."[1]

والحق أن الفروق الجوهرية بين علم الأسلوب من جهة والنقد الأدبي من جهة أخرى، أظهر من أن يبرهن عليها؛ ذلك أن الأسلوبية لا تعدو أن تكون منهجا ضمن مناهج النقد الأدبي، وهي عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المتضمن داخل النص الإبداعي. في حين أن النقد الأدبي يراعي في النص جملة من الشروط التي ينضوي عليها، وذلك قصد مقاربته داخليا. وتتيح آليات التحليل الأسلوبي المجال للناقد الأدبي كي يحصل على أكبر قدر من الدلالات والمعاني المكتنزة داخل النص، ذلك أن هذا الأخير مشكل من جملة من المستويات يخدم بعضها البعض لتصل في النهاية إلى بلوغ النص المرتبة السامقة التي يتغياها المبدع ويبحث عنها الناقد، إلا أن الفارق" بين النقد والأسلوبية يتأتى من الأدوات والأهداف أو الغايات، فإذا كانت أدوات الأسلوبية تتوقف على اللغة فحسب، فإن النقد بعينه يعد اللغة إحدى أدواته، وإذا كان الهدف الذي تنشده الأسلوبية هو الكشف عن البناء اللغوي وما داخله من انزياحات عن القاعدة المعيارية، فإن الهدف عند النقد هو الإجابة عن أسئلة فحواها كيف ولماذا، مستعينا بكل ما يراه من أدوات تخدم هدفه."[2]

لأجل هذه الأسباب لا يمكن أن تحل الأسلوبية محل النقد الأدبي أو أن تصبح نظرية نقدية، ولا تستطيع أن تزيح النقد كما فعلت مع البلاغة القديمة التي استطاعت أن تتجاوزها في العديد من المناطق. يقول **المسدي** حول الفكرة ذاتها:" ونحن ننفي عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلا عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا، وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته... بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب"[3]. ولما كانت الأسلوبية في إحدى مهامها تتجنب إطلاق الأحكام المعيارية القيمية كما فعلت البلاغة فهي "لا تطمح إلا أن تكون رافدا موضوعيا يغذي النقد فيمده ببديل اختياري يحل

---

[1] نفسه، ص: 30.

[2] يوسف أبو العدوس:الأسلوبية،الرؤية والتطبيق،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،عمان،الأردن، ط1،2007،ص: 55.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: 115.

محل الارتسام والانطباع حتى تسلم أسس البناء النقدي، فالأسلوبية إذا دعامة آنية حضورية في كل ممارسة نقدية."[1]

يضع **عياد** جملة من الشروط المعرفية والنفسية التي يجب على الناقد الأسلوبي التحلي بها، وإلا غدا عمله قاصرا وهزيلا، ولا يخدم العملية النقدية من أساسها، ومن الضروريات التي يتحتم على الناقد الأسلوبي التحلي بها خاصية الذوق الفني للنص المراد مساءلته، يقول **عياد**:" فإذا كان عمل الناقد الأسلوبي هو تبيين الارتباط بين التعبير والشعور، فيجب أن يكون قادرا على الاستجابة للقطعة الأدبية التي يدرسها، وإلا فإنها ستظل بالنسبة له حروفا ميتة... إن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملا لا يتذوقه."[2] لقد تناول **عياد** خاصية الذوق باعتبارها ملكة شعورية تذكي جذوة النقد عند الناقد الأسلوبي، بيد أن الأمر لا يتوقف عند هذه الخاصية نظرا لما تنشده الأسلوبية من موضوعية في الطرح وفي مراميها التحليلية[3]. ويصرّح بأن على الناقد الأسلوبي أن يتمتع بنوع من الحدس الفني، أو قل الاختيار الموفق لجملة من المدونات والنصوص المراد قراءتها، باعتبار أن عملية الاختيار محدد من محددات الأسلوب وملمح من ملامحه، وإليه يعود فضل النتائج التي يتحصل عليها الناقد الأسلوبي، يقول **عياد**: "فالناقد الواسع الأفق يتذوق أعمالا مختلفة الاتجاهات والأشكال...فكل نقد جاد – لا النقد الأسلوبي فحسب- ينطوي على حكم ضمني بأن العمل المنقود يستحق القراءة."[4]

وهو المذهب نفسه الذي قصده **عياد** عندما وازن بين عمل كل من الناقد الأسلوبي والناقد الانطباعي، الذي يرتكز على جملة من الأحكام الانطباعية المعيارية أثناء مقاربته النص الأدبي، على عكس الناقد الأسلوبي الذي ينطوي على توجه معين للقراءة التي تفكك النص داخليا، وتبعد من حسبانها تلك المنطلقات أو السياقات التي كانت تتحكم في رقاب العملية النقدية، والتي من شأنها أن تسيء عملية الفهم المنشودة، وتحد من فاعلية الإجراءات المتوخاة في أثناء المساءلة النقدية. "والفرق بين الناقد الأسلوبي والناقد الانطباعي هو أن الأول أكثر موضوعية، لأنه ينطلق من تحليل

---

[1] المرجع نفسه، ص: 115.

[2] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 32.

[3] حول ملكة الذوق وفاعليتها في عملية النقد ينظر: شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، ص: 42، 46.

[4] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 32.

للنص المكتوب، قائم على مبادئ علمية، في حين أن الثاني ينطلق من مشاعره الخاصة إزاء العمل، وقد تعكس هذه المشاعر صورة صادقة للعمل، ولكنها في كثير من الأحيان تكون بعيدة عنه."[1]

لا يجد **عياد** بدا من أن يتوسط بين علم الأسلوب والنقد الأدبي، على اعتبار أن هذا الأخير يحتوي الأول ويثريه في الوقت نفسه، ويحاول تجسير الهوة العميقة التي فصلت العلمين عن بعضهما البعض، وذلك لأن علم الأسلوب ما هو إلا اتجاه من اتجاهات النقد الأدبي المعاصر، لا يمكن بأي حال من الأحول أن يتغوّل على منشئه حتى وإن استقل بجملة من آلياته القرائية. لأن النقد كذلك يسعى جاهدا لامتلاك هذه العملية الموضوعية في مقاربة النصوص الأدبية، دون أن يقصر نفسه على اتجاه آخر، يقول في ذلك:" لكن التميز لا يعني الفصل، فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أقرب إلى الموضوعية من شقيقه الأكبر "النقد الأدبي" فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى هذا الشقيق إن هو حاول أن يغتصب مكانه، إن النقد الأدبي في طريقه إلى أن يصبح – بدوره- علما وهو قادر – حتى بحالته الحاضرة- على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه في الوجود."[2]

يكاد ينسحب الأمر نفسه على تاريخ الأدب، إذ يخلص **عياد** إلى أن العلاقة الرابطة بين تاريخ الأدب وعلم الأسلوب، تكمن في الوعي بمستويات إنتاج النصوص الأدبية وغير الأدبية، إذ يقرّ الباحث باستحالة أن يلقي الباحث الأسلوبي أحكاما عامة على المعطيات التاريخية التي أسهمت في إنتاج النص، إذا كان غير ملم بالمرجعيات والخلفيات الفكرية التي أسهمت في صياغة هذه الظاهرة. " إننا إذ نحلل نصا أدبيا ما تحليلا أسلوبيا — مهما يكن دقيقا وعميقا- لا نستطيع أن نقفز منه إلى أحكام عامة عن عصره، فلابد للوصول إلى هذه الأحكام من إضافة حقائق أخرى بعضها مستمد من نصوص أدبية ذات صلة بالنص الأول، وبعضها حقائق لا توصف بأنها أدبية."[3]

يصل **عياد** جملة هذه المقالات في كتابه مدخل إلى علم الأسلوب بمقال آخر عن علم الأسلوب وعلم البلاغة ويعرض فيه لتعريف كل علم على حدا، ثم يميز بين العلمين في جملة من

---

[1] المصدر نفسه، ص: 32.

[2] نفسه، ص: 33.

[3] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ، ص: 33، 34.

الفروق التي تفصل بينهما أولهما " أن علم البلاغة علم لغوي قديم وعلم الأسلوب علم لغوي حديث...فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور."[1]

ثم يتناول الفرق الثاني الذي يراه فاصلا بين العلمين وهو "إن علم البلاغة علم معياري، على حين أن علم الأسلوب علم وصفي"[2]. لا يكتفي عياد بهذين الفرقين بين علم البلاغة وبين الأسلوبية، فيضيف فرقا آخر يتجلى في نظرة كل علم إلى ما كان يسمى بمقتضى الحال في البلاغة العربية القديمة، والذي اصطلح عليه مصطلح "الموقف" وكيف ربطت بالحالة العقلية للمخاطب نظرا لسيطرة آليات المنطق على جلّ أعمال البلاغيين العرب القدامى، مما نجم عنه عمليات التقعيد والتقنين التي أصابت مقولات البلاغة بالجمود والتكلس يقول **عياد**: " تتجلى سيطرة المنطق على علم البلاغة في تبويب هذا العلم، فإنه لم يكد يخرج في هذا التبويب عن موضوعين اثنين: دلالة اللفظ المجرد وهو ما يسميه المناطقة بالتصور،...ودلالة الجملة وهو ما يسميه المناطقة بالتصديق....ولم تتحرر البلاغة من هذا التبويب المنطقي إلا حين أضافت موضوع الربط بين الجمل (الفصل والوصل) وموضوع الإيجاز والإطناب، ولكنها تركت ظواهر لغوية مهمة يعنى بها علم الأسلوب."[3] ويختم عياد مقالته هذه بإبراز فرق آخر بين علم البلاغة وعلم الأسلوب يتمثل أساسا في "اتساع آفاق علم الأسلوب اتساعا كبيرا بالقياس إلى علم البلاغة."[4]

وإشكالية الاتساع إنما مردّها إلى أن الباحث الأسلوبي لا يكتفي أثناء التحليل بالجزء من النص، كأن يقف عند مستوى ويهمل آخر، بل تشمل دراسته كل المستويات متضافرة لتؤدي الدلالة كاملة. فيباشر تحليله من أدنى مستوى وهو المستوى الصوتي الذي يقف فيه عند ظاهرة تكرار الحروف مثلا والموسيقى الداخلية والخارجية للقطعة، ويتدرج في مقاربة جميع المستويات بصرفها وتركيبها ودلالتها ولا يهمل أي جزئية مهما بدت هامشية في متن النص، وفي حوصلة لهذه النتائج التي تحصل عليها يصل عياد إلى "أن علم الأسلوب لا يكتفي بدراسة الظواهر اللغوية في عصر

---

[1] نفسه، ص: 36.

[2] نفسه، ص: 36.

[3] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 38 .

[4] نفسه، ص: 38.

واحد، ولا يمزج بين العصور كما تفعل البلاغة، بل يمكن أن يتتبع تطور الظاهرة على مر العصور، ولا يكتفي بدراسة الدلالات الوجدانية العامة الزائدة على الدلالات المباشرة لمختلف التراكيب اللغوية، بل يدرس أيضا الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجدانية في أسلوب مدرسة أدبية معينة أو فن أدبي معين، أو في أسلوب كاتب بالذات، أو عمل أدبي واحد بعينه."[1]

إن ما يخلص له **عياد** هو تبيان الفروق الجوهرية بين علم البلاغة وعلم الأسلوب، على اعتبار أن ما يفرقهما أكبر مما يجمعهما، رغم أنهما يشتركان في موضوع الدراسة وهو الخطاب الأدبي، وتبقى جملة من الفروق والمزايا تفصل العلمين لم يتطرق لها على الأقل في هذا المؤلف رغم أنها تمثل منعطفات حادة على مستوى الدراسة المقارنة بين العلمين.

تزدان الحلقة النقدية في مجال الدراسة الأسلوبية لعياد بكتاب هام عنوانه:"اتجاهات البحث الأسلوبي" الذي أصدره سنة 1984، والذي صدّره بمقدمة جاء فيها أن الهدف من هذا الكتاب هو "إعادة النقد العربي القديم إلى ساحة الفكر العالمي."[2]

والهدف الآخر من الكتاب كذلك هو" وضع البلاغة العربية على الخريطة العامة للدراسات الأسلوبية كما نعرفها اليوم."[3]

يعتبر كتاب "اتجاهات البحث الأسلوبي" حلقة واصلة بين الكتاب الأول "مدخل إلى علم الأسلوب" والكتاب الآخر الذي سيليه حول " اللغة والإبداع"، والكتاب الأول المدخل كما يرى **عياد** "لم يكن أكثر من حجر صغير ألقي في ماء ساكن فرقرق فيه دوائر مال بثت أن اضمحلت."[4]

و الكتاب مشروع نظري ضخم يحاول عياد مسايرته بأربعة أجزاء أخرى:

أولها: اتجاهات البحث الأسلوبي، أي نظرية الأسلوب في صياغاتها المختلفة.

---

[1] نفسه، ص: 39.

[2] شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي ، ص: 5.

[3] شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي ، ص: 211.

[4] نفسه، ص: 6.

ثانيها: الاستعمال الفني للأشكال اللغوية والتي تشمل صيغ المفردات وأنواع التراكيب فهو يعنى بالوظائف الإضافية للأشكال النحوية.

ثالثها: يقصر على الدراسة الأسلوبية للصور والرموز، وهي الدلالات الجوهرية التي تكوّن ما نسميه عالم القصيدة أو العمل الأدبي.

ورابعها: يبحث في الخصائص اللغوية للأشكال الأدبية ويدخل في ذلك خصائص الأسلوب الشعري والأسلوب النثري وخصائص لغة القصة ولغة المسرحية، والخصائص اللغوية التي تميز مذهبا أدبيا عن مذهب آخر.[1]

غير أن هذه التقسيمات لا تزعم لنفسها الكمال وأنها جامعة مانعة، لأنها تحاول أن تساير نظريا ما كان **عياد** قد بدأه في المدخل، وعلى ذلك فالسلسلة التي قيّدها عياد "لا ترمي إلى وضع "علم أسلوب عربي" محصور المسائل، مكتمل الخطوط، وإنما ترمي إلى فتح أكثر ما يمكن من الأبواب المغلقة."[2]

جاءت عملية التناول عبارة عن ترجمات لأهم الاتجاهات الأسلوبية في النقد الغربي مع مراعاة خصوصية اللغة العربية أثناء التمثيل، ولم يحصر **عياد** نفسه في الأخذ من المدرستين الفرنسية والإنجليزية بل اجتهد ما وسعه الأمر لذلك ليعرّف القارئ العربي المعاصر بأهم المدارس الأسلوبية في العالم الغربي، مع محاولة تقريبها لتساعد على عملية الفهم والتمثل، وقد تناول عياد بالترجمة الدقيقة سبعة مقالات تبرز أهم أعلام النقد الأسلوبي الغربي واتجاهاتهم النقدية، إضافة إلى مقالة ثامنة ضمنها عياد الكتاب ليزيح بعض اللبس ويرفع بعض الإشكال عن مكتسبات البلاغة العربية القديمة في مواجهة الأسلوبية الحديثة، وقد غطّت هذه الترجمات معظم المدارس الأسلوبية في العالم الغربي، وجاءت على النحو التالي:

1- علم الأسلوب وعلم اللغة العام شارل بالي.

2- علم اللغة وتاريخ الأدب ليو شبتسر.

---

[1] نفسه، ص: 5.

[2] نفسه، ص: 7.

3- اتجاهات جديدة في علم الأسلوب	ستيفن ألمان.
4- معايير لتحليل الأسلوب	مايكل ريفاتير.
5- النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي	ج.ب.ثورن
6- نحو تفسير براجماتي للإبداعية	ج.شمت.
7- الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي	ميلان يانكوفتش.
8- البلاغة العربية وعلم الأسلوب	شكري محمد عياد.

لقد تمت عملية اختيار هذه المقالات من باب الحرص الشديد من قبل **عياد**، ليطلع القارئ العربي المعاصر على معظم الاتجاهات الأسلوبية العالمية، فانتقل به من الاتجاه التعبيري التأسيسي الذي يجعل من اللغة العادية اليومية حقلا لدراسته، ممثلا في مؤسسه **شارل بالي** مرورا باتجاه الأسلوبية النفسية كما قعّد له الناقد **ليو سبتزر** وإبراز أوجه التقاطع والتباين التي تميز العملين، وتأثير الفلسفة المثالية في جل طروحات الرجل، ثم التعريج على اتجاه آخر لا يقل أهمية عن سابقيه وهو الاتجاه الوظيفي البنيوي ممثلا في اجتهادات **ريفاتير**، قبل أن عرض لطروحات **ستيفن ألمان** في الأسلوبية التي عدها علما شابا لكنه بوّأ لنفسه مكانة هامة في حقل الدراسات اللغوية المعاصرة، وقد أبان عياد عن تحكم واضح في رسم حدود آليات هذه الاتجاهات، ومدى إسهامها في دفع العملية النقدية الأسلوبية. دون أن نغفل دور الأسلوب الذي اعتمده **عياد** في ترجمة هذه المقالات ومحاولته في كل مرة شد انتباه القارئ إلى ضرورة مسايرته قصد الإلمام بالقدر الوافي من هذه المناهج أو الاتجاهات، وأخيرا جاءت المقالة الثامنة والأخيرة التي كتبها المترجم نفسه لتضع البلاغة العربية جنبا إلى جنب مع هذه الاتجاهات الأسلوبية الحديثة دون انتقاص من شأن هذا الموروث الضخم، ودون غرور بأن موروثنا عالي الكعب على هذه المدارس، إنما تناول **عياد** هذه العلاقة بشيء من الرزانة والهدوء مكنته من هذه المقارنة التي عقدها، وسيأتي تفصيل هذه العلاقة في الفصل الموالي عند إبراز نقاط التماس والتوازي بين العلمين حتى يتيسر لنا إضاءة هذه العلاقة بشيء من الموضوعية التي تهدف إلى الدراسة العلمية الوصفية للظاهرة دونما تعصب لرأي أو إصدار لحكم.

يستمر المشروع الأسلوبي **لعياد** بإصدار كتاب آخر يمثل الحلقة الواصلة بين ما سبقه من كتابات وبين مؤلفات أخرى تشاركه الهم المعرفي نفسه، إنه كتاب "اللغة والإبداع"- مبادئ علم الأسلوب العربي- الذي أصدره سنة 1988، والذي يعد تتويجا للجهد النقدي السالف وجاء معززا للمشروع الأسلوبي عند الرجل، وهو ثمرة طيبة لذلك المجهود الذي بذله في الكتابات السابقة.

يلتزم **عياد** منذ فاتحة الكتاب بمنهج معين يشد الكتاب إليه من مجراه إلى مرساه، وفي الوقت ذاته يبين العلاقة الوطيدة التي تربط هذا الأخير بسابقيه فيقول: "أما الذي نحاوله في هذا الكتاب الجديد فهو وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم، ومن ثم فسيكون علينا أن نحفر عند الجذور، أي أننا سنبحث عن الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغويين، قبل أن نبحث عنها في التراث البلاغي الصرف."[1]

تلك إذا الغاية من تأليف هذه الحلقة ضمن هذه السلسلة وطرق المعالجة والمساءلة التي ينشدها **عياد** في بلوغ المرمى المنشود. أما عن قضية المنهج المتبع لمختلف المظاهر اللغوية والأسلوبية التي هو بصدد تعرية أنساقها والحفر عن جذورها، فيقول في ذلك: "...فالتزامنا المنهجي بما نسميه "المنظور التاريخي" يحتم علينا أن نبتكر الحلول المناسبة لمشكلاتنا بقدر ما يحتم علينا أن نستلهم تراثنا وتجارب الثقافات المعاصرة لنا، لأن النقطة التي نقف عليها والتي نسميها حاضرنا أو واقعنا ليست إلا نقطة وهمية في امتداد الزمان والمكان....سنقدم في سبيل استكمال هذا المنظور التاريخي خطوة أبعد من تلك التي خطوناها في "المدخل" و"الاتجاهات" فلن نكتفي بالمقارنة بين البلاغة وعلم الأسلوب، ولكننا سنعرض مشكلات "اللغة الفنية" في مساق واحد، ونضع أقوال البلاغيين القدماء بجانب أقوال الأسلوبيين المعاصرين، لا نفرق بين قديم وحديث أو بين عربي وغربي."[2]

تتنزل عبارة المنظور التاريخي على الأقل في هذا النص ضمن ما يمكننا الاصطلاح عليه بالكلمة المفتاح (Mot clé) ، ذلك أن فاعلية هذه العبارة إنما اكتسبت هذه الخصوصية والفرادة في الدلالة من حقل لغوي أو لساني يتتبع الظاهرة اللغوية موضوعيا، دون أن يخصها لإطلاق الأحكام الجاهزة الناجزة. فالباحث يحاول جاهدا أن يأخذ نفسه في هذا المؤلف بأن يعقد الصلة الحميمة والعلاقة

[1] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ص: 6.

[2] المصدر السابق، ص: 7.

الوطيدة بين ما كان من مؤلفات وبين هذا الأخير، وأخذ نفسه بأن عالج جملة القضايا المطروحة على الساحة البلاغية العربية، ومدى ملاءمتها وموازاتها بما تمور به الساحة النقدية العالمية، دون أن يتعصب لقديم أو ينبهر بجديد، ويتيح لنفسه بمنهجه هذا أن يقارب مجمل الإشكالات المعرفية بكل أريحية وموضوعية، وبعد أن يجري نوعا من المقارنة بين النصوص الحديثة في الأسلوبيات **لشارل بالي** مثلا يخلص إلى أن وحدة الموضوع تقابلها وحدة العقل والفكر، ذلك أن ميدان المعالجة وحقل المدارسة واحد في كلا النصين، غير أنه يخلص إلى نتيجة مفادها أن إجراء مثل هذه المقارنات من شأنه أن يلتبس على بعض النقاد فيذهبون مذاهب شتى في المفاضلة بين الحضارات يقول عياد: "على أننا نبادر إلى القول بأن اتخاذ المقارنة طريقا إلى الزعم بأن الثقافة العربية سبقت ثقافة الغرب إلى كذا أو كذا، أمر لا نحبذه فضلا عن أن نمارسه أو نقول به، فهو لا يتفق مع منهجنا، منهج "المنظور التاريخي" الذي يسجل المتغيرات كما يسجل الثوابت، ويعترف بالنسبي كما يعترف بالمطلق، ويرتكز على الوعي بالحاضر بدلا من تقديس الماضي."[1]

لا يحتكم الباحث إلى مثل هذه المقارنات الساذجة التي تنحو منحى المفاضلة بين الحضارات، مما يتسبب في عقم النتائج التي تتوصل إليها مثل هذه الدراسات، فضلا عن لوازم التفاوت وخيارات المقارنة بين الحضارتين الغربية والعربية، الأمر الذي من شأنه أن يصيب الأنا الدارسة بنوع من التضخم ويجعلها تبتعد عن بلوغ الحقيقة العلمية التي تبقى دائما تنشد الموضوعية، وتحاول جاهدة أن تزيح مثل هذه الدراسات المتورمة التي لا تقدم للعملية النقدية طائلا يذكر.

يعتبر كتاب "اللغة والإبداع" كتابا مفصليا مركزيا، باعتباره واسطة العقد بين المدخل والاتجاهات من جهة ومؤلف دائرة الإبداع من جهة أخرى. يقول عياد: "... إن هذا الكتاب يأتي بعد "دائرة الإبداع" مفصلا لما أجمل هناك عن اللغة الفنية ومحاولا، مثل سابقه، أن يؤصل منهجا للدراسات الأدبية، وهو مطلب عزيز، ولا نقرّ لأنفسنا بأننا بلغنا ذلك الغرض أو دنونا منه، ولعل المشقة التي عانيناها في هذا الكتاب كانت أعظم منها في سابقه فنحن نحاول هذه المرة أن نرسي

[1] نفسه، ص: 9.

الدعائم لعلم جديد، لك أن تسميه "مبادئ علم الأسلوب العربي" كما سميناه، أو "أصول البلاغة العربية" إن كنت حريصا على الاسم القديم."[1]

يتقاطع إذا هذا الكتاب مع المدخل والاتجاهات في إبراز سيرورة المشروع الأسلوبي عند الرجل، ومحاولة التأسيس لمشروع علم أسلوب عربي، يتنقل فيه العلم بآلياته القرائية وجهازه المصطلحي والمفهومي، ومن جهة أخرى يحاول تجاوز تلك المقولات البلاغية القارة، ليس نفيا لها أو ممارسة القطيعة المعرفية معها، إنما جعلها أساسا لمنطلقات الدراسة الأسلوبية الحديثة كما يرغب **عياد** الوصول إليه. ومن ناحية ثانية يتقاطع اللغة والإبداع مع مؤلف سابق جاء مجملا للكثير من القضايا والإشكالات التي تخص اللغة الفنية والتي تناولها الباحث في كتاب "دائرة الإبداع"، فعملية التماس حصلت على مستوى الدعوة إلى التأصيل، ويجمع بينهما العناية بدراسة اللغة الفنية تحت قبة علم الأسلوب.

لعل مجمل القضايا اللغوية والأسلوبية التي أخضعها **عياد** للمعاينة ومن ثم المعالجة، تعد عملية مهمة في منطلقات الدرس النقدي عند الرجل، ذلك أنه لم يكتف بعرض هذه القضايا إجمالا إنما حاول أن يؤسس لكل إشكالية تأسيسا ينم عن تحكم واضح في عمليات المتابعة التاريخية تحليلا ونقدا واستقراء، وتدل كذلك على أنه لا يتبع ذلك التسطيح الساذج في معالجة أمهات القضايا، سواء كانت تراثية أم حداثية، إنما يجهد قدر مبتغاه إلى عملية التوليف العجيبة في طرح القضية على مقولات التراث ثم يحاول إيجاد البدائل المصطلحية لها على مستوى النقد العربي الحديث والمعاصر، دون أن يجعل هذه العملية فعلا لا طائل من ورائه، إنما هو إعادة ترسيخ للكثير من هذه الإشكالات التي عجّ بها التراث اللغوي العربي.

3. مباحث الأسلوب في التراث العربي

يرجع عياد كعادته- في معاينته لتعريف الأسلوب- إلى مظان النقد والبلاغة والإعجاز، ليؤسس للمصطلح مفهوماته في العديد من الحقول المعرفية التي أثرت المصطلح بالعديد من الدلالات، فيؤصل له عند علماء الإعجاز، على اعتبار الدراسات التي تمت لمعاينة وجه الإعجاز في

[1] المصدر السابق ، ص: 9.

أسلوب النص القرآني، وهي من المباحث التأصيلية في معرفة المصطلح كما هو الشأن عند **ابن قتيبة** في "تأويل مشكل القرآن"، و**الخطّابي** في بيان "إعجاز القرآن" و**الباقلاني** في "إعجاز القرآن" وغيرهم ممن وقفوا اهتماماتهم ودراساتهم حول إبراز مواطن الإعجاز في النص القرآني، وموازنة الأسلوب القرآني بالأسلوب البشري. ولا يخفى على دارس تلك النتائج القيّمة التي توصل إليها هؤلاء العلماء.

ثم يعرج على طرق المفهوم عند جملة من النقاد والبلاغيين الذين أبانوا عن اهتمام بالغ بالكثير من القضايا النقدية والبلاغية والتي شكلت محور دراساتهم، **كالجاحظ** في الكثير من مؤلفاته الذي وازن بين جملة من الطرق والأساليب في تأليف الخطبة مثلا، لكن بقي الأمر ملتبسا على العديد من البلاغيين في تفريقهم بين النوع الأدبي والموضع وطريقة الصياغة، على أن تم لهم الاستئناس بما جاء به **عبد القاهر الجرجاني** من قوله بالنظم فجمعت الأخيرة بين تلك الإمكانيات التي كانت مطروحة على ساحة النقد والبلاغة، ففُكّ الإشكال وفُهم من هذه الكلمة أن الأسلوب هو النظم كما ذهب إلى ذلك عبد القاهر، وبذلك تم القضاء على هذه المشكلة التي بقيت عالقة منذ الجاحظ والتي مفادها أن البلاغة راجعة إلى الألفاظ أم إلى المعاني.

يقول **عبد القاهر** : "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فعلا فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه- فينظر في الخبر...وفي الشرط والجزاء... وفي الحال...هذا هو السبيل: فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم- إلا وهو من معاني النحو، قد أصيب به موضعه ووضع حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ماينبغي له، فلا ترى كلاما وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه."[1]

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحح أصله: الإمام محمد عبده والشيخ التركزي الشنقيطي- علق حواشيه: محمد رشيد رضا، الناشر مكتبة القاهرة، 1961، ص: 55، 56.

ثم يعرض **عياد** للجهود البلاغية أو قل المنطقية **لحازم القرطاجني** في مخالفته ما ذهب إليه **عبد القاهر**، إذ النظم عند **حازم** هو ذلك الترابط أو الانسجام والاتساق الذي يكون بين أجزاء النص ككل، وهو ما يصطلح عليه **حازم** بالاطراد في تسويم رؤوس المعاني، ويشمل النص أو القصيدة من مطلعها إلى مقطعها، ودراسة كيفية تناسل وتوالد المعاني من بداية الشطر الأول إلى مقطع القصيدة الذي يمثل خاتمتها. إضافة إلى وجود ذلك السلك المعنوي الرابط لأسباب المطلع وما ينجم عنه من إطراء منطقي لجل الأغراض التي تأتي في جسد القصيدة يقول **حازم** : "لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصل الطلول وجهة وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية/الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب."[1]

لم يبق النظم عند **حازم** كما كان عند **الجرجاني** بل تم استثمار المصطلح من قبل **حازم** ليقوم مقام الأسلوب المتبع في كل أنحاء النص/ القصيدة.

ثم يقف **عياد** عند جهود العلامة **ابن خلدون** في تفعيل هذا المصطلح وكيفية اشتغاله على أكثر من حقل معرفي، فالأسلوب عنده يرجع إلى ما يصطلح عليه الصناعة الشعرية التي يقول عنها: "اعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص: 363.

للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النسّاج في المنوال."[1]

يعلق **عياد** على تعريف **ابن خلدون** بقوله: "هذا التحديد لمعنى الأسلوب ومكانه من الصنعة الأدبية مع نزعته التعليمية الواضحة، هو أدق وأوضح ما نجده لدى النقاد العرب في هذا الباب."[2].

وفي صنيعه هذا إنما يحاول **عياد** أن يعاين أكبر قدر ممكن من الحقول المعرفية التي تناولت المصطلح في التراث العربي، ضمن بيئة علماء الإعجاز مرورا بالنقاد والبلاغيين وانتهاء بالمناطقة والمفكرين، يكون الرجل قد أوضح الحدود المفهومية للمصطلح في هذه البيئات كلها، ليتسنى له والحال هذه أن يعاين المصطلح في الثقافات الأوربية الحديثة ليمر إلى الجهود اللغوية للأسلوب في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، فقد تناوله في الثقافات الأوربية مرجعا إياه حتى إلى اللغات اللاتينية الأم. ويتتبع المصطلح صعودا حينما كان مرادفا للبلاغة (Rhétorique) وذلك لأنه يبرز ما اصطلح عليه **عياد** بمستويات التعبير، ويتدرج في التقريب لهذا المصطلح حتى يصرح بأن "مفهوم الأسلوب(Style) عندهم لا يختلف اختلافا أساسيا عنه عندنا."[3] على اعتبار المساواة التامة التي حصلت بين الأسلوب والبلاغة في الثقافة الغربية القديمة.كما يذهب إلى ذلك **عياد** عندما يقف على أن "الأسلوب Style عندهم ربما جعلوه مرادفا للبلاغة (Rhetoric) وربما خصّوه بمعنى أضيق من ذلك وهو "مستوى التعبير" وعندهم ثلاثة مستويات أو أساليب، القريب والمتوسط والرفيع، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة، وبالفنون الأدبية من جهة ثانية، وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة."[4]

إلا أن الميزة الأساسية لمصطلح "أسلوب" في هذه الثقافة، هي الخصوصية الفردية لكل أسلوب فردي انطلاقا من مقولة بوفون: "الأسلوب هو الرجل ذاته" فأصبح يدل على الجانب الفردي أو

---

[1] ابن خلدون:المقدمة، ص: 460، 461.

[2] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ص: 21.

[3] نفسه، ص: 23.

[4] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع ، ص: 23.

الشخصي للفرد المتكلم أو المبدع، حتى أن بعضهم شبه الأسلوب ببصمة الأصبع، وهي الخاصية التي تناولها **عياد** بشيء من الإسهاب مبرزا أن لكل إنسان أسلوبه الخاص الذي يختلف بالضرورة عن إنسان آخر.

4. شكري عياد ومحاولات التجديد

يصل **عياد** إلى تناول مباحث الأسلوب عند المجددين الأوائل للبلاغة، وقبل أن يخضع هذه الجهود التجديدية للمعاينة والكشف، يقف عند بعض المطبات المعرفية التي أسهمت في تكلس وتحجر الدرس اللغوي عندنا، الشيء الذي أبطأ عجلة التقدم أو أوقفها يقول: "والحق أن الدراسة البلاغية كما عرفت قديما لم تكن لتفي بحاجة العصر، فأبرز عيوبها أنها أشكال لغوية لا يربطها رابط... لهذا كان التحليل البلاغي عاجزا عن إعطاء تفسير ذي دلالة للأعمال الأدبية، بقدر ما كان النقد الأدبي –الرومنسي– الذي بني على تقسيمات عريضة مبهمة، واعتمد على أحكام انطباعية سريعة، عاجزا عن إسباغ شيء من الموضوعية على مناهج البحث الأدبي في البيئات الجامعية."[1]

يحاول **عياد** أن يربط بين منجزات الثقافة الأوربية – في محاولة تنزيل مباحث الأسلوب منزلة البلاغة القديمة– وبين المحاولات الأولى في الثقافة العربية الحديثة، التي رامت التجديد المعرفي للكثير من المقولات البلاغية، وتطفو إلى السطح تلك المحاولتين الرائدتين في أبحاث التجديد ممثلة في جهود الشيخ **أمين الخولي** في كتابه "فن القول" أما المحاولة الثانية فهي للأستاذ **أحمد الشايب** في مؤلفه "الأسلوب".

يقف **عياد** عند مظان التجديد الذي ابتغاه **الخولي** في "فن القول" فيبدأ بتغيير اسم البلاغة إلى فن القول من قبل الشيخ، ويتناول عملية التوسط المنهجي التي تبوّأها الشيخ بين إعزازه للقديم وفي الوقت ذاته حماسته للجديد، يقول عياد: "وقد بنى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين، – أي الأوربيين– التي سموها "علم الأسلوب"، واعتمد في رسم صورة البلاغة العربية التقليدية –التي أحاط بتراثها المعروف إحاطة كاملة متعمقة– على "شروح

[1] نفسه، ص: 25.

التلخيص"... أما "بلاغة المحدثين" فقد اعتمد فيها على كتاب لمؤلف إيطالي اسمه "لباريني" وعنوان الكتاب "الأسلوب الإيطالي"Lo stileia Italiano" وهو كتاب غير معروف لدينا"[1].

إلا أن الذي شدّ انتباه الناقد في محاولات التجديد التي باشرها **الخولي**، هو إصراره على فنية البلاغة العربية من جهة، ومناداته بالدراسة الموضوعية من جهة أخرى ، فيتساءل **عياد** " كيف اشتبه عليه الأمر في الدراسة البلاغية التي يريدها موضوعية، فجعلها "فنا" كفن الشاعر أو الكاتب المبدع؟"[2] ويتابع **عياد** بأن الشيخ لزم نفسه بخاصية الذوق في نقد الأعمال الإبداعية وقراءتها، – ما دامت البلاغة في عرفه لا يمكن أن ترقى إلى مصاف العلوم–، لأن الشيخ يرفض علمية البلاغة وإنما يسلم الأمر إلى الأفكار الذوقية التي من شأنها أن تتبع مواطن الجمال في النص الأدبي.

ثم يتناول **عياد** المحاولة الثانية للأستاذ **الشايب** الذي حاول " أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبي الحديث."[3] غير أن مرجعيات الأستاذ من الثقافة الغربية كانت قاصرة على رفده بالجديد على ساحة النقد الأسلوبي، وذلك بالنظر إلى ما يمتلكه الأستاذ من ثقافة تراثية كانت مزيجا بين البلاغة والنقد، فانطلق **الشايب** في إعادة صياغة البلاغة على منهج الشيخ **الخولي** إلا أنه باينه في النظر التحليلي لمكونات البلاغة بل كان اعتماده "على ما قرره ابن خلدون عن الأسلوب، وبنى عليه نقاشا طويلا حول كون الأسلوب نظاما لفظيا أو نظاما معنويا."[4]

إلا أن **الشايب** لا يحصر جل اهتمامه في مقاربة البلاغة العربية القديمة معتمدا على جهود القدماء، إنما يجد لنفسه مكانا هاما عندما يقيم هذه الصلة الحميمة بين البلاغة القديمة باعتبارها مجموعة من القواعد، وبين النقد الحديث (الرومنسي) الذي يجعل محور اهتمامه التجربة الذاتية، فهل نجح الأستاذ في عقد مثل هذه الصلات؟ يقول **عياد** مبرزا الجهود التجديدية للأستاذ في النقد الحديث "الواقع أن الأستاذ الشايب يجد نفسه مضطرا، في الفصل الذي يعقده بعنوان "تكوين الأسلوب" إلى الاعتماد على مفاهيم البلاغة القديمة دون غيرها. فتوسيع مفهوم الأسلوب بحيث

---

[1] المصدر السابق، ص: 26.

[2] نفسه ، ص: 27.

[3] نفسه، ص: 28.

[4] نفسه، ص: 28.

يشمل كل عناصر العمل الأدبي التي تحدث عنها الأستاذ الشايب في أصول النقد، وهي الفكرة والعاطفة والخيال إلى جانب العبارة، حري أن يلقي بالناشئ في خضم لا نهاية له ما دام المعيار الوحيد للعناصر الثلاثة الأولى هو التجربة الإنسانية مطلقة من كل قيد. وإذا فلابد من الالتزام بالمفهوم الضيق للأسلوب الذي يحصره في العبارة وحدها."[1]

يتدرج الناقد – **عياد**- في بسطه لمفاهيم الأسلوب في الثقافة العربية المعاصرة، بعد أن أسس للمفهوم في الثقافة العربية القديمة بشيء من الإسهاب، فيجد أن الكلمة تفاوت مدلولها بين بيئة وأخرى مما أسهم في إغناء دلالتها وثرائها. والأمر الآخر هو أن مفهوم الأسلوب سواء في القديم أم في الحديث، إنما يرتكز على مكتسبات العلوم اللغوية القديمة منها والحديثة، يقول: " إن القدماء – بوجه عام– تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية، وأن المحدثين تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذاتية. وكلا المدخلين لا يأخذنا إلى قلب الظاهرة. فإذا نظرنا إلى كل ذلك الحشد من الأفكار والنظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجمع إلا على شيء واحد وهو أن الأسلوب يعتمد على اللغة. في وسعنا إذا أن نقول إن الأسلوب ظاهرة لغوية، وأن نشرع في تفسيره على هذا الأساس."[2]

غير أن مرجعيات علم الأسلوب الحديث إنما تتباين مظانها من المرجعيات اللغوية إلى الدراسات الأدبية، التي أسهمت في بلورة مجمل الدراسات الأسلوبية في العالم الغربي، ومن ثم تحديد المنطلقات النظرية لبروز هذا العلم الجديد "والواقع أن علم الأسلوب لم يخطُ خطواته الأولى إلا حين ارتكز على علم اللغة وكان هذا التحول انقلابا في الدراسات الأدبية، ولكنه لم يصدر عن علم اللغة، بل جاء من قلب الدراسات الأدبية نفسها."[3] وسنده في ذلك عمليات التحول التي مورست على تحليل النص الأدبي بعد أن أخذ النقد الانطباعي في التراجع، واتخاذ منهج تحليل النص بمعزل عن شخصية صاحبه، بديلا شرعيا في عملية التحليل، على اعتبار أن الشخصية الأساسية والمحورية في النص هي اللغة المتوسل بها.

---

[1] المصدر السابق، ص: 30.

[2] المصدر نفسه، ص: 33.

[3] نفسه، ص: 33.

يبرز **عياد** العلاقة المتينة التي تربط علم الأسلوب بعلم اللغة الحديث، ومدى الترابط الوثيق الذي يجمع بين العلمين على ساحة النقد العالمي المعاصر، فيقول: " بدأ علم الأسلوب الحديث علما لغويا، ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة، ولعل الأصحّ أن نقول إن الناقد في هذا العصر أصبح ناقدا ولغويا فهو يشبه الناقد القديم من هذه الناحية، ولكن مع ملاحظة الفروق المهمة بين المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة، وأصبحت معظم الدراسات النقدية الحديثة دراساتٍ أسلوبية كما انصبت معظم الدراسات الأسلوبية على لغة الأدب."[1]

تشكل الدراسات اللغوية، الخلفية الأساسية والمرجعية الهامة لانطلاق الدراسات الأسلوبية وحلولها بديلا للكثير من مناهج الدراسة النقدية، وأصبح علم الأسلوب – على حداثة سنه- يمثل البؤرة المركزية للدراسات اللغوية والأدبية العالمية، ويشاطر **عياد** ما ذهب إليه الناقد اللغوي **ستيفن ألمان** من أن علم الأسلوب علم شاب مليء بالحيوية والنشاط، لكنه ينعى على الكثير من نقادنا وباحثينا المعاصرين عملية الاستقبال العربي لهذه المناهج، من منطلق محدودية عملية الفهم والتمثل، كونهما هما السبب الرئيس في اضطراب الرؤية النقدية وهزالها، ذلك أن الجهل بالشيء لا يعني عدم وجوده. أضف إلى ذلك ما صاحب استقبال هذه المناهج من تشكيك في فاعليتها، وما أصاب المنظومة الفكرية والمعرفية من شرخ أسهم في خلخلة مستويات القراءة والفهم.

يقول **عياد** مبرزا لهذا الهم المعرفي الذي يصدر عنه "إنّ هذه الصورة شبيهة بما نجده عندنا – ولاسيما في هذه السنوات الأخيرة- من اختلاط الأفكار وافتقاد المنهج، ولكن لا نخدعن أنفسا: فشتان ما بين اضطراب ناشئ عن الجهل وفقدان الثقة بالعقل وقعود الهمة عن الطلب، واضطراب ناشئ عن الحرية العقلية التي لا تفتأ تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقش كل الفروض، إن علم هذا العصر كعالم هذا العصر: مجهول دائم وعقل مغرّى بارتياد ذلك المجهول."[2]

يستمر **عياد** في تتبع المسار النظري لمشروعه الأسلوبي، من دافع تبيان جملة من القضايا الهامة التي تربط علم الأسلوب بعلوم اللغة، وهاجسه دائما هو الوقوف عند الصلات والروابط التي تلتحم بين البلاغة العربية من جهة، والدراسات اللغوية الحديثة من جهة أخرى. وفي ربطه الوظائف النحوية

---

[1] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ص: 35.

[2] نفسه، ص: 36.

القديمة بالوظائف البلاغية يقول **عياد** مبرزا هذه الروابط: "إن علماء الأسلوب في عصرنا هذا عنوا بإيضاح مسألة بقيت غامضة مشوشة لدى بلاغيينا القدماء، وهي علاقة القواعد النحوية بالفن القولي، وهذا شرط ضروري لتحديد الظاهرة الأسلوبية."[1]

وتحديد مثل هذه العلاقات من شأنه أن يدفع بالتحليل الأسلوبي إلى كشف الكثير من الروابط والعلاقات التي تُسهم في إثراء دلالة النص، وعدم الاكتفاء بالدلالات السطحية له، إنما محاولة الحفر في أعماق هذا النص من أجل البوح بالقدر الكافي من المعاني التي كانت متسترة على القارئ أثناء مباشرته عملية القراءة.

لم يكتف **عياد** بإبراز نوع واحد من الدلالات التي يختزنها النص، وإنما حاول جاهدا أن يبرز أنواعا شتى من الدلالات التي يحتملها النص الأدبي عندما يخضع لعمليات التحليل الأسلوبي، مع تفاوت في حجم هذه الدلالات، إذ لا يمكن حسبه أن نطمئن إلى الدلالة الأحادية للغة بل يجب البحث عن مختلف الدلالات المحتملة، ويُرجع **عياد** اهتمام أوائل الأسلوبيين **كشارل بالي** مثلا وتلامذته بأنواع الدلالات، إلى أن يجري بينها ذلك التماثل، كما هو موجود عندنا في كتب البلاغة والنحو يقول: "لقد تصوّر بالي علم الأسلوب على أنه علم لغوي صرف، يكمل النحو، ولا يختلط بالبلاغة أو فن الكتابة وسار تلميذاه ماروزو وكريسو على الدرب حتى منتهاه، فكتب كلاهما كتابا في علم الأسلوب موزعا على أبواب تشبه أبواب النحو، ابتداء بالحروف أو الأصوات وانتهاء بالجملة أو العبارة، ويمكن أن نشبه هذا النوع من التأليف بكتب البلاغة عندنا."[2]

لا يعدو الأمر أن يكون عملية إسقاط أو تماثل وتوازي للجهود الأسلوبية الغربية وموازنتها بما هو موجود عندنا في البلاغة العربية، الأمر الذي حدا **بعياد** أن يمر بالكثير من المسائل اللغوية ممثلة في مقولات النحو التوليدي التحويلي عند **تشومسكي** (Noam Chomsky) ومدى ملائمة تلك القضايا النحوية للمسائل اللغوية الموجودة في التراث اللغوي العربي، أضف إلى ذلك، تلك التحسينات التي تعج بها البلاغة في موازاتها مع مقولة البنية السطحية والبيئة العميقة عند **تشومسكي**، يقول **عياد** مفاضلا بين الأصلين العربي والغربي : "يلاحظ أن البلاغة التقليدية عند

---

[1] المصدر السابق، ص: 43.

[2] نفسه، ص: 44، 45.

العرب والأوربيين على السواء قد ميّزت بين تحسينات راجعة إلى أصل التعبير وأخرى إضافية تأتي بعد الأولى في القيمة (فهذا أساس التفرقة بين علمي المعاني والبيان من ناحية وعلم البديع من ناحية أخرى) ولكن التفرقة المبنية على النحو التوليدي التحويلي تبدو أكثر منطقية."[1] وهنا ينتصر **عياد** لحيوية النحو التوليدي التحويلي على خلاف الثبات السكوني للكثير من مقولات البلاغة العربية، التي لا تتيح للمبدع الكثير من إمكانيات التعبير بسبب تلك القواعد والتقنينات التي مارست نوعا من التقييد الكابح لروح الإبداع.

وانطلاقا من ذلك يصل **عياد** إلى بلورة مفهوم تلك السمة المميزة للنص الأدبي، والتي تصنع فرادته وخصوصيته، ومن ثم إبداعيته وهو ما اصطلح عليه بأدبية الأدب. يقول عياد: " الفنان اللغوي لا يتعامل مع مادة أدبية مختلطة، ولكنه يتعامل مع أعراف لغوية متعدد، يخضعها مرة ويخضع لها مرة، ويؤلف بين بعضها وبعض مرة، ويضرب بعضها ببعض مرة، لكي يحدث نظاما جديدا متميزا،خاصا، هو النظام الذي نحسه معنى مجردا كامنا تحت النص الأدبي، وهو نظام لايشبه نظام أي نص أدبي آخر."[2]

إن ما يروم **عياد** إثباته هنا هو تلك الخصوصية الفنية التي يتميز بها نص عن آخر، وذلك وفق الإمكانيات التي تتيحها اللغة للمبدع، غير أن هذه العملية تكون محكومة بجملة من المعايير والأعراف التي لا يجوز للمبدع خرقها أو تجاهلها، وربما خضع لها الفنان أو المبدع انطلاقا من ميول جماعية وليست فردية، على اعتبار أن عملية الاختيار إنما تحتكم إلى شروط خاصة كما تحتكم إلى شروط عامة، ومن شأن هذه المعايير أن تسهم في صياغة الجانب الشخصي للنص الأدبي، وتصنع فرادته انطلاقا من تلك الانحرافات أو الخروقات التي يأتيها المبدع ربما عن قصد أو عن غير قصد، الأمر الذي يجعل من عملية الإبداع في حد ذاتها محكومة سلفا بهذه المعايير والشروط التي يمتثل لها المبدع في النهاية.

يجري **عياد** نوعا من التقريب المنهجي أو التحليلي لظاهرة الأسلوب، وكيفيات التحديد وإمكانيات التحليل إذا انضوى الأسلوب تحت فلسفة من الفلسفات الحديثة، يقول: "إن الأسلوب

---

[1] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ص: 54.

[2] نفسه، ص: 60.

إذا نُظر إليه في ضوء الفلسفة الرومنسية على أنه السمة التي تميّز كاتبا عن كاتب، فلن نستطيع في هذه الحالة أن نتحدث عن علم يسمى علم الأسلوب، لأنه سيكون كلا متفردا غير قابل للتجزئة ولكننا لو استطعنا أن نحلل عناصره تحليلا علميا (رياضيا) لأمكننا أن نميز بين الأساليب المختلفة بحسب اختلاف مكونات كل منها."[1]

تنم هذه المعالجة الدقيقة عن هاجس التأصيل النقدي الذي يتغياه **شكري عياد**، فلا يلبث أن يجري تلك الموازنات والمقارنات بين الإرث الحضاري العربي ممثلا في البلاغة والنقد والنحو، وبين هذه المكتسبات أو المنجزات اللغوية الغربية، محاولا إماطة اللثام عن الكثير من القضايا التي تقع في الصميم من العملية النقدية الأسلوبية، وهو بذلك يتجاوز الكثير من النقاد والباحثين واللغويين العرب، الذين أسهموا في دفع عمليات النقد العربي الحديث والمعاصر، وجعلها ترتاد مناطق ربما لم تتجه إليها العناية من قبل، وتم اكتشاف هذه المجاهيل الجديدة التي أسبغت على مثل هذه الدراسات نوعا من الريادة والتبجيل والاحتفاء.

لقد صرف الناقد جهدا ليس باليسير في تتبع مجمل المظاهر اللغوية والنقدية التي عرفتها ساحة النقد الأدبي المعاصر، ومارس نوعا من الذكاء في تشريح هذه القضايا والإشكالات. فطوّف عند ثنائيات **سوسير** ومقولات نظرية الاتصال، وخلص إلى أن الإبداع ذو طابع شخصي، ولا يمكن أن يكون إلا كذلك، وأن الظاهرة الأسلوبية فريدة فرادة الإبداع الذاتي للمبدع، سواء كان شاعرا أو ناثرا وأن سمة الفردية تتجاوز المقول إلى القائل، وهذا ربما يخرج عن ضوابط البحث الأسلوبي المعاصر، إذ الشأن منصب بداية ونهاية حول النص/ الظاهرة موضوع المساءلة والدرس، وأن النقد الأسلوبي فرض نفسه كأحسن بديل للنقاد المعاصرين لما يتيحه من آليات تنهض بإبراز سمات الأدبية والانزياح داخل النص.

تختلف عملية تحديد هذه الظواهر الأسلوبية باختلاف مناهج الدرس والتحليل، فإذا كان النقاد الأسلوبيون الرواد- بالي على سبيل التمثيل- يقفون عند تحديد اللغة الطبيعية أو اللغة المستعملة بين الأفراد في حديثهم اليومي، فإن النقاد الأسلوبيون الآن يعنون بإبراز جماليات النصوص المكتوبة وبيان أوجه التأثير الفني التي تمارسها هذه النصوص على جمهور النقاد. وهكذا "أصبح علم الأسلوب، في

[1] المصدر السابق، ص: 60.

نظر معظم ممارسيه اليوم مرتبطا بدراسة النصوص الأدبية، بعد أن كان في أول نشأته منصبا على دراسة جانب من جوانب اللغة الطبيعية، أي اللغة المستعملة في شؤون الحياة العادية."[1]

تخضع عملية تحديد الظاهرة الأسلوبية داخل النص، إلى جملة من الشروط لعل من أهمها معاينة مبدأ الاختيار الذي امتثل له المبدع، إلا أن هذه العملية لا تؤدي بالضرورة إلى التحليل الأمثل للنص، وذلك لاكتفاء جملة من النقاد الأسلوبيين بالبحث عن جزئيات يسيرة داخل النص، أو قل العمل على تفتيت النص وتجزيئه إلى أصوات وحقول دلالية وغيرها، الأمر الذي ربما يعمّي النص ويعتمه أكثر مما يضيئه، بل إن الدراسة الأمثل لتوظيف القدر الكافي من إمكانيات التحليل، إنما تتطلب "منهجا خاصا لدراسة الظاهرة الأسلوبية التي تحدد معناها عند معظم الدارسين في الوقت الحاضر بالاستعمال الأدبي للغة، وبناء على ذلك، ينبغي أن نحاول وصف هذه الظاهرة بتعيين الخصائص التي تميزها عن الاستعمالات الأخرى."[2]

لا يحتفي **شكري عياد** كثيرا بالدراسة التجزيئية للنص، وذلك لاعتبارات عديدة لعل من أهمها، أن مثل هذه الدارسات تمارس نوعا من التضليل على فهم القارئ، أما الطريقة الأمثل حسبه فهي دراسة مجمل الاختيارات التي يصدر عنها المبدع، ليتسنى للدارس الأسلوبي ممارسة التحليل وفق مبدأ الاختيار، باعتباره أولى محددات الأسلوب بالإضافة إلى التركيب والانزياح. وقد مرّ بنا أن الاختيار يخضع لجملة من الضوابط الفردية والجماعية التي تؤطره، لتجعل المبدع يمتح من اللغة –كمدونة كبرى– ما يناسب مبتغاه من القول، هذه الضوابط أو الشروط تحكم عملية الاختيار ولا تتركها على إطلاقها، فالشرطان الأساسان لعملية الاختيار هما مراعاة الجوانب الذاتية وكذا الموضوعية، أثناء عملية الاختيار مما يكسب العملية الإبداعية جمالية راقية تنأى بنفسها عن المكرور والمبتذل.

ومهما يكن، فإن الأسلوب يكتسب قوته من طبيعة الشخصية التي استخدمته "ومن عبارات كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها، إن الأديب ذو الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة – باستخدامها إياها– مجالا واسعا، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا

[1] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ص: 65.

[2] المصدر نفسه، ص: 67.

أنفسهم واقعين في إسارها، فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم."[1]

تتفاوت فاعلية الاختيار من مبدع إلى آخر، نظرا للمستويات المعرفية أو الإبداعية التي تفصل بينهما؛ فما يوفق فيه مبدع قد يفشل فيه آخر، وذلك راجع إلى مقتضيات القول ومبتغى الرسالة أو النص، لكن نجاح أحدهما مرهون بحسن توظيف اختياراته وفق مبادئ أو معايير معينة "ومهما يكن، فإن تحديد الأسلوب على أنه اختيار محور أساسي من محاور الدراسات الأسلوبية، التي قدمت الأسلوب على أنه متصل بوعي المبدع وبذاتيته التي تميزه عن الذوات الأخرى، فتفاوت الأسلوب ربما يكون قائما على طبيعة الاختيار الذي عد عنصرا أساسيا من عناصر عملية الإبداع."[2]

يقف **عياد** عند هذا المحدد بشيء من الإسهاب، لما له من أهمية بالغة في معرفة واكتشاف بواطن النص الإبداعي، والوقوف عند مدى توفيق المبدع في اختياراته، التي تنأى في العادة عن توظيف اللغة العادية البسيطة، وتطلب نوعا من الاستعمال المجازي يقول عياد: "أما أوسع أبواب الاختيار أمام الشاعر أو الكاتب فلا شك أنه التعبيرات المجازية"[3].

انطلاقا من هذه الاستعمالات المجازية يخلق المبدع ما يعرف بالصورة في أبجديات النقد العربي سواء القديم أم الحديث، وللصورة أهميتها البالغة من الناحية الأسلوبية أو الجمالية، وحتى من ناحية التلقي الموجب للقارئ، ذلك أنها تخلق نوعا من الأريحية ونوعا من الفضول يتتبعه القارئ قصد فك طلاسمها وتعرية أنساقها، يقول عياد: "...يجب أن لا ننسى أن الصورة – بهذا المعنى الضيق- هي جزء من نسيج عمل أدبي وأن العمل الأدبي يراد به دائما إحداث أثر فني لدى المتلقي، ومن ثم تختلف صنعة الصورة الأدبية من مدرسة إلى أخرى، وأبرز ما يتضح فيه هذا الاختلاف هو مدى التباعد بين طرفي الصورة."[4]

---

[1] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه – دراسة ونقد-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط7، 1978، ص: 33.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية- الرؤية والتطبيق-، ص: 179.

[3] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ص: 68.

[4] المصدر نفسه، ص: 70.

تلك إذا هي أهم الجهود النظرية التي اضطلع بها شكري عياد، عبر مسيرته النقدية، والتي يشكل البحث الأسلوبي أهم مرتكزاتها وأعمدتها، لينهض الفصل الموالي بإبراز مختلف المواقف النقدية التي عاينها عياد، خاصة تلك المتعلقة بموقفه من موجة الحداثة الغربية والعربية، وتحسسه أزمة الحداثة العربية ومناهضته للحداثيين العرب، إضافة إلى محاولة تأسيسه لمشروع حداثي عربي.

الفصل الثالث :

شكري عياد و حداثة الخطاب النقدي

1. المنهج النقدي و إشكالية التوظيف
2. المنهج و الخصوصية الحضارية
3. موقف شكري عياد من الحداثة الغربية
4. أزمة الحداثة العربية
5. نحو مشروع تأسيس حداثة عربية
6. موقفه من الحداثة العربية
7. كيف يكون النقد علما
8. مفهوم الذوق

1. المنهج النقدي وإشكالية التوظيف

تعتبر إشكالية تلقي المنهج النقدي من أهم الإشكاليات المعرفية، إن لم تكن أهمها؛ ذلك أن المنهج هو المفتاح الإجرائي(clé opérateur) ، الذي بوساطته تفتح مغاليق النصوص، وتنزع أردية التدثر عن المعاني المكتنزة داخل هذه النصوص، وتتوقف فاعلية الإجراءات النقدية على حسن توظيفها وتمثلها، وحسن استثمارها من قبل الباحث أو الناقد، الأمر الذي ينسحب عنه نتائج قمينة بالاحتفاء والتبجيل، ويجعل من النص كنزا مشعا بمختلف الدلالات والمعاني، إلا أن المعضلة الحقيقية التي وقع فيها النقد العربي الحديث والمعاصر، هي مدى الإفادة من مناهج النقد الغربية التي تم استقبالها في بيئة النقد العربي. ففي كثير من الأحيان يتم الخلط بين التطبيق الآلي الصنمي لآليات المناهج وبين سوء توظيفها، مما يجعلها آليات هدم بعدما كانت في الأساس آليات بناء، مما يزيد في عتمة النص وتمنّعه عن الإفصاح بمخبوءه ومكنونه، وذلك راجع بالأساس إلى عدم المعرفة بالخلفيات المعرفية والمرجعيات الفلسفية التي صاغت هذه المناهج. والمنهج "طريقة في التعامل مع الظاهرة موضوع الدراسة، تعتمد على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وأيديولوجية بالضرورة، وتملك- هذه الطريقة- أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة، وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة."[1]

وترتيبا على هذا فقد وقع الكثير من نقادنا المحدثين ضحية الانبهار والتسرع في استثمار الوافد من الثقافة الغربية، انطلاقا من مقولة المغلوب مولع بتقليد الغالب، فلم يحسن النقاد العرب المحدثين

[1] سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993، ص: 9.

في الكثير من الأحيان التعامل مع هذا الوافد، ولا الوعي بهذه المرجعيات الفلسفية التي تقبع وراء كل منهج أدبي أو نقدي، إنما تمّ التعامل معها وكأنها إسقاطات آلية أو مسلمات مشاعة بين كل الأجناس.

وإمعانا في إظهار الحقيقة ومدى الخطورة المعرفية على الذات من قبل الآخر، يسعى البحث إلى التعريف بعلم من أعلام نقدنا الحديث والمعاصر ومحاولة إضاءة مشروعه النقدي، الذي يخص به جملة من القضايا التي تنوعت بين قضايا تراثية وأخرى حداثية، فهل كان مستوى التناول والتمثل بمستوى التحديات؟ وما هي المواقف النقدية التي انبرى الرجل للذود عنها؟ وهل الجهاز المفهومي والمصطلحي الذي توسل به **عياد** في مقاربة هذه المتون كفيل بإضاءة كل هذه النصوص؟ وما هي الآليات القرائية المعتمدة من قبله في عملية الحفر والاستنطاق؟ كل هذه التساؤلات وغيرها هو ما سيحاول البحث الإجابة عنها وبسطها.

2. المنهج والخصوصية الحضارية

ترتكز كل عملية قراءة – تهدف الوصول إلى سبر كنه النص وفك شفراته وفتح مغاليقه ونزع أستار الحجب عن معانيه– على منهج نقدي معين ترتاد به هذه المتون، وتحاول مستعينة به تفكيك البنى اللغوية الكبرى والوصول إلى دلالات تقع في العمق من العملية الإبداعية، ولا مناص لأي باحث من الاحتكام لآليات منهج معين، بغية الوصول إلى كشف الحقيقة/المعنى/الظاهرة، المنطوية في شكل نص أو إبداع والمنهج بهذا الطرح " يتعدد بتعدد أنماط المعرفة، وأنه يلحق بها ولا يسبقها، وأنه تبعا لذلك معرّض للتطور والتجدّد والنسبية في كل ذلك، وأنه بهذا لا يقبل الوصف بالشمولية والإطلاق ، ولا يحتمل أن يفرض أو يعمم أو يلصق بأي مجال معرفي - كيفما كان – ينقل إليه أو يُتبنّى فيه."[1]

تأسيسا على هذا لا يعتبر المنهج منبتّ الصلة بالحاضنة الثقافية الحاملة له، ولا يمكن عزله عن الحقل المعرفي الذي أنتج فيه، ولا عن خلفياته الفكرية ومرجعياته الفلسفية التي عملت على بلورته ونضجه إذ " يمكن النظر في علم المناهج بصفته نظرية عامة شاملة للمناهج المفردة، أي المناهج

[1] عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات النادي الجراري 8، الرباط، ط2، 1995، ص: 14.

الموظفة والمستمرة في مختلف العلوم وحقول المعرفة،...وترتيبا على ذلك يفضي البحث في المنهج إلى مجال فلسفة العلوم أو نظرية المعرفة أو ما يمكن تسميته اختصارا: الابستيمولوجيا وهو ما يتولد عنه خطاب نظري من درجة ثانية يصطلح عليه بالخطاب النظري الواصف أو ما بعد النظري."[1]

إن محاولة تأصيل مناهج البحث والدراسة الأدبية هي ما يرومه عدد غير قليل من نقادنا المحدثين، وعملية التأصيل في حقيقتها هي البحث عن أصل لهذه المناهج في التراث النقدي والبلاغي العربي، أو أرضنتها وتبيّئتها في الحقل النقدي العربي المعاصر، غير أن الأمر لا يمكن التسليم به بهذه البساطة، فالكثير من القضايا النقدية الحديثة والمعاصرة لم تجد ما يماثلها على الصعيد الفكري والفلسفي تراثيا، والكثير من المقولات البلاغية والنقدية القديمة أثبتت عقمها وعدم جدواها على الساحة النقدية المعاصرة، ما أدى إلى التوجه رأسا صوب الحضارة الغربية في محاولة لاستثمارها والإفادة منها، يقول **محمد برادة**:"معظم نقادنا منذ حسين المرصفي قد اتجهوا صوب المستودع الأدبي الأوربي (=الغربي) بحثا عن أدوات التحليل والتفسير، حتى عندما حاولوا إعادة تقييم روائع التراث العربي، وهذا ما ترك في نفوسنا الانطباع عند قراءة العقاد والمازني وطه حسين وهيكل... بأنهم يجهدون في إبراز قيمة التراث عن طريق إظهار إمكانية تطبيق المناهج الغربية على جوانبه الهامة، حتى لا يكون مختلفا في شيء عن التراثات الأدبية للأمم المتقدمة."[2]

واستتباعا لما تم تقديمه حول العلاقة بين النقد العربي الحديث والنقد الغربي، وما نجم عن عمليات المثاقفة التي لا غنى للنقد العربي عنها، وعمليات التلاقح التي تمت بين الاتجاهين العربي والغربي، فإن هذه العلاقة منذ مرحلة البدايات، أو بداية التواصل كانت علاقة الأستاذ بالتلميذ، أو التابع بالمتبوع، والإقرار بذلك يدخل في صميم العملية النقدية والحضارية التي من شأنها أن تدفع بالتيارات النقدية والأدبية إلى مزيد من التقدم على الصعيد المعرفي. ولا نغالي في الاعتراف بأن مرحلة النقل والاستنساخ والإسقاط مثلت مرحلة قاتمة في تاريخ النقد العربي الحديث، ذلك أن الكثير من النقاد العرب سار في اتجاه الأخذ من الغرب دون وعي بمختلف المرجعيات والخلفيات، إنما حصلت عملية تدافع نحو المنجز الغربي ومحاولة محاكاته باعتباره المثال والنموذج والمركز.

---

[1] عبد الجليل بن محمد الأزدي: أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، المديرية الجهوية لوزارة الثقافة، مراكش، ط1، 2009، ص: 62.

[2] محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 1985، ص: 5.

يقول **نبيل سليمان** مبرزا عملية التدافع الحاصلة لاستثمار الوافد الغربي، أن الناقد العربي "يستورد من الآخر ما هو جاهز، استيرادا شرعيا أو تهريبا يحاول التوليف مع مقتضيات الواقع الفكري والنقدي والأدبي، تتصاغر ذاته أمام الآخر الكلي الجاذبية والتفوق"[1]، إلا أن تلك المنجزات الغربية على صعيد المنهج والنظرية والإجراء والرؤية، تجعل من عملية الأخذ والتمثل حقا لابد من استثماره، ومحاولة صهره بما لدى الذات العربية من أصول تراثية بغية الخروج من العملية النقدية بطائل، فعملية المثاقفة هي وحدها الكفيلة بتعرف الذات على مثالبها ومحامدها، يقول **فؤاد أبو منصور** بشيء من الاعتراف الذي يبطن نوعا من الحسرة "الغرب مرآة تساعدنا على رؤية أنفسنا في السلم الحضاري، وتحدد لنا على أية درجة نقف، وكيف سنتوجه، وأية أدوات نستعمل لاستكمال مشروع المعاصرة."[2]

الواقع أن العلاقة مع الآخر على صعيد إنتاج المعرفة إنما تجد مسارها الصحيح عند بعض النقاد تحت مسمى "المقارنة"، أي مقارنة منجزات الغربي بما لدى الذات العربية على الصعيد التراثي، عندما تنكفئ هذه الذات إلى ماضيها علّها تجد فيه ما يثبت حضورها على الصعيد المعرفي في مجابهة هذا الآخر الغربي، الذي أعطى لنفسه مركزية تامة ورمى غيره إلى مدارات الهامش، والحال أن عملية المقارنة في مثل هذه الأمور لا تستقيم أبدا، نظرا لحجم الفوارق والتباينات الحاصلة على عدد غير يسير من الحقول المعرفية، إلا إذا رمنا التبسيط والاختزال والتجديف فإننا نقر بمثل هذه المقارنات:" إن الانخراط تحت لواء المقارنة لمراقبة التأثيرات والتأثرات وضبط درجات تمثل النقاد العرب للمناهج الغربية، لم ينتج سوى مجموعة من المقايسات الشكلية المجردة التي تحاكم الممارسات النقدية العربية بمنطق "أستاذي"يوزع بأقساط غير متساوية نياشين الفهم وعلامات التمثل وفق معيار الاقتراب من/الابتعاد عن المثال النموذج"[3].

إن عملية الاحتذاء والمقايسة هي التي أسهمت في وقت ما في صياغة متطلبات المرحلة النقدية العربية، وعجّلت في الوقت ذاته بإصدار عدد لا بأس به من المدونات النقدية، التي راعى فيها أصحابها تلك الخصوصية الذاتية، التي بلا شك تختلف عن المظان الأم لتلك الأعمال، وانطلاقا من

---

[1] نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص: 48.

[2] فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين أوربا ولبنان، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985، ص: 82.

[3] عبد الجليل بن محمد الأزدي: أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، ص: 82.

هذا بات الناقد العربي مسهما ولو بالقسط اليسير في صياغة الوعي النقدي للذات العربية، ومسهما كذلك في بلورة العديد من وجهات النظر الخاصة به وبمشاريعه النقدية، يقول **توفيق الزيدي**:"ظاهرة التصرف في المناهج واضحة، فلا نجد اتباعا كليا لتلك المناهج، وإنما استلهم نقادنا مبادئها العامة كوجوب استنطاق النص والانطلاق من مبناه للوصول إلى معناه، أو تفكيك النص ثم تركيبه أو استغلال جهاز التواصل بوظائفه الست...ولعل هذه الظاهرة تجعل نقدنا اللساني يتسم بالسطحية."[1]

اتسمت المرحلة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة بنوع من الاستلاب، مارسه الخطاب الغربي على الذات العربية، واقتحمها داخليا مفككا أسسها الإيديولوجية والمعرفية ومعرّضا إياها لنوع من التشظي، الذي أسهم فيما بعد في اغترابها عن هموم عصرها ومجتمعها، ودون وعي منها بخطورة الأزمة، تلاشت مقومات هذه الذات، وأصبحت معول هدم لانتمائها الحضاري الذي كان بالإمكان أن تكون لبنة بناء في صرح مجتمعها، ودون أن نلقي باللائمة فقط على الحضارة الغربية وإفرازاتها، يجب أن نقف موقف نقد لهذه الذات وكيف استلهمت هذه الحضارة، وكيف ارتمت في أحضانها، وكيف أقصت كل اعتبار حضاري لخصوصيتها العربية.

3. موقف شكري عياد من الحداثة الغربية

يمتلك **شكري محمد عياد** حاسة نقدية دقيقة تمكنه من التعرف على مواطن الخلل في الثقافة العربية، ويستطيع ببصيرته الثاقبة أن يعالج الكثير من المزالق الخطيرة التي ربما وقعت فيها الثقافة، أثناء مقاربتها للتيارات الوافدة عليها من أرض الغرب، وعندما يتحسس بواطن هذا الوافد يقف منه موقف الناقد الذي لا يألوا جهدا في التعرف على خباياه وكشف مستوره، خاصة فيما يتعلق بمسببات أو شروط الحداثة عندنا وعندهم، يقول **عياد**: "ولكن القارئ الذي يخوض في هذه المذاهب لا يحسن به أن ينسى أن ثمة خلافات ماثلة بيننا وبينهم، فالظروف التي يعيش فيها القارئ العربي والكاتب العربي تتسم بفراغ هائل، في الغرب والشرق هناك خيارات واضحة تفرضها نظم سياسية حديثة قوية، لها تقاليدها كما أن لها تطلعاتها، ويفرضها تراث ثقافي حي تعهدته أجيال من العلماء بالتحقيق

[1] توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس-ليبيا، ط1، 1984، ص: 157.

والدرس، أما في عالمنا العربي، فالقديم مجهول أو شبه مجهول والجديد ضعيف مترنح، الأرض عنيدة والسماء شحيحة، الكاتب كصارخ في برية، والقارئ كضال في صحراء التحديات، لا حد لكثرتها ولا لضخامتها."[1]

لا يقف **شكري عياد** موقفا مريبا من الحداثة الغربية فحسب، بل يحذّر من انعكاساتها وتبعاتها على كل المؤسسات، سواء كانت ثقافية أو اقتصادية أو سياسية أو حتى دينية، ذلك أن الكثير من مقولات الحداثة الغربية تنطوي على شيء ليس بالقليل من تفكيك كل المسلمات والمعتقدات، وتدعو في الآن نفسه إلى مصادرة الموروث العقدي أو ما اصطلح عليه "أنسنة الدين"، ويحذر من كل تلك الدعوات التي نادى بها دريدا أو بارث وغيرهما، من ضرورة تفكيك المؤسسات بجميع أشكالها باعتبارها مجموعة من السلطات القمعية التي تقهر الذات وتكبّل حريتها، إن تحذيراته من إفرازات الحداثة الغربية هو ما دفعه إلى التريث في الأخذ بها، وإتباعها كمنهجيات له في الثقافة والأدب والدين وغيرها، ويركز **عياد** على مبدأ الخصوصية التي تفرّق ثقافة عن ثقافة وأمة عن أمة، ولا نجانب الصواب إذا ذهبنا معه في مذهبه الاستباقي من أن لكل أمة خصوصيتها الثقافية واللغوية والدينية والمعرفية، وإلا وجدنا أنفسنا مهددين حتى في وجودنا، يقول: "... أننا أخذنا نشهد في النصف الثاني من هذا القرن مرحلة تاريخية جديدة، أصبح فيها الكيان القومي مهددا بالفناء"[2]، ويرى أن ثورية الحداثة تمثلت في محاولة الحداثيين العرب الخروج عن كل ما هو مألوف لدى الجماهير العربية، والنأي بهم إلى مسافات أخرى أكثر رحابة في ظنهم، ويذهب إلى أن هذه الثورية التي عرفها الشعر الحر مثلا، تمثلت أساسا في "الإيغال في الغموض والتجريب، أي الابتعاد عن الأشكال الفنية المعروفة، وهو اتجاه يرجع إلى أن الشاعر –باعتباره منتجا في مجتمع استهلاكي وليس رائيا أو نبيا– يقدم سلعة إلى جمهور محدود من الأفراد الذين يميلون بطبعهم إلى العزلة وقد يمكنهم أن يشاركوا في لعبة البحث عن معنى وراء الصور المهشمة التي ينقضها اللاشعور."[3]

---

[1] شكري عياد: دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، دار إلياس، القاهرة، 1986، ص: 83.

[2] شكري محمد عياد: : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ع177، ص: 312.

[3] نفسه: ص: 67، 68.

ربما يؤسس **عياد** لنظرته النقدية من خلفية معرفية صاغتها اهتماماته النقدية المعاصرة التي واكبت بروز موجة الشعر الحر أو ما أصبح يسمى بشعر التفعيلة، خاصة وأن هذا النوع من الإبداع الشعري سلك طريقا مغايرا لما ألفه جمهور القراء من قبل، ذلك أن هذا النوع من الإبداع موغل في الغموض والتجريد، الأمر الذي عكس وجود فئة معينة من القراء هي التي اهتمت به وحاولت جاهدة مسايرة الشعراء المعاصرين في كشف مرادهم، وفهم إشكاليات الفرد العربي المعاصر وما يعانيه من مشاكل ربما تقف المشاكل الاجتماعية والسياسية في مقدمتها، وينفرد **عياد** عن باقي النقاد العرب المعاصرين بتشخيص الداء المعرفي والوجودي للناقد العربي الحديث والمعاصر، ويحاول أن يكشف بواطن الخلل التي استحكمت في الذات العربية المعاصرة، وجعلتها ترزح تحت نير التخلف الفكري على أصعدة عديدة، لعل أهمها مسألة الأخذ من الآخر، وكيفية استثمار الوافد من الثقافة الغربية ومدى إسهام الذات العربية في بلورة وعي نقدي عربي، ينأى بها عن الذوبان في الآخر من جهة ويدفع بها نحو نوع من الاستقلال عن تراثها من جهة ثانية، لأن مسألة الأصالة والمعاصرة تتحد بقدر ما تتنابذ وتتعارض، لأن الانكفاء على الماضي هو سبب التسرب فيه والموت تحت سلطانه، والاستنجاد بالغربي هو ذوبان فيه ونسخ للذات وبهت لمعالمها.

يشرح عياد- انطلاقا من هذه الإشكالية- وضع الحداثيين العرب ويتتبع حضورهم على الساحة النقدية والفكرية العربية، فمنهم من يبدو غريبا عن وطنه وانتمائه لأنه يحضر بعقله في عالم قديم أو يجد نفسه يعالج قضايا أمته الراهنة بعقل قديم، وينتج عن هذا الشرخ نوع من التشظي يصيب الذات بنوع من الانكسار والانشقاق على مستوى الوعي ويدفع بها إلى حالة من الذهول وعدم التبيين، ومنهم من ينبهر بخطاب الحداثة الغربية في حالة غريبة أقل مايقال عنها أنها نوع من الذهول أمام الوافد الغربي. يقول **عياد**: "إن الحداثي العربي له حضوران يحرص عليهما قدر استطاعته، حضور في مجتمعه العربي وحضور أمام مراكز الثقافة الغربية، وحضوره في الثقافة العربية واضح، فهو يحارب التخلف والجمود في النظم والمؤسسات، كما يحطم التقاليد اللغوية والفنية ويمارس أقصى ما يستطيع من حرية في التشكيل معبرا عن شهوة الإبداع وغرام الاكتشاف في كل تجربة جديدة."[1]

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 15، 16.

غير أن فاعلية الحضور والممارسة من قبل الحداثي العربي تدفع به إلى السقوط في حوق الانحدار الثقافي الذي يمارسه عليه الخطاب النقيض، محاولا احتواءه داخليا والنيل منه معرفيا، وتعتبر عملية الحضور الإيجابي للحداثي العربي في بيئته عملية لا بديل عنها، خاصة إذا رمنا الحديث عن إسهام الحداثيين العرب في دفع عجلة التقدم في بلدانهم، إلا أن ما ينعاه **عياد** عن هؤلاء الحداثيين أنهم مشتتون ومنقسمون على ذواتهم، فهم يعيشون غربة حتى في أوطانهم نتيجة عدم الفهم المنتشرة في أوساط قرائهم في الثقافة الأم، يرى **عياد** أن:" الحداثي العربي في محيطه العربي يقف ضد الجمود والتخلف، وفي حضوره الغربي يقف ضد الثقافة التجارية الرأسمالية، أو يحب أن يقف ضدها، الخطر في بيئته العربية وعند قرائه العرب، يأتيه من كونه غير مفهوم، في حين أن الخطر عند أنداده الغربيين يأتيه من إغراء الانحدار إلى السوقية، ويظل الحداثي العربي عندهم وعند قرائهم غير مفهوم أيضا، لأنه يحطم قيودا لا يشعرون بها، ويهاجم محرمات لم تعد عندهم بمحرمات."[1]

إن ما يقرره **عياد** بكل جرأة نقدية هو عمق الأزمة المعرفية والنقدية التي تشهدها الساحة الأدبية في العالم العربي، والتي مؤداها إلى أزمة مصطلحية أولا وأزمة مفهومية ثانيا نتجت عن اختلاف جذري بين حضارتين، لكل منهما خصوصيته التي يمنح منها حداثته، أضف إلى هذا، ذلك الاغتراب والاستلاب الذي يحياه الحداثي العربي داخل مجتمعه فهو لا يكاد يفهم حتى من قبل أبناء جلدته نظرا لغياب قنوات التواصل الثقافي بينه وبين جمهور قرائه، ما يحتم وجود خلل في الجهاز المفهومي بالنسبة للقارئ العربي، لأن الأزمة تتفرع إلى أزمة مصطلح نقدي، وأزمة مفاهيم مجردة اقتطعت من سياقاتها الحضارية لتفرغ من كل إحالة معرفية عربية، الأمر الذي سبب حالة من الفوضى المعرفية، أو قل الاضطراب والغموض المعرفي الذي نجم عنه أزمة في الفهم كما في التفسير، ويصل الأمر إلى أزمة حتى في مستوى الكتابة سواء كانت إبداعية أم نقدية، يقول **عياد** مبرزا تلك الأزمة التي تعصف بكتابات المبدعين والنقاد: "فالكاتب منتم بفكره أو الأنا العليا إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية أي الأنا إلى المجتمع العربي، وبناء على ذلك فلن يكون

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص: 16.

أمامه خيار حين يكتب إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته قارئ عربي ينتمي بفكره إلى العالم الغربي الحديث."[1]

إن المعضلة التي يعالجها **عياد** هي هوة الاختلاف العميق بين بنية الفكر العربي المعاصر، وبنية الفكر الغربي، لأن منطلقات الثقافة الغربية ومرجعياتها متمايزة ومتباينة عن نظيرتها العربية، وعملية النقل والاقتباس الحرفي لمنجزات هذه الحضارة هي ما يوقع الفرد العربي بل الحداثي العربي في حالة من الضياع المعرفي، نتيجة عدم الوعي بمختلف المرجعيات والخلفيات التي صاغت هذه الحضارة وعملت على نموها ونضجها، فإفرازات هذه الحضارة بالتأكيد تكون مغايرة لما تعاوره الفكر العربي ونما عليه، هذه المرجعيات والخلفيات هي التي أوقعت الحداثي العربي في نوع من التيه جعله يعاني استلابا على مستوى الفكر وآخر على مستوى الوجود، الأمر الذي أوقع الحداثة العربية فيما يشبه القلق والالتباس لعدم تكافؤ منجزات الذات العربية مع نظيرتها الغربية، إضافة إلى عمليات الحضور المعرفي على ساحة النقد العالمية "الحداثي العربي هو في نهاية الأمر جزء من موقف عالمي ملتبس: موقف عالم يريد أن يتوحد، ولكن الاختلافات بين أجزائه هائلة بحيث يخشى أن يفرض التوحيد عليه فرضا، وجزء من موقف قومي ملتبس: موقف ثقافة تريد أن تشارك في صنع العالم الواحد ولكنها لا تدري كيف تدخله، وأين مكانها فيه وكلا الموقفين نابع من ظروف تاريخية معينة."[2]

يعترف **عياد** صراحة بأن هذه الذات القومية التي تبحث لها عن مكان ما في خضم هذا الزخم المعرفي العالمي، إنما يعسر عليها ذلك بل يستحيل في ظل هذا البون الشاسع في معايير القيم الحضارية للذات الغربية في مجابهة الذات العربية، وإذ يضع يده على موطن الداء في جسد الحضارة العربية، فإنه في الوقت نفسه يرفد هذا الهرم المعرفي بأساسات متينة، ربما تبوؤه مكانته المنوطة به على صعيد صناعة المعرفة، والإسهام في دفع الحضارة العربية إلى مسايرة الحضارة الغربية في عديد المجالات.

لعل ما يحرص عليه **عياد** كثيرا في تشخيصه لمسببات أزمة الحداثة العربية - باعتباره المنطلق الأول لأي عملية مثاقفة ومقارنة- هي قضية المصطلح النقدي، التي تعتبر من أهم القضايا الشائكة التي تواجه فكر الحداثة وما بعد الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ذلك أن أزمة نقل

---

[1] المصدر السابق، ص: 11 .

[2] نفسه ، ص: 16.

المصطلح وترجمته لا تكمن فقط في ترجمته من لغة إلى لغة أخرى بحمولته المعرفية والثقافية، بل لأن المصطلح حامل لقيمة معرفية أسهمت جملة من الشروط والمعطيات في بلورتها وإبرازها، وحامل لفكر معين ترسّخ في الضمير الجمعي والفردي للأمة التي أنتجت ذلك المصطلح، لكن أهم شرطين يجب توافرهما في المصطلح أثناء الترجمة أو حتى أثناء التواضع عليه هما: "الاتفاق والمناسبة، أي اتفاق الطرفين اللذين يستخدمان المصطلح على دلالته، أما المناسبة فتعني دقة الدلالة."[1]

يتتبع **محمد عناني** إشكالية المصطلح سواء في الترجمة أو التوظيف في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، من واقع الأزمة المعرفية التي تعصف بأسس هذا النقد، وما تمسه الأزمة المصطلحية على صعيد الممارسة والترجمة، يقول: " وقد استفحل الأمر حتى أصبح موضة فلم يعد أحد يستخدم كلمة "مشكل" أو "مشكلة" على الإطلاق تفضيلا لكلمة "الإشكالية" وهي مصدر صناعي من المادة نفسها ولها معناها المحدد باعتبارها ترجمة لكلمة أجنبية هي Problematic (المأخوذة عن الفرنسية لفظا ومعنى)، والتي قد تعني القضية التي تجمع بين المتناقضات، فهو يفضلها لغرابتها وطرافتها، ظانا أنه بذلك ينمق أسلوبه أو ينبئ عن العلم والحجا، ولم يعد البعض يستخدم كلمة "التناول" أو "المعالجة" أو المنهج لا بل ولا دراسة، مفضلا كلمة "المقاربة" وهي ترجمة غريبة لكلمة Approachالإنجليزية التي لا تعني أكثر من أي من هذه الكلمات، وإن كانت قد توحي للقارئ بفيض عميم من المعرفة والتبحر في المذاهب الحديثة."[2]

يتأتى الخلاف والجدل دائما من نسبية الحالات المراد معالجتها، خاصة إذا تعلق الأمر بالمصطلحات وكيفية دلالتها، إذ تبقى العملية نسبية دائما، ولا توجد مبادئ أو نهايات قارة عند نقل المصطلح أو ترجمته، الشيء الذي تنبه إليه **شكري عياد** وهو يعالج أهم مصطلحين لاحا له، وهو بصدد متابعة ومعاينة الأصول المعرفية للمصطلحات والبيئة التي أنجبت مثلها، ومع قناعته الراسخة بنسبية المسألة في وجود هذين المصطلحين يتساءل قائلا: "وهل يصح مع وجود هذا الاختلاف، أن نتحدث عن الكلاسيكية أو الرومنسية.. إلخ دون أن نقيدها بأدب قومي معين وعصر معين، ما دمنا نسلم أننا بصدد أسماء مجردة فيجب أن نسلم أيضا بأن الاختلاف وارد، فلم يحدث أن اجتمع عدد

---

[1] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص: 92.

[2] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم، إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1996، ص: 8.

من الناس ليقروا شروطا معينة في الأعمال الأدبية التي تسمى كلاسيكية أو رومنسية،...إلخ. ولو فرضنا أن ذلك حدث، فهل يمكننا أن نفرض أيضا أن جميع الكتاب في اللغات التي تريد أن تدخل حلبة ما يسمى الأدب العالمي أعلنوا موافقتهم على هذه الشروط والتزموا بها في كتاباتهم."[1] إن تحديد المفاهيم الفكرية لمثل هذه المصطلحات إنما يتأتى عند **عياد** من الحمولة الفلسفية لكل مصطلح على حدى، الأمر الذي ينجر معه عدم وضوح الفروق المائزة لهذه المصطلحات لعدم وضوح العتبات الأولى لمفاهيمها.

يعرّف **محمد غنيمي هلال** المذهب الأدبي بقوله: "المذهب الأدبي مجموعة مبادئ وأسس فنية يدعو إليها النقاد، ويلتزم بها الكتاب في إنتاجهم، تربط الأدب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية، وهي لدى الداعي إليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة الممثلة لروح العصر، وهي لذلك مفروضة على الكتاب والنقاد من خارج العمل الأدبي ومطالب جمهوره المتوجه به إليه."[2]

إن النظرة المتأنية التي يمارسها **عياد** على سيرورة المراحل النقدية الحديثة، تنبئ أن الرجل تمرّس في غير انبهار بالوافد الغربي، مما جعله يشرح الوضعيات التي مرّ بها النقد العربي الحديث خاصة في مصر، فيرجع في بداية الأمر، غياب منهج نقدي واضح في تلك المرحلة، إلى ما كان معتمدا من قبل الجامعة المصرية آنذاك، وهو مقدمة **طه حسين** لكتابه "في الأدب الجاهلي"، وهو الذي ظل مسيطرا على الساحة النقدية مدة زمنية ليست باليسيرة، مع أنه كان بالإمكان أن تتجه العناية إلى مؤلف **أحمد ضيف** "مقدمة لدراسة بلاغة العرب" السابق زمنيا وفكريا عن مؤلف طه حسين، ثم يتناول عياد موجة الترجمة العاتية التي اجتاحت الساحة النقدية المصرية آنذاك، والآثار الموجبة التي تركتها في المنشغلين بهذا الحقل المعرفي، إلى أن وصل به الأمر إلى الإرهاصات الأولى للنقد الجديد مع بداية الأربعينيات حتى الستينيات، ومعه أصبح ما كان يعرف بأنه نقد جديد أصبح قديما بحكم عمليات التجدد الكبرى التي مرت بها الساحة الفكرية والنقدية آنذاك، ويعدد **عياد** المؤلفات النقدية في مجال المد البنيوي ويكتب قائلا:" وأخذ المتحمسون لهذا المذهب الجديد يطبقونه على نصوص من الأدب العربي بدءا بامرئ القيس وانتهاء بأحدث المحدثين، وظهرت مجلة فصول في القاهرة عندما كان هذا

---

[1] شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 156، 157.

[2] محمد غنيمي هلال : قضايا معاصرة في الأدب و النقد، دار نهضة مصر للطبع و النشر، دط، دت، ص: 5.

النشاط في عنفوانه (1980) ففتحت صدرها له، وقرأ الناس نقدا لا يشبه ما عرفوه أو ما ظنوا أنهم عرفوه، فاختلطت الأمور عليهم، وساء ظنهم بالأدب الجاد، فنزلوا عنه راضين إلى ثلة من المثقفين."[1]

انطلاقا من هذا النص، نعي تماما قيمة المشكلة المعرفية والمنهجية والمصطلحية التي عاقت سيرورة العملية النقدية العربية في تلك المرحلة، فالبيئة العربية التي استقبلت الوافد الغربي بكل زخمه وحمولته المعرفية ومرجعياته الفكرية، لم تقم بتنقية هذا الوافد من كل ما من شأنه أن يجعل المثقف العربي في غربة واستلاب فكري، ذلك أن المناهج على اختلافها لها خصوصياتها الفكرية والمعرفية التي لابد أن تراعى أثناء عملية النقل أو الترجمة أو التعريب، و**عياد** بحكم تمثله لهذه الإشكالية يفحص الوضع العربي الراهن بعين الناقد الحصيف، الذي لا يألوا جهدا في تقديم المفيد والنافع مع التحذير من الزائف والضار، فهو يحدثنا عن غياب المنهج العلمي في الجامعة العربية في حقبة زمنية مفصلية، وعندما يكتب **عياد** ذلك فهو من باب وصف ما هو كائن ووضع القارئ العربي في الصورة النقدية التي كان عليها الوضع آنذاك، ولكي لا يجعل القارئ العربي والطالب على وجه الخصوص في وضعية المضطرب فكريا ومعرفيا، بل يريد أن يكون محور العملية النقدية التي تروم البحث في المغيّب والمسكوت عنه، يقول **عياد** :"كان تقديري أن أنتهي من هذا الكتاب في بضعة أشهر، ولكني تبينت أن تمامه كان يقتضي سياحات طويلة في الفلسفة والعلوم الإنسانية، فضلا عن الأدب ونقده وأهم من ذلك أني كنت مصمما على أن أكتب كتابا عربيا لقارئ عربي، وأن يكون هذا الكتاب كتابي، وأن يكون هذا القارئ مثقفا عربيا يألف تراثه، ويعيش حاضره، ويتطلع إلى أفاق جديدة للمستقبل."[2]

4. أزمة الحداثة العربية

تتأسس نظرة **شكري عياد** لإشكالية الحداثة العربية، من دافع النزوع نحو القراءة الواعية والهادفة إلى معرفة الخلفيات الفكرية والمرجعيات الفلسفية التي صاغت مقولات الحداثة الغربية، وأفرزت هذا الزخم المعرفي الهام من المناهج والمذاهب الأدبية والنقدية، ويضع في حسبانه أن المذهب أو المنهج النقدي الغربي لا يجب أن يؤخذ أو يستقبل في التربة العربية دون الوعي بمختلف المرجعيات

[1] شكري محمد عياد : دائرة الإبداع، ص: 6.

[2] نفسه، ص: 7.

التي أسست لظهوره في أوربا، ولا ينبغي والحال كذلك أن نقطع الصلة الرابطة بين المذهب الأدبي وأصوله الفلسفية، لأن ذلك من شأنه أن يضع تلقينا له في خانة القصور؛ ذلك لأن لكل مذهب أو منهج خصوصيته الحضارية والمعرفية التي يرجع إليها، والحال أن **عياد** يعي تماما تلك الأزمة المعرفية والمصطلحية والمنهجية التي صاحبت ظهور ما يسمى بالحداثة العربية.

يستهل **عياد** حديثه عن المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، بجملة من النصوص لعدد من النقاد والأدباء العرب، في وقوفهم عند حالات الاستقبال التي تمت للمشروع الحداثي الغربي، وإبراز نقاط الضعف في عملية الاستقبال هذه، ينقل عياد مقولة **للعقاد** جاء فيها: " ومن الخير أن تدرس المذاهب الفكرية بل الأزياء الفكرية كلما شاع منها في أوربة مذهب جديد، ولكن من الشر أن تدرس بعناوينها وظواهرها دون ما وراءها من عوامل المصادفة العارضة والتدبير المقصود"[1]، ثم يعرض **عياد** نصا آخر **للعقاد** كذلك، وكأنه المتمم المكمل للنص السابق في كيفية إبراز معالم الهوية والخصوصية الذاتية في مقابل الآخر الغربي يقول **العقاد**: "وقد تبين أن الهوية الواقية كانت ألزم للعالم العربي في هذا الدور (النصف الثاني من القرن العشرين) مما كانت في جميع الأدوار الماضية منذ ابتداء النهضة في العصر الحديث، فإن الدعوات العالمية خليقة أن تجور على كل كيان القومية وأن تؤول بها إلى فناء كفناء المغلوب في الغالب."[2]

انطلاقا من هذين النصين الذين افتتح بهما **عياد** حديثه عن المذاهب الأدبية والنقدية، نلحظ ذلك الوعي المبكر **للعقاد** بمدى خطورة الاقتباس الأعمى والتهافت الكبير على عناوين المذاهب الغربية، دون الوعي بمصادرها وأصولها في أرض النشأة، لأن الخطورة الكبرى إنما تكمن في نظر **العقاد** في الاستئناس بقشور هذه المذاهب دون لبابها، ويحذر من سوء العاقبة لهذا النقل الظاهري، لأن من شأن ذلك أن يجعل الذات مستلبة داخليا وخارجيا، ويجعلها في عملية تبعية دائمة انطلاقا من مقولة المغلوب مولع بتقليد الغالب، الشيء الذي يقتل فيها كل محاولة للإبداع والابتكار، وكل تجربة حية أو إبداع أصيل. وما ينجر عنه كذلك هو إحساس هذه الذات بالدونية والتصاغر أمام هذا الآخر المتعالي، الذي يبقى في نظر هذه الذات رمزا لكل تقدم ورقي، باعتباره المركز يبقى في مدارات

---

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 11.

[2] المصدر نفسه، ص: 11.

الهامش، ويجعل والحال كذلك هذه الذات تحس بنوع من الاحتواء والاغتراب، وتتجرد من أصلها وتتبنى تبنيا مفرطا مشروع الآخر وحتى أنها تدافع عنه.

ثم يعرض **عياد** نصوصا أخرى **ليوسف الخال**، لا تقل أهمية عن نصوص **العقاد** من ناحية عرضها لهذه الأزمة المعرفية، وحتى الوجودية التي تتخبط فيها الحداثة العربية، نتيجة قلة الوعي أو انعدامه بتلك الخصوصية الحضارية التي تميّز الثقافة الغربية ومن ثم حداثتها عن الثقافة العربية بكل فرادتها، ويبرز **الخال** الخطورة الكبيرة التي تداهم الحداثة العربية في عقر دارها، نتيجة تلك المركزية التي يتبوؤها الغرب الإمبريالي محاولا جرّ هذه الثقافات إلى مداراته ليضمن تبعيتها الدائمة له، ومن ثم يتسنى له إعادة تشكيلها وصياغتها كيفما شاء، ويبرز **الخال** كذلك حالة الشرخ والتمزق التي يشعر بها الحداثي العربي، وهو يحاول توطين ذاته في عالم حديث مع أنه ينتمي اجتماعيا إلى عالم قديم، مما ينجر عنه حالة من القلق المعرفي التي من شأنها أن تزيد من حالة الإرباك والاغتراب، لأن هذا الحداثي يعيش في العالم القديم بفكر حديث ويعيش عقليا في العالم الحديث بمشكلات عالم قديم، وهي المعضلة التي نهض **الخال** لمعاينتها ومعالجتها بما تتيح له وسائل البحث والتمحيص، ويتساءل **عياد** بدوره عن حالة هذا الحداثي المأزوم وعلاقته بقارئه قائلا: "إذا كتب فكيف يكتب ولمن يكتب؟ هل يكتب للقارئ العربي الذي يعيش مشكلات عالمه القديم فيكون أدبه بلا قيمة لدى القارئ الحديث (وهو القارئ الغربي بطبيعة الحال) أم يكتب أدبا "حديثا" يجده القارئ العربي غريبا عليه، ويصمه بأنه مستورد؟"[1]

لاشك أن أزمة الحداثي العربي تكمن أساسا في كيفية التعامل مع هذا الوافد من الثقافة الغربية، إضافة إلى حسن توظيفه وتناوله الشيء الذي نجم عنه – بما أن سوء التعامل هو السائد– تأزم في التناول وأزمة في المعالجة أو الإبداع، مما سمح بروز نوع مغاير للعلاقة التي تربطه بقارئه، فنتجت هذه الأزمة القرائية التي من شأنها أن تخلق أزمة على مستوى الوعي، الأمر الذي عجل بهذا التمزق الحاصل على مستوى بنية الفكر وهو "تمزق في الانتماء، فالكاتب منتم بفكره أو بالأنا العليا إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية، أي بالأنا، إلى المجتمع العربي وبناء

[1] شكري محمد عياد: المذاهب،الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 13.

على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته، قارئ عربي ينتمي بفكره إلى العالم الغربي الحديث."[1]

تتكثف رؤية **عياد** لإشكالية الحداثة العربية، فيصل من خلال تحليلاته العميقة لهذه الإشكالية إلى أن الحداثة العربية بقيت منضوية تحت سلطة الغرب بما تحمله هذه الكلمة من رأسمالية وإمبريالية جعلت الحداثة العربية لا تحيد عن المسار الذي رسمته لها الحداثة الغربية، فانجرّ عن ذلك خضوع كلي لهذه المنجزات، وانّحاء شامل أمام هذا الوافد الذي شكل لنفسه مركزية استطاعت أن تنفي ما عداها إلى مدار الهامش. ومادام الأمر كذلك فإن هذه الحداثة العربية حاولت جاهدة التخلص من أصولها التراثية، بداعي أن التراث مصدر الجمود وأنّ مجرد التفكير فيه يصيب الذات العربية بالعقم والكسل، ناهيك عن استحالة مسايرة الآخر في منجزاته، غير أن هذه الحداثة رغم ما تدعيه من تجاوزية، بقيت مشدودة بحبل متين إلى الماضي، ولم تستطع الفكاك منه والانعتاق من ربقته. وقبل ذلك تتبادر إلى الذهن جملة من التساؤلات ربما وضعت حجر الأساس في معالجة هذه الإشكالية. فهل الحداثة في نسختها العربية هي محاولة لكسر هذه الصنمية والدعوة إلى لامركزية الفكر والأدب؟ وهل الحداثة العربية حداثة نهضوية؟ وإذا كان ذلك كذلك هل دعواها بالتخلص من التراث والقطيعة معه هو سبيل الانطلاق إلى الحداثة العالمية؟ أليس التراث مقوما أساسيا من مقومات الحداثة؟ بما يمدها من تأصيل وتأسيس للكثير من المقولات والاصطلاحات.

وسيرا على النهج نفسه يتساءل **عياد** تساؤلا جوهريا في تحديد ماهية الحداثة العربية قائلا "إذا كانت الحداثة استمرارا للنهضة فهل تنتمي هذه النهضة إلى الماضي الذي يجب علينا أن نتخلص منه، أم إلى المستقبل الذي نحاول أن نبنيه؟"[2]

تعيش الحداثة العربية أزمة حقيقية، باعتبار البون الشاسع الذي يفصل مقولات الحداثيين العرب عن النتائج التي يرمون الوصول إليها، وذلك في دعواهم الانسلاخ التام من أصولهم وتراثهم ليتسنى لهم مجابهة الآخر الغربي، لكن أليس ذلك نوعا من المركزية القهرية التي توازي في مركزيتها الغرب وما يدعيه؟ وكيف يواجه الحداثيون العرب حداثة الغرب وهو مبتورو الصلة بماضيهم وتراثهم؟

---

[1] المصدر السابق، ص: 13.

[2] نفسه، ص: 14.

ألا يمثل ذلك نوعا من المراوغة التي يمارسها الحداثيون العرب ويحاولوا من خلالها الإتيان بالكثير من الحجج، حتى يبرروا وقوعهم في قبضة الآخر الغربي والإنبطاح أمام منجزاته.

يقف **عياد** من خلال قراءته للحداثة العربية، موقف المقوم لتلك المشاريع التي تدعي أنها حداثية، ويبرز مواطن التهافت والقصور في جملة هذه المشاريع، بعد أن يعرّي جملة من الأنساق التي رآها كفيلة بإبراز الأسباب الداعية إلى هذا القلق وهذه الأزمة، من منطلق أن الحداثة العربية مارست في لاوعيها خطابا نقيضا لما تدّعيه علنا، أي أن جانب المسكوت عنه أو النصوص الغائبة لها، تكاد تبين أن دعوتها إلى تبني المشروع الحداثي الغربي، هو الحل الذي يبدو مستحيلا حسب **عياد** لأنه "نوع من رد الفعل العاطفي العشوائي، وكأنه سلوك قهري بتعبير علم النفس المرضي، فهو لا يستند إلى معرفة علمية بقوة الإسلام، ولا بنقاط الضعف الحقيقية في الحضارة الغربية، ولا بشروط الصراع وأهدافه في العالم المعاصر، حتى يمكنه أن يكون كفئا للمعركة."[1]

تنبني نظرة **عياد** في معالجته لجملة هذه القضايا، من إيمانه العميق بأن الذات العربية لا سبيل أمامها في بلوغ ركب التقدم والتحديث، إلا عن طريق البحث المتعمق الذي من شأنه أن يستخرج مكنونات التراث الخالدة ويحللها بكل موضوعية وحياد، ومن جهة أخرى يلتفت إلى المعاصرة باعتبارها عنصرا فاعلا ضمنها، فيحاول محاورتها دون أن يمّحي فيها، لأن عملية المزج بين الاتجاهين (التراث والحداثة) ليست بالعملية السهلة المنال، ولأن الحضارة الغربية لها خصوصيتها التي لا تتمثل بسهولة للذات العربية، ويبدو الأمر صعبا لأن الحضارة الغربية "تبدو للنظر الموضوعي الصرف، نموذجا غير جدير بالاحتذاء إذا نظرنا إلى شخصية الإنسان على أنها الهدف الحقيقي والنهائي لأية حضارة، وقصة الأمراض النفسية الشائعة في العالم الغربي قصة معروفة وهي علامة واحدة من علامات كثيرة على قصور هذه الحضارة."[2]

يحذر الناقد من مغبة الانغماس في أصناف الحداثة الغربية، من دافع الحرص على عدم الذوبان في هذه الحضارة التي لها مسوّغاتها في بروز هذه الحداثة، التي أتت كنتيجة لثورة معرفية طالت العديد من المواقع والمرافق وأسهمت في إعادة تشكيل الإنسان الغربي بكل مكونات وجوده. ويقف موقف

---

[1] المصدر السابق، ص: 15.

[2] المصدر نفسه، ص: 17.

الحياد في تشخيص الحالة المرضية – إن جاز التعبير- للحداثي العربي، ومبرزا دوره في مجتمعه القطري وكذا في الساحة العالمية بقوله: "إن الحداثي العربي له حضوران يحرص عليهما قدر استطاعته: حضور في مجتمعه العربي وحضور أمام مراكز الثقافة الغربية، وحضوره في الثقافة العربية واضح، فهو يحارب التخلف والجمود في النظم والمؤسسات كما يحطم التقاليد اللغوية والفنية ويمارس أقصى ما يستطيع من حرية في التشكيل معبرا عن شهوة الإبداع وغرام الاكتشاف في كل تجربة جديدة...ولكن حضوره في الثقافة الغربية غير بارز ولا مميز، لأن هذه الثقافة تمر منذ فترة غير قصيرة بعصر من التجريب في كل ميادين الفكر والفن، يقابله انتشار غير مسبوق للثقافة المعلّبة عن طريق وسائل الإعلام الجماهيرية."[1]

كما سلف التطرق إليه، أن الحداثة الغربية لها مسوّغاتها ومبرراتها التي أوجدتها، نتيجة الثورات التي كانت من أسبابها تلك المبالغة في الفردانية، أو إعطاء الفرد الكثير من الحرية لارتياد كل المناطق وانتهاك كل محرّم، فإذا كانت هذه مسوغات الحداثة الغربية فما مبررات الحداثة العربية؟ الأمر لا يعدو أن يكون تقليدا من الحداثيين العرب للمشاريع الغربية، إن الحداثي العربي بكل بساطة مأزوم في نهاية الأمر يشكو من حالة الضياع التي مارسها على نفسه دون أن يدري "الحداثي العربي في نهاية الأمر، جزء من موقف عالمي ملتبس: موقف عالم يريد أن يتوحد، ولكن الاختلافات بين أجزائه هائلة بحيث يخشى أن يفرض التوحيد عليه فرضا، وجزء من موقف قومي ملتبس: موقف ثقافة تريد أن تشارك في وضع العالم الواحد، ولكنها لا تدري كيف تدخله، ولا أين مكانها فيه، وكلا الموقفين نابع من ظروف تاريخية معينة."[2]

يصرّح **عياد** في غير موضع من مدوناته النقدية، أن الحداثة الغربية مغايرة تماما ومتمايزة عن نظيرتها العربية، لبعد الشقة بين الحداثتين من حيث الأسباب والعلل الموجدة لكل واحدة منهما، ولخصوصية الحضارة الغربية في إفراز هذه الحداثة، فالملاحظ أن التباين هو سيد الموقف بين الحداثتين، أضف إلى ذلك أن الخلفيات الفكرية والمنطلقات الفلسفية للحداثة الغربية، تجعلها غير قابلة للاحتذاء والمحاكاة، لسعة الهوة الفاصلة بين الحداثة الغربية ونظيرتها العربية، غير أن ما كان من أمر الحداثة العربية إنما هو تقليد في معظم الأحيان، للكثير من الأفكار الوافدة دون وعي بهذه المنطلقات

[1] المصدر السابق، ص: 18.

[2] نفسه، ص: 18.

والمرجعيات، ما حدا **بعياد** إلى إثبات أن "الحداثة عند القوم حداثة ثورية، منبتها في الماركسية والوجودية واللاسلطوية التي ترجمناها حسب ميلنا الفطري بكلمة "الفوضوية"، وأصحاب الحداثة عندهم يعدون أنفسهم ثوريين في الفن، ويدخلون أحيانا في أحلاف مع الثوريين السياسيين، أما حداثتنا فقد نبتت في تربة الضياع، وترعرعت في ظل الاستبداد السياسي، وجرت في ذيل الأساليب الفنية الضعيفة، فهي لا تملك القدرة ولا الجرأة على نقض شيء من الواقع، إنما قصاراها أن تفقأ عينها فلا تراه، وهي مع ذلك تتبع كل ناعق، وتلقي بنفسها من الرأس إلى القدمين في كل تيار."[1]

إن هذه الخصوصية التي تتسم بها الحداثة الغربية، هي التي أفرزت هؤلاء الحداثيين ذوي الانتماءات السياسية الحزبية المتباينة، على عكس ما هو عليه العالم العربي الحديث والمعاصر من تقليد أعمى لمختلف المنجزات الغربية، الأمر الذي يجعل من محاولة التفرد صعبة وعسيرة، وذلك لاختلاف الرؤى والأهداف، ويضيف **عياد** إلى أن من جملة الأسباب الحقيقية لميلاد الحداثة العربية المأزومة، هو انتكاسة 1967 وما صاحبها من تشظٍي على مستوى بنية الوعي والفكر العربي، ما جعل الشك ينسرب إلى كيان الفرد العربي ويفقده الثقة في نفسه وفي قادته. الأمر الذي جعل المثقف العربي ينتهج سبيل الغموض والإلغاز سبيلا للتعبير عن سخطه ونفوره من هذا الواقع المزري، باعتبار أن التعبير عن الحقيقة غدا أمرا مستعصيا بل مستحيلا يقول **عياد**: "هذا القلق الفكري لدى الأديب الشاب، قلق يقرب من الشك في وجود الحقيقة أو إمكان الوصول إليها، يوازيه قلق فني نابع من أن الشكل القادر على التعبير عن أفكاره، وهو شكل معقد بالضرورة، لا يصل إلى الجماهير العريضة (رضوى عاشور كاتبة قصة) وكثير من الكتاب الشبان يشعرون بعبثية الكتابة عن قضايا الجماهير في حين أن الجماهير لا تعرف القراءة."[2]

إشكال آخر يتناوله **عياد** بشيء من الحسرة، على تلك القامات الفارعة في سماء الأدب والنقد العربيين الذين لم يحسن استغلالهم وانبتّت الصلة بين الجيل الأول أو جيل الرواد، وبين جيل الشباب، مما ولّد حالة من الضياع المعرفي على كافة الأصعدة. ونجم عنه تهوين من شأن هؤلاء فبات منتوجهم بضاعة كاسدة نافقة يقول **عياد** على لسان **غالي شكري**: "إن ثمة انقطاعا تاريخيا بين هذا

---

[1] شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، ص: 140.

[2] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 50.

الجيل والأجيال السابقة، لقد تلقف مندور في الماضي حلم طه حسين وطوّره كما تلقف نعمان عاشور حلم توفيق الحكيم وطوره، ولكن الجيل الجديد أقبل والأحلام تتساقط الواحد بعد الآخر هذا إذن جيل ثورة 52 وهذا قدره التاريخي. لقد بدأ يلعب بالقلم حين كان الجو مليئا بالصياح والتهليل، وعندما ثبت القلم بين أصابعه كان الجو مليئا بالصراخ والعويل، وكان عليه أن يحمل أوزار السابقين ويسير بلا دليل."[1]

إن هذه القطيعة المعرفية من شأنها أن تنشئ جيلا من الأدباء، لا هم ينتمون إلى جيل الرواد بتطلعاتهم وآرائهم، ولا هم أسسوا لأنفسهم موضعا نقديا يسيرون عليه، إنما تقطعت بهم الأسباب فلا هم اقتدوا ولا قادوا.

يتتبع **عياد** مظان الحداثة العربية سواء الحداثة الشعرية أم الحداثة النقدية، فيؤسس لمرحلة البدايات التي عرفتها الساحة الإبداعية العربية فيعدد الكثير من المنابر العلمية والمجلات والدوريات التي أسهمت في بلورة وإشاعة ما عرف فيما بعد بحداثة الشعر في مصر ولبنان، بصفتهما موطن الحداثة العربية بلا منازع، ويستقصي الأسباب الكامنة وراء بلورة هذا الوعي الجديد انطلاقا من معطيات مغايرة لما كان سائدا، على اعتبار أن مولد الحداثة العربية مرّ بإرهاصات أولية مكّنت فيما بعد من ظهور هذا التيار، وأول ما ظهر في لبنان يقول **عياد**:" وكانت التربة اللبنانية هي الأكثر مناسبة لنمو حداثة عربية، فقد كان لبنان طوال الخمسينيات والستينيات بل وإلى بدء تمزقه في أواسط السبعينيات معرضا متجددا وباهرا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة، ولذلك استطاع أن يتجذب الأصوات الشابة في شتى الأقطار العربية."[2]

كما يرى **عياد** أن ميلاد الحداثة العربية إنما تم في ظروف مغايرة تماما لما هو حاصل في أوربا، بل إن الأمر ليبدو مناقضا تماما لما هو عند الآخر الغربي. وفي تحديده لماهية المذهب الأدبي وكيفية اتساعه ليشمل التيار الحر الذي تكوثر فيما بعد تحت مسمى الشعر الحر، يكتب **عياد** قائلا: "لا يتم معنى المذهب كحركة أدبية ما حتى تكون لها نظرة معينة إلى الكون والمجتمع وموقف الشاعر أو الكاتب المبدع منهما، ولهذا يقوم النقد بوظيفة مهمة في تكوين المذهب، إذ إنه يشارك الإبداع في

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 59.

[2] نفسه، ص: 60.

تحديد النظرة والموقف"[1]. ثم يوضح عياد ماهية الحداثة إنْ على الصعيد الفكري أو الاجتماعي ويدفع من جراء ذلك إلى عدم الخلط بين حدود المفاهيم والمصطلحات فيقول:"...فالحداثة مثل الواقعية الاشتراكية وبخلاف الشعر الحر، مذهب أدبي له جذوره الفكرية وليس مجرد نمط شكلي لغوي أو ظاهرة اجتماعية أدبية."[2]

لعل ما ينعاه **عياد** على **يوسف الخال** – باعتباره رائدا من رواد الحداثة العربية على الصعيد الإبداعي والنقدي– هو دعوة **الخال** جماهير الحداثيين إلى التمسك بجملة من المبادئ الأساسية، التي صاغها عقب توليه رئاسة تحرير "مجلة شعر"، ومن ضمن هذه المبادئ "وعي التراث الروحي – العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دونما خوف أو مسايرة أو تردد والغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي وفهمه وكونه، والتفاعل معه وكذلك الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائلة."[3]

لا يجد **عياد** بدا من التعليق على هذه المبادئ، التي دعا إليها **الخال** من ضمن المبادئ التي احتكمت إليها "مجلة شعر" باعتبارها من أوليات الحداثة العربية على مستوى الإبداع الشعري، غير أن ما يأخذه **عياد** على **الخال** هو هذا التماهي والامحاء والذوبان في منجزات الآخر الغربي، بدعوى أنها من لوازم تطور الإبداع والنقد. والحال أن **عياد** يرفض رفضا قاطعا هذا السلوك مع التراث الغربي ويرى أن مسألة سبر كنه التراث قضية قديمة قدم الحركات النقدية العربية يقول:" لكن الدعوة إلى أن يصبح الأدب العربي جزءا من الأدب الإنساني ولا يبقى منعزلا في تراثه، دعوة قديمة صرّح بها صاحبا الديوان في تقديمهما لهذا الكتاب - المشروع سنة 1921، غير أننا نلاحظ اختلاف النبرة، فهي هنا أكثر حدة، مع شبه اتهام للتراث العربي، فالدعوة لفهم التراث مقترنة بالدعوة إلى تقييمه "دونما خوف أو مسايرة أو تردد" وكأن المتوقع إدانة لا تقييم، في حين أن الدعوة إلى الاتصال بالتراث الأوربي لا تقنع بما دون "الغوص إلى أعماقه"، بحيث ينتهي فهمنا إياه إلى أن "نكونه" أي أن نصبح جزءا منه، وهذا أشد ما يكون من "التفاعل"... وإذا أصبح إبداعنا الشعري جزءا من التراث الفعلي الروحي

---

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص: 62.

[2] نفسه ، ص: 62.

[3] نفسه، ص: 63، 64.

العقلي الأوربي فسيكون من الطبيعي أن نفيد من التجارب التي حققها الشعراء الأوربيون، أي أن نحتذيها، لأنها، وقد "تحققت" أصبحت لها قوة النموذج بالنسبة لتجاربنا التي لم تتحقق بعد."[1]

لا يقف عياد عند عتبات التحذير من خطورة الانبطاح أمام الآخر الغربي بكل ما يصاحب هذه العملية من دونية وصغار، إنما يشن حربا على أولئك الشعراء الحداثيين العرب الذي ظلوا يبشرون بهذه الحداثة الغربية، وكأنها الخلاص الأزلي لكل معضلات الإبداع عندنا، أضف إلى ذلك أن **عياد** لا يجد مسوغا معرفيا لكي نسقط تبعات هذه الحداثة الغربية على إبداعاتنا العربية، ويرجع ذلك في نظره إلى تباين مسببات الظهور، فالحداثة الغربية إنما كانت نتاجا لهذه الثورة التي أحدثها الإنسان على جملة من القيم كانت سببا في تخلفه وشقائه، فكانت الثورة إذن بمثابة المخلّص من براثن هذه التقاليد والطقوس.

أما حداثتنا المزعومة فتختلف عن هذه الحداثة في الأسباب كما في المرامي والأهداف، إذ السؤال الذي يلح على الإجابة هنا هو: ما مبررات الحداثيين العرب أمام تلك المسوّغات الغربية لظهور الحداثة عندهم؟ وهل حقيقة قام الحداثيون العرب بثورة حتى يتسنى لهم التشدق بهذه المنجزات التي هي أصلا منجزات مهربة من الآخر الغربي. يقول **عياد** في معرض ردّه على دعاوى **أدونيس** برفضه شعر المحافل التي كانت تنظمها أجهزة الإعلام، على اعتبار أن الشعر التجريبي العربي هو وحده الشعر الثوري، يقول **عياد**: "هل نقول إذن إن الحداثة العربية انطوت على شيء من خداع النفس؟ هل نقول إن هذه الحداثة إذ تصف نفسها بالثورية لا تريد في الحقيقة إلا أن تتخذ واجهة مناسبة أمام النظم "الثورية" في العالم العربي؟ هل نقول إن شعراء الحداثة العربية، وهم شعراء النخبة (واقع لايمارون فيه) إنما يقدمون زادا كلاميا لهذه النخبة(بمختلف انتماءاتها الطبقية والوطنية) تغذي به سخطها على واقع اجتماعي تعلم–رغم تمتعها فيه– أنه فاسد ومرشح للانهيار؟ هل نقول – أكثر من هذا– إن دعوى "عربية" الحداثة - هذه الحداثة- دعوى زائفة، لأنها لا تزيد على أن تنقل إلينا مفاهيم الحداثة الغربية، بل مفاهيم "حداثة" معينة، حداثة الغريب، واللافت، والمثير، بعد أن انقضى عهد روّاد الحداثة الحقيقيين أمثال: بودلير ورامبو وإزراباوند، ود.هـ. لورنس، ووب.ييتس، وجيمس جويس، وت.س. إليوت، الذين شككوا أبناء الحضارة الغربية في قيّم هذه الحضارة، وهي نفسها التي

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص: 64.

يبشر بها حداثيونا هؤلاء باسم الحضارة الإنسانية، وهي بالفعل حضارة إنسانية،لأنها جعلت الإنسان مصدر القيم كلها، فانتهت بأن أصبحت الآلة التي اخترعها الإنسان لتهيئ له مزيدا من القوة أو مزيدا من السعادة، سببا لشقائه وربما لدماره."[1]

آثرنا أن نثبت هذا النص - على طوله- لنبرز مدى تبرم **عياد** بهذه الصيحات النابية التي يتنكبها بعض الحداثيين العرب في كيفية النهل من الآخر، وإن كانت تلك العملية نوع من المصادرة والتجديف الذي قد تقع فيه الذات الناقلة، بعد أن أثبتت هذه الحضارة محدودية روايتها، ومن ثم إعادة الثورة عليها حتى من قبل أبنائها لتذمرهم من منجزاتها وإفرازاتها، حتى أصبح الإنسان الذي كان مصدرا لكل القيم والمبادئ، عبارة عن آلة تسببت في دفعه نحو أتون الشقاء بل قل الدمار كما ذهب إلى ذلك **عياد**.

تتجه عناية الناقد إلى تحسس مفاصل التواشج التي تربط بين الحداثة في نسختها العربية، وبين بعض ما دعت إليه في الواقع من دافع التجاوز والتطور، لأن من الأهداف الأساسية لهذه الصيحة الإبداعية أو النقدية، أن تقف جسرا واصلا بين ما تم إنجازه في الماضي وما ينتظر أن ينجز من قبلها. ذلك لأن من مقاصد الفن هو خلق هذه الاستراتيجيات الجمالية التي تخلق من الواقع فنا، لكنه فن يتجاوز ما هو موجود ويتطلع إلى ما يجب أن يكون، فالأدب "الحداثي مهما يكن مضمونه، أدب رافض، والرفض معناه ألا نستسلم للواقع الكالح، والحداثة – من المنظور الفني أيضا- ظاهرة صحية، لأنها تعطي الفن قيمته الحقيقية، قيمته التنبؤية، الكشفية، الجسور وتنتشله من وهدة الدعاية الرخيصة، ولكن ما فيها من صحة هو ما وجد ويوجد دائما في كل فن جيد، وما انفردت به من غرابة أو إدهاش أو غموض مفتعل هو بعض مظاهر حضارة القرن التي لن تدوم."[2]

تستمر هذه المعالجة النقدية من قبل **عياد** في تبيان مدى إسهام الحداثة في نقل عملية الوعي من الممكن إلى الكائن، وذلك بإبراز جملة من المحاسن التي من شأنها أن تدفع بالعملية النقدية والإبداعية إلى ارتياد مناطق قصية لم تتجه العناية إليها من قبل، وهذه العملية التي أسهمت في تشكيل منظورات مغايرة لما هو سائد واستبدالها الشك باليقين والابتداع بالتقليد. غير أن الأمر لا

[1] المصدر السابق، ص: 68، 69.

[2] نفسه، ص: 73.

يسير دائما نحو هذه الغايات إذ قد تقتل الحداثة "نفسها عندما ترسخ قدمها، فمعنى ذلك أن تصبح لها قواعدها المتعارفة عند القرّاء والكتاب، أي أن تصبح تقليدا، وإذا أصبحت الحداثة تقليدا فإنها لن تفقد معناها فقط، بل ستشيع في الجمهور اليأس من كل شيء، الحداثة معبر إلى تقاليد أفضل، أو نهاية لمذهب وبداية لمذهب آخر، ولعل جميع عصور الأدب شهدت حداثة من نوع ما، ولكن حداثة عصرنا طالت أكثر من العادة لأننا نعيش في فترة مخاض طويل."[1]

تعد الحداثة إذن من منظور **عياد** ذلك الألق الذي يومض دوما، بل يذهب في تعليله لها على أنها وجدت عبر كل عصور الأدب بشيء من التفاوت والأهمية والإستراتيجية، ومن ثم تتباين مفهوماتها بين باحث وآخر وبين ناقد وناقد آخر، ذلك أنها – أي الحداثة- ترفض الاستقرار والثبات، وإلا أصبحت نمطا قتل نفسه بنفسه، إنما تعرف الحداثة حركية دائمة ودائبة لأجل عملية التجاوز والعبور وهي في الوقت ذاته حركة لا تهدأ، وما إن تتجاوز حتى تخلق من ذاتها مذهبا أو اتجاها يريد هو نفسه أن يعبر ويتجاوز ما هو كائن، والحداثة بهذا المعنى ليست حركة آنية ارتبط ظهورها بظروف معينة، بل دعوة إلى التمرد على كل قاعدة أو مذهبية، لأن تحديدها يوازي موتها والقضاء على روح الإبداع والابتكار فيها، أو هي ذلك المشروع الذي لم يكتمل. "إن الحداثة نزوع دائم للابتكار وجوهر متواصل قابل للاستئناف والتواتر والاطّراد، إن الحداثة بهذا المعنى تظل مصطلحا شاملا يضم تحت قبته الواسعة أغلب حركات التجديد في الأدب والفن."[2]

ومادامت الحداثة في حركة دائمة، فإنها لا تعرف الاستقرار والهدوء، لأنها نتاج فترات زمنية متباعدة فيما بينها، ولم تعرف الظروف نفسها للوجود، على اعتبار أنها وليدة ظروف معينة خاصة في أوربا، أملتها تلك السياقات الدينية الكنسية (محاكم التفتيش)، وفي الأدب هي ثورة على تلك الممارسات الشعرية الجامدة، بعدما تحول الإنسان إلى آلة أو قطعة غيار أو قل تشيأ وفقد جانبه الروحي، ما حدا بالمبدع الفرد إلى أن يحيا غريبا في مجتمعه فكان دائما "يجد بهجة في الالتحام ببعض الاتجاهات الفلسفية التشاؤمية الصوفية والنزعات الإشراقية السرية والنهلستية (العدمية) والعبثية

---

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 73.

[2] فاضل ثامر: مدارات نقدية (في إشكالية النقد و الحداثة و الإبداع)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987، ص: 180.

والوجودية وغيرها"[1]. إذ من أهم الإتجاهات الفلسفية الحداثية، هذه التيارات العقلية، والعبثية التي تؤطر الحداثة الغربية.[2]

تعتبر حركة النقد الأدبي من أكثر الحركات تطورا ونموا على الساحة العربية كما الساحة العالمية، وذلك بسبب تطور المناهج النقدية والمذاهب الأدبية، التي تدفع بالعملية النقدية إلى ارتياد مناطق جديدة واستكشاف مجاهيل حديثة لم تتجه العناية إليها من قبل، ضمن المناهج التي يتم تجاوزها، باعتبار أن المناهج تتفاوت فيما بينها من ناحية قصور الآليات ونجاعتها وفاعليتها، وتحتل حركة النقد العربي الحديث والمعاصر أهمية بالغة من حيث المنطلقات والغايات، ذلك أنها من أثرى فترات النقد العربي على إطلاقه إضافة إلى حجم المادة النقدية المؤلفة في هذا العصر أقصد القرن العشرين، وهو ما وقف عنده **صلاح فضل** ضمن دراسة أجراها على مدونات النقد العربي وعدد نقاده عبر العصور الأدبية فتوصل إلى نتيجة مفادها" أن هناك عصرين ذهبيين للنقد الأدبي، هما القرن الرابع الهجري والعشرون الميلادي، تكثفت فيهما نسبيا أعداد النقاد وتعددت مؤلفاتهم في دراسة الأدب وظواهره المختلفة."[3]

وهي نتيجة توصل إليها الناقد من خلال عملية إحصاء شاملة لكل عصور النقد الأدبي العربي، فكانت بمثابة المفاجأة للكثير من النقاد العرب ويأتي **صلاح فضل** على رأس هؤلاء، والسبب كما هو بيّن من هذه الحركة النقدية التي لا تكاد تهدأ في كل مناهج الدراسات، سواء ما كان منها مشدودا إلى التراث أو ما تمّ تلقيه من الآخر الغربي، ولنا في الموجة الأخيرة لمناهج النقد العربي خير دليل، حيث قطعت أوربا أشواطا كبيرة في مجال النقد الأدبي، من اللساني إلى الأسلوبي مرورا بالبنيوي ثم السيميائي ثم ما بعد الحداثي، ممثلا في استراتيجية التفكيك ونظريات القراءة والتلقي إلى غير ذلك من مناهج قد تند عن الحصر. وقد تمت عملية مواكبة هذا الزخم الفكري والنقدي من قبل النقاد العرب المحدثين، فمنهم من انبهر بهذا الوافد إلى حد التماهي معه والذوبان فيه، ومنهم - وهم القلة-

---

[1] المرجع السابق، ص: 176.

[2] حول ارتباط الحداثة الغربية بأهم هذه التيارات الفكرية والمذاهب الفلسفية، ينظر على سبيل التمثيل: جياني فاتيمو: نهاية الحداثة، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة مابعد الحداثة (1987)، تر: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة دمشق، 1998، ص:21،37.

[3] صلاح فضل: في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص: 96.

من تم له معاينة هذا الوافد ووضعه على محك النقد الموضوعي الذي ينسلخ عن تراثه، وفي الوقت ذاته لا يتشبث به بحيث يصير عبدا له، إنما كانت العملية النقدية عند بعض النقاد المحدثين، بمثابة الجسر الواصل بين القديم والجديد أو بين الأصالة والمعاصرة، وقلة هم كذلك النقاد الذين رأوا في عملية المزاوجة بما للذات من تراث مع ما عند الآخر الغربي، لينتج عنه مسايرة هذا الوافد دون إحداث قطيعة معرفية مع تراثه، باعتباره رمز أصالته وانتمائه. ونسير مع الدكتور **صلاح فضل** في نتيجته التي مؤداها" أن كبار النقاد العرب، المؤثرين في تطوير الخطاب النقدي لمن جاء بعدهم يمثلون غالبا أحوالا "مفصلية"واضحة، تلتقي فيها الأعراف الثقافية المهجنة، البعيدة عن نظرية الصفاء الفكري والأصالة الرافضة للتطعيم، فأكثر العلماء حرصا وحفاظا على التقاليد القومية المتوارثة لا يضيف شيئا يعتد به،ولا يعتبر علامة دالة على مسار التطور العلمي والمعرفي،وأصحاب التأثير الحقيقي هم الذين تتم على أيديهم أبرز التحولات المعرفية والمنهجية."[1]

يصدر **صلاح فضل** عن رؤية تقابلية بين نمطين من النقاد العرب، فئة تلوذ بالماضي بكل ما ينطوي عليه هذا الماضي من تراث وأصالة دون أن تحيد عنه، وفئة رأت الخلاص والملاذ فيما عند الآخر الغربي من منجزات فولّت وجهها شطره، ويممت نحوه، وتبقى الفئة الثالثة التي لا ترى في تراثها عيبا من شأنه أن يمارس نوعا من النكوص على الذات ولم تشح بوجهها عن منجزات هذا الآخر الغربي، إنما حاولت جاهدة التوفيق بين ما لديها وما لدى الآخر، لتسهم في حركة النقد الأدبي العالمي من منطلق سنة التطور الإنساني، ولا يجد **صلاح فضل** أية فائدة فيمن يرفض تطعيم الثقافة الغربية ويلوذ دائما قافلا إلى الماضي التليد، لأن من شأن أمثال هؤلاء أن يصيبوا حركة النقد بنوع من التكلس والجمود المفضي إلى الموت، بل نجده ينتصر ولو ضمنا لأولئك النقاد الجسور الذين أسهموا في مجال النقد فتميز النقد بهم كما تميزوا هم به. يأتي من بين هؤلاء في الجيل الأول أو جيل الرواد، الدكتور **طه حسين** ويليه ناقد من النقاد الجسور الذين ربطوا الماضي بالحاضر والتراث بالحداثة وهو الدكتور شكري محمد عياد.

[1] المرجع السابق، ص: 96، 97.

5. نحو مشروع تأسيس حداثة عربية

يمكننا توصيف النظرة النقدية للحداثة الغربية التي اتصف بها **شكري عياد** بأنها نظرة تمحيص وانتقاء؛ لأن الرجل لم يكن ممن ساروا في هذا الركب مجلجلين ومهللين بمنجزاتها بعيدا عن إرثهم وثقافتهم ومرجعياتهم، إذ لا يعدو أن يشكل لها ما يمكن تسميته بشروط استقبال الحداثة، التي تضع في اعتباراتها مبدأ الخصوصية العربية، ويحاول في الآن نفسه تأسيس رهانات لهذا الوافد انطلاقا من الثقافة العربية ذاتها، فهو يساير الأصوات المعتدلة التي سبقته في التنظير لمنجزات الحداثة العربية من أمثال أعمال الباحث **إلياس خوري** وغيرهم، يقول **عياد**: "لم يكن ثمة ما يعوق انتشار الحداثة كمذهب فني محض إلى جميع أقطار العالم العربي... وهكذا أصبحت الحداثة عقيدة فنية لدى النخبة المثقفة وشباب الفن في مشرق العالم العربي ومغربه، وقد تختلف صفات هذه النخبة في بلد عربي عن آخر، ولكنها تشترك في شيء واحد على الأقل، هو أنها تشعر شعورا حادا بسقوط الحلم العربي، وعجزها المطلق عن الحركة الفاعلة، هذه الحالة من الإحباط تدفعها إلى البحث عن الخلاف في الفن،... وهكذا أصبحت الحداثة مخرجا مناسبا من حالة الضياع التي يسقط فيها جيل الثورة والأجيال التالية."[1]

يؤسس **شكري عياد** مفهومه للحداثة انطلاقا من رفضها الواقع العربي المعيش ومحاولة تغييره، خاصة عقب النكسة العربية في حزيران 1967 والتي غيّرت المسار العقلي والفني للنخبة العربية، وانكسار هذا الحلم وتلاشيه هو ما حتّم تبديل الرؤى والوسائل من أجل المجاوزة والخروج من ربقة النظام القديم والتقاليد البالية، إن مبتغى الناقد يرجع في أسبابه إلى مؤثرات خارجية بحتة، كانت الذات العربية مسرحا لتأثيراتها، أقصد أن عوامل النكسة وما صاحبها من معرفة الحقيقة المرّة التي تعانيها الثقافة العربية على كثير من الأصعدة والميادين، وتعرّف هذه الذات على كينونتها وهويتها، هو ما أجبر هذه الذات على الخروج من شرنقتها القديمة، ومحاولتها مواكبة الركب واستثمار مسببات التجاوز والنجاح. ولا يتأتى لها ذلك إلا باستبدال العقل بالنقل والحديث بالقديم والانفتاح بالتعصب وغيرها، ثم يضع **عياد** جملة من الشروط يتحتم على النخبة العربية أن تأخذ بها إن هي أرادت المسايرة وليس الانصهار، على اعتبار أن خطاب الحداثة كان "رفضا قاطعا للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضا أيضا لفكرة التقاليد نفسها، وتأكيدا للحركة المستمرة في الفن، كالثورة المستمرة في السياسة،

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 71.

ومن هنا كان اللقاء بين الحداثة –ممثلة في السريالية، ثم رفضها للسريالية والترتسكية، كما التقت– بوصفها إيديولوجية النخبة بالفاشية وإزراباوند أوضح مثال."[1]

لا يتسرب أي شك بأن الحداثة في نسختها العربية انطلاقا من نظرة عياد إليها هي حداثة مأزومة، ووجه الأزمة يكمن في كيفية صياغة حداثة عربية تنفي عن نفسها كل أسباب الرجعية والدوغمائية، بل ما هو منوط بالنخبة العربية هو عملية التجاوز والتحاور، أعني بالتجاوز محاولة التقدم وعدم الالتفات كثيرا إلى الماضي الذي ربما كان السبب في انتكاسة وتراجيدية العقل العربي الحديث والمعاصر، باعتبار الطابع القداسي الذي حظي به مستوى التناول، والذي كان في الكثير من الأحيان انكفاء عنه وتكلس فيه. وأعني بالتحاور كيفية استثمار المنجزات الغربية على الصعيد المصطلحي والنقدي والثقافي.

إن موضع الداء الذي يروم **عياد** معالجته في وقوفه على مكامن الأزمة ومظانها، يكمن في "ازدواجية الولاء" كما يقول **عبد العزيز حمودة**[2]؛ ذلك أن الحداثيين العرب لم يستطيعوا التحرر من سلطان المركزية الغربية على صعيد المصطلح والنقد والأدب والثقافة، فهم لم يوفقوا إلى هذا التجاوز المدعى أو المنشود، بل باتوا مقلدين للمركزية الغربية في الكثير من منجزاتها، وعلاجا لهذه الأزمة بل وتعريفا بها.

أعتقد أن أزمة الحداثي العربي كما عالجها **شكري عياد** – بلباقة وذكاء– هي أزمة وجود (انطولوجيا)، وجود الحداثي العربي في ثقافته وأمته، ووجوده هناك في العالم الغربي، فإذا كان التيار الأول نجح في تخطي الحدود الجغرافية والثقافية، واستلب ماهيات هذه الأمم المغلوبة، فإن الضفة الأخرى لم تنجح حتى على أرضها وأمام قرائها في بلورة مفاهيمها الطلاسمية وإلغازها المغرق في التجريد، لأن الأزمة لم تعد في كيفية أن نكون حداثيين أو لا، إنما في عملية تمثل الآخر وصهره في ثقافة الذات بما يخرجها من مستنقعها الآسن، لكن شيئا من هذا لم يحدث في اعتقاد **عياد**، الذي راح يشرح أسباب الأزمة انطلاقا من حضور كل حداثي في موطنه وانطلاقا من وظيفته ثانيا أمام أمته وثقافته وثالثا على مستوى ماهية الأمة العربية وتركيبتها الاقتصادية والعقدية.

---

[1] المصدر السابق، ص: 70، 71.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة –من البنيوية إلى التفكيك–،عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل 1998، ع232، ص: 32.

ترجع جملة من المواقف النقدية عند **شكري عياد** إلى تمثله مقولات الحداثة الغربية، وفهمها بعيدا عن كل الإكراهات والإرغامات العقدية والدينية، فالرجل يعي تماما المنطلقات الفكرية والفلسفية لهذه الحداثة، وفي الوقت نفسه يفقه وجودها انطلاقا من تفكيكها داخليا، لأن مبتغى الحداثة الغربية عنده ونتائجها التي توصلت إليها، أنها أحلت الإنسان محل الدين، يقول:"حتى أمكن أن نفهم العقيدة المسيحية حول صلب المسيح وقيامته فهما أسطوريا على أنها ترمز إلى تجديد الحياة، أو اقتران الموت بالحياة، على أن هذا التحول الفكري الخطير في الثقافة الغربية لم يقف عند هذا الحد، بل اندفع بتأثير التقدم المذهل في العلوم البيولوجية إلى حد إرجاع المقدسات والغيبيات إلى جسم الإنسان."[1]

وسيرا على ما أقرّه **عياد** من حقائق- بغض النظر عن موافقتنا له أم لا- تبرز الإشكالية الأساس في فكر الحداثة الغربية، وأزمة الوجود الإنساني والعقل الغربي، ذلك أن مقولات الحداثة الغربية راعت جملة السياقات الثقافية للإنسان الغربي، وأزمته العقلية فكانت الحداثة بالنسبة له – الإنسان الغربي- بمثابة المخلص من تراكمات العصور الأوربية الأخيرة حيث يرجع الأمر إلى ثلاثة قرون خلت، فالسياق الثقافي الأوربي، والغربي بشكل عام، غير السياق الثقافي العربي على الإطلاق، وما يمايز السياقين أكثر مما يجمعهما، ذلك أن أزمة الفكر الغربي أزمة عقل وإنسان وفلسفة، في حين أن أزمة الإنسان العربي أزمة هوية وثقافة ووجود في آن.

وتأسيسا على هذا، ينبري عياد مناهضا للمشروع المتشظي للحداثيين العرب، ويقف موقفا مقوما وممحصا تجاربهم في النقد والأدب، وهو موقف أقل ما يقال عنه أنه واع بحقيقة الأزمة المعرفية والمفهومية التي طالت المشاريع الأدبية الحداثية، هذه الأزمة التي أبانت عن شرخ عظيم بين دعاة الحداثة العرب وجمهور متلقيهم وقرائهم، إذ تزداد الهوة عمقا بين المبدع وقارئه، الذي في أحوال كثيرة يكون هو في واد ومتلقي إبداعه في واد آخر، لمن يكتب المبدع؟ كيف يقرأ القارئ النص الإبداعي الحداثي؟ ما هي لغة الإبداع الحداثية؟ كل هذا ما جعل **عياد** يقرر:"بأن الكاتب منتم بفكره أو الأنا العليا إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية أي بالأنا إلى المجتمع العربي، وبناء

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 66، 67.

على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته، قارئ عربي ينتمي بفكره إلى العالم الغربي الحديث."[1]

إن هذه الازدواجية في التمثل والممارسة هي ما خلق حالة من العمى النقدي والإبداعي في المشروع الحداثي العربي، وهي الأزمة ذاتها التي طالت كل مشاريع التحديث العربية، نظرا للحاجز المعرفي والمفهومي بين قطبي العملية التواصلية، الكاتب والقارئ، وبين مرتكزات الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، ممثلة بأهم مصطلحين تتداولهما الساحة النقدية العربية في المدة الأخيرة، الأصالة/المعاصرة. لاشك أن هذين المصطلحين قد أسيء فهمها من قبل العديد من الحداثيين العرب، ذلك أن المصادرة التي لحقت بالمعنى والدلالة المرتبطة بكلا المصطلحين، والفوضى المعرفية التي صاحبت وجودهما، نتج عنها حالة من التأزم في ضبط المفهوم وحصره، وبقي المفهومان عائمان في دوامة اللامعنى واللامفهوم، وانزاح تعرفيهما- بوصفهما مصطلحين مركزيين - إلى مراتب خلفية أرجعت المعنى إلى لامعنى، يقول **عياد**: "... فهذه الأقلية التي يردد الكثير من أفرادها، شعار الأصالة والمعاصرة لا تحقق معنى هاتين الكلمتين ولا كيفية الجمع بينهما بأكثر من حرف العطف، وربما أصبح هذا الشعار مبتذلا عند أكثرهم الآن ولكنهم لا يقدمون لنا عوضا عنه شيئا أفضل."[2]

يرتكز **شكري عياد** في تفريقه بين مفهوم الأصالة والمعاصرة على كم معرفي هام، عملت حقول شتى على بلورته وإبرازه لأن الناقد يمتح من روافد تراثية صاغت رؤيته النقدية لمثل هذه المفاهيم، ويعي تماما حجم الأزمة المصطلحية التي يتخبط فيها النقد العربي المعاصر اليوم، انطلاقا من دعوى النزوع إلى النظرة المستقبلية التي ما فتئ الحداثيون العرب يرددونها على أسماع قرائهم طيلة نصف قرن من الزمن، غير أن هذه الجدلية المفهومية المتمثلة في الأصالة والمعاصرة، يرجعها مفكر عربي آخر إلى استحالة التمييز والتفريق بينهما، إذ المفهومات من التلاحم والتشاكل حيث يعسر الفصل بينهما، يقول **علي حرب**:".. التعاصر لا يعني بالضرورة تكبيل الفكر وتقييده، فالأصالة هي مبتدأ المعاصرة وماضيها الذي لا ينفك يحضر، وهي أساسها الراسخ وغورها الأعمق، والمعاصرة هي البعد المجهول في الأصول وإمكانها اللامرئي، ومعانيها المكنونة وزمنها الآتي، إنها الأصول منظورا إليها

---

[1] المصدر السابق، ص: 13.

[2] نفسه، ص: 15، وحول القضية نفسها يراجع علي حرب: مداخلات، ص: 42.

بعين جديدة، فالمعاصرة منتهى الأصالة، والأصالة جوهر المعاصرة ولذا فإن التقدم هو استكمال واستعادة."[1]

إن المعالجة النظرية والممارسية تكشف لا محالة عن لاجدوى التشدق بمصطلحات حداثية غريبة عن ثقافتنا وهويتنا، الأمر الذي ينجر عنه ضياع المعالم البارزة لموروثنا النقدي والبلاغي والأدبي، بدعوى القطيعة الابستيمية على التراث، وهو حال أغلب الحداثيين العرب.

إن النبرة الحاسمة التي أدلى بها **عياد** تنم عن وعي بمدى الأزمة التي يعانيها نقاد الحداثة اليوم. غير أنه لا يكلف نفسه معالجة هذه الإشكالية، الأصالة المعاصرة، معالجة شاملة تضع الحدود المفهومية والتجريدية بين المفهومين اللغزين، إنما يكتفي بمعاينة الأزمة وصفيا، أما في الشق الفكري فإن **علي حرب** في رده على **الجابري** حول إشكالية تكوّن العقل العربي، فينفذ إلى جوهر القضية ويتحسس وشائج التضام التي تلتحم فيها الأصالة بالمعاصرة من جانب منطقي بحت ومن باب التجربة الإنسانية كذلك.[2]

6. موقفه من الحداثة العربية

ينفرد **شكري عياد** في موقفه من الحداثة العربية باعتباره الناقد العربي الرصين، الذي وقف موقفا وسطا من إنجازات العقل العربي في اتصاله بمنجزات الحضارة الغربية، وفي معرض حديثه عن تعريفات الحداثة العربية ممثلة في أعمال بعض الحداثيين العرب، وفي تعقيبه عن ردود فعل البعض منهم يكتب ردا على **يوسف الخال**، عندما أثبت حالة الفصام الحاد بين الماضي والحاضر ويؤكد أن " التناقض بين كوننا شكلا في العالم الحديث وكوننا جوهرا في خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث ومعاناة عالم حديث في مجتمع قديم."[3]

يكتب **عياد** عن حالة الشرخ التي أصابت الأنا جراء عملية التماس الأولى من الاحتكاك بالحداثة الغربية، والتي نجم عنها ازدواجية في المواقف النقدية وكذلك الإبداعية، يقول **عياد** "فالقاعدة أن الكاتب يكتب لنوع واحد من القراء، إذا وجد نفسه يفكر في نوعين مختلفين إلى حد التناقض

---

[1] علي حرب: مداخلات، ص: 42.

[2] حول القراءة التي أنجزها حرب لمشروع نقد العقل العربي للجابري، ينظر: علي حرب، مداخلات،الفصل: انفتاح العقل أم انغلاقه، والفصل: الطموح إلى نقد معرفي للعقل العربي.

[3] يوسف الخال: نحن والعالم الحديث، الحداثة في الشعر، بيروت، 1978، ص: 5.

فلابد أن يشعر بالتمزق حقا، ولكن هذا التمزق لم يبدأ من وقت الكتابة، لقد وجد من قبل ذلك حتما، ويمكننا أن نقول إنه تمزق في الانتماء، فالكاتب منتم بفكره أو بالأنا العليا إلى العالم الغربي الحديث بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية أي بالأنا في المجتمع العربي، وبناء على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته، قارئ عربي ينتمي بفكره إلى العالم الغربي الحديث"[1].

تتنزل مقولات **عياد** حول انبهار المثقف العربي بمنجزات الآخر الغربي، في حقل معرفي يؤول إلى وقوف الأنا منبهرة بهذا الوافد الغربي فتنبطح في استقباله وتلقيه، بينما يلوذ فريق آخر بمنجزات التراث العربي النقدي والبلاغي قصد الاحتماء به والفرار إليه، بصفته المخلّص من لحظات الضياع والفراغ والتشظي التي تمارس على هذه الأنا، وفي الوقت نفسه تقف طائفة أخرى موقف الوسطية من هذه القضية فتأخذ من التراث دون أن تتصنم فيه وفي منجزاته، وتأخذ كذلك من منجزات الحضارة الغربية في غير إسراف وابتذال، إنما تؤخذ الأمور بمقدار بين هذا وذاك، وفي السياق ذاته يكتب رافضا كل تعصب للقديم بصفته السابق إلى هذه المنجزات لأنه "لا يتفق مع منهجنا، منهج "المنظور التاريخي" الذي يسجل المتغيرات كما يسجل الثوابت، ويعترف بالنسبي كما يعترف بالمطلق، ويرتكز على الوعي بالحاضر بدلا من تقديس الماضي."[2]

ما من شك في أن دعوة **عياد** إلى الأخذ بمنجزات التراث، إنما تجلت في دفاعه الدائم عن هذا الموروث وعدم الذوبان في هذا الوافد، لكن بشرط أن لا تتحجر في هذه التراثيات بدعوى الأصالة، إنما يجب التجاوز بما يخدم الحضارة العربية من قديمها إلى حديثها، يصف **عياد** حالة الفوضى والاضطراب التي حصلت مع بدايات المد الحداثي البنيوي، والتي كانت سببا في تبادل التهم والرزايا ووسم بعضهم بعضا بشتى أساليب النعوت النابية: "فهنا اقتربنا من دائرة "المصالح" حيث لا رحمة ولا إنصاف، هنا تتبادل الاتهامات بسهولة فيكون "إليوت" ومن نحا نحوه رجعيين، ويكون الواقعيون الاشتراكيون عبيدا، ويكون الوجوديون طغمة من البرجوازية الصغيرة المتعفنة والصورة أشبه بتلك الرسوم المختلطة التي تقدمها الصحف في أركان التسلية، تحتاج إلى شيء من الحذق، وأن يكون في يدك قلم رصاص حتى تتبين معالم الأرنب والذئب والحمل...ولا تلبث أن تكشف ما هو أطرف،

---

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 13.

[2] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، ص: 9.

فكل فريق يتعمد التشويش على خصمه باستخدام مصطلحاته نفسها فالإليوتيون والوجوديون يتهمون الماركسيين بأنهم رجعيون، والماركسيون يرمون خصومهم جميعا بأنهم خدام السلطة."[1]

إن حالة الفوضى والاضطراب التي رسمها الرجل، تجلت أكثر مما كانت عليه في السابق، خاصة عندما اشتد الصراع بين أقطاب هذه الاتجاهات والمدارس، وتجلى ذلك مع ظهور مجلة فصول القاهرية التي واكبت هذا التحول في بداياته، فكانت مسرحا رحبا لهذه الاتهامات وقبل ذلك كانت مرتعا خصبا لتجريب آليات هذه المناهج على تراثنا العربي القديم، يؤرخ **عياد** لهذا بقوله: "...وأخذ المتحمسون لهذا المذهب الجديد يطبقونه على نصوص من الأدب العربي، بدءا بامرئ القيس وانتهاء بأحدث المحدثين وظهرت مجلة فصول في القاهرة عندما كان هذا النشاط في عنفوانه 1980 ففتحت صدرها له، وقرأ الناس نقدا لا يشبه ما عرفوه، أو ما ظنوا أنهم عرفوه، فاختلطت الأمور عليهم، وساء ظنهم بالأدب الجاد، فنزلوا عنه راضين إلى ثلة من المثقفين."[2]

لقد انجرّ عن هذه الوضعية سوء فهم كبير، أسهم في اغتراب النقد عن القارئ العربي في تلك الحقبة وحتى الآن، نظرا للخلط الكبير على مستوى الجهاز المفاهيمي والمصطلحي، الذي أسس له سوء الفهم والتمثل، ومحاولة ركوب موجة الحداثة من قبل الكثير من النقاد الحداثيين العرب في بدايات الأمر، الشيء الذي انسرب عنه استباحة لحمى التراث ومحاولة تقطيع أوصاله.

في الوقت الذي حصلت فيه عملية الانبهار بكل ما هو وافد من الآخر الغربي، وقع الحداثيون العرب في المحظور – المغلوب مولع بتقليد الغالب- فكان أن أدار الحداثيون العرب ظهورهم للتراث متعالين عليه، لأنه في نظرهم مصدر التخلف والانحدار، فنادوا بممارسة تلك القطائع المعرفية معه لعلهم يظفرون بشيء من الرقي يوصلهم إلى مصاف الحضارات الراقية.

يعلق **عبد العزيز حمودة** حول حالة الشرخ التي أصابت العقل العربي ممثلا في حداثييه قائلا: "إن التحول في اتجاه الحداثة ثم ما بعد الحداثة الغربيتين خلق الفراغ بقدر ما أكده، فشعار القطيعة المعرفية مع التراث خلق فراغا أدى إلى تبني الفكر الغربي كبديل لملء الفراغ الجديد، وفي الوقت نفسه

---

[1] شكري محمد عياد: اللغة والإبداع ، ص: 82.

[2] نفسه، ص: 6.

فإن التحول الحداثي كان يعني خلوّ الساحة الثقافية العربية من فكر لغوي ونقدي ناضج، ثم إن الفوضى التي جاءت مع الحداثة وما بعد الحداثة، خلقت هي الأخرى فراغا جديدا وأكدته."[1]

إلا أن هناك فريقا آخر من النقاد العرب المحدثين يرى في عملية التبادل الفكري والتلاقح الثقافي عملية تأسيسية لميلاد حداثة عربية، تستثمر ما لديها وتتلقى ما لدى الآخر، لتشكل لديها نوعا من الفعالية والوجود: "ليست الحداثة تقليدا أعمى (للغرب في حالتنا) كما أنها ليست إنكارا واستبعادا للآخر، إنها إعادة تكوين الأنا والذات، بغية انتعاشها الإنساني وتفتحها، إنها حوار مستمر مع الآخر، بغية تطوير هذه الأنا وهذه الذات، بحيث يحقق هذا الحوار مع الآخر جوهر الصفات الإنسانية ويرقى بالأنا وبالآخر إلى الإحياء والانبعاث."[2]

7. كيف يكون النقد علما

يرتكز موقف عياد من قضايا النقد الحديث من دافع النزوع نحو توصيف منهجي للعملية النقدية برمتها، إذ بعد أن يسرد مواقف النقاد من العمليات التحليلية والتقويمية التي يخضعونها للفحص والتحليل، وبعد أن يقف موقفا متباينا بين نقاد من طراز **إليوت وإيفورونترز** حول ماهية النقد عند كل واحد منهما، وكذا وظائف النقد المنوطة به، يخلص إلى أن من وصل إلى مشكلة علمية النقد هو الناقد الإنجليزي **نورثروب فراي** الذي باشر قضية علمية النقد بدقة، دون أن يمنع نفسه من الوقوع في مطب إصدار بعض الأحكام المبهمة في نظر **عياد**.

يشدد **عياد** على ضرورة أن يضع الناقد في حسبانه جملة من الضوابط والشروط هي التي ترهن العملية النقدية برمتها، ويضع عياد ثلاثة أزواج أو ثنائيات هي الكفيلة بإبراز العملية النقدية، وهي على التوالي: العلم، الفن، الأحكام العامة، الأحكام الخاصة، التقويم، التفسير. ثم لا يلبث أن يجري بعض التقابل بين هذه الأزواج، من قبيل وضع العلم مع الأحكام العامة مع التقويم وفي المقابل يضع الفن مع الأحكام الخاصة مع التفسير مع شيء من الشرح المستفيض، الذي ينم عن تحكم واطلاع واسعين في مجال النقد وارتباطه بالفن من جهة والعلم من جهة أخرى، مزاوجا بين علمية النقد وقيميته، مراوحا بين الفن والعلم في الكثير من الأحيان ذلك:" أن كل فن- مهما يكن ذاتيا أو

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص: 195.

[2] جمال شحيد، وليد قصاب:خطاب الحداثة في الأدب الأصول والمرجعية، دار الفكر،دمشق، ط1،2005،ص: 88، 89.

مستهدفا لمتعة منتجه أو مستهلكه- لابد له من الاعتماد على تجارب سابقة، وحصيلة هذه التجارب هي التي ينظمها العالم في قواعد أو قوانين، ولكن النقد -ربما لخصوصية في مادته وهي الأعمال الأدبية — لا يقر دائما بضرورة هذه القوانين، ومن ثم يستبدل بها الناقد الفنان معيارا وسطا بين الذاتية والموضوعية، بين التجديد والإطلاق وهو معيار الذوق."[1]

أما حين يتناول قضية علاقة النقد بجملة القيم التي تدور في فلكه، فإنه ينفي عن نفسه -باعتباره ناقدا قيميا- كل امّحاء في بوتقة الماركسية أو النقد الماركسي، الذي يتناول النقد على أساس أنه جملة من القيم مرتبطة بعلاقات الإنتاج الاقتصادي، يقول **عياد**" ينبغي أن لا يفهم من ربطنا القيم بحالة المجتمع أننا ملتزمون بما يلتزم به الماركسيون من ردّ القيم إلى علة واحدة وهي علاقات الإنتاج في المجتمع، فليس في كلامنا ما يمنع من أن تكون للقيم حقيقة ثابتة وإن تدخل المجتمع في إظهار بعضها وإخفاء بعضها الآخر وتشويهه."[2]

يخلص **عياد** في تناوله لهذه الثنائيات النقدية متمثلة في الفن والعلم والأحكام العامة والخاصة والتقويم والتفسير، إلى أن هذه القضايا لا يمكن أن تعالج أفقيا وسطحيا وإنما تجب المعالجة رأسيا وعموديا، ليتسنى للناقد الباحث الوقوف عند كل الجزئيات التي تعالجها موقفا، متأنيا يحتاج معه الناقد إلى بسط كل قدراته وكفاءاته في محاولة التفريق حينا، والتوليف أحيانا أخرى بين هذه المسائل التي تمس الصميم من العملية النقدية، يقول:" لا يكون المسلك الصحيح في تناول هذه المسائل أفقيا: العلمية أو الفنية، ثم الأحكام العامة أو الأحكام الخاصة، ثم التقييم أو التفسير، بل في تناولها بطريقة رأسية بحسب موقف الناقد: فهناك موقف علمي تعميمي تقييمي، وهناك موقف فني تخصيصي تفسيري، وكلا الموقفين نابع من ظروف حضارية تشمل الأحوال السياسية والاقتصادية للمجتمع كما تشمل المعتقدات وطريقة التفكير وأنماط السلوك الشائعة فيه، أي أنّ مردّها في النهاية إلى القيم السائدة في المجتمع."[3]

يميز **عياد** بين منطلقات العملية النقدية الكلاسيكية ونظيرتها الرومنسية، بل حتى مرامي كل مدرسة منهما ناهيك عن منطلقاتها المعرفية، فإذا كانت الكلاسيكية تحتكم إلى جملة من الشرائط

---

[1] شكري محمد عياد : دائرة الإبداع ص: 17.

[2] نفسه، ص: 19.

[3] نفسه، ص: 20 .

والقواعد في عملية النقد، وتنظر في مدى مسايرة المبدعين والشعراء لهذه القواعد وعدم الخروج عنها، فإن الرومنسية تخلصت من هذه الشروط والقواعد، وأبقت على المبدع حرا يتمتع بقسط غير يسير من تداعي الأفكار، قصد سبر غور النص ومحاولة الوقوف عند الجماليات المنثنية دخل رحم هذه النصوص. "...والرومنسية، مثل الكلاسيكية ليست موقفا نقديا أو أدبيا فحسب، ولكنها فكر وفلسفة وسياسة وأخلاق أيضا ونظرتها التحررية – المعاكسة للنظرة الكلاسية- تعبر عن موقف إنساني قابل لأن يتكرر كلما تهيأت الظروف المناسبة لظهوره."[1]

تحت عنوان النقد الكلاسي، يتتبع **عياد** المؤثرات المنطقية والفكرية التي عمل **أرسطو** على إشاعتها بين جمهور النقاد على مرّ العصور، وتلك القواعد الصارمة التي يجب الاحتذاء بها، لأنها تمثل النواة أو حجر الزاوية في جل العملية النقدية الكلاسيكية، ويسهب في تحديد تلك الآثار التي خلفها كتاب "فن الشعر" **لأرسطو** في قوافل النقاد العرب بدءا **بقدامة بن جعفر** ومرورا **بالقاضي الجرجاني** وانتهاء **بحازم القرطاجني**، وفي كل مرحلة من هذه المراحل المهمة في تاريخ نقدنا العربي، يعرّج **عياد** على أهم المقولات النقدية التي صاغتها عملية التأثير الأرسطي في هؤلاء النقاد العرب، وكذا إبراز مناحي التأثير، خاصة على مستوى التنظير النقدي للشعر العربي، مبرزا في الوقت ذاته القسمين البارزين لفريق النقاد العرب مقسمين إلى نقاد نقليين وعقليين، وموضحا بشيء من الإسهاب مواقف الفريقين ومواطن القوة والضعف التي طبعت أعمالهم النقدية، غير أن **عياد** يجعل من كلا الفريقين كلاسيين "...أي أنهم يتصورون النقد علم الشعر كما سموّه مجموعة من القواعد التي يجب أن يلتزمها الشعراء كلهم، ولعل هذه السمة المشتركة بين الفريقين راجعة إلى أنهم عاشوا في ظل مجتمع ذي قيم ثابتة، والثبات هنا لا يعني القوة دائما، وإنما يعني أننا لا نعثر على أية محاولة جادة لإحلال قيم أخرى محل تلك القيم."[2]

يعالج **عياد** -بعد أن عرّج على قضية النقد الكلاسي والنقد الرومنسي-، قضية أخرى غاية في الأهمية على مستوى العملية التطورية للنقد، وهو ما يقصده بعلمية النقد، التي اصطلح عليها النقاد الأوربيون في الحضارة الغربية من أيام **شكسبير وهوجو**، ما أصبح يشكل عائقا في تلاحم التفسير مع التقييم. وبعد أن نفض **عياد** يديه من تلك المقابلات الحادة (التقييم/التفسير، الأحكام الخاصة/

---

[1] شكري محمد عياد: دائرة الإبداع ، ص: 20.

[2] نفسه ، ص: 23 .

الأحكام العامة، العلم/ الفن. يخلص إلى نتيجة مؤداها " إن هناك درجات من العلمية، كما أن هناك درجات من التعميم ودرجات من التقييم، وإن مقاييس العلمية والتعميم والتقييم يمكن أن تتغير، مع افتراض أنها- بوجه عام-، تتغير نحو الأفضل بحكم تقدم العقل البشري. وهكذا يمكننا- من المنظور التاريخي- أن نلاحظ قرب النقد إلى حد كبير من درجة "العلمية" لدى الكلاسيين، وقربه من هذه الدرجة إلى حد أقل لدى الكلاسيين الجدد، مع بقاء المقياس واحدا في الحالين"[1]

8. مفهوم الذوق

لا يبتعد **عياد** كثيرا في معاينته لقضية علمية النقد من عدمها، حتى يطرق حقلا معرفيا لا يقل أهمية عن سابقه ذلك ما عاينه الناقد تحت مسمى "الذوق" وهل يشكل الذوق مانعا في ممارسة العملية النقدية على النصوص الإبداعية؟ أم أن هذا الاصطلاح ملتحم بحيث يصعب معه الفصل بين العلم والذوق، يكتب **عياد** موضحا ماهية الذوق، ومكانته وكذا خطورته إن صح القول:" فالذوق عند الجميع معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه: معيار مرن، وفي هذا تكمن مزيته وخطورته معا، وهدف لأن وظيفة الناقد غير وظيفة المحكم في المسابقات الأدبية، فالناقد كاتب يتجه إلى جمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الأعمال الأدبية، أو أن يربي ذوقه."[2]

تتحدد من خلال هذا النص ماهية النقد عند **عياد** باعتباره أساسا للمعرفة النقدية، ولا يمكن أن يستغني عنه أي ناقد مهما أوتي من آليات المناهج الحداثية، فإن هذه الملكة تبقى ذات قيمة لا يمكن تجاوزها أو تحييدها، وبعد أن يبسط **عياد** رؤيته حول المناهج النقدية، يصرح بأن النقد الأدبي في طريقه لأن يصبح علما وذلك بتطوير مفهوم الذوق، وبعد أن فصل القول في النظريات الكلاسية والرومنسية خلص إلى أن عملية الفصل بين الذوق والعلم لا تتم بهذه البساطة الساذجة، وإلا بقيت عملية النقد مبهمة لا تفي بالغرض المنوط بها ويصل إلى أن "دراسة الأدب عند الكثرة الغالبة من طلابه وأساتذته دراسة علمية بائسة يائسة: فإما أن تكون عربدة فكرية صريحة باسم "الذوق"، وإما أن تكون هروبا من درس النصوص الأدبية نفسها إلى ما يتعلق بها من أحوال يمكن أن تدرس دراسة موضوعية."[3]

---

[1] المصدر السابق ، ص: 31.

[2] نفسه، ص: 32.

[3] نفسه، ص: 33.

الأمر الذي ينجم عنه جهل بمنطلقات هذه الملكة وما يترتب عنه من سوء فهم لها، لذلك يشترط **عياد** فهما موسعا لخاصية الذوق، وإلا بقي النقد مجرد أحكام وآراء تقييمية وتقويمية لا تستند إلى مرجعية، وذلك ما أقر به **عياد** في معرض تفصيله القول عند إبرازه أهمية الذوق في العملية النقدية وخلص إلى مفهوم:" الذوق - على الرغم من مكانته الجوهرية في النقد الأدبي –لم يُحَلّل تحليلا علميا من قبل النقاد حتى الآن. لقد قبلوا – ببساطة- الأفكار الشائعة في علم النفس، من الحديث عن "الملكات" إلى الحديث عن القدرات العقلية وأثر التدريب فيها، ولم ينظروا إلى الذوق على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة، ومن ثم فعليهم –لا على غيرهم– أن يبحثوا عن شروطه ويستكشفوا أبعاده. فبدون هذا البحث لا يكون النقد علما."[1]

تتجلى أهمية الذوق في العملية النقدية برمتها عند الناقد– إذ لا محيص له عنها– لكن الذي عاينه **عياد** هو أن هذه الملكة لم تحض بالعناية والدراسة اللازمة من قبل نقاد الأدب، الأمر الذي نهض به عياد، لأن في تطور خاصية الذوق، تطور للعملية النقدية برمتها، وهي المهمة الأساسية التي قام بها **عياد** في جملة مدوناته النقدية، فقد حظي الذوق بمكانة أساسية وهامة في جهود الرجل النقدية، وغدا من بين أهم المصطلحات المتداولة لديه، لذا جعل منه حجر الزاوية في نجاح أي عملية نقدية فهو يصرح قائلا: " بأن الذوق ينبغي أن يعتمد أساسا لنقد علمي. وقد حددنا الذوق بأنه معيار وسط بين العلم والفن، وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية، وبين التفسير والتقييم، ولذلك فهو يجمع بين هذه الوظائف الستة التي عنى بها النقاد دائما. ونبهنا إلى أن الذوق الذي نتحدث عنه يجب ألا يلتبس بالميل الفردي أو الوقتي. فالذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه "قيمة" أو "قيم" ما. فالحكم يستند إلى القيمة أي أنه معلل بالقيمة، وإن كانت القيمة نفسها غير معلّلة."[2]

يتضح جليا من خلال هذا النص أن خاصية الذوق خاصية غاية في الأهمية، باعتبار الموقع الذي تحتله، فهي تتوسط بين العلم والفن لتمنع صنمية الدرس وجفافه النقدي، بذريعة العلمية ولا تسمح خاصية الذوق بتمييع العملية النقدية بدعوى الفنية، ويتوسط الذوق كذلك بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية، ليتمكن من إعطاء جملة من الحلول المناسبة التي يعنى بها النقاد دوما،

---

[1] المصدر السابق، ص: 34.

[2] نفسه، ص: 37.

والشرط الأساسي في تمكين الذوق من هذه المهمات هو بعده عن كل الأهواء والميول الشخصية أو الفردية، لأن من مهمات الذوق إصدار نوع من الأحكام يحتكم إلى قيمة مرجعية، من شأنها أن تسدد عملية الذوق وتحددها، ولابد من ربط الذوق بالقيمة لأن " الذوق – في هذا المفهوم المرتبط بالقيمة- لا يرجع إلى المزاج الشخصي، بل هو نقيضه، إن مرجعه النهائي هو استعداد مستقر في الطبيعة البشرية، مثله مثل المنطق، والكشف عن طبيعة هذا الاستعداد هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى، أي أنه ضرب من الفكر الفلسفي الحر القائم على المشاهدة والخبرة، وقد يسميه البعض علم الجمال أو فلسفة الفن، ولكننا نفضل أن يرتبط بالنقد الأدبي ويكون جزءا أساسيا منه."[1]

يحل الذوق محل علم الجمال والفلسفة، باعتبار أن هذين الأخيرين يهتمان بالبحث عن الحقيقة الميتافيزيقية التي تخص مختلف الفنون والمجالات، أما النقد فيختص بدراسة الأعمال الأدبية ويقف عند استجلاء مكامن الجمال فيها، ويضبط مظان الاستعمالات المتعددة للغة التي من شأنها تحفيز جملة المدركات فتجعلها تتضام وتتواشج قصد بلوغ مختلف المرامي التي ينشدها الإبداع الأدبي، في الوقت الذي لم يعدل **عياد** عن تسمية الأشياء بمسمياتها، فلا ينزاح عن الذوق إلى باقي المسميات الأخرى، ولكنه يشعر أن الذوق بحاجة إلى توضيح من حيث ارتباطه بالقيمة، لأنه مصطلح أسيء فهمه كثيرا من قبل النقاد، وغالبا ما تمّ ربطه بالأهواء والأمزجة الشخصية، التي من شأنها أن تسيء إليه وإلى الغايات التي ينشدها.

تتراوح النظرة النقدية عند **عياد** إلى جملة من القيم التي يتغياها الذوق من باب التمييز بين هذه القيم الجمالية، والتي تحتكم إلى مبدأ النسبية، بخلاف ما يرومه الفيلسوف مثلا، الذي تتسم نظرته إلى هذه القيم من دافع بحثه عن اختيار نماذج نقية يتمثل فيها هذا الشعور. غير أن الناقد يصدر عن نظرة شمولية خاصة بتلك الأعمال العظيمة السامية، التي لا تختلف فيها أذواق الناس، وذلك بسبب حملها جملة من القيم الجمالية، التي تبقى في صميم عمليتي القراءة والإبداع، يقول **عياد**:" لكن ضرورة إثبات هذه القيم التي تتضح من أن هناك أشياء يتفق البشر جميعا على الإعجاب بها، وينطبق هذا الوصف على الأعمال الأدبية العظيمة، فعظمتها الفنية ترتبط بعالميتها وخلودها، وكثير من الأعمال الأدبية أو الفنية المعاصرة لنا لا تهزنا كما يهزنا أثر قديم رائع."[2]

---

[1] المصدر السابق، ص: 38.

[2] نفسه، ص: 38.

تتنزل هذه الرؤية من دافع النزوع نحو إثبات هذه القيم الجمالية التي تكتنزها النصوص الإبداعية، سواء كانت قديمة أو حديثة، غير أن **عياد** يولي أهمية بالغة لتلك النصوص القديمة التي تتسم بالعظمة لأنها تصدر عن رؤية عميقة للعالم والأشياء. والناقد مشدود بحبل متين إلى هذه المدونات التراثية التي تمثل عصب الحياة ونسغ الوجود من العملية الإبداعية والنقدية، التي يرتادها **عياد** في كل مرة، ويصدر الناقد كذلك عن رؤية نابعة من مقولة " الأذواق لا تناقش" لكن مع شيء غير يسير من النسبية في عملية الذوق وآثارها الموجبة على عملية النقد الأدبي، إلا أن ما ينبه إليه **عياد** في طرحه فكرة اكتناز النصوص بهذا الزخم من القيم الجمالية، هو ضرورة البحث عنها – أي القيم الجمالية– ضمن مختلف النصوص التي تنتمي بدورها إلى أنواع متباينة من الأجناس الأدبية، ويعقد الناقد مقارنة نقدية بين من يفضل الشكل المسرحي على الشكل الملحمي أو العكس، ويتساءل استنكاريا حول جدوى وفاعلية هذه المقارنة. إلا أنه يطمئن قارئه بأن هذه الجدوى أو الفاعلية هي ما يسميه هو بالقيم الجمالية، يقول **عياد** "....ولكي تصح مثل هذه المقارنة يجب على الناقد أن يتجاوز الشكل الملحمي أو الشكل المسرحي، إلى شيء مشترك بينهما وأكثر أصالة من كليهما، هذا الشيء المشترك هو ما نسميه القيمة الفنية أو القيمة الجمالية، وقد عجز النقد العربي الحديث عجزا مبينا حتى اليوم في عقد مقارنة صحيحة بين الشعر العربي والشعر الأوربي لأن نقادنا وقفوا عند الأشكال ولم يستطيعوا تجاوزها إلى القيمة الجمالية."[1]

يتجاوز **عياد** هذه المنظورات السائدة التي تقف عند العتبات الخارجية للنص وتدعي عملية القراءة والنقد، بل يصرّح بأن مثل هذه الممارسات لن تقدم شيئا ذا بال للعملية النقدية، باعتبار أن الكثير من النقد العربي الحديث عجز عن عقد مثل هذه الدراسات والمقارنات التي يدعو **عياد** إلى ارتيادها، وهو في ذلك يشرّع بابا في مجالات ما يعرف بالآداب المقارنة، وحتى أنه في عقده لمثل هذه الدراسات يتجاوز ما تعاور عليه النقد من أن المقارنة تتم داخل الجنس الأدبي الواحد، كالرواية مثلا أو المسرحية، أما أن تجرى مثل هذه المقارنات بين الملحمة مثلا والمسرح، فهو ما يعتبر حديثا بالنظر إلى زمن كتابة هذه الآراء من قبل الناقد، وهي دعوة إلى امحاء الحدود بين مختلف الأجناس الأدبية، لأن الأدب أو الإبداع لم يعد فيصلا معرفيا في التفريق بين أنواعه وأجناسه بقدر ما هو تشرب

[1] المصدر السابق، ص: 39.

واستثمار لهذه الأجناس بعضها من بعض. وهو ما يعرف اليوم في ساحة النقد الأدبي المعاصر بالتفاعل النصي، أو التناص (Intertextualité).

الباب الثالث :

أزمة المنهج في الخطاب النقدي

عند جابر عصفور

الفصل الأول : خطاب الحداثة عند جابر عصفور

الفصل الثاني : قراءة التراث النقدي عند جابر عصفور

الفصل الأول :

خطاب الحداثة عند جابر عصفور

1. في مفهوم الحداثة
2. الحداثة : سيرة ميلاد و سياق تطور
3. رهانات الحداثة العربية عند جابر عصفور
4. جدلية الأنا و الآخر في الوعي العربي المعاصر
5. الحداثة العربية و المرجعيات المستعارة

1. في مفهوم الحداثة

تتأسس المعرفة النقدية بالحداثة من دافع النزوع نحو تجاوز السائد والمألوف والتطلع إلى ما يجب أن يكون، والحداثة لحظة زمنية تتأبّى على الوصف و التمييز، وهي في الوقت ذاته لحظة خارج الزمان والمكان، إنها نقطة ما في اللازمني، لذلك يجب فهم هذه الظاهرة ووعيها في إطار من النقد والمعرفة الكفيلة بإبراز أبسط دلالات الحداثة سواء كانت شعرية أم نقدية أم إيديولوجية، فهي في أبسط دلالاتها تعني: " الاتساق مع العصر والضرورة والحاجة، وهي في حركة تطور وتقدم مستمرين ... هي ذلك النمط الحضاري الخاص، الذي يتعارض مع النمط السابق عليه"[1].

غير أن المقصود بالاتساق مع العصر، حسب ما ذهب إليه الباحث ليس الركون ومسايرة منجزات الحاضر دون محاولة مجاوزته وتخطيه، بقدر ما هي محاولة وعيه واستيعابه، ومن ثم تطويع الزمن أو العصر لتلك المنجزات الفاعلة فيه والمشكّلة لبنائه فهي " انقطاع عن الماضي من أجل الحاضر، وانفصام عن الحاضر من أجل المستقبل"[2].

إنها بمثابة الثورة على كل ما هو مألوف وسائد ومحاولة التطلع إلى مجاوزته قصد فهمه واستيعابه، وإذ نذهب هذا المنحى لا نقصد أبدا ما يدعيه أدعياء القطيعة المعرفية مع التراث، بقدر ما ندعو إلى مجاوزته، وعملية التجاوز لا تعني الإلغاء أو الانمّحاء أمام هذا المد الحضاري الوافد، بقدر ما ترمي إلى دفعه نحو مسايرة الركب على جميع الأصعدة سواء ما يخص العلوم التجريبية أو الإنسانية

---

[1] إبراهيم القهوايجي : تأملات في الحداثة الأدبية، مجلة أفق المغرب، 1994، السنة 3، ع9، ص: 66.

[2] كمال أبو ديب : الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول القاهرة ، 1984، ع3 ،ص: 39.

من فن وإبداع وأدب لأن، " المعرفة الإنسانية تتقدم وتتضاعف بسرعة هائلة، وهذا ما سيجعل هذه المجالات ومنها الفن والأدب عرضة لرياح الحداثة."[1]

يذهب **أدونيس** في الطرح نفسه من أن رياح الحداثة ستهب على كافة المجالات وستدخل مبدئيا في نوع من الشراكة فيما بينها وفق حقيقة أساسية " هي أن الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها."[2]

ارتبطت الحداثة بظهور تلك التغيرات الحاصلة على مستوى بنية الفكر البشري، الحاصل من مجموع المؤثرات والتطورات التي تحقق وجودها في المجتمعات الغربية (البورجوازية) إبان القرن التاسع عشر، الأمر الذي انجرّ عنه بالضرورة تطور الإنسان الغربي في عديد المجالات وفق سنة التطور التي تلازم الإنسان الفرد والمجتمع، وعملية التطور في حد ذاتها هي ثمرة من ثمار الحداثة الغربية، التي أصبحت فيما بعد قيمة إنسانية عليا، خاصة عندما توفرت الشروط الموضوعية التي أسهمت في ذلك التطور والتحول الذي وسم بالعالمية أو الحضارة الكونية، بعد أن ألغت هذه الحداثة جميع الحدود المائزة بين الدول والشعوب ودعوتها إلى كونها حضارة إنسانية؛ فلقد " كانت الحداثة حركة عالمية ولّدتها قوى مختلفة بلغت ذراها في دول مختلفة وأزمان مختلفة، كان مكوثها في بعض الأقطار طويلا وفي بعضها الآخر مؤقّتا، في بعض الأقطار أساءت الحداثة إلى تراثها الموروث، كالتراث الرومنسي، والفيكتوري والواقعي، والانطباعي، وفي أقطار أخرى عدّت نفسها تطورا لذلك التراث، للحداثة في الحقيقة، مفاهيم مختلفة، لا تحددها سوى جغرافية المكان، وما يقال عن المكان يمكن أن يقال عن الزمان."[3]

---

[1] إبراهيم القهوايجي: تأملات في الحداثة الأدبية، ص: 68.

[2] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار الآداب بيروت، ط1، 1980، ص: 321.

[3] مالكم براد بري وجيمس ماكفارلن: الحداثة– 1890، 1930– دراسات مشتركة: تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987، ص: 30، 31.

والحقيقة أن ميلاد الحداثة الغربية كان نتاج ظروف خاصة مرت بها أوروبا في مرحلة معينة ولخصائص وسياقات خاصة، الأمر الذي يجعل من عمليات التأصيل التي يتغياها النقاد العرب اليوم عملية محفوفة بالمخاطر والمزالق التي قد تأتي على العملية برمتها؛ ذلك أن نشأة الحداثة الغربية كانت رهنا بمعطيات التطور التأريخي في أوروبا، وما لازمها من تجاذبات مهدت لعصر النهضة، وما أصبح يعرف فيما بعد بالرأسمالية بعد أن تمكنت أوروبا من الإنعتاق من الربقة الدوغماثية للكنيسة الأرثوذوكسية، إن الحداثة بمعناها العام " تعني فترة زمنية في تاريخ الثقافة الغربية، يعود تأريخها إلى عصر النهضة في إيطاليا مع الإصلاح الديني، أو من بداية تطور الظواهر العلمية والرياضية في القرن السابع عشر إلى الثورات السياسية في أواخر القرن الثامن عشر."[1]

انطلاقا من هذا فالحداثة تصوّر جديد للحياة والفن وهي إضافة إلى ذلك، وعي آخر بتجليات الحياة، ومروق وخروج عن السائد والمألوف، ومغادرة تلك الثوابت، واليقينيات التي رزح تحتها العقل البشري عقودا من الزمن، هذه الأخيرة التي تجعل من العقل الإنساني ومن إبداعه، عملية مكررة وليست جديدة لأنها تقتل فيه روح المبادرة وفاعلية التطور الإنساني فكريا وفنيا وإيديولوجيا، فالحداثة كما يقول المديني : " ليست تقليعة أو فلتة، بل هي تأريخ حضاري (سياسي واجتماعي) وثقافي (فلسفي وإبداعي)"[2].

إضافة إلى هذا فالحداثة بمفهومها الشامل " أدب التكنولوجيا والفن المتأتي من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية التقليدية، ومن تحطيم تكامل الشخصية الفردية، إنها الفن الذي ولّدته الفوضى اللغوية القائمة على استهجان الظواهر العامة للغة، إنها الفن الذي حول الواقع إلى خيال نسبي، إذا الحداثة هي فن "التحديث" فن الابتعاد الصارم عن المجتمع، إنها، يعتقد الفنانون التعبيريون، فن اللافن الذي يحطم الأطر التقليدية ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد، بهذا المعنى لا تكون الحداثة فن الحرية (فحسب) بل فن الضرورة، لقد ودعت الحداثة العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر، واعتمدت بدلا منها العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتهكم التي

---

[1] عبد الله المهنا: الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج19، ع3 ص: 06.

[2] أحمد المديني : الصمت – الحداثة، عزلة النص و هرطقة التنظير، الحداثة الأخرى، مجلة كتابات معاصرة،بيروت، حزيران 1993، مج5، ع18، ص: 51.

تمتلك القدرة على الإبداع والتحطيم في آن واحد."[1] ولا مجال للشك في أن الحداثة في نسختها العربية هي امتداد طبيعي للحداثة الغربية، ولا مناص من عمليات المثاقفة التي ترمي إلى إثراء الذات بما لدى الآخر الغربي من عدة وعتاد ويتأتى ذلك من واقع إثبات الهوية الحضارية، وهذا لا يمكن التغاضي عنه بحكم التحولات الراهنة للعصر وهيمنة الصورة الحضارية التي تجعل من عمليات التأثير والتأثر حتمية لا محيص عنها، وتنسحب عمليات التلاقح الحضاري إلى الأمة العربية كما الأمم الأخرى، باعتبار الحداثة مشروعا إنسانيا وعالميا يجعل من عمليات التهرب بلا جدوى ولا فائدة، أضف إلى ذلك أن مبدأ التخطي والانزياح عما هو سائد يجعل من عملية تصور الحداثة مغايرة لما هو متعارف عليه، إنْ على مستوى الشكل أو المضمون، خاصة إذا كانت الدعوة للحداثة على مستوى الإبداع، خاصة الإبداع الشعري منه لأن الحداثة " في كل شيء لا في الشعر وحده، موقف كياني من الحياة في المرحلة التي تجتازها فهي ليست أشكالا يقتبسها الإنسان أو زيا يتزين به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء، هذا الماوراء هو ما نسميه بالعقلية، فإما أن تكون ذا عقلية حديثة أو لا تكون، بمعنى أن تأخذ بالجوهر لا بالمنظر"[2] .

إنّ ما يبتغي **يوسف الخال** تبيانه هنا هو إبراز أهمية اللحظة الحداثية في عقل الإنسان العربي فلا يمكن أن تعيش بعقل مشدود إلى الماضي وتدعي حداثتك، إذ مناط الأمر وجماعه إنما ينصبّ حول هذا الوعاء (العقل) الذي هو أصدق قسمة بين الناس، والحداثة بهذا المفهوم لا تكون في مكان دون غيره، إنما الزمان والمكان بمثابة البوتقة التي تنصهر فيها هذه الحداثة، وهما الوعاء الذي تنوجد فيه الذات، وإذا سلمنا جدلا مع **أدونيس** أن الحداثة تجربة، ورؤيا تفترض نشوء حقائق عن الأشياء والعالم جديدة لم يعرفها القدم، فإنّ من شأنها أي الذات أن تحقق المعنى المقصود من الحداثة، وهي بهذا المفهوم الثاني ليست نقدا للقديم فحسب إنما هي خروج عليه، ولا تقتضي الحداثة تلك الحرية المطلقة للفكر إنما تتضمن أيضا حريات واسعة من ضمنها حرية الجسد، إنها بصورة ما انفجار المكبوت وتحرره.[3]

---

[1] مالكم براد بري وجيمس ماكفارلن : الحداثة، ص: 27.

[2] يوسف الخال : الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص: 16.

[3] ينظر أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص: 83.

تماشيا مع هذا الطرح تجد الحداثة العربية ذاتها، في كونها رؤيا إبداعية، تتنصل من الثوابت وتدعو إلى هدمها ونسفها وتجاوزها، لأنها تقتلع القارئ والمبدع على السواء من جمود العادة لتدفع به إلى ارتياد مناطق جديدة لم يتم التفكير فيها من ذي قبل، وأثناء عملية الدفع تلك تبعث فيه الحداثة روح التجاوز والشك والاضطراب الذي يجب أن يستبدل به الفرد العربي ما كان مطمئنا إليه من ثوابت ومعتقدات، لتحصل في النهاية عملية خلخلة ورجة لتلك المسلمات واليقينيات لتفكر الذات بما لم يتم التفكير فيه، وتكتب ما لم تكتبه من قبل.

تتحدد عملية التلاقح الفكري والحضاري بين الذات والآخر، في اللحظة التاريخية التي أحسّت فيها الذات بنوع من النقص على مستويات عديدة، الأمر الذي انجرّ عنه تطلّعها إلى ما يكمّل هذا النقص ويعوّضه على الصعيد المعرفي والثقافي، فانشطرت الذات نصفين ولاذت بالفرار زمنيا إلى الماضي ومكانيا إلى الغرب، غير أن ما يمكن توصيفه حضاريا بعمليات المثاقفة إنما تمت في إطار عام أقل ما يقال عنه أنه شعور بالدونية والتخلف وعجز عن مسايرة هذه الأنماط الحضارية والثقافية الذي امتاز بها الغرب معرفيا، وانطلاقا من هذا لا تكمن " أهمية الممارسة النقدية وخطورتها وفاعليتها.. في مدى جدّتها وجدّيتها و عمقها فحسب، بل تكمن إضافة إلى ذلك في مدى استجابتها لحركة الواقع المعيش وتلبية حاجاته الأساسية المستجدّة المتغيّرة، فالثقافة المنشودة هي تلك التي تسهم في حل الإشكاليات الحضارية للأمة"[1].

إنّ عمليات التثاقف إنما تمت انطلاقا من مسوغات حضارية ومعرفية، أسهمت في بلورة نوع من الوعي النقدي الذي أسهم هو بدوره في محاولة مسايرة الذات لمستجدات الحضارة السائدة، الأمر الذي انجر عنه، محاولة صياغة أمشاج من النقد تمت في فترات متباعدة ذلك أنّ " التعامل المنهجي النقدي لا ينحصر في دراسة النصوص الأدبية وتحليلها وكيفية تناولها بل يمتد ليوضح رؤية ما للفعل البشري ومفهوما ما للإنسان، فالحديث مثلا عن وظيفة الأدب يفضي بالضرورة للحديث عن مهمة الإنسان."[2]

---

[1] شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد–البنيوية–النقد الأسطوري–مورفولوجيا السرد–مابعد البنيوية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1997، ص: 179، 180.

[2] المرجع نفسه، ص: 181.

إنّ ما يشكّل هذا النوع من الوعي إنما هو الحرص على بلوغ مرحلة متقدمة مما بلغه الفكر العالمي، الذي استبدل الشك باليقين، والتساؤل بالركون والقلق بالثبات، الأمر الذي حدا بالعديد من الباحثين العرب الحداثيين ـ ولا نقول بكليتهم ـ إلى محاولة المسايرة أولا والتمثل ثانيا والاستثمار ثالثا، لهذا الوافد الجديد الذي زخرت به الساحة النقدية الغربية، وما تمخضت عنه من مناهج حداثية على مستوى النقد، والذي تجاوزت فيه الكثير من الطروحات النقدية الناجزة الجاهزة، والتي رزح تحتها النقد السياقي طويلا، الأمر الذي جعل من مجاوزة هذا النمط من المناهج النقدية ضرورة ملحة أملتها مستجدات العصر وظروفه، وحملت معها طرائق جديدة في عملية التناول النقدي، أسّست لمرحلة تالية ومهمة في آن معا، طرحت على إثرها ما تداوله النقاد في مرحلة النقد السياقي لتدفع بالعملية النقدية قدما مما جعلها ترتاد مناطق أخرى لم يكن لها عهد بها.

2. الحداثة: سيرة ميلاد وسياق تطور

تتأسس المعالجة المعرفية لإشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، من دافع النزوع لتحقيق الذات العارفة لجملة من الأهداف والغايات، التي تجعل من عملية إدراك الأنا لخصوصيتها الثقافية والمعرفية مبتغى ترمي الوصول إليه، وتحقيقا لهذا المأرب يتحسس **جابر عصفور** مفاصل الحداثة العربية بقوله: " الحداثة هي اللحظة التي تتمرد فيها الذات العارفة، فردا أو جماعة على طرائقها المعتادة في الإدراك، شاعرة أنها لابد أن تبدأ في فعل مساءلة جذرية لكل ما حولها، على كل المستويات، غير غافلة عن وضع نفسها هي موضع المساءلة، ولذلك فالحداثة تبدأ من اللحظة التي تنقسم فيها الذات العارفة على نفسها لتغدو فاعلا للمساءلة ومفعولا بها، وذلك في الوقت الذي تجعل من العالم الذي تدركه موضوعا للمساءلة نفسها ولا حداثة بهذا المعنى إلا من منظور هذه الدلالة المتكاملة التي تجمع بين الذات وموضوعها في الأنا والعالم."[1]

تنعقد الصلة بين الذات والموضوع في اللحظة التي تنمحي فيها الحدود المائزة بينهما فيغدو فعل المعرفة متبادلا بل متماهيا في ثوب ظاهراتي لتغدو الذات موضوعا والموضوع ذاتا. هذا ما يؤسس إلى ميلاد حداثة فاعلة متمردة رافضة للثبات والسكون، مما حدا بالناقد إلى التأكيد بقوله: "لا يمكن التحدث عن الحداثة من حيث هي فعل معرفي جذري وشامل إلا من منظور تمردها ورفضها الجذري

[1] جابر عصفور : نحو ثقافة مغايرة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2008، ص: 13.

الشامل لكل شيء، لا بالمعنى العبثي، أو التمرد من أجل التمرد، وإنما بالمعنى القصدي الذي يهدف إلى الانتقال بكل شيء من شروط الضرورة إلى آفاق الحرية، من واقع التخلف إلى إمكانات التقدم، من الإظلام إلى الاستنارة، من الحجر إلى حرية الفكر إلى إطلاق سراح الفكر بلا قيود"[1].

إن اللحظة الحداثية بهذا الطرح إنما تمنح لنفسها أفقا معرفيا خاصا بها، ما يجعلها ترفض المهادنة والترويض قصد الألفة والعادة، إنما حصل لها شبه انقطاع معرفي لكل ما هو موجود والتطلع دائما لنبذ الماضي وكل ما يتصل به من ناحية أو أخرى. وفي رفضه لهذا التراث بكل زخمه وحمولته المعرفية، ونصرته لكل ما هو جديد ووافد قصد تحقيق الغاية من الحداثة، يكتب عصفور قائلا:" العلامة الأولى للحظة الحداثة هي القياس على إمكانات الزمن القادم وليس القياس على واقع الحاضر الساكن أو ميراث الماضي الثابت"[2]، وهو الأمر الذي دأب **عصفور** إلى المناداة به في كل مناسبة من مناسبات الكتابة النقدية عنده.

أما عندما يعرّج على اتجاهات الحداثة في مظانها القديمة، فإنه لا يجد مانعا من تعداد أربعة مذاهب أواتجاهات يرى بأنها صنعت لنفسها في زمانها نسقا فكريا ومعرفيا، بغض الناظر عن بعده عن العقل أو قربه منه، فيقول : " يمكن أن نتحدث في تراثنا العربي، مثلا عن أربعة تيارات: تيار العقلانية الذي يمثله المعتزلة والفلاسفة، والتيار الإنساني الروحي الذي يمثله المتصوفة، والتيار العلمي التجريبي الذي يمثله أشباه: جابر بن حيان والحسن بن الهيثم وغيرهما، وأخيرا، التيار الذي يضم أهل السنة بمذاهبهم الأربعة من ناحية، والتيار السلفي الذي تحول إلى تيار إتباعي جامد، يحول دون التقدم من ناحية مقابلة"[3].

غير أن **جابر عصفور** لا يلبث على رأي نقدي ومعرفي، حتى يعود أدراجه إلى نقضه أو في حالات أخرى إلى تعديله وتحويره، ففي شروط الحداثة ولوازمها الفاعلة ينكفئ عصفور لائذا بالتراث لعلمه بثرائه وغناه؛ فعلى الكثير من المستويات التي تدفع بالذات إلى محاولة المجاوزة، وحتى مسايرة ركب الحداثيين سواء كانوا غربا أم عربا، يكتب قائلا:" ...لا تنفصل عن المعرفة بالتراث –في هذا

---

[1] المصدر السابق، ص: 14.

[2] نفسه، ص: 16.

[3] نفسه، ص: 22.

الجانب– المعرفة باللحظة التاريخية التي يتحرك فيها وبها فعل الحداثة، وذلك بكل شروطها السياسية والاجتماعية والثقافية، التي لابد من الانطلاق منها، والبحث عن صيغ جديدة فاعلة لمواجهتها من ناحية، ومجاوزتها من ناحية مقابلة، ويعني ذلك عدم القفز على المراحل التاريخية، أو حرقها، أو تجاهلها: فلا يمكن الانتقال من فكر مجتمع تقليدي، غارق في التخلف، إلى فكر مجتمع ما بعد حداثي، ونحن لم ندخل أبواب الحداثة أو نقرع أبوابها بعد، ولا نزال نعيش في زمن ما قبل القبل من الحداثة."[1]

تتأكد فاعلية الوعي باللحظة التاريخية في مدى إسهامها في التأثير بمنجزاتها النظرية والممارساتية، لذلك تباينت عمليات التأثير من علم عربي إلى آخر، انطلاقا من نسبة التمثل والوعي بإشكاليات الراهن، ومدى الإسهام في بلورة حلول ناجعة ناجحة. ومن لوازم الحداثة وشرائطها كذلك كما يتصور **جابر عصفور** " أن الوعي النقدي وروح المساءلة يمكن أن تكون مدخلا أوليا لمجاوزة هذا القصور المعيب، فنحن لسنا في حاجة إلى صور مكرورة وإنما إلى عقول مبدعة."[2]

يتموضع النقد الذي وجهه "عبد العزيز حمودة" إلى جملة من النقاد العرب الحداثيين، من منطلق التعريف بانتماءاتهم الفكرية والإيديولوجية، وتلمّس مواطن الأصالة فيهم، منقّبا في الآن نفسه عن إسهاماتهم الأكاديمية والمعرفية في مقاربتهم للتراث النقدي والبلاغي العربي، ومدى فاعلية هذه المقاربات، وما أضفته على الساحة المعرفية من ثراء قلّ أن نجد له مثيلا عند غيرهم، يقول حمودة:" ...فانبهار **جابر عصفور** مثلا بإنجازات العقل الغربي منذ تفتحت عيناه، كما يقول عام 1977 على البنيوية، لا يقابله احتقار أو تقليل من شأن التراث النقدي العربي، ودراسات الرجل في التراث النقدي لما يقرب من ثلاثين عاما في ذلك المجال تعتبر من بين أعمق الدراسات الأكاديمية وأكثرها جدية واحتراما للعقل العربي، لكنه لا يختلف كثيرا عن بقية الحداثيين العرب في انبهارهم بالثقافة الغربية عامة والحداثة خاصة."[3]

---

[1] جابر عصفور : نحو ثقافة مغايرة،، ص: 23.

[2] المصدر نفسه، ص: 24.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية ،عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 2001، ع 272، ص: 38.

3. رهانات الحداثة العربية عند جابر عصفور

يقف **جابر عصفور** موقفا لا يخلو من أي شك -رغم ما شابه من ضبابية- من شروط الحداثة العربية ومنطلقاتها وأجهزتها المفاهيمية، عندما يصرّح بأن من أسباب نجاح الحداثة في نسختها الغربية هو التخلص من عبء التراث القديم بكل ما تحمله هذه العبارة من معنى، واستبدال الحاضر بالماضي وخاصة المواضع الثابتة فيه، وتتمازج رؤيته مع الرؤية المعهودة عند **أدونيس** لتشكلا معا تناسقا تاما على مستوى الاصطلاح أو المفاهيم، يقول **جابر عصفور**: " ... لم يعد الهدف من قراءة التراث - في النمط الجديد - استعادة الماضي بكل ما يقترن به من قيم جمالية وأدبية، فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرينة إطار مرجعي مرفوض، صار التمرد عليه قرين التحرر الفردي الذي ينطلق من إطار مرجعي مضاد، ... وإذا كان الإطار المرجعي الجديد يعني استبدال الحاضر بالماضي، والغرب المتقدم بالشرق المتخلف، فإنه كان يعني بداية أو قطيعة جادة مع التراث بوجه عام، ومن ثمّ بداية تعويل الناقد العربي الحديث على أصول نقدية ليست من صنعه، ولا من تراثه، بل من صنع الغرب المتقدّم الذي أصبح اللحاق به – منذ ذلك الوقت — حلاّ لأزمة التخلف."[1]

إن هذه البدائل التي يطرحها **عصفور** ما كانت لتكون لو أن الناقد التفت حقيقة إلى ذلك الزخم المعرفي الذي يمثله التراث العربي، والنظر إليه نظرة المتلهف عليه والذائد عنه، لا نظرة المستريب به والشاك بإمكاناته، وهو ما حدا به أن يذهب المذهب نفسه الذي أعلنه **قسطاكي الحمصي** في مطلع القرن العشرين حين صرّح قائلا:" لم يكن النقد من العلوم المعرفية عند العرب في عصر من العصور، مع أن الانتقاد من الغرائز التي عرفوا بها في كل زمن، فلم يحددوا له رسما ولا اشتقوا من اسمه فنا، غير ما هو معلوم عندهم من نقد الدراهم، أي تمييز جيّدها من رديئها."[2]

إنّ هذا الفهم الأوّلي والمبدئي لماهية النقد، هو ماجعل **جابر عصفور** ينعى على الثقافة العربية عدم انفتاحها على الآخر الغربي والاستعارة منه ما من شأنه أن يحقق مطامحها في بلوغ مراتب سامقة في مدارج النقد والمعرفة، ذلك أن الرجل يدفع بعملية الأخذ والمثاقفة إلى آمادها البعيدة، ويجعل من

---

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص: 37، 38.

[2] قسطاكي الحمصي: منهل الوراد في علم الانتقاد، القاهرة ،1907، ج1، ص: 11، نقلا عن جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 111.

عملية استحضار التراث عملية ذات قيمة معرفية وثقافية، الأمر الذي ينجرّ عنه حصول ملكة الفهم والاستيعاب، ومن ثم المسايرة لا من أجل الثبات والإستكانة إنما من أجل التجاوز المثمر والمفيد، وهو ما جعله يقتنع جازما أن" هذا الاشتباك بين "الآخر" و"التراث" في وعينا يجعل من حضورهما حضورا متبادلا، على نحو تغدو معه كل قراءة للتراث قراءة للآخر، وكل قراءة للآخر قراءة للتراث في الوقت نفسه، إذ بقدر ما يؤثر التراث في تعرفنا الآخر وإدراكه فإن الآخر – بدوره- يؤثر في تعرفنا التراث وإدراكه."[1]

يعتبر **جابر عصفور** من بين النقاد الحداثيين العرب الأوائل، الذين انفتحوا واستقبلوا الحداثة الغربية وعملوا على استيعابها وتوصيلها للقارئ العربي، سواء أكان ناقدا أم مبدعا، وما من شك في تلك القدرات المعرفية والفكرية والمؤهلات العلمية الهائلة التي يتوفر عليها الرجل، سواء في مجال الترجمة أو الاستيعاب المعرفي والنقدي لطروحات الحداثة الغربية، أو مقولات التراث في شقه البلاغي والنقدي، إلا أن الرجل " مثقف يفهم ما يقرأ ويعرف جيدا ما يكتب لكنه يختار عن وعي كامل أن يتحدى قدرات القارئ على الفهم، أي يختار الغموض والإبهام والمراوغة منهجا في الكتابة."[2]

وسواء اتفقنا مع هذا الطرح الذي انتهجه **حمودة** أم لا، يبقى **جابر عصفور** من بين أهم النقاد العرب المعاصرين في مجال التنظير والممارسة، فقد تعددت مؤلفات الرجل بين كتابات تراثية تبحث في العمق من قضايا التراث، خاصة النقدي منه، ومؤلفات أخرى جارى فيها كوكبة النقاد الغربيين والعرب، الذين تعمقوا جنس الرواية أو الشعر بالدراسة والتمحيص والاستنطاق ويوظفوا عددا لا يستهان به من المناهج النقدية التي عجت بها ساحة النقد العالمي المعاصر.

فعند تناوله قضية نقد النقد أو تاريخ النقد الأدبي، يلجأ **جابر عصفور** إلى استعمال لغة مغايرة لما ألفه قارئه، إذ تتبدى لغته غامضة جراء الاستعمال المهمش للغة الواصفة، وربما يرجع ذلك إلى انبهاره بمنجزات الحضارة الغربية ممثلة في هذه الإفرازات الحداثية على مستوى الاستعمال والتداول اللغوي، يقول:" ...فما نعرفه من تاريخ النقد الأدبي بوجه عام هو أن كل تغيير حاسم في مجال المعرفة الأدبية، يقترن بعملية انقطاع معرفي، وأن هذا الانقطاع لا يتأسس إلا بانعكاس النقد على

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 110.

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

نفسه، وازدواج حركته التي يتحول بها من لغة واصفة لموضوع هو غيرها إلى لغة واصفة لموضوع هو إياها، بالمعنى الذي يغدو معه النقد لغة واصفة، موضوعها هو عين ذاتها وذاتها هي عين موضوعها، الذي يدخل عصرا جديدا أو مرحلة جديدة، بتغير نظرة الذات إليه أو تحديقها فيه."[1]

إنّ نظرة فاحصة لمفردات هذا الاقتباس تجعل القارئ يرتبك جراء تماثلات هذا الاستعمال اللغوي وانزياحاته، فلا يسلس له فهم المبتغى من وراء ذلك إلا بعد جهد ربما يكون مضاعفا، وما من شك في أن هذا الإدعاء فلسفي دون وجود أي فلسفة حقيقية أو عمق في التناول.[2]

4. جدلية الأنا والآخر في الوعي العربي المعاصر

يحاول **جابر عصفور** أن يبوّء النقد المعاصر مكانة هامة في هرم المعرفة المعاصرة، إما برده إلى جذوره الأصلية أو اتصاله بالمنجز الغربي، والهدف من كل ذلك هو تحقيق ذلك الإتصال مع التراث في مجابهة الغازي والوافد من الثقافة الغربية، لكن حقيقة الأمر تنبئ بأن الرجل يروم الانفصال عن هذا التراث ليؤسس حداثة مزعومة، تكون مبتورة الصلة بكل ما يربطها بالماضي.

يكتب **عصفور** عن نموذج حداثي ممثلا في قراءة **كمال أبي ديب لعبد القاهر الجرجاني** قائلا :" ولكنه الوصل الذي سرعان ما ينقطع ليتأكد حضور القارئ في حدث اتصال فعال، يثبت دور المستقبل لهذه الرسالة، ومن ثم دور القارئ المعاصر في عملية تجعل الهدف من القراءة مرهونا بغائية المشروع البنيوي كله، وذلك هو ما واجه ناقدا مثل كمال أبي ديب إلى إعادة قراءة نظرية الجرجاني في الصورة الشعرية 1979، ليثبت أن عبد القاهر هو الناقد الذي يؤسس عمله مدخلا فذا إلى بنية اللغة التعبيرية بوجه عام والصورة الشعرية بوجه خاص، فعبد القاهر في قراءة كمال أبي ديب هو الناقد الذي يرتكز اهتمامه في المنهج المحايث للتحليل الأدبي، وليس المنهج الخارجي وعمله نموذج مفيد للناقد البنيوي، خصوصا ما يجده هذا الناقد من اهتمام عميق بالبنية الشعرية عند عبد القاهر

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 25، 26.

[2] ينظر عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص: 116.

حيث التركيز على القصيدة بوصفها نشاطا لغويا وجماعا من العلامات أو بوصفها نسقا من علامات لغوية دالة."[1]

إنّ ما يروم **عصفور** إثباته من خلال هذا الاقتباس الطويل نسبيا، هو ادعاءه صحة الاتجاه البنيوي، وليس لإثبات أن النقد العربي القديم –ممثلا في عبد القاهر الجرجاني– يمثّل مدرسة نقدية قائمة بذاتها، والحال أن قراءته تكشف عن انزلاقات خطيرة في المشروع البنيوي لأبي ديب، الذي يهدف إلى ممارسة تغييب التراث من العملية النقدية الحداثية، بمعنى أن الرجل يريد أن يثبت توجهه البنيوي بالاتكاء والاعتماد على التراث ممثلا في طروحات **عبد القاهر** البلاغية، دون أن يكلّف نفسه عناء البحث عن الجذور التراثية لما سمي فيما بعد بالبنيوية، واتخذ من الصورة في البحث البلاغي عند **عبد القاهر** منطلقا لتوجهه البنيوي واستثماره لجهود هذا البلاغي، إنما هي من قبيل الوسيلة وليس الغاية، إلا أن قراءة **عصفور** تنم عن وسيلة معرفية في ضبط هذه القضايا النقدية، لأن **عصفور** كما يكتب **عبد العزيز حمودة** : " من بين أفضل من قدموا قراءات مستنيرة للتراث النقدي العربي وأغزرهم إنتاجا في هذا الاتجاه، ... لم يتوقف كثيرا أو قليلا عند خطورة قراءة أبي ديب للجرجاني، وعلى الرغم من أنه في أكثر من مناسبة يؤكد أهمية الوسطية التي تفرض القطيعة المعرفية مع التراث، وهي حينما تفعل ذلك فإن الهدف هو فهم الماضي بصورة أفضل من ناحية، وتحقيق فهم أفضل في الوقت نفسه للتراث ذاته عن طريق استخدام المنهجيات والآليات الحديثة في التعامل معه من ناحية أخرى."[2]

إن دعوة **عصفور** لهذه الوسطية أملتها عليه ظروف الاستقبال الآلي الصمني لمختلف آليات المناهج الغربية من قبل بعض النقاد الحداثيين العرب، الذين صاغوا توجهاتهم النقدية بناء على هذه الإفرازات المعرفية من الثقافة الغربية، فلم يجد عصفور بدًّا من أن يدعو إلى وسطية في العملية النقدية تمسك بالتراث ومنجزاته بيد وبيد أخرى ما أتى به الوافد من الثقافة الغربية، ليطعّم به مخزونه الذاتي، غير أن ما يلاحظ على هذه الدعوة أنها تسقط في الكثير من الأحيان في فخ التلفيق الذي يجر إلى حد التناقض، كما يكتب **عبد العزيز حمودة** متتبعا قراءة **عصفور** لمثل هذه المشاريع: " ... لم ينزلق

---

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 48.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص: 176.

إلى فخ قراءة التراث بهدف تأسيس شرعية البنيوية أو الحداثة، وإذا كنا في بعض الأحيان نرصد عنده بعض التناقضات فذلك لأن تناقضاته هي تناقضات جيل الحداثيين بأكمله تقريبا بعد أن وجدوا أنفسهم يتبنون الحداثة بتمردها على القديم والمألوف، ودعوتها للقطيعة مع الماضي مع الرغبة في تحقيق الأصالة مهما اختلفنا على معناها ودرجتها."[1]

استتباعا لهذا فإن الكثرة المطلقة من هذه المصطلحات المثارة في هذا الجدل، لم يتم التعامل معها بشكل مستقيم على الأقل عند باقي الحداثيين الآخرين، إلا أن **عصفور** وفي تبنيه لهذه الوسطية المعرفية يعي تماما الحدود الفاصلة والمائزة بين الأصالة مثلا والمعاصرة، بين التراث والحداثة، وهي حدود لا يمكن القفز عليها لإظهار هذا النوع من الردّة في حقها بل بإيلائها الاهتمام كله، والإفادة مما عند الآخر من أدوات وآليات، تساعد على بلورة الوعي النقدي، خاصة الممارسي منه كما هو الحال في استقبال هذه الاستعارات التي تزيد من وعينا بتراثنا، يقول:" ...ويبدو أنه يلزم لي - حتى أستبعد أي سوء فهم - تأكيد الوجه الموجب لأمثال هذه الاستعارات من حيث كونها أدوات ضرورية لا سبيل إلى الاستغناء عنها أو تجاهلها، أو الجهل بها في تطوير كل معرفة قائمة بالتراث، أو إنتاج أي معرفة جديدة به، على الأقل إلى أن تستطيع ثقافتنا أن تصل إلى الطور الذي يمكنها من الإنتاج الذاتي لمثل هذه الأدوات، وحتى لو وصلت ثقافيا إلى هذا الطور، فإن الجدل مع "الآخر" المنتج لهذه الاستعارات سيظل -كما كان دائما - شرطا أساسيا لاكتمال وعي الأنا بنفسها من ناحية، وقدرتها على تطوير نفسها بالحوار مع غيرها من ناحية ثابتة."[2]

ولعل من أهم المصطلحات والمفاهيم التي نالت حظّها في التجربة النقدية عند **جابر عصفور** وجعلته يقارب التراث العربي مقاربة متميزة نجد مصطلح "الذاكرة" التي تعمل دائما على إعادة استحضار نقاط مهمة في التراث بغية قراءتها واستثمارها نظرا للحاجة الملحة لذلك فالذاكرة " لا تستبقي إلا ما سبق أن أثارها في هذه اللحظة أو تلك من لحظات تاريخها المتعاقب، ولا تسترجع إلا ما يتجسد في وعيها نتيجة فعل الاستعادة ...ولذلك فهي لا تتحرك من حاضرها إلى ماضيها إلا ما ينجذب من مخزون هذا الماضي إلى مواقف الحاضر وأحداثه."[3] تنتقل الذاكرة أثناء القيام بعملها بين

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: ص: 177.

[2] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 113، 114.

[3] جابر عصفور: ذاكرة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 2005 ، ص: 17.

محطات كثيرة، وفي عملية الاستعادة هذه يكون عملها انتقاليا وانتقائيا في الوقت نفسه، لأنها قد تحتوي على عناصر الإتباع، وذلك نتيجة ما يحفزها من محطات الحاضر، تحفزها على القيام بهذه الحركة الارتدادية من الحاضر إلى الماضي والعكس، لتحرك مخزونها الماضي الذي يبقى النبع الذي يزود الحاضر بما يحتاج إليه.

وعملية الإستعادة هذه هي التي رفدت بعض الشعراء الإحيائيين إلى إعادة بعث التراث والماضي من جديد، ولكن في ثوب آخر، ما يؤسس في مرحلة لاحقة لما عرف في أبجديات اللغويات الحديثة عند **دي سوسير** (F. De Saussure) وحتى عند رائد إستراتيجية التفكيك **جاك دريدا** (**J.**Derrida) بثنائية الحضور والغياب، على أساس أن ما تستعيده الذاكرة من خطاب يكون حاضرا وفي الوقت نفسه يوحي إلى نقيضه الغائب، وبضدها تتباين الأشياء كما يقال، أما عمليات الإحياء التي نادى بها بعض شعراء التيار الإحيائي، فإنها ترمي إلى إعادة بعث تلك الكنوز الدفينة، وهي دعوة إلى استرجاع ذلك الماضي الزاهر والتأسي بأمجاده، إلا أن ذلك كله حسب **جابر عصفور** يدخل تحت مسمى آخر، نادى به النقد المعاصر وهو ما عرف بـ"التناص" **(**Intertextualité**)** الذي برز إلى سطح الدراسات الحداثية- والسيميائية على وجه الخصوص- في أعقاب المد البنيوي، والمناداة بفتح الدوال على تعددية المدلولات، بما أصبح يعرف بالعلامات على مستوى اللغة، والتي يتجسد الدال بمدلوله الأحادي، أما على مستوى الخطاب فإن واحدية الدوال لا يقابلها بالضرورة واحدية المدلولات، إنما تعددية أو لانهائية الدلالات كما نادى بذلك أصحاب إستراتيجية التفكيك.[1] والتناص بذلك غياب للمعنى الأصلي وهو " تلك التعالقات المتنامية – على نحو ملموس أو خفي – لنصوص مجلوبة أو متسربة في اللاوعي، تحل في نص حاضر، وتمنحه من حمولتها التي يمتصها أو يتقاطع معها أو يتجاوزها، عبر خبرة حاضرة وتفاعل مستمر، يمنح النص إنتاجية عالية، ويدفع به إلى مناطق رؤياوية جديدة وخصبة."[2] ويغدوا النص انطلاقا من هذا التعريف شبكة من العلاقات التي تختزن جملة من النصوص سواء أكان صاحبها واعيا بها أم كانت متسربة في لا وعيه،

---

[1] ينظر: عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2010، ص : 273 إلى 277.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك-، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ع232، ص: 372.

الأمر الذي حدا **بجابر عصفور** إلى نفي أي عملية تطابق بين التناص وعملية الإحياء التي واكبت جهود جملة من الشعراء العرب المحدثين، ذلك أن التماثل أو التطابق يلغي الوظيفة الجمالية والمعرفية لآلية التناص ويسلخ العملية الإبداعية والنقدية على السواء من أي مؤثر فني وجمالي، والسبب في نظر **عصفور** " يرجع إلى أن التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيق للتقليد، وأعقد من أن تستوعبه التقنيات المحدودة لوسائل التضمين أو الإقتباس أو الإستلحاق أو المعارضة أو الموازنة التي ينطوي عليها البعد التراثي من شعر الإحياء."[1]

تتباين دلالة المصطلحين تباينا جليا، فالتناص أشمل من الإحياء، لأن الأخير فعل استرجاع سلبي للتراث وهو تقليد اللاحق للسابق، في حين أن التناص نظرية معرفية من نظريات الحداثة الغربية ترجع في أصولها إلى مرجعيات فلسفية وفكرية هي من صيّر هذه النظرية نقدية وأدبية فيما بعد.

تتأسس نظرة **جابر عصفور** النقدية لهذه المصطلحات من أهمية التمييز بينها، ومحاولة وعي منطلقاتها وأساساتها المعرفية والمفهومية، ويحاول أن يسترشد بأهم الطروحات النقدية المعاصرة التي تروم التقييد لمثل هذه المصطلحات، ويعود السبب إلى تأكيده وجود التناص في شعر الإحيائيين إلى المفهوم المعاصر لمصطلح النص الذي استثمر معناه من **بارت** (R.Barthes)[2] . هذا النص الذي يقتضي مجموعة من النصوص المتداخلة والمتشابكة والتي تشكّل نسيجا من الاقتباسات السابقة عليه.
أما المفهوم المصطلحي للتناص عنده، فيستثمر المفهوم الذي نادت به جوليا كريستيفا (J.Kristeva) يقول: " وأعترف ابتداء أنني أفهم التناص بمعنى قريب إلى حدّ ما، ومع بعض الاحتراس، من المعنى الذي حددته جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) ، فالتناص تحوّل من نسق (أو أنساق) علامة إلى نسق آخر (أو أنساق) على نحو يستلزم منطوقا جديدا، منطوقا تحدده العلاقة

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

[2] يعّرف رولان بارت النص بقوله: "إننا نعرف الآن أن النص ليس سطرا من الكلمات وينتج عنه معنى أحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي... ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة". رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،حلب، سورية،ط1، 1994، ص: 21.

المتوترة بين الأنساق، خصوصا ما تؤكده هذه العلاقة من هوّة خلافية تتحدد بها دلالات النص في علاقاته بغيره."[1]

إن التناص يعمل على تحييد صاحب النص مما يفتح الباب واسعا نحو تعددية الدلالة، بل لا نهائيتها خاصة عند أصحاب إستراتيجية التفكيك، وفي عملية العزل هذه يغيب المعنى العام للنص، الذي يتراجع تدريجيا نحو الخلف مفسحا المجال لتبوء القارئ مكانة مرموقة تؤهله إلى محاولة فك شفرات النص الراهن، والتأسيس لميلاد نص جديد يكون بؤرة مشعة لمختلف التأويلات والدلالات، وتنتقل فيه الدلالة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل.

غير أن المفهوم السابق للتناص كما ذهب إلى ذلك **عصفور** متأثرا بتعريفات **جوليا كريستيفا**، يتراجع عنه في تعريف آخر له، عندما يذهب إلى عدم التطابق بين مفهوم التناص والإحياء فيقول:" وأنا لا أشير إلى التناص بمعناه الخاص، الذي أسسته جوليا كريستيفا، وكانت تعني به التحول من نظام (أو أنظمة) علامة إلى نظام آخر (أو أنظمة) بحيث يستلزم التحول منطوقا جديدا، وإنما بالمعنى العام الذي يجعل كل نص متضمّنا وفرة من نصوص مغايرة يمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متعددة... فالتناص حركة مركبة في النص تنطوي على السلب أو الإيجاب، وتكد علاقات المشابهة بالنصوص أو المخالفة القصدية لها."[2] انطلاقا من هذا التعريف الجديد للتناص نلحظ نقضا واضحا للتعريف الأول، الذي ارتضاه **عصفور** للتناص، فالرجل يذهب مذهبا آخر في مطابقة مفهوم التناص لمفهوم الإحياء على أساس من تلك العلاقات الحضورية والمشابهة بينهما.

إن النص المتناص عند **جابر عصفور**" فسيفساء من الاقتباسات والإيماءات والعلامات والشفرات والإشارات التي تضعه في موضعه الذي يحدد هويته الخلافية، حتى في أحوال تشابهه مع غيره داخل الشبكة الهائلة التي لا حدّ لها من النصوص الإبداعية وغير الإبداعية."[3]

يحاول **عصفور** النأي بنفسه عن تلك الأحكام الناجزة الجاهزة والإسقاطات الفجة، التي ترجع كل ما لدى الغرب إلى أصول عربية، ويحاول أن ينصف هذه القسمة ولو على مستوى المفاضلة بين

---

[1] جابر عصفور : ذاكرة الشعر، ص: 29.

[2] جابر عصفور: رؤى العالم، ص: 316.

[3] جابر عصفور: ذاكرة الشعر، ص: 34.

العقلين الغربي والعربي، الأمر الذي جعله لا يقف موقفا منحازا إلى كل ما هو عربي ضد كلّ ما هو غربي، لذلك لا يطابق بين هذه المفاهيم - التناص، الإحياء-...الخ. ويذهب إلى أن " أي مقاربة للتراث تتم من داخل المجتمع لا من خارجه، وفي لحظة تاريخية لها خصوصيتها وأن لهذه المقاربة جانب من الحياة الفكرية لهذا المجتمع، ومن ثمّة الحياة الاجتماعية ككل... وبداية ذلك أن نكف عن التوجه إليه بوصفه الأصل الأمثل، الذي لابد أن نعود إليه لنستمد منه المبرر لما حولنا وما يستجد في حياتنا، إنه جهد بشري متغاير الخواص."[1]

لكل حضارة وثقافة خصوصيتها وفرادتها التي بها تتغاير وتتمايز، فالتراث العربي له ظروفه التاريخية والسياقية، التي أوجدته وله سياقاته الفكرية والعلمية التي نقاربه بها، والآخر الغربي له ظروفه التي أنتجت إجراءاته وآلياته. فلا مجال للمزايدة والمفاخرة التي من شأنها أن تقتل كل إبداع ونقد بنّاء.

إنّ ما يحاول **عصفور** الدعوة إليه في تتبعه لمثل هذه المفاهيم والمصطلحات الثقافية العربية والغربية، إنما هو إبراز فاعلية القراءة النقدية الهادفة إلى التأصيل النظري، والسير به نحو مواكبة سير الحضارة الراقية، إذ بالقراءة الهادفة والتجاوزية وحدها نتحرر من أسر التراث، وإطباقه على رقابنا مما يجعل من عملية المساءلة ذات جدوى وفاعلية، فكلما جعلنا تلك المسافة الواقية التي تمنعنا الذوبان والانمحاء فيه، كلما ضمنا تلك النتائج القمينة بإبراز كنوزه ونفائسه، لأننا لا نبحث في التراث عن آمالنا ورغباتنا فحسب، إنما نبحث فيه عن استقلاله عنا واستقلالنا عنه. الأمر الذي يمكننا من مقاربته مقاربة موضوعية هادفة، وذلك ما يؤسس إلى إبراز حداثتنا العربية التي ربما تتغاير عن نظيرتها الغربية، لكننا في النهاية نسهم في صناعة حداثة إنسانية عامة مع كل الفاعلين في ساحة الحضارة، مع مراعاة جوانب الخصوصية والتميز والتفرد التي تمنع عملية الذوبان والإمّحاء في الآخر انطلاقا من أنّ " العلاقة بين مفاهيم الحداثة الأوربية ومفاهيم الحداثة العربية لا تنطوي على تشابه الأصل والصورة إلا عند من يؤمن - واعيا أو غير واع- بدونية الأنا في حضرة الآخر من ناحية، ومن يفرغ كل حداثة من سياقها التاريخي من ناحية ثانية."[2] ذلك لأن عملية التفرد هي من تصنع للذات كينونتها ووجودها،

---

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

[2] نفسه، ص: 75،76.

5. الحداثة العربية والمرجعيات المستعارة

يتلمس **جابر عصفور** مفاصل التماس في تأثير الحضارة الغربية في نظيرتها العربية، ويحاول جاهدا أن ينفي أي مرآوية في عملية التأثير المعرفي للحداثة الغربية، لأن الأمر حسب نظره يجعل من الآخر الغربي فاعلا والأنا العربية منفعلا، وهو ما لا يقول به **عصفور** على الأقل في الوقت الراهن، فكل حداثة لها شرطها التاريخي ولحظتها الزمنية التي أسهمت في بلورتها وإيجادها، وانطلاقا من هذا فإن " لكل حداثة نموذجها الخاص ، نسقها المعرفي المتميز، أسئلتها التي ارتبطت بهمومها المتعينة، وهي لا تتشابه مع غيرها من الحداثات أو تتجاوب، أو تؤثر، إلا من خصوصيتها التي تحدد ملامحها العامة التي تلتقي فيها وغيرها."[1]

في تتبعه لإسهامات **جابر عصفور** النقدية خاصة ما تعلق منها بطروحاته النقدية لمسألة الحداثة، يذهب **عبد العزيز حمودة** إلى اعتباره من بين النقاد الأوائل الذين أسهموا في بلورة وعي نقدي مبكّر بإشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، يقول **حمودة**: " كان قد أصبح في أثناءها من أكبر الداعين للحداثة والمروجين لها كمدخل للاستنارة، الأمر الذي جعله عن جدارة أكثر الوجوه ألفة في المحافل العلمية في العالم الأدبي، وفي نفس الوقت استطاع أن يتقن أساليب اللغة المراوغة التي أصبحت لازمة من أهم لوازم نقد الحداثة وما بعد الحداثة."[2]

غير أن هذا الاعتراض من قبل **عبد العزيز حمودة** هو في حقيقة الأمر من قبيل تحصيل الحاصل، ذلك أن **جابر عصفور** حقيقة يعدّ من أبرز النقاد العرب المحدثين، الذين نادوا بالحداثة في الثقافة والنقد العربيين، ولا سبيل إلى إنكار ذلك أو جحوده، إلا أنّ مدار القضية يعود في أساسها إلى مدى فاعلية طروحاته في نقل الدراسات النقدية الحداثية العربية، ومدى إسهامه في بلورة مفاهيمها ومقولاتها، ومحاولة إيجاد البدائل المصطلحية والمفاهيمية للعملية النقدية برمتها، ثم يتتبع **حمودة** التعريفات التأسيسية التي تناولها الناقد لمصطلح الحداثة الشعرية، ومدى الإضافة النوعية التي يمكن أن نعثر عليها في هذه التعريفات.

---

[1] المصدر السابق، ص: 73.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص: 19.

غير أن الأمر لا يعدو كونه تكرارا وإعادة لمقولات عامة في تعريف الشعر تراثيا، يقول **جابر عصفور**:" ... لنقل إن الحداثة في الشعر لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر، في محور زمني فحسب، بل تقوم على أساس من تعارض آخر في الحاضر نفسه، على مستويات متعددة، والشاعر المحدث بهذا الفهم، هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما أنّه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت، والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغيّر في الإدراك نتج عن تغيّر في علاقات الحاضر، وبمجرد أن يعي الشاعر هذا التغيّر في العلاقات، يحاول صياغته إبداعا، فإنه يدخل في تعارض له أكثر من جانب."[1]

ربما لا أجانب الصواب إذا نفيت عن هذا التعريف أي صفة حداثية، فالأمر وما فيه ترديد لتعريف قديم قدم الإبداع الشعري، أو معاودة لفظية توحي بجدّتها على الرغم من أنّ مضمونها ودلالتها عتيقة قديمة، قدم التعريفات التأسيسية للعملية الشعرية والنقدية على السواء، ولا أجد دافعا في هذا المقام لتكرار مجموعة كبيرة جدا من التعريفات التراثية للعملية الإبداعية، فالكتب التراثية سواء كانت عربية أم أجنبية تعج بمثل هذه التعريفات، فهل بعد هذا نقنع أنفسنا أننا أمام تعريف حداثي كالذي مرّ بنا؟ لا أظن ذلك بالقدر الذي لا أشك فيه بأنّ الشراب القديم يبقى قديما وإن وضع في زجاجة جديدة.

يواصل **عبد العزيز حمودة** تقصّي الملامح الحداثية في تعريفات **جابر عصفور** للحداثة، ويحاول عبثا تحسس مفاصل التلاحم بين التعريفات القديمة للشعر والتعريفات الجديدة له، فلا يقع من ذلك على طائل يذكر ، إذ بعد فترة زمنية تنيف عن الثلاثة عشر عاما من التعريف الأول للشعر الذي جاء به يعود لتعريف الحداثة الشعرية، لكن الرجل لا يكاد يضيف شيئا ذال بال، ذلك أنه اقتطع تعريفه من مصادرته للتقاليد الشعرية العربية المتوارثة، أو ما اصطلح عليه بالقطيعة المعرفية مع التراث، وهو الشرط الأساس ليكون الشاعر حداثيا، مما سبّب خللا بيّنا في موازنة المعادلة أصالة/معاصرة ووضع القضية برمتها موضع الشك والارتياب.

[1] جابر عصفور: تعارضات الحداثة، مجلة فصول، القاهرة، أكتوبر 1980، مج1، ع1، ص: 75.

إن التعريفات التي تقصّاها **حمودة** بالنسبة **لجابر عصفور**، لا تضيف شيئا يذكر في مجال النقد، وذلك انطلاقا من التخبط الذي أصاب الجهاز المفاهيمي للناقد، ولم يستطع ضبطه داخل منظومته المعرفية، شأنه في ذلك شأن الكثير من النقاد العرب الحداثيين، الذين انبهروا بالمنجزات الغربية، دون محاولة كنه ماهيات الأشياء، إذ لا يمكن أن نقتطع ونبتسر الحداثة بتعقيداتها وشرائطها عن المهاد الفلسفي الفكري، الذي أنتجت فيه هناك في أرض النشأة، أضف إلى ذلك مستوى الوعي الذي صاحب عملية التلقي والاستقبال العربيين لمقولات الحداثة، هذا الوعي الذي لم يكتمل بنقد الأسس المرجعية للحداثة الغربية، فجرى انفعال وانبطاح أمام مقولاتها ومنجزاتها دون تمحيص وغربلة لها، وعدم مراعاة الخصوصية العرقية والثقافية لكل أمة من الأمم.

إذا كان **جابر عصفور** لا يستقر على رأي فيما يخص نظرته إلى الإشكاليات المعرفية الخاصة باستقبال الحداثة الغربية، فإنّ **أدونيس** مثلا يضع لهذه الحداثة تعريفات متمايزة أحيانا ومتشابهة أحيانا أخرى، فالحداثة في الفكر النقدي عند **أدونيس** ليست فصلا أو بترا يصيب العملية الإبداعية عند المبدع، فيفصل بموجبها ماضيه عن حاضره، إنما هي استمرار وتواصل ومن ثمّ تجاوز لهذا المفهوم ومحاولة بسط الجديد في ثوب مغاير لما هو سالف، ولا يشترط **أدونيس** للحداثة زمنا معينا أو وحيدا تقاس عليه اللحظات الأشد حداثة من غيرها، إنما زمنها كذلك مستمر ومتواصل من الزمن الماضي في خيط تسلسلي إلى الزمن المستقبلي، يقول:" إن زمن الحداثة هو الزمن العمودي أو هو التزامن حيث تتلاقى الأزمنة وتتآلف، في لحظة واحدة هي لحظة الإبداع، هكذا لا تعود القصيدة فضاء خيطيا واحدا، وإنما تصبح تآلف من فضاءات عديدة."[1]

ربما لم تكن هذه المرة هي الأولى التي عالج فيها **أدونيس** مشكلة الحداثة سواء كانت شعرية أم نقدية؛ فقد رسم لها الناقد جملة من الأوهام أثبتها في مؤلف آخر كان سابقا عن هذا الكتاب[2]، ليضع القارئ في صلب الإشكالية ومبرزا في ذات الوقت ما انطوت عليه نظرة الحداثيين العرب من سذاجة وتهافت في فهم ووعي مثل هذه الإشكاليات المعرفية، فالرجل ينعى على هؤلاء الحداثيين

---

[1] أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب،بيروت،ط1، 1989، ص: 156.

[2] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن – بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة–، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
و فيها تحدث عن خمسة أوهام تصيب الحداثة: الزمنية، المغايرة، المماثلة، التشكيل النثري والاستحداث الموضوعي . ينظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 313 . 315.

قصورهم المعرفي والفكري في معالجة هذه القضايا، وينعى عليهم جملة من الإشكاليات التي مرت بها الأمة العربية، وفي مقدمة هذه الإشكالات لا يتورع عن ذكر تلك الثنائيات التي رسمت خريطة الفكر العربي القديم والحديث ومنها طرق القراءة الموظفة في قراءة التراث سواء كان دينيا أم أدبيا إبداعيا، يقول : " إن القراءة التي سادت والتي لا تزال سائدة هي قراءة الفقهاء، وإن الثقافة العربية السائدة اليوم هي ثقافة الفقهاء، السلطة للنص لا للرأي."[1]

ربما ينطلق **أدونيس** من خلفية معرفية ومرجعية علمانية هي من دفعه الوقوف مثل هذا الموقف، غير أن واحدية القراءة التي بشّر بها لا يقابلها على مستوى التلقي واحدية القارئ أو المتلقي، بل على العكس من ذلك تماما، فلقد انفصلت هذه الأنواع القرائية وتعددت بتعدد الاهتمامات والمنازع، فأصبحت القراءة الفقهية والقراءة اليسارية والقراءة العلمانية وغيرها، دون أن نحشر كل هذه الأنواع في زمرة واحدة وندعي أن السلطان كله للنص على حساب العقل. ثم ما المانع من الاحتكام إلى القراءة الفقهية التي تناولها **أدونيس** خاصة إذا كانت المسألة المثارة دينية أو فقهية؟ ربما ترجع هذه القناعة إلى مرتكزات معرفية يسارية أو يمينية تحدد المبتغى أو الغاية من هذه المنازع.

لا يجد **أدونيس** مانعا في معالجة قضايا التراث على غرار الكثير من المفكرين العرب الذين جايلوه أو الذين سبقوه في طرح أفكارهم وآرائهم حول هذه المسألة، على غرار، **محمد أركون** و**محمد عابد الجابري** و **طه عبد الرحمان** و**الطيب تيزيني** و**حسن حنفي** و**جابر عصفور** وغيرهم. غير أن **أدونيس** يربط قضية التراث ربطا وثيقا وشرطيا بقضية السياسة والسلطة، ولا يجد له فكاكا منها، يقول : " إن مسألة التراث أي مسألة الارتباط به أو الانفصال عنه، إنما هي مسألة سياسية، فهي قضية السلطة لا قضية المبدع سواء كان شاعرا أو كاتبا أو مفكرا."[2]

يمارس التراث سطوة معرفية هامة على أي مفكر أو شاعر، ولا يجد منه فكاكا حتى وإن كان من دعاة الحداثة، **فأدونيس** مثلا، يعترف صراحة وضمنا بهذه السلطة المعرفية للماضي وعدم الانفصال عنه، الأمر الذي ينجرّ عنه محاولة المهادنة معه قصد الاستمرار وعدم الانقطاع، يقول في تعريفه للحداثة العربية: "... الحداثة العربية تسبح في الإبداعات العربية الماضية، وحين نقول بتجاوز

---

[1] أدونيس: كلام البدايات، ص: 135.

[2] المرجع نفسه ، ص: 142.

الماضي فإننا نعني تحديدا، تجاوزا لتصورات معينة للماضي، أو لفهم معين، أو لبنى تعبيرية معينة أو لعلاقات معينة، أو لمعايير وقيم معينة، ولا يعني إطلاقا أننا ننفك وننفصل عنه كأنه أصبح عضوا ميتا زال وتلاشى، فهذا محال عدا أنّ القول به جهل كامل، ولا بالماضي وحده، بل أيضا بطبيعة الإنسان وطبيعة الإبداع."[1]

يتضح من هذا النص أن الماضي يمارس نوعا من الضغط، والحضور الدائم على الفرد المبدع قصد عدم الخروج عن المتعارف والمتداول ومحاولة الرسم على المنوال والاحتذاء بالقديم، كما هو معروف في أبجديات نظرية الشعر القديمة، إنما الذي لابد منه هو عدم الاعتراف بمرجعية الماضي على مستوى الإبداع في عرف **أدونيس** وكأنّ الرجل يقول القول ونقيضه في آن، يقول في موضع آخر: " إذا كان الماضي أصلا مرجعيا، من الناحية الدينية، فهو من الناحية الثقافية أفق معرفة وتساؤل، أي مجموعة اختبارات، وكشوف ومعارف، لا تتسم بأي طابع مرجعي، وليس فيها أي إلزام."[2]

إن مثل هذه الدعوة وهذا الطرح ينسف نظرية من أشهر نظريات النقد الحديث والمعاصر، ألا وهي نظرية التناص (Intertextuelité) وكيفية أخذ اللاحق من السابق في مجال الإبداع والنقد على السواء، وهي إضافة إلى ذلك محاولة لكسر القناة الرابطة بين الماضي والحاضر، والعمل على منع استمرارية الماضي في هذا الحاضر وتغذيته، وجعل هذا الحاضر وليدا للحظة الراهنة ولا سلطة لأحد عليه إلا من سلطته على نفسه، وكأن الماضي هناك في نقطة معينة ولا سلطة له على أي نقطة تقع خارجه، كما أن هذا الحاضر مبتور الصلة بكل ما عداه، ولا يرجع إلا على نفسه ولا ينطلق إلا من إشكالياته، رغم أن التراث موجود فينا وأن ربقته تشدّ بخناقنا شئنا ذلك أم أبينا، وهو من يصنع حاضرنا وليس مبتورا عنه، ويرجع **أدونيس** مرة أخرى على عقبيه حين يعترف بأن " التراث ليس النتاج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفد، بل تظلّ فعّالة متوهجة وجزء من حركية التاريخ."[3]

---

[1] المرجع السابق، ص: 143.

[2] نفسه، ص: 145.

[3] نفسه، ص: 145.

تؤسس جملة هذه النصوص لمقولة الحداثة تراثيا وحداثيا، ذلك أن الحداثة ليست حداثة واحدة بل هناك حداثات بعدد المجالات والمكامن التي ترومها، وإذا كانت الحداثة العلمية هي إعادة النظر في الطبيعة قصد السيطرة عليها، كما يذهب إلى ذلك **أدونيس** فإن " الحداثة فنيا، تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون."[1] الأمر الذي ينسحب معه الوقوف عندها موقف المتسائل الشكاك لا المستكين المذعن. يقول **جابر عصفور**: " ...ومن المؤكد أننا لسنا إزاء حداثة واحدة لها تجليات متنوعة ... ولسنا إزاء عناصر ثابتة مطلقة وأخرى متغيرة نسبية، داخل حداثة كونية واحدة مفارقة ... إن وضع فعل الوعي الذي يصوغ الحداثة داخل سياقه التاريخي يؤكد أننا إزاء حداثات متعددة على المستوى المتزامن(السنكروني) والمتعاقب (الدياكروني) على السواء."[2]

تأسيسا على هذا القول، لا يمكن أن نطمئن إلى وجود حداثة عالمية تنبثق منها كل الحداثات بل على العكس من ذلك تماما، فالحداثة وليدة اللحظة التاريخية الخاصة بها والمميزة لها عن سواها، فلو امتلك العرب حداثتهم - بالمفهوم العصفوري- لما كان هناك دافع لهذا الجدل المحتدم حول نقادنا في إمكانية التوصيف بالحداثة من غيره. أما مادام الأمر كذلك فالناقد- أقصد **عصفور**- يحاول أن ينأى بنفسه عن هذه التبعية للآخر الأمر الذي ينجرّ عنه شعور بالدونية والقصور، وهو ما لم يقع **جابر عصفور** في حبالته، إذ يستمد حداثته من جذور حداثية في التراث العربي، الشيء الذي جعلنا نذهب مذهبا موازيا لما اتجه إليه **عبد العزيز حمودة** وهو يقرّب **جابر عصفور** من قارئه يقول: " ... فانبهار جابر عصفور مثلا بإنجازات العقل الغربي منذ تفتحت عيناه كما يقول عام 1977 على البنيوية، لا يقابله احتقار أو تقليل من شأن التراث النقدي العربي، ودراسات الرجل في التراث النقدي، لما يقرب من الثلاثين عاما في ذلك المجال تعتبر من بين أعمق الدراسات الأكاديمية وأكثرها جدلية واحتراما للعقل العربي، لكنه لا يختلف كثيرا عن بقية الحداثيين العرب في انبهارهم بالثقافة الغربية عامة والحداثة خاصة"[3].

---

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن ، ص: 321.

[2] جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير ، ص: 74.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص: 38.

إذا أمكننا التسليم بواقعية ما ذهب إليه **عبد العزيز حمودة** فإن ذلك ربما راجع إلى سلامة الطرح النقدي عنده، فحقيقة يعتبر **جابر عصفور** من بين النقاد الحداثيين الذين وقفوا موقفا وسطا بين الوافد من الثقافة الغربية وبين ذلك الزخم المعرفي الذي يمثله التراث بكل أنواعه وتفريعاته، لأن عملية الانبهار تتمايز لا محالة عن عملية الاحتقار، والفرق جليّ واضح بين المفهومين، فحين نضع في حسابنا الغرب باعتباره نموذجا للمقارنة، فليس ذلك راجعا إلى سلطة ميتافيزيقية، أو من موقع الغرب كمستعمر، بل من موقعه المعرفي الذي ينتظم في سياق عقلاني، ذلك " العقل الذي يسعى إلى اكتمال المعرفة، واكتمال المعرفة لا يمكن أن يتحقق بالنقل أو التقليد، لأن الأول إلغاء لوجود الناقل، والثاني إلغاء لعقله."[1] فالغرب لم يقطع الصلة المعرفية الوثيقة مع تراثه القديم، إنما استثمر هذه المقولات في عملية القراءة التي مكنته فيما بعد من احتلال هذه المناطق الواسعة في عملية المعرفة والتقدم.

إلا أن **جابر عصفور** لم تكن عودته للتراث من منطلق المكوث عنده والبكاء على مناطق النور في قداسته، إنما تم له ذلك بالموازاة مع عملية التبجيل والانبهار التي واكبت استثماره لهذا الوافد الجديد، الذي ربما مارس عليه نوعا من الغواية، ومصطلح الغواية مصطلح أثير عنده، يقول في ذلك: " ... ولكن الآخر الأوربي ينطوي على غواية خاصة تفتن الحداثة العربية المعاصرة وتتسرب "المركزية الأوربية" بين أعطاف هذه الغواية، مراوغة، مخاتلة، مهدّدة بتدمير الخصوصية في غير حالة، على نحو تعلو معه أصوات المودرنيزم الخاصة بغرب أوربا على كل صوت غيرها، وذلك قبل أن تبدأ ما بعد المودرنيزم (Post modernism) وتتكرر أمثولة ولع المغلوب بتقليد الغالب، ونقرأ تنظيرات عربية عن الحداثة كأنها ترجمات لدراسات معروفة عن المودرنيزم الأوربية، على نحو تنقلب معه الغواية إلى مخاتلة أيديولوجية تنتفي معها هوية الأنا ويغترب عنها زمانها ومكانها."[2]

يعترف **عصفور** صراحة من خلال هذا النص بما تمارسه الحضارة الغربية من غواية على الذات العربية القارئة له والمستقبلة لمنجزاته، وفي الوقت ذاته يحذّر من تسرب مقولات المركزية الغربية وما تروم تكريسه وما ينجرّ عنها من تلك النظرة المخايلة، التي ربما تحجب الخطر الداهم الذي يواكبها، وفي

---

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال، ط1، 1991، ص: 124.

[2] جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص: 78 ،79.

الأخير لا يجد فكاكا من الدعوة إلى ارتياد الحوارية أو النقد الحواري سبيلا لعمليات المثاقفة والتلاقح بين أدبنا العربي والأدب الغربي.و هي تمييز لنظرتنا إليه " ذلك أن جنيالوجيا الذات هي في نفس الوقت جنيالوجيا الآخر، فالسؤال عن "النحن" يعني أيضا السؤال كيف أصبح غيرنا "الآخر"، وما هي أشكال الغرب: التي صنعها الخطاب العربي."[1] وهو ما تتضمنه الهوية الخلافية عن الآخر والتميز عنه؛ إذ بالإختلاف نتجاوز مفهوم النموذج (Modèle) والمعرفة الواحدة ونؤسس ما يصطلح عليه الخصوصية الحضارية للذات، التي تأبى الذوبان والانمحاء في منجزات الآخر، يقول **الجابري**:" اللحظة الراهنة في تاريخنا العربي الحديث مازالت لحظة نهضوية، مازلنا نحلم بالنهضة... والنهضة لا تنطلق من فراغ بل لابد فيها من الانتظام في تراث. والشعوب لاتحقق نهضتها بالانتظام في تراث غيرها بل بالانتظام في تراثها هي. تراث "الغير"، صانع الحضارة الحديثة، تراث ماضيه وحاضره، ضروري لنا فعلا، ولكن لا ك"تراث" نندمج فيه ونذوب في دروبه ومتعرجاته، بل كمكتسبات إنسانية، علمية ومنهجية، متجددة ومتطورة، لابد منها في عملية الانتظام الواعي العقلاني النقدي في تراثنا"[2]، وهو الأمر الذي وقع فيه ما يسمى بالخطاب السلفي الذي انكفأ على نفسه فقط، وأغلق كل سبل الإتصال بالآخر ليتعرف على منجزاته وما تزخر به الساحة النقدية العالمية، من كشوفات جديدة.

إذا كانت العودة إلى التراث في حركة ورائية وخلفية واحتمائية هو مانعاه **جابر عصفور** على أصحابه، فإنه ينعى في الوقت نفسه تلك الحركة الإنبطاحية، التي تغترب في دروب الآخر ويستلبها داخليا وهو الأمر الذي حدا به إلى إبراز خطاب متميز تتجلى أهميته في كونه استطاع أن يتجاوز مسألة الهوية والتأصيل، إلى مسألة الاختلاف الذي يهدف إلى إبراز خصوصيات الذات في مقابل الآخر، والبحث عن نمط جديد لا يكون بالضرورة مثلا غربيا، بل يحاول تأسيس اختلافه مع الغرب وهو ما سعى **جابر عصفور** التأسيس له عند عودته لقراءة التراث باعتباره مصدرا لابد من الإفادة منه، لإبراز مفهوم الهوية والتأصيل العربي.

---

[1] عبد السلام بن عبد العالي: التراث والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1985، ص: 15.

[2] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة -دراسات ومناقشات-، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت، ط3، 2006،ص: 33.

وعند عودته إلى النصوص المحققة تحقيقا علميا تسنّى له البحث عن صورة علمية دقيقة انطلقت من آلية الشك والمساءلة لبلوغ غايات معرفية في عمليات البحث، وهو في هذا مطّلع ماهر على النتاج الغربي في مجال الدراسات وفلسفات المناهج بغية الارتقاء بالتراث العربي إلى مستوى إنتاج المعرفة، التي من شأنها أن تستوعب المعرفة الغربية ونظيرتها التراثية إن التراث ينسرب إلى النصوص المعاصرة، ويمكننا الزّعم أن مؤدى هذا الفتور هو هيمنة الموروث السياسي والشعري والديني والفلسفي، إضافة إلى أن مقولات الأخذ عن الغرب بات حتمية لا مناص منها وربما هو كذلك المسؤول عن الكثير من الإحباطات، التي وقع ضحيتها الفكر العربي الحديث والمعاصر، غير أن الأسباب تأتي من الجهل بالشروط التاريخية والمرجعيات الفلسفية والمعرفية، التي أحاطت بعملية الاستقبال، دون أن تجعل من هذه الأسباب مانعا وسدّا لعملية التأثير والتأثر التي تمارس بين الآداب. إن العيب لا يكمن في الإطلاع على النتاج الغربي، بل في غياب الوعي بخطورة المفاهيم والمناهج وحمولتها لما تختزنه من شحنة معرفية تشكّلت عبر مراحل طويلة من التراكم المعرفي، وانطلاقا من هذا " لا سبيل إلى بناء نهضة فكرية إلا متى اقتنعت مجتمعاتنا بأنها في ظروفها الراهنة مجتمعات لا تنمي المعرفة."[1]

إن عملية العودة إلى التراث هي في الحقيقة بحث عن المشروعية والمرجعية، ومحاولة الدفع به إلى هذه المناطق القصيّة من الفكر التي تشهدها الساحة النقدية اليوم، ومن ثمّ توظيف جوهره لخلق الطاقة التي تمكّن من الدفع به للأمام وضخ الجديد من الخطابات بين أعطافه وأنساغه لضمان نوع من البعث والحياة، إلا أن المناخ الذي نشأت فيه العلوم والمعارف العربية مازال حاضرا فيها، سواء تعلّق الأمر بالبلاغة أو علم الكلام أو النحو أو غيرها، حيث ما تزال هذه العلوم حبيسة ذلك المناخ التقليدي والتاريخ العربي القديم، ولم يتم تناولها بالقدر الذي يضمن لها حياة جديدة تواكب ما استجد على ساحة الفكر العالمي، " غير أن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن هذه الأصول، كما يؤكد **هايدغر**(M. Heidegger) مرة أخرى، لا تعرض علينا نفسها بقدر ما تخفيها وتغلفها، فالتراث لا يوجد وجودا تاريخيا وهو ليس محفوظا بين دفات كتب الأصول في لاوعيه."[2]

---

[1] حمادي صمود: حوار مع حمادي صمود، مجلة الحياة الثقافية، تونس، 1988، العددان 48، 49، ص: 31.

[2] عبد السلام بنعبد العالي: التراث والاختلاف، ص: 13.

إن العودة إلى التراث هي بمثابة الوقوف عند أخطاء الذات القارئة للمقروء، وهي مراجعة لها ولتاريخها فلا فكاك من هذه السطوة والسلطة التي يمارسها التراث والتي تتغياها الذات " فما من شك أن هناك هيمنة قوية للموروث القديم على فكرنا، الشيء الذي جعل أدوات إنتاجنا الفكري تخضع، إن قليلا أو كثيرا، لهذا الموروث القديم بوصفه بنية عامة، سواء أردنا أن نمارس تفكيرا عقلانيا أو لاعقلانيا، ولكن ممارسة العقلانية أو التفكير العقلاني تجعل صاحبها يعي أكثر فأكثر هذه الهيمنة، ويحاول أن يتحرر منها، هذا شيء طبيعي، ولا أحد يستطيع الادعاء بأنه تحرّر نهائيا من الموروث القديم بكل سلبياته وبكل إيجابياته."[1] واستتباعا لهذا يخضع التراث بكل طرقه إلى قراءة كانت في وقت ما تكريس للمكرور والمعاد، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بالقراءة التراثية للتراث، وهي القراءة التي لا يمكنها تجاوز السائد والمألوف وإنما النكوص دائما إلى الخلف والتغني بما للذات من مفاخر وأمجاد، الأمر الذي أصاب المنظومة الفكرية والمعرفية العربية، في زمانها بنوع من التّكلّس والتحجّر ودفع بها إلى حوق الجهل والظلامية.غير أن القراءة الثرية للتراث هي التي تنطلق منه لا للركون إليه،بل لتجاوزه ومحاولة إحياء أنظمته المعرفية وضخّ الجديد من آليات التحليل الخطاب له. ترتبط الحداثة الأدبية عند **جابر عصفور**" بالمغامرة الدائمة في اللغة وباللغة، لصياغة التساؤل الذي لا ينقطع، واكتشاف الأفق الذي لا ينغلق، وتجريب الأداة التي لا تفارق هاجس التوتر والتغير والتجدد"[2]، فالحداثة إذا من زاوية نظرته تساؤل أزلي لا يحدّه زمان ولا مكان، وثّابة دائمة التشكّك لاتعرف الطمأنينة والركون وإنما دائمة الترحال والتطواف، وهي كما يقول **أدونيس**:" رؤيا جديدة، وهي، جوهريا، رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها."[3]

هذه الصياغة الجديدة للمفهوم هي التي ربطت الحداثة بشقها المعنوي بالتحديث في شقه المادي الآلي، ولكن قبل ذلك ربط **جابر عصفور** مصطلح الحداثة بما كان متواترا في القرن الثاني الهجري عندما ظهرت ما يسمى طبقة المولّدين في الشعر، وثورتهم على تقاليد القصيدة القديمة أو ما

---

[1] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص: 252.

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

[3] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 321.

كان يعرف بعمود الشعر ، واستبدال تلك المقدمات الجديدة بالمقدمات الطللية التي رسمت طويلا معالم القصيدة القديمة، لا لشيء إلا أنّ هذه المقدمات لم تعد ماثلة أمام الشعراء المحدثين في العصر العباسي كأبي نواس، وبشار بن برد وأبي العلاء المعري وغيرهم. ولم تعد المقدمة الطللية تواكب ما استجد في حياة الشعراء في ذلك العصر، مما جعل هؤلاء الشعراء يتحررون بل يسخرون من تلك المقدمة ومن يلزمها إبداعيا. " فالاجتهاد في الشعر، والسعي وراء تصورات جديدة مخالفة للقديم أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال."[1]

إن هذا الطرح هو المسوّغ الوحيد **لجابر عصفور** لكي يناصر تلك الثورة التي قام بها هؤلاء الشعراء في العصر العباسي، وتمردهم على الكثير من الثوابت والمسلمات مما جعل جملة من النقاد العرب المعاصرين يؤرخ بهم لبداية الحداثة العربية الشعرية، كما يذهب إلى ذلك **أدونيس** في اعتراف صريح بأصالته التراثية وانفتاحه على الآخر في قوله: "أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أو تجاوزوا ذلك، فقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية،فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمّام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية، بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني."[2]

عندما ننصت **لجابر عصفور** في قضية الحداثة والتحديث، فالرجل كثيرا ما يخلط بين المصطلحين؛ فيستعمل التحديث الذي يدفع حسب رأيه بمجتمع ما من التخلف إلى التقدم ويقصد بذلك الحداثة، ولا مانع لديه من استعمال المصطلحين بمفهوم واحد في قوله:"... فالحداثة كالتحديث تمرّد دائم على كل ما يحجر أدوات إنتاج المجتمع وعلاقاته في قيود الإتباع التي تعني

---

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

[2] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص: 86.

التخلف، والتحديث كالحداثة تطلّع دائم إلى المستقبل الذي يعد بالتقدم اللانهائي."[1] هذا التمرد والعصيان إن صحّ القول هو ما تؤسس له الحداثة والتحديث حسب وجهة نظر **جابر عصفور**، وهي المسؤولة عن الدفع بالذات نحو التقدم ومسايرة الركب وعدم الرضا والقناعة بما تمتلكه هذه الذات معرفيا، وكل هذا مرتبط في البداية والنهاية بمساءلة التراث والآخر، وفعل المساءلة هو المسؤول عن تغيير عادات الذات في القراءة، وعدم الاطمئنان لما هو سائد وكائن وفي الوقت نفسه يروم – عصفور- تبيّئة وأرضنة هذه الحداثة عربيا، ربما ليشبع ميوله الليبرالية تماشيا مع مذهب أستاذه **طه حسين**، يقول **جابر عصفور** حول فعل المساءلة:" وإلحاحي على المساءلة - في مثل هذه السياقات- نابع من إيماني بأهمية الوعي النقدي في هذه المرحلة المتغيّرة من حياتنا، فهي مرحلة لابدّ أن نتأمل عميقا علاقاتها المائزة وشروطها المتغيّرة"[2].

إن الأهمية البالغة التي يوليها **جابر عصفور** لعملية الوعي بكل إشكاليات الحداثة هي المبتغى من وراء مشروعه النقدي في قراءة التراث، إذ تنخرط الأنا الواعية في صنع كافة أنواع النقد المتجه إلى تعرية الأنساق الثقافية التي تمتح الذات من معينها، ودون الوعي بكل هذه الخلفيات والمرجعيات تبقى الذات في أزمة التبعية والتقليد والشعور بالنقص والدونية، الأمر الذي يدفع بها إلى الثبات والسكون وعدم المبادرة الخلاقة في صنع ذاتها ومن ثمّ تراثها، يقول **أدونيس** تماشيا مع هذا الطرح:" أن الحداثة في الثقافة العربية هي مسألة الفكر العربي في حواره مع نفسه ومع تاريخية المعرفة في التراث العربي، ولهذا يقتضي النظر فيها، النظر أوّلا في بنى الحياة العربية وبنية الفكر العربي، فأن يسائل الفكر العربي الحداثة هو أن يسائل نفسه، قبل أي شيء، فلا يصح أن تبحث الحداثة العربية من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي أصولا وتاريخا، وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية، وفي إطار القضايا التي أثارتها أو نتجت عنها"[3].

وسيرا على النهج نفسه في إثبات دور الوعي بكل الخصوصيات الحضارية والثقافية للذات القارئة ينخرط **أدونيس** في النهج نفسه قائلا:" ... أكّدت الفاعلية الإبداعية العربية على أن ثقافة شعب ما، لا تقوم بذاتها ولذاتها في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى، وإنما هي، تأثر وتأثير، أخذ

---

[1] جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص: 62.

[2] جابر عصفور: أوراق ثقافية، ثقافة المستقبل ومستقبل الثقافة، المركز العربي، القاهرة، دط، 2003، ص: 9.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، ص: 89.

وعطاء، وأكدت في الوقت نفسه أن الشرط الأول لهذه الحركة من التفاعل أن تتسم بالإبداعية والخصوصية معا، وهذا المزيج الإبداعي الخصوصي هو ما نقلته الفاعلية العربية الإسلامية في ذروة نضجه إلى الغرب، عبر الأندلس"[1].

يواصل **أدونيس** تشريحه لواقع الحال العربي ومسألة وعيه باللحظة التاريخية، التي تتأكد فيها فاعلية التأثر والتأثير الذي يمارسه الآخر الغربي على الذات العربية في نوع من الاستلاب؛ ويؤسس بذلك نوعا من الخصوصية والفردانية التي يجب أن تعيها هذه الذات لتمتلك خاصية التميز، يقول في ذلك:"... فإعادة النظر بمثل هذا الوعي هي وحدها الجديرة بأن تفتح لنا الأفق الصحيح لفهم الذات والآخر على السواء، وتتيح لنا إمكان رؤية جديدة لأنفسنا وللعالم، وتهيئ الطريق التي يجب أن نسلكها في بناء المستقبل، دون ذلك ستظل الحداثة في المجتمع العربي "مجلوبة" بنوع من "الحيلة" أو "السرقة" وسيظل المجتمع العربي يبدو كأنه عربة تتجرجر مترنحة عالقة بقطار الهيمنة الغربية، ضائعا بين اقتباس عشوائي يستلب ذاتيته، وتمسك عشوائي بقيم الماضي التقليدية، يستلب إبداعيته وحضوره في الواقع الحي"[2]. الأمر الذي يجعل من إنجازات الذات العربية صورة مستنسخة لعمل الآخر الغربي، وذلك لأن خصوصية هذه الذات هي وحدها الكفيلة بدفع هذه الهيمنة المطلقة للمركزية الغربية على الأقل على مستوى إسهام هذه الذات في صنع فرادتها نقديا وإبداعيا وفلسفيا.

---

[1] المرجع السابق، ص: 97.

[2] نفسه، ص: 98.

الفصل الثاني :

قراءة التراث النقدي عند جابر عصفور

1. قراءة التراث : نحو تأصيل المفهوم
2. القراءة التأويلية بديلا
3. نظرية الشعر من الماهية إلى المهمة
4. النص الشعري التراثي بين الوظيفة و الجمالية
5. تاريخية النص التراثي
6. التراث كيف نقرأه

1. قراءة التراث: نحو تأصيل المفهوم

تشكلت القناعة النقدية **لجابر عصفور** في ضرورة الأخذ من الآخر الغربي، نتيجة المدّ التوسعي الذي عرفته البنيوية في النصف الأخير من القرن العشرين، وإن شئنا الدقة إلى فتنته بها حوالي سنة 1977 أي عندما ألف **عصفور** كتابه النقدي المهم في قراءة التراث الشعري "مفهوم الشعر" يكتب قائلا: " إنّ إثراء التراث النقدي بهذا المعنى يؤدي إلى إثراء حياتنا النقدية نفسها، كما يؤدي إلى إضفاء الأصالة على الجدية في هذه الحياة، وفي ذلك يكمن المحك وراء كل حركة صوب الماضي، وثمة فرق بالتأكيد بين من يعود إلى الماضي ليثبت وضعا متخلفا في الحاضر، ومن يعود إلى الماضي ليؤصل وضعا جديدا قد يطوّر الحاضر نفسه."[1]

ترجع إشكالية الإفادة من التراث أو إقصاؤه، إلى مدى فاعلية القراءة المتوافرة في الراهن، أي إذا كان القارئ يريد أن يلوذ بالماضي ليثبت أمرا ما في الحاضر وأعوزته آلياته التراثية، فإنه لا محالة سيتجه رأسا إلى هذه المنجزات المعرفية الهائلة التي تمور بها الساحة النقدية المعاصرة، والعكس هو الصحيح، لأن مبدأ الوسطية في واقع الحال لا يقدم حلا جوهريا لهذه المعضلة، إنما يمارس أصحاب هذا التوجه عملية تمويه ثقافي على المقروء قصد إعادة صياغة الدعوى إلى القطيعة المعرفية مع التراث، أو الارتهان إلى منجزات الآخر الغربي.

غير أن ما يؤسس لجدوى القراءة الفاعلة للتراث هو الانطلاق منه كمطية أساسية قصد بلوغ أقاصي الحداثة الغربية كما يكتب **الجابري**: " فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصرا لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الإيديولوجي، ومن هنا معناه بالنسبة

---

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر،- دراسة في التراث النقدي -، مجموعة أعمال جابر عصفور، دار الكتاب المصري، القاهرة- دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2003، ص: 09.

لمحيطه الخاص، ومن جهة أخرى تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصرا لنا، ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية، ومن هنا معناه بالنسبة لنا نحن، إن إضفاء المعقولية على المقروء من طرف القارئ معناه نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارئ، الشيء الذي قد يسمح بتوظيفه من طرف هذا الأخير في إغناء ذاته، أو حتى في إعادة بناءها، وجعل المقروء معاصرا لنفسه معناه فصله عنّا، وجعله معاصرا معناه وصله بنا."[1]

ما يؤسّس له **الجابري** في هذا النص هو العلاقة الطردية بالتراث، وهي العلاقة التي تتراوح بين الاتصال والانفصال، بين الحضور والغياب، فلا نكاد نحصل على علاقة أحادية به، إلا وانجرّت عنها علاقة أخرى في تعدد سياقات الأخذ منه أو الابتعاد عنه، لأن التراث هناك في نقطة ما، غير أننا نفكر فيه كما نفكر به، واستحضارنا إياه يكون من باب التعظيم أو التبجيل والتقديس، لا من باب التحجّر والجمود، إنما من باب التجاوز والاستمرارية، وهو الأمر نفسه الذي يثبته **جابر عصفور** عندما يبرز علاقتنا بالتراث فيقول:" هذا الفهم يجرنا إلى المشكلة الثانية، حيث تتحول علاقة القارئ بالمقروء إلى علاقة اتصال وانفصال في آن، وإذا كان القارئ ينتمي إلى عصره والمقروء ينتمي إلى عصره المقابل، فإن العلاقة بينهما علاقة انفصال لا محالة، لكن هذا الانفصال سرعان ما يتحول إلى اتصال على مستوى البعد القيمي الذي ينطقه النص المقروء، والذي يتجاوب أو يتنافر مع البناء القيمي لعالم القارئ، ولكن المشكلة ليست على هذا النحو من البساطة الظاهرة، فالنص المقروء هو بعض ثقافة القارئ، بعض مخزونه الثقافي الذي تعلمه والذي صار جانبا من عالم وعيه المعاصر، ومن هنا فإن القارئ المعاصر عندما يقرأ عبد القاهر الجرجاني مثلا، فإنه يقرأ عبد القاهر الذي يعيش في القرن الخامس للهجرة وعبد القاهر الذي ينام تحت جلدة وعيه في القرن الخامس عشر للهجرة، فكأنه يقرأ عبد القاهر الذي "هناك" وعبد القاهر الذي "هنا" أي نص عبد القاهر الذي يقع خارجه، ونص عبد القاهر الذي يقع داخله."[2]

ثمة واقع معرفي موجود يريد **جابر عصفور** إثباته بهذه المراوحة في إبراز العلاقات القائمة بيننا وبين التراث، إذْ لا تخلو علاقتنا به من هذه الحركة الدؤوب التي توسم بميسم التراث والمعاصرة، غير

---

[1] محمد عابد الجابري: نحن والتراث -قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي-، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1982، ص: 16.

[2] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 14.

أن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال النكوص إلى الماضي والاعتكاف عليه، دون محاولة مسايرة الحاضر بكل مستجداته المعرفية والفكرية، ومحاولة فهم كل ما يتعلق بهذا الوافد، سواء تعلق الأمر بمناهج البحث أم بمقولات الفلسفة والفكر أو بآليات وإجراءات المناهج النقدية الغربية، وما تحمله من جدّة في جانب وتوليف في جانب آخر، يقول **جابر عصفور** عن إشكالية الاستعارة من الآخر، مبرزا خطرها على الذات المستعيرة: " والحق أن الأثر السلبي لهذه الاستعارات المعرفية قرين غياب الوعي النقدي بها، وتقبلها بمنطق الاستهلاك (الذي يقوم على الترجمة والتلخيص والنقل)، وليس منطق الإسهام في إعادة الإنتاج، أعني التسليم الإتباعي بسلامة الاستعارة دون استدلال على صحتها واختبار لتناسبها، أو فحص لإمكاناتها على مستويين: مستواها الذاتي المقترن بسياقها التاريخي ونسقها المعرفي الذي أنتجت ضمن علاقاته، ومستواها الأدائي الوظيفي حين يستخدمها القارئ في سياق تاريخي مغاير، أو نسق معرفي ينطوي على إشكاليات مغايرة، وللأسف ما يبدو لافتا إلى الآن أن وعي الذات القارئة بهذه الاستعارات يعجز – غالبا – عن التأمل المحايد لها ... والإضافة المنتجة إلى عناصرها، وذلك بحكم المرحلة الحضارية التي يعيشها وعلاقات التبعية التي نحياها."[1]

تنهض قراءة **جابر عصفور** إلى هذا الشق من الأخذ والاستعارة، على ضرورة الوعي بكل الخلفيات الفكرية والمرجعيات الفلسفية والمعرفية، التي انطلقت منها هذه الأفكار، قصد إعادة بلورتها وما يتوافق مع الرصيد الفكري والحضاري للذات الناقلة، وإلا تحوّل الأمر إلى استهلاك واتّباع دون وعي بمزالق هذه العملية، وفي الوقت نفسه تنطوي عملية النقل على استلاب داخلي يلغي الذات من المشاركة في العملية المعرفية من أساسها، وينسف ما قد يتبادر إلى الأذهان على أنه عملية تمحيص وتدقيق وأنها تدخل في باب الأخذ، الذي ينضوي تحت مبدأ التأثير والتأثر، غير أن عملية الاستعارة دون وعي بكل تلك السياقات المعرفية، والشرائط الفكرية التي أنتجت مثل هذا النوع من الأفكار هي التي تمارس على الذات نوعًا من التدجين، الذي لا يخلو من استلاب واغتراب داخل إطارها الحضاري.

[1] المصدر السابق، ص: 114.

غير أنّ **عصفور** لا يكاد يطمئن إلى توجه نقدي فريد، أو حتى على رأي واحد، لأن تشيّعه للمنهج البنيوي يزداد يوما بعد يوم، خلال مسيرته النقدية في المراحل الأولى من عمره النقدي، فالرجل يجعل من اتباع النقد الأوربي شرطا من شروط المعرفة النقدية الحداثية، والناقد العربي الحداثي من منظوره يمارس نوعا من التعويض النفسي لمعرفة ذاته من خلال الآخر، وينعى على النقاد العرب عودتهم للتراث للاستلهام المباشر منه وكأنهم كائنات باثولوجية، يكتب قائلا: " وليس ذلك كله من قبيل تصاعد التقليد، أو مراوغته فحسب في غيبة فحص دقيق ودرس مقارن لمقولات التشابه والتضاد بين دي سوسير (ومن بعده النقد الفرنسي البنيوي) و**عبد القاهر**، وإنما هو - فضلا عن ذلك - وضع مؤس يذّكر المرء بأولئك الذين لم يقدّروا روائيا مثل نجيب محفوظ إلا بعد أن قدّر على أيدي الفرنجة في الغرب وبعد أن حصل على أكبر جوائزهم، وهو وضع يكشف – في النهاية– عن عرض من أعراض "تعويض" نفسي تتحول معه علاقة الناقد العربي المعاصر بتراثه النقدي إلى علاقة تضاد عاطفي، هو انعكاس لعلاقته بالنقد الأوربي الذي لا يملك هذا الناقد سوى أن يتبعه ولا يستطيع - ما لم يطوّر أدوات إنتاج معرفته النقدية والتراثية- سوى أن يحلم – عاجزا – بالاستقلال عنه."[1]

لا يضير **عصفور** أن ينتصر ويتشيّع لطروحات النقد الغربي، من منظور علاقات التأثير والتأثر بين الآداب والمناهج، غير أن ما يؤخذ عليه هو ارتهانه كليا لتلك المشاريع الحداثية، التي غذّت في وقت لاحق مقولات الإستشراق، وجعلت من الذات الشرقية برمتها والعربية على وجه الخصوص، حقلا خصبا لدراستها وتجاربها، إلا أن ما يحسب له باعتباره ناقدا حداثيا، هو وقوفه عند نقاط الفصل بين ما ندعيه و ما نقوم به، فإعادة اهتمامنا بمنجزاتنا التراثية لا يتم في واقع الحال إلا إذا تمّ استحضارها من قبل الآخر الغربي، وإلا بقيت هذه الآثار في طي النسيان، إلى أن يتم استحضارها بموجب منعكس شرطي، لأن الآخر الغربي تذكرها أو اكتشفها، **فنجيب محفوظ** لم يكن ذا قيمة معرفية كبرى قبل حصوله على أغلى جائزة أدبية، وهو الأمر نفسه الذي يحيل إليه **عبد الفتاح كيليطو** في ربطه بين منجزات المثقف العربي والآخر الغربي وكيفية الاسترشاد، التي يهتدي إليها العربي جراء اهتمام المثقف الغربي به[2].

---

[1] جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص: 109، 110 .

[2] " يبتعد النص المترجم مؤقتا عن أهله وذويه، ثم يعود إليهم. بل إنهم، في الحالات القصوى، يكتشفونه لأول مرة، يدركون أنه كان فيما مضى مقيما في الحي وأنهم لم يفطنوا إلى وجوده، وبالتالي أهملوه ولم يولوه مايستحق من عناية، لو لم يترجم كتاب

تنطوي اللغة النقدية **لجابر عصفور** على كثير من المسلمات وكثير من المفارقات في آن معا. ذلك أن الناقد يعترف صراحة باستيلاء التراث على وعينا النقدي، كما استولى الشيخ على السندباد إثر خدعة عاطفية مكّنته منه، لكنه يضع القارئ في صلب الإشكالية أو المعضلة، كما ألحّ على أساس أن التراث منا ونحن منه وليس موجودا هناك في التاريخ لكنه يسيّرنا بمشيئته القدسية، غير أنه لا يلبث أن يقرر أن التراث " يخادعنا عن أنفسنا، أو نخادع أنفسنا عنه، نقبل عليه بأوهام سرعان ما تجعلنا عبيدا له، أو تجعل منه حضورا يقبض بأطرافه على رقابنا، فيعرقل خطونا، ويقودنا إلى حيث يشاء في أحد أزمانه، بدل أن نقوده نحن إلى ما نشاء من أزماننا."[1]

تعتبر هذه القصة التي مثّل بها **جابر عصفور** نموذجا حيا لاستحكام التراث فينا، وقدرته علينا في الكثير من الأحيان حيث يغدو من الصعب الفكاك من ربقته وتسلّطه، ويصبح والحالة هذه مسيّرا لنا ومصادرا لحرياتنا، لكن ما يروم الرجل التنبيه إليه في نهاية القصة هو تحذيرنا من التعامل مع التراث كما تعامل السندباد مع الشيخ حينما رمى به بعيدا وتخلص منه، وهي رمزية عالية من قبل الناقد تدل على عدم التسليم بهذا التراث ورميه في طي النسيان، بل يكون الحل أن نسير بالتراث إلى زماننا لا إلى زمانه، حين نستثمر مقولاته، ونفيد منها في مقاربتنا لمنجزات الآخر الغربي.

انطلاقا من هذا يتضح جليا أن موقفنا من التراث لا ينبغي أن يسير نحو تمجيده والتقوقع حول منجزاته والاعتزاز به فقط؛ بل يجب أن يكون هذا الموقف موقف الواعي به وبكل زخمه المعرفي وإرثه الفلسفي الفكري، لكي لا يكون سببا في تأخرنا، بل يسهم هو بدوره في دفعنا إلى الأمام نحو بناء المستقبل المشرق. إن هذا ما يجعلنا نستحضر التراث بإيجابية لا سلبية، نستحضر التراث الفعّال، الذي نتخطى به ظلمات الماضي إلى الحاضر، وليس العكس مثلما ذهب إلى ذلك **يوسف الخال** حين وصف الحالة الراهنة للعرب وهي بمثابة العيش في الماضي بأجساد في الحاضر أو كأن نجعل أعيننا في قفانا دون أن نفيد من هذا التراث في شيء، علما أن عمليات الإفادة من التراث تتم كما يكتب **عصفور** قائلا:"... يمكن أن نفيد منه دون أن نخسر وجودنا، ونتقبله بعضا من وعينا التاريخي ...

ألف ليلة وليلة، لما اهتم به العرب، فالترجمة هي التي أعلت شأنه ورفعت قدره... لقد غيّر ديباجته باغترابه، بانتقاله إلى الغرب. هناك وجد قراءه الحقيقيين، قراء في مستواه."، ينظر: عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 ،2007 ،ص: 58.

[1] جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ، 1994، ص: 17.

ونقاربه مقاربة العقل النقدي الذي يبدأ من أسئلته هو دون أن يستعير أسئلة غيره، والذي يجاوز نفسه بنفسه عندما يسقط وعيه الضدي على مكنوناته ذاتها."[1]

يدفع **عصفور** بقارئ التراث إلى تبوء مكانة مرموقة في فضاء النقد والمساءلة، لا لشيء إلا من أجل مجاوزة هذا التراث ونزع عباءات القداسة عنه، قصد فهمه وتمثّله والوعي بكل تساؤلاته وإشكالاته، وفي الوقت ذاته محاولة صياغة أسئلته هو لا أن نستعير من الآخر أسئلته التي تكوّن في المحصّلة النهائية ذاته وخصوصيته، وانطلاقا من ذلك نفحص هذا التراث ونحلله قصد الحكم عليه، مادامت الأسئلة التي أجاب عنها من صميم الذات الممثلة له، وهنا تبرز خصوصية تراث كل أمة من دافع الحرص على بلوغ المرامي المرجوة، ويبرز معها الوعي الذي تتبدى فيه الذات إلى موضوع فتغدو ذاتا وموضوعا في آن معا.

2. القراءة التأويلية بديلا

إنّ من شروط نجاح مساءلة التراث، هو الوعي به أولا ثم بأجزائه المكوّنة لبنيته العامة، والتي تجعل من فعل المساءلة والنقد عملية ذات طابع علمي لاتقديسي لكل ما هو تراثي، الأمر الذي ينأى بالناقد أو الباحث عن السقوط في مطبّ الإسقاط الآلي الصنمي لآليات المناهج على هذا التراث، إذا ما رمنا أن نتطلع بتراثنا إلى ما وصل الغرب إليه، على أساس من مساءلة فعّالة جعلت من تراثها حافزا ومعطى من معطيات التقدم، وليس سببا في التخلف والتحجر، يقول المفكر **محمد أركون** حول ضرورة إعادة آليات قراءة التراث قصد ضمان نتائج تكون قمينة بالاحتفاء والتبجيل " قلنا ونكرر القول بإعادة كتابة تاريخنا الثقافي بصورة عقلانية وبروح نقدية، لأنه من خلال ممارسة العقلانية النقدية في تراثنا نكتسب عقلانية ستكون هي التربة الصالحة الغنية الخصبة."[2]

لا شك أن هذه النظرة العقلية لمعالجة قضايا التراث هي المسؤولة عن نزع قداسة هذا التراث وتبجيله عند المفكرين **الجابري** و **أركون** اللذين يتجهان توجها عقليا في مساءلة التراث، وضرورة

---

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

[2] محمد أركون: قضايا في نقل العقل الديني، كيف نفهم الإسلام اليوم، تر: هاشم صالح، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 2000، ص: 303. وحول الموضوع نفسه ينظر: محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 2005، ص: 44.

الوقوف منه موقف الناقد لا المسلّم بكل منجزاته، الأمر الذي يتحول مع مرور الوقت إلى مفاخرة به، تجعل من الناقد يسقط في فخّ الإعجاب، لكن بشعوره بالدونية والضّعة في الوقت نفسه، عندما يرى إنجازات الغرب لأنه بلغ أسباب الرقي والتقدم، لا لشيء إلا لأنه قام بمساءلة تراثه دون أن يتحجر فيه، أو يقف عند عتباته، بل تجاوزه عندما أيقن أنه لا يمكن الركون فقط بما لدى التراث من منجزات، بل بالعكس عند جعله مطية إلى التقدم والرقي.

لقد وقف **جابر عصفور** الموقف نفسه من التراث حينما حاول مقاربته مقاربة عقلية، متحيزا في ذلك إلى التيارات العقلية في التراث ممثلة في المعتزلة وموقفهم في الكثير من القضايا الإشكالية، دون أن يحبس نفسه على ذكر المحاسن والمحامد بل في الكثير من الأحيان يعدد الجوانب السالبة، التي وسمت أعمالهم قصد استخلاص الدروس والعبر من هذه الأخطاء، ومن جملة مواقفه من نقائص التيار الاعتزالي قوله: " على أن مسلك المعتزلة هذا حول نظرتهم إلى المجاز – دون أن يعوا – نظرة جامدة عقيم، لأنك إذا استعدت كل الجوانب الحسية من التعبير المجازي وأرجعته إلى علاقات محضة تؤدي معاني مجردة، فإنك تخنق القدرات الثرية للمجاز، وتقضي على كل ما يمكن أن يثيره في مخيلة المتلقي."[1]

تتركز نظرة **جابر عصفور** للتراث في زاوية أن لكل أمة تراثها وأن لا أفضلية لأمة عن أمة أخرى، وحتى لو حاولت هذه الأمة إثبات أن تراثها أفضل تراث وأنقاه، لأن سمة الأفضلية إنما يتجسد وجودها من مبدأ النفع العام وفاعليته للإنسانية كلها، وهو الأمر الذي حاول **عصفور** جاهدا تبيانه، من خلال تأويل آي القرآن الكريم ﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ﴾ الآية. دون أن يتناسى خاتمة الآية التي تؤكد ما بدأته وتشترط مفعولية الآية وأصالتها بما جاء خاتمة لها، وبعد هذا كله لا يجد عصفور أي فرق بين نقادنا القدامى ونقادنا المحدثين، في نظرتهم التقديسية المتعالية للتراث العربي، إذ يصدح كل ناقد بأن الأفضلية لتراثنا القديم مهما بلغت درجة المعرفة والفكر والوعي بهما مبلغهما، يقول: " ...ولا فرق بين ناقد سلفي قديم للأدب أو ناقد تنويري حديث في هذه النظرة، فابن المعتز الناقد الشاعر القديم على سبيل المثال، يضني نفسه في كتابه البديع، ليثبت أن المذهب

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط3، 1992، ص: 135.

الجديد الذي أتى به المحدثون من أمثال "بشار" و"أبي نواس" و"أبي تمام" لم يسبقوا إليه، بل كثُر في أشعارهم فعرف في زمانهم فحسب، وطه حسين الناقد الحديث والتنويري الجليل كمثال مقابل، لم ينج من أسر هذه النظرة، فظل يفتش في محفوظه القديم عما يروّض به غرابة كل مسموع جديد، هكذا تناول حداثة "كافكا" و"كامي" و "سارتر" ومذهبهم في العبث، فردّهم إلى تراثه الذي ينفي حتى أعجمية "العبث"، ورد "كافكا" على وجه الخصوص إلى شاعره الأثير "أبي العلاء" موقنا أن "أبا العلاء" يذهب في تشاؤمه المذهب نفسه الذي يذهبه "كافكا" المتشائم الأوربي الحديث."[1]

لقد آثرنا أن نورد هذا الاقتباس على طوله، لنوضّح أن نظرة **جابر عصفور** إلى مبدأ المقارنة بين الآثار والآداب كانت غائبة عن وعيه، كيف لا والرجل يحاول جاهدا أن يثبت أمرا مغايرا لما يتضمنه سياق البحث وتداخل الأنساق المعرفية بين الاختصاصات، سواء في القراءة أو النقد ذلك أن هذه النظرة إنما تنم عن قصور في محاولة فهم نقادنا القدامى لأهم القضايا النقدية والإبداعية آنذاك، فضلا عن أن مفاضلة **طه حسين** بين **أبي العلاء** و**كافكا** إنما نبعت من نزوع مقارني بين الآداب العالمية، على اعتبار أن **طه حسين** من بين النقاد العرب المحدثين الذين نحوا هذا المنحى في بدايات نشأة الأدب المقارن.

فالقراءة التي يتغياها **عصفور** إنما تؤسس لنمط معرفي مغاير لما دأب عليه الفكر العربي الحديث والمعاصر، حيث اتخذ من علوم الآخر وتراثه نموذجا يحتذيه، و في الوقت ذاته ضاربا بعرض الحائط التراث باعتباره سببا في تخلف الذات العربية، غير أنه يدعو إلى الانفتاح المشروط بحقائق ما للذات العربية من تمايز وخصوصية، الأمر الذي يجعلها مستقلة نسبيا عن هذا الآخر، ولا تمّحي فيه ولا تذوب في منجزاته، وهو في الوقت عينه يدعو إلى تكرار هذه العملية، التي قفز بها السلف التراثي مع الحضارات المجايلة له كحضارة اليونان والفرس وغيرها، عندما أفادت هذه الذات التراثية من هذه المنجزات وزادت في عملية تطويرها، " لأن العقل إذ ينظر في الأصل ويقرأ النص إنما يتأمل تراثه وتاريخه، ومغايرته لنفسه، إنما يعني في الوقت نفسه إعادة اكتشاف للأصل وإعادة بناء للذات، فالتجديد هو حقا إعادة بناء."[2]

---

[1] جابر عصفور : هوامش على دفتر التنوير، ص: 28.

[2] علي حرب:التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985،ص:11.

هذه الإشكالية التي دأب جل المفكرين و النقاد العرب المحدثين، تفعيلها وفق شروط النهضة المعرفية التي تنشدها الأمة العربية في كافة المجالات والأصعدة، الأمر الذي حدا **بعلي حرب** مثلا أن ينظر إلى العلاقة القائمة بين الذات القارئة وتراثها نظرة نسبية وتكميلية في آن معا، خاصة إذا زالت الحدود المائزة بين هذه الذات وموضوعها وغدا الموضوع هو الذات، والتحامهما هو من يصنع هذا النسق التصاعدي للفكر والمجاوزة والاستمرار، يكتب **علي حرب** قائلا:" ... إذا كانت المعرفة تفرض المجاوزة والمغايرة، مغايرة الذات لذاتها، فلا محيص لمن ينظر في التراث من أن يقف على مسافة من موضوعه، أي من ذاته ووعيه، وهذه المسافة تملؤها زمانية الكائن الإنساني، بما يعنيه ذلك من الانشقاق والمجاوزة والقلق والمغايرة."[1]

تتأكد فاعلية القراءة الهادفة للتراث من منطلق الأهمية الكبرى التي يتمتع بها هذا الأخير على ساحة الفكر المعاصر وباعتبار التراث أي تراث سواء أكان فلسفيا أو نقديا أو دينيا، فتتجاوز الذات موضوعها وتخرج من شرنقتها لتجعل من الموضوع ذاتا ومن الذات موضوعا، في قراءة تجعل هذا الهرم الفكري والمعرفي بمثابة الحيّز القابل للقراءة والمساءلة، وإعادة التأويل في منطوقاته ومسلّماته قصد كنه أسراره وخباياه، لأن التراث من موجودات الذات ومن الركائز الأساسية التي تمنح الذات منها وجودها وفاعليتها إذ " لا يمكن للثقافة أن تتجدد ما لم يقف العقل على مسافة من نفسه، وما لم يحصل له وعي مغاير بذاته، فيرتدّ على تراثه وتاريخه من خلال راهنيته، بكل شروطها وأبعادها ويرجع إلى نفسه بعد صيرورته ومغايرته."[2]

ينتصر **علي حرب** لهذا النوع من القراءة التأويلية للتراث ، التي تلغي الفوارق بين الذات والموضوع وتنفي التمايز على أساس إيديولوجي أو مذهبي أو انتماء عقدي أو ديني، ذلك أن القراءة التأويلية " تستبعد التصنيفات الشائعة والمألوفة للأفكار والنصوص وللعلماء والمؤلفين، إلى عقلي ونقلي، وأصيل ودخيل، وأصالة وحداثة، ومثالي ومادي، وذاتي وموضوعي، وعلمي وغير علمي،

[1] المرجع السابق: ص: 10.

[2] نفسه، ص: 11.

ورجعي وتقدمي، ليس لأن هذه الثنائيات لا حقيقة لها ولا تعبر البتة عن واقع الفكر، بل لأن هذه القراءة تتحدى تلك التصنيفات إذ تتأملها بل تتأوّلها وتعيد بذلك تعريف المصطلحات والمفاهيم."[1]

يعالج **جابر عصفور** الكثير من القضايا النقدية سواء كانت قديمة أم حديثة، ولا يألو جهدا في وضع يده على مواضع الداء والخلل في المنظومة الفكرية أو المعرفية العربية، خاصة عندما يكون بصدد تبيان موقفه النقدي من بعض القضايا الهامة على الساحة النقدية، ففي قضية الشكل والمضمون على سبيل التمثيل، يولي الناقد عناية بالغة بهذه القضية، دون أن يسير على وتيرة النقد العربي القديم؛ لأن هذه القضية من أمهات القضايا في النقد العربي القديم، ولم يفاضل **جابر عصفور** بين طرفي هذه الإشكالية، ولم يتعسف في القيام بذلك، إنما رأى عملية الفصل بينهما عديمة الجدوى في أبجديات النقد العربي المعاصر، يقول جابر عصفور:" ...فليس ثمة شيء يمكن أن يسمى شكلا إلا من قبيل التعسف أيضا، فلا شيء له وجود متعين غير القصيدة نفسها باعتبارها موازاة رمزية تفصح عن موقف لا وجود له خارجها بأي حال، والموقف الذي تقدمه القصيدة هو ضرب من الإدراك الجمالي للواقع يتميز تميزا نوعيا عن أي إدراك آخر، وإلا لما كان للفن خاصية النوعية."[2]

أما فيما يخص الخلفيات المعرفية والفلسفية لناقد الشعر حسب **جابر عصفور**، فيدرجها ضمن حتمية المواءمة بين التنظير الفلسفي والمنحى النقدي اللغوي، والذي لا يتأتى لناقد الشعر أن يتصرف من دونهما في نقده للقصيدة، يقول: " ومن المنطق ألا تبرز صفة علم الشعر على هذا النحو إلا في مرحلة فكرية ناضجة، ومن المنطقي – أيضا- أن تحتاج محاولة تأسيس علم الشعر إلى ثقافة فلسفية تتجاوز الثقافة اللغوية، وإن استعانت بها لدرس الأداة، فتفيد المحاولة _ في هذا التجاوز _ من طريقة الفلسفة في صياغة المفاهيم والتصورات، وفي صياغة الترابط المنطقي بين المفاهيم والتصورات، كما تفيد من معطيات الفلسفة، فيما يتصل بإنجازها في نظرية الفن بعامة، وبخاصة مجال الشعر، الذي درسه الفلاسفة ضمن أقسام المنطق والسياسة والنفس والأخلاق... والإفادة من الفلسفة في شمولها تعلّم ناقد الشعر ضرورة ارتباط مفهومه عن الشعر بمفاهيم أخرى متكاملة عن الحياة."[3] ليس من

---

[1] علي حرب:التأويل والحقيقة ، ص: 13.

[2] جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص: 37.

[3] نفسه، ص: 15، 16.

شك في أن **جابر عصفور** يضع يده على مفصل هام من مفاصل العملية النقدية في مجال صناعة "علم الشعر" وهي المزاوجة بين المنحى الفلسفي والاتجاه اللغوي، وهما ثنائيتان لا غنى عنهما لأي ناقد فيما يرى عصفور.

تأسيسا على ماتم، لعل التساؤل الأثير الذي يزاحم غيره من التساؤلات، قصد البروز على ساحة الفكر النقدي العربي الحداثي اليوم هو، لماذا العودة إلى التراث في هذه الفترة بالذات؟ كيف نقرأ هذا التراث؟ ولماذا نقرؤه؟. وطبيعي جدّا أن تطرح هذه القضية في سياقات مختلفة ومتباينة تنبئ عن غاية يتغياها الباحث في التراث وعن كيفيات القراءة التي يسترشد بها، والعودة إلى التراث من هذا المنظور إنما تفتح مجالات التساؤل وتحاول فك مغاليق النصوص التراثية التي ما تلبث أن تحضر في هذه اللحظات الزمنية العصيبة، وإلا لماذا نسترجع التراث وهو لا يعبّر عن همومنا وآمالنا وآلامنا الحاضرة، لأنه انهزم ومضى هو وأهله.

القضية وما ترمي إليه أن هناك فرقا " بين من يعود إلى الماضي ليثبّت أو يؤكد وضعا متخلفا في الحاضر، وبين من يعود إلى الماضي ليؤصّل وضعا جديدا قد يطوّر الحاضر نفسه، وينفي بعض ما فيه من تخلّف. وتأصيل الجديد يعني أن "نقتله علما"، لنعرف أصله الذي جاء منه، وأصولنا التي يمكن أن تتقبله وتدعمه، وبمثل ذلك يؤصل الجديد، أي يصبح له أصل، ويتحول إلى قوة مؤثرة كل التأثير، بعد أن وجدت أصلا تضرب بجذورها الفتية فيه"[1].

إن عملية العودة إلى التراث تكتسي أهمية بالغة على الصعيد المعرفي والثقافي، ذلك أن التراث معين لا ينضب، وبالرجوع إليه إنما نؤسس لخطاب نقدي جديد يحاول الإجابة عن التساؤلات المهمة التي نطرحها عليه، قصد إعادة كتابته من جديد، وما دمنا نؤكد على الحضور التراثي فينا وفي خطاباتنا، فإن الانشغال به والعودة إليه تمثل في النهاية جزء من الانشغال بمشروعنا وتأصيلا للهويتنا الثقافية[2].

اتجه **جابر عصفور** صوب المستودع التراثي مسائلا إياه ومنقّبا عن أهم المحطات المعرفية وعلامات الطريق البارزة التي من شأنها أن ترشد الباحث في ثناياه، وقد أفرد لهذا الزخم الفكري

---

[1] المصدر السابق، ص: 11.

[2] ينظر محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص: 46.

مسافة شاسعة من دراساته النقدية، مبرزا أهمية العودة إلى التراث في اللحظة الراهنة من أجل المحافظة على الخصوصية الفردية وعدم الوقوع في شرك الانمحاء والذوبان في الآخر. فالتراث عنده بمثابة الحصن المنيع الذي يذود عن الذات وعن هويتها ويمنع من تسرّب الآخر في هذه الذات محلا نفسه محلّها، وهو - أي الناقد- إذ يلوذ قافلا إلى التراث لا يروم في الوقت نفسه الانغلاق والتحجر على منجزاته، بل يروم الانفتاح سبيلا للمشاركة في صنع الحضارة الإنسانية، شريطة أن يتم الوعي به - أي التراث - وبالآخر وفي الوقت نفسه تتجلى الأهمية الكبرى لقراءة التراث عند **جابر عصفور** في قوله: "منذ سنوات طويلة، وأنا منشغل بعملية قراءة التراث النقدي، بوصفها عملية ملحة لها أهميتها في ذاتها، وبوصفها عملية صغرى مرتبطة بعملية كبرى هي قراءة التراث بوجه عام. وبقدر ما كنت أدرك أن الإلحاح على قراءة التراث هو الوجه الآخر من الإلحاح على قراءة الواقع، أو الحاضر، كنت أزداد اقتناعا أنه لا توجد قراءة بريئة، أومحايدة للتراث، ذلك لأننا عندما نقرأ التراث ننطلق من مواقف فكرية محددة، لا سبيل إلى تجاهلها، ونفتش في التراث عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة، بالمعنى الذي يتحدد إطاره المرجعي بالمواقف الفكرية التي ننطلق منها"[1].

وتأسيسا على هذا القول يتضح جليا أن التراث يمارس نوعا من الضغط على الذات القارئة قصد مساءلته وبعثه، لأن الحاضر بكل إشكالاته هو من فرض هذه العودة، دون أن ينسلخ القارئ للتراث من توجهه الذي يصدر عنه وعن مبادئه التي ينتصر لها ويؤمن بها، وانطلاقا من هذا تشكّل عملية العودة إلى التراث بحثا عن معالم للطريق قد تسترشد بها الذات في المستقبل، وتجد في هذا التراث حلا للعديد من إشكالياتها ومشكلاتها التي طفت على سطح الفكر والمعرفة، ولعل من جملة الدوافع التي تكمن وراء العودة إلى التراث والإحتماء به، الانحطاط الحضاري الذي عاشه الإنسان العربي على امتداد زمن طويل، إضافة إلى الصدمة الحضارية التي تجسدت في الغياب التام للممارسة المعرفية أو التقنية، التي يمكن للإنسان العربي أن يقدّمها، فضلا عن تساؤل الإنسان العربي، ومراجعة واقعه وطبيعة المرحلة التي يعيشها، فهناك فارق واضح أصبح يفرض نفسه، وهو التقدم المذهل للغرب في مقابل التأخر الفاضح للعرب، لمعاناتهم من سيطرة العقل الخرافي.

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 11.

3. نظرية الشعر من الماهية إلى المهمة

انطلاقا من هذه العلل والدوافع أسس **جابر عصفور** مشروعه النقدي في قراءة التراث، مثيرا العديد من القضايا الهامة على الصعيد المعرفي والفلسفي، فعندما يثير قضية العلاقة بين النقد والبلاغة ونشأة ما يسمى بالنقد المحدث، يذهب إلى أن النقد لا ينفصل عن البلاغة ولا تنفصم عراهما، لحاجة الأول للآخر ولأن الحدود المعرفية بينهما كانت غير واضحة المعالم، فلا يكاد يذكر أحدهما إلا ويذّكر بالآخر، أما النشأة الفعلية التي أسست النقد العربي المحدث فيرجعها **عصفور** إلى التركيبة الفكرية التي صاحبت الاختلاط القومي وما تبعه من جدل وخصومة بين القديم والمحدث، فيقول:"... وبقدر ما كان هذا الوجه الإبداعي قرين الوجه الفكري في رؤية متّحدة، تسعى إلى التحول عن عالم قديم وابتداع عالم تاريخي جديد، كانت الصلة وثيقة بين المستويات المتعددة لهذه الرؤية، على نحو جعل أهل العقل في الفكر سندا لطرائق المحدثين في الإبداع، بالقدر الذي تجاوبت به دوال الإبداع ودوال الفكر لتنطق دلالة المنظور الإجتماعي المتحول الذي يحتوي الفكر والإبداع معا، بل على نحو التقى فيه الفكر والإبداع في مستوى يتوسط بينهما، فتولد نقد أدبي "محدث" صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين، مدافعين عنها ومبرّرين حركتها في الوقت نفسه."[1]

ترجع هذه النبرة المتحفظة **لعصفور** من خلال هذا الاقتباس إلى عدم تحمسه لما أصبح يعرف بالنقد الأدبي المحدث ، فجاءت تسميته له بالتنكير بدل التعريف به، غير أن ما هو مؤكد من المعرفة النقدية بين الفريقين القديم والمحدث هو عملية التقنين والتقعيد العلمي، التي مارسها بعض النقاد، الشيء الذي قد يضر بالعملية النقدية من أساسها، وأسهم في تأجيج نار الخلاف بين أنصار الفريقين أنصار العقل من المتكلمين، وما أوجده أصحاب الإبداع في تلك الفترة، وأثناء تحسسه مفاصل البلاغة العربية القديمة، وأوليات تعريف علم الشعر فيها، يقف **عصفور** عند التعريف القاعدي للشعر كما ذهب إلى ذلك **قدامة بن جعفر** مع شيء من الاقتدار المعرفي فيه، وذلك التعريف الذي لم يخالطه شيء من منطق أرسطو أو فلسفة اليونان كما كان الحال مع غيره ممن أتى بعده، **كحازم القرطاجني وابن خلدون**، يعرف **قدامة** الشعر بقوله :" قول موزون مقفى يدل على معنى" ثم يأتي تفصيل ذلك وبيانه على النحو التالي :" فقولنا (قول) دال على أصل الكلام الذي هو

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 182، 183.

بمنزلة الجنس للشعر وقولنا (موزون) يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع وقولنا (يدل على معنى)، يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى"[1].

ثمّة معايير تحكّمت في إبراز هذا التعريف ودافعت عن سرّ وجوده، أولها السياق التاريخي الذي تنزّل فيه هذا التعريف رغم قصوره وتهافته في العديد من المناحي، إذ لا يشفع المنظور التاريخي لهذا التعريف بأن يقبل كتعريف جامع مانع للشعر، سار على الرقعة البلاغية في القرون الأولى، إلا أنّ مأتى القصور يندرج في رأي **جابر عصفور** من:"... أنه لا ينطوي على أيّ تحديد للقيمة، ولا يميز ما يمكن أن نسميه "الشعر الحق" عمّا ليس كذلك، أو – بعبارة أخرى–، لا يميز الشعر عن مجرّد النظم الوزني"[2].

تأتي مبررات القصور في هذا التعريف من منزع القيمة التي يربطها **جابر عصفور** ربما بالفائدة من قول الشعر سواء في شكله أو مضمونه، وعلى ذلك الأساس يستطيع الناقد أن يميز بين الشعر الحق وباقي الأجناس المنظومة، التي هي في حلّ من الشاعرية يضيف **عصفور** نقده لتعريف **قدامة** شارحا مقصوده من القيمة المرغوبة أو المطلوبة قائلا:" ولكي يتم تحديد القيمة أو التمييز بين الشعر والنظم ينبغي البحث عن الخصائص المميزة التي إذا تعاورت المادة المعرّفة -وهي القول الموزون المقفى الدال على معنى- صارت المادة في غاية الجودة، فتصبح شعرا بحق، أو في غاية الرداءة، فتصبح مجرد نظم بلا قيمة، أو تندرج بين هذين الطرفين، فتتحدد قيمتها تبعا لموقعها من هذين النقيضين – الجودة المطلقة والرداءة المطلقة"[3].

هناك حلقة أخرى من الحلقات المهمة في التعريف بعلم الشعر في البلاغة العربية، وهي حلقة موصولة بالإرث البلاغي **لقدامة** في تعريفه للشعر، دون أن يخرج عنه إلا ما تجاوز فيه **ابن طباطبا**، **قدامة** من إعطاء الأهمية الكبرى لعامل الطبع والصنعة في العملية الإبداعية للشعر، يقول **ابن طباطبا**

---

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

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 95.

[3] المصدر نفسه، ص: 95 .

" الشعر- أسعدك الله- كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه"[1].

مما نلاحظه حول هذا التعريف أنه يدور في فلك التعريف الإطار الذي أسسه **قدامة بن جعفر**، إلا ما أضافه **ابن طباطبا** حول إشكالية الطبع والصنعة والتكلف الواضح من قبل بعض الشعراء، وهو تعريف لا ينأى بنفسه عن الوظيفة الجمالية التي يرومها كل شاعر مبدع، لأن السياق التاريخي الذي أفرز هذا التعريف ومن خلاله الكتاب بكامله، غير السياق التاريخي الذي ألّف فيه **قدامة** كتابه، يكتب **جابر عصفور** معلّقا حول كتاب عيار الشعر قائلا:" إنّ الكتاب ليس كتابا في ما نسمّيه بالنقد التطبيقي، الذي يرتكز حول النقد الموضعي معتمدا على الموازنة، أو قياس الأشباه على النظائر، وإنما هو كتاب في النقد النظري، الذي يعنى بتحديد أصول الفن، وتوضيح قواعده، وبالتالي تحديد معيار للقيمة".[2]

تلتئم الدائرة بأقطابها الثلاثة من رواد البلاغة العربية في تأسيسهم لعلم الشعر، يقوم بحصر الأقوال الشعرية الإبداعية ويخرج منها ما يند عنها، إن القطب الأخير من هذه الأقطاب جعل لنفسه حيزا ضمن العقول الكبيرة التي زاحمته وتأثّر بها في الوقت نفسه، ما حدى به إلى كشف وإبراز نواة نظرية التخييل في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، متأثرا بتعريفات **عبد القاهر الجرجاني** حول تحديده لماهية النظم وفي الشق الآخر تأثيرات **ابن خلدون** في التخييل، إلا أن مادفع **حازما** إلى تبيان ذلك هو السياق التاريخي الذي عاشته الأمة في تلك الحقبة، وتردي الإبداع وتقهقره في موضوعاته كما في أشكاله، وازدراء الناس للإبداع وكل حقول المعرفة في تلك الحقبة يقول **حازم** واصفا تلك الحال:"... بل كثير من أنذال العالم- وما أكثرهم- يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة، وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه، عندما اعتقد هؤلاء الزعانفة على حال قد نبّه عليها أبو

---

[1] ابن طباطبا : عيار الشعر، تح عبد العزيز بن ناصر المانع، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005،ص: 5، 6.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 21.

علي ابن سينا فقال: كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته، فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين، حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم"[1].

لا نجد داعيا لتفريع وتبسيط هذا التعريف المسهب حول مكانة الشاعر ودوره في الأمم السالفة*[2] بقدر ما نودّ التأسيس على هذا التعريف لمعرفة وظيفة الشعر عنده كما اقتبسها من الفلسفة الإغريقية، بقرنها بين الجانب الخلقي للشعر متجسدا في حدي القضية من فضيلة ورذيلة، والتي ينهض الشعر بإبرازها، إما محببا فيها أو داعيا إلى الزهد بها ، يقول **حازم** في تعريفه للشعر والذي نتلمس فيه دور **قدامة** وتأثيره لا محالة عليه كما أثر في غيره من اللاحقين عليه، يقول **حازم**:" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليه ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيئة تآليف الكلام،أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك"[3].

يتضح التأثير العقلي **لقدامة** جليا من خلال هذا التعريف، إلا أن الجديد فيه هو احتكامه لمبدأ المفاضلة الأخلاقية التي ينهض الشعر بإبرازها أو التنفير منها، وهو مبدأ ما فتئ يرسخه **حازم** فيما سيأتي من عملية التأصيل التي يمارسها في حقل علم الشعر والبلاغة التي يروم التأسيس لها، غير أن هناك فروقا جوهرية وجلية بين طروحات **حازم** لتعريف الشعر ومهمته ومعضلة اللفظ والمعنى في

---

[1] حازم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: لحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط2، 1981، ص: 124.

[2] يذهب جابر عصفور إلى أن الشاعر العربي في العصر الجاهلي كان يحضى بمكانة النبي في قومه، ويسوق في هذا الصدد كلمة منسوبة لأبي عمرو بن العلاء تقول: "كانت الشعراء عند العرب في الجاهلية، بمنزلة الأنبياء من الأمم" ينظر:جابر عصفور، غواية التراث،كتاب العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2005، ع62 ، ص:17. وهو توجه يحتاج إلى إعادة النظر في المقدمات والنتائج، ذلك أن العرب رفضوا النبوة متمثلة في شخص النبي محمد، في الوقت الذي لم يكونوا يرفضون فيه الشعر ولا الشعراء، بل كيف اتهموه بأنه ليس نبيا بل شاعرا لو كان الشعر هو نفسه النبوة عندهم، إنهم باتهامهم النبي بالشعر، إنما كانوا ينكرون النبوة من جانب، ويحاولون التحقير من شأنه من جانب آخر، فالأمر الذي جاء به محمد- في نظرهم- عادي جدا ، فهو ليس إلا واحدا من هؤلاء الشعراء الذين غصت بهم الجزيرة العربية، إذن فالكلام عن النبوة ليس هو نفسه الكلام عن الشعر.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 71.

التراث النقدي والبلاغي. وما كان قد أرسى دعائمه **قدامة وابن طباطبا** نظرا للتأثير الفلسفي الجلي على الرجل في تلك الحقبة، يقول **جابر عصفور** مبرزا فاعلية التأثير الإنعكاسي التي طرأت على **حازم**:" هناك تباعد زمني يصل إلى حوالي ثلاثة قرون يفصل ما بين حازم وبين ابن طباطبا وقدامة. وقد كان هذا التباعد في جانب حازم، لأنه أتاح له الاطلاع على ما لم يطّلع عليه سلفاه اللذان سبقاه في المحاولة، وأعني إنجازات الفلاسفة والنقاد التطبيقيين الذي قدموا إنجازهم منذ النصف الثاني من القرن الرابع، كما أتاح له الاطّلاع على إنجازات النقاد التظريين الذين كتبوا بعد قدامة بن جعفر. ومن المؤكد أن حازما القرطاجني كان يعرف قدامة جيدا، فقد ذكره – في الأجزاء التي وصلت من "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" –، غير مرة ذكرا ينطوي على إجلال وتقدير. صحيح أن حازما يختط لنفسه منهجا في التأليف غير منهج قدامة، ولكنه – وهذا هو المهم– يتابع قدامة في محاولة تأصيل مفهوم للشعر غير مفارق لفكرة "علم الشعر" التي سعى إليها قدامة في القرن الرابع"[1].

ينقاد **جابر عصفور** وراء التأثير الكبير الذي يمارسه السياق التاريخي في كشف النظريات وفي أفولها في الوقت نفسه، ويُرجع إليه – أي السياق التاريخي– ازدهار الكشوف العلمية التي تتميز بها حقبة على أخرى وأمة على أخرى، فهو يرى مثلا أن الحقبة التاريخية التي نشأ بها **قدامة** كانت "تعاني فوضى الأحكام النقدية"[2]، وأن المرحلة التي جاء فيها **حازم** أي القرن السابع كانت " تعاني من فوضى القيم واضطرابها المصاحب لسقوط الحضارة وانهيار الجماعة، وهي معاناة مرتبطة بوضع أكثر تعقيدا من الوضع الذي عاناه قدامة"[3].

يسترسل **جابر عصفور** مبرزا أهمية السياق التاريخي الذي انجر عنه ذلك الوضع قائلا: "لقد كان قدامة يؤلف كتابه في فترة ازدهار لم تكن قائمة في عصر حازم على مستويات عدة. وبالتالي كانت مشكلة قدامة في نقد الشعر، هي تحديد علم يضبط خطى الازدهار، ويكشف عن عناصر القيمة الثابتة في كل شعر أصيل. أما حازم فكان عليه أن يواجه الإحساس العام بهوان الشعر وقلة جدواه، في مجتمع ينهار كل ما فيه من أصالة، ويذبل فيه كل غضّ من إنجاز الماضي، وكان على

---

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 155.

[2] نفسه، ص: 167.

[3] نفسه، ص: 167.

حازم – أيضا– أن ينفي صفة الشعر عن كثير من منظومات عصره، في حالة من الوعي، أدرك معها أن تصحيح وضع الشعر يعني تصحيح وضع المجتمع في جانب من جوانبه"[1].

ترتبط وظيفة الشعر عند **حازم** بمدى قدرة الشعر على تجاوز الواقع المهين الذي يرزح تحته المجتمع العربي وفي الوقت ذاته يبرز من خلال هذا النص أن **حازما** استطاع أن يصوغ الجهود العقلية والنقلية الموجودة في ذلك الوقت، ليشكل مفهوما متكاملا لعلم البلاغة والشعر في عصر أبى عن كل إبداع ونأى عن كل اجتهاد، لقد استطاع العقل العربي ممثلا في مجهودات **حازم** أن يتجاوز ما هو موجود على مستوى التركيبة العقلية المنحطة، وما تبعها من انحطاط على مستوى الواقع السياسي والاجتماعي، على الأقل أن ينجز من منظوره الخاص محاولة لمّ شتات نظرية الشعر يكون جوهرها التخييل وماهيتها المحاكاة.

لم يتغاض **جابر عصفور** عن عملية التأثير التي مارسها العقل اليوناني على العقل العربي في مراحل التأسيس، ولم يتجاهل كذلك، مبدأ الأخذ من الآخر في شكل تفاعل وليس في شكل انفعال، إنما تتم عملية الأخذ بوعي كامل بفحوى هذا الوافد، ويحاول أن يمارس نوعا من التأريخ لفعل التأصيل النظري للشعر في الثقافة العربية الإسلامية يكتب قائلا: " لاشك أن التأصيل النظري للشعر كان يكتسب عمقا مستمرا بالإفادة من الاطراد المتواصل في محاولة الفلاسفة التوفيق بين أفكار اليونان عن الشعر وطبيعة الشعر العربي، ولقد طوّر ابن الهيثم – في هذا المجال– محاولات الكندي والفارابي وابن سينا برسالته الضائعة عن صناعة الشعر "ممتزجة من اليوناني والعربي" وواصل ابن رشد هذه المحاولة حتى وصل بها إلى خاتمتها الطبيعية في شرحه كتابي "الشعر" و"الخطابة" لأرسطو، أو في شرحه "جمهورية أفلاطون" ولقد قدمت هذه المحاولة المتواصلة للفلاسفة مادة خصبة، أفاد منها حازم القرطاجني في القرن السابع، واستغلها في متابعة التأصيل النظري لمفهوم الشعر، فأعانته على الوصول إلى مفهوم متكامل، لا نجد له مثيلا في التراث النقدي."[2]

يتتبع **عصفور** عملية المحاكاة الشعرية تتبعا جادا ويضع جملة من المعايير والشروط لنجاح عملية المحاكاة في الشعر، غير أن الذي لفت انتباهه أكثر من غيره، ما كان يصطلح عليه في التراث النقدي

---

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر ، ص: 167.

[2] نفسه، ص: 155.

بمحاكاة المشابهة "باعتبارها أساس الإبداع وحيث إن اللغة في المحاكاة هي أداة التخييل، المباشر وغير المباشر، فإن الإبداع يعتمد بالدرجة الأولى على الاستخدام الخاص للغة محرفة أو محوّرة أي استخدامها على المجاز حتى تبتعد عن مباشرة الدلالة بالمواضعة أو على الحقيقة."[1]

ذكرت أن **عصفور** يستعرض مفهومه لمحاكاة المشابهة بقوله:" ...أما المحاكاة التشبيهية فتجعلنا نتعرف الموضوع من خلال غيره، أو تدل عليه بلفظ غيره، أي إنها لا تعرضه في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى موضوع آخر متميز عن ذلك الموضوع، ولكنه يمكن أن يرتبط به بنحو من الأنحاء. ومعنى ذلك أن المحاكاة التشبيهية تقوم على ضرب متميز من العلاقات المجازية، تربط بين طرفين أو أكثر. هذه العلاقات يسميها حازم "الاقتران"، ويراه خاصية أساسية في المحاكاة التشبيهية ما دامت تقرن الشيء بغيره: "ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية".[2]

تتسع الرؤية النقدية عند **جابر عصفور** من خلال تتبعه للمسار النقدي التراثي خاصة عند **حازم القرطاجني**، الذي يمثل بالنسبة لمسار النقد العربي القديم اكتمال المفهوم من خلال طروحاته النقدية التي جعلت من القضايا الفلسفية أعمدة أقيمت عليها صروح النقد العربي، ويقف **عصفور** عند هذه المنجزات موقف المشدوه بها في خضم الحركة النقدية الفكرية التي تمور بها الساحة العربية آنذاك، ويقر بعصرية **حازم** حتى أمام أكثر القامات الحديثة عصرنة، يقول في مفهوم الشعر تحت عنوان الشاعر والمتلقي:"..لا يعني هذا أن الشاعر عليه أن يمر بكل تجربة يعالجها في إبداعه. إن القدرة التخيلية تمكن الشاعر من إعادة تشكيل تجاربه التي مرّ بها بشكل أو بآخر، بحيث يخلق منها تجارب جديدة، قد لا يكون عاناها واقعيا، وإن عاناها تخيليا، ومن هنا يجعل حازم أولى قوى الطبع هي القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة. ومن المهم أن نفهم "القوة على التشبيه" بالمعنى الشامل الذي يقرنها بقدرة الشاعر على

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص: 384.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 287، 288.

تجاوز ذاته، في فعل من أفعال "التعاطف" و"التقمص"، لا يفارق قدرة التخيل على خلق تجارب مستقلة، لا تتطابق حرفيا مع حياة الشاعر المتعينة."[1]

ما يرومه **عصفور** من خلال هذا النص، أن **حازما** قد أولى العناية البالغة لملكة التخييل، في صنع عوالم جديدة من قبل الشاعر، وليس شرطا أن يكون إبداعه صورة معكوسة لحياته أو تجاربه، بل يكفي أن يحسن التخيل في ما يروم الوصول إليه، ويجانس بين ذلك وبين القوة التي يتمتع بها الشاعر على مستوى التشبيه باعتباره آلية من آليات صناعة الصورة الشعرية إن لم يكن أهمها؛ فلهذه الملكة القدرة على التشبيه، وهي من ينقل الشاعر من المعنى البسيط إلى المعاني السامقة التي تعلو سماء الصورة. الشيء الذي يمكّنه من خلق وإبداع عوالم جديدة على مستوى تخييله حتى ولو لم تجد ما يماثلها على صعيد التجربة الشخصية للشاعر.

بعدما يقف **عصفور** عند خاصية التخييل والمحاكاة عند **حازم**، يضع المقاييس العلمية لمهمة الشعر وبعد أن يستجلي مكامن العملية النقدية التراثية برمتها، يقف عند حدود التعريفات الهامة التي عاينها تراثيا خاصة ما تعلق منها بتعريفات **حازم** الدقيقة والمضبوطة، ففي إحدى تعريفاته لوظيفة الشعر يكتب قائلا:" الأقاويل الشعرية... القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عمّا يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر."[2] إن هذا التعريف هو المفتتح للفصل الثالث من كتاب **جابر عصفور** "مفهوم الشعر"، والذي يقع تحت عنوان: "الأساس الأخلاقي لمهمة الشعر"، يكتب شارحا تعريف **حازم** في لغة تكاد تبوّء لنفسها مكانة ومنزلة وسطا في ابتعادها عن تجسيدها، بل إلى ما يطمح إليه من عمليات التجاوز الجمالي والفني، يقول: " والنافع في الفن لابد أن يكون نافعا في الحياة، لأنه لا يمكن أن يتعارض النافع في الفن مع النافع في الحياة، مادامت غاية الفن تعين على تحقيق غاية الحياة من زاوية تكامل الجوانب الإنسانية في الحياة. النافع في الحياة شبيه بالنافع في الفن، كلاهما أشبه بوجهي العملة لشيء واحد متصل بغاية الإنسان وسعيه وراء الكمال"[3].

---

[1] المصدر السابق، ص: 230، 231.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 377.

[3] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 208.

إن ربط الناقد لوظيفة الشعر بالنفع والضرر، قضية تحتاج إلى إعادة نظر، خاصة إذا علمنا أن الفن هو التعبير الجميل عن الحياة بكل مظاهرها المادية والمعنوية، لأن الغاية المرجوة من الإبداع الشعري لدى الشاعر هي الفن أولا ثم التعبير عما تجيش به نفسه من عواطف وانفعالات ثانيا، وإذا سلّمنا جدلا أن غاية الإبداع الشعري هي جلب النفع ودرء الضرر، حكمنا على الكثير من هذه المدونات بغاية أحادية ضيقة لا تتسع لما هو منوط بتشكيلها فنيا، أضف إلى ذلك السعي الحثيث للمبدع خاصة، والإنسان على وجه العموم إلى بلوغ درجات الكمال، كما أثبت **عصفور**، والكمال كما نعلم درجة أعلى من الجمال وحتى الجلال، فالشاعر يبتغي الكمال حتى ولو على مستوى الفن إذ الكمال خاصية من خواص الجمال المطلق.

4. النص الشعري التراثي بين الوظيفة والجمالية

يسترسل **عصفور** في استجلاء مكامن وظيفة الشعر ومهمته بعيدا عن ما كان بسطه من ذكر لمظان النفع والضرر، ويقف عند قيمة أخرى أرقى وأسمى من سابقتها، وهي قيمة الأساس الجمالي، بعد أن يربطه بقيم الخير والشر، التي ينهض الشعر بإبرازها، عند كل عملية إبداعية، يقول **عصفور**:" ومادام الشعر نشاطا إنسانيا يرتبط بسعي البشر نحو الكمال، فإنه لا يمكن إلا أن يكون أحد الأنشطة الإنسانية الراقية، لأن رقي الغاية يبسط ظله على كل وسيلة تؤدي إليه، وبذلك تصبح القيمة الأخلاقية مصاحبة للقيمة الجمالية وغير مفارقة لها. إن الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأنفع، ماداما قد ارتبطا بالكيفية التي تعين الكائن الإنساني على الوصول إلى الكمال. ومن المنطقي - والأمر كذلك- أن يشدّ الشعر إلى إطار من القيم الخلقية قائم بالضرورة خارج مجال الفن، وأن تحدد مهمة الشعر في ضوء مخطط أخلاقي يمثل إطار القيم المسلم بقيمتها، ويبدأ هذا الإطار بالثنائية التي تفصل ما بين النفس والبدن، وترفع من شأن الأولى على حساب الثاني، مستندة في ذلك إلى تراث يمكن التوفيق بين ما فيه من حكمة وشريعة."[1]

ربما لا نساير **جابر عصفور** في الكثير مما ذهب إليه في هذا النص، لأن الفن باعتباره تعبيرا جميلا عن الحياة لا يمكن أن يكون وسيلة لغرض آخر سوى الجمال الكامن فيه، ذلك أن الفن أو الإبداع متى انزاح عن هذه القيمة فقد كل مسوغ أنطولوجي له، فالفن لا يمكن قرنه وربطه بهذه القيم

[1] المصدر السابق، ص: 208، 209.

الخارجة عن إطاره، قيم الخير والشر والمنفعة والضرر وغيرها، إنما الغاية الوحيدة فيه هي التعبير الجمالي عن الوجود، ويقف الكثير من النقاد الجماليين ضد من قال بأن وظيفة الفن هي خدمة الحياة والحاجات الإنسانية، لأن في هذا فروض تخرج على طبيعة الفن بوصفه إبداعا لا يمكن له أن ينجح تحت ظل هذه القيود، كما أنه لا يتيح للفنان الحرية في صياغة هذا النموذج الجمالي، يقول **طه حسين** في المنحى نفسه:"...فالأدب ليس وسيلة ولا ينبغي أن يكون وسيلة، والأديب لا ينشئ أدبه لتحقيق هذا الغرض أو ذاك ولا ليبلغ هذه الغاية أو تلك، وإنما الأدب غاية في نفسه والأديب يكتب لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب... فأما أن يسخّر الأدب فيكون وسيلة من وسائل الإصلاح أو سبيلا من سبل التغيير في حياة الشعوب، فهذا تفكير لا ينبغي أن نساق إليه ولا نتورط فيه"[1].

يُرجع **طه حسين** السبب في ربط الفن بالمجتمع وجعله وسيلة للإصلاح أو الخير أو ما إلى ذلك إلى تأثر أصحاب هذا الاتجاه بالفلسفات المادية، فيقول: "كل ما يؤخذ به هؤلاء السادة الذين يدعون إلى أن ينشأ الأدب في سبيل الحياة، هو أنهم يريدون أنْ ينزلوا بالأدب فيجعلوه وسيلة بعد أن كان غاية، وينكرون أن يكون الأدب أول ما يكون وقبل كل شيء غذاء الأرواح، وتوشك المادية الحديثة الجامحة أن تضطرهم إلى جعل الإنسان كله أداة وأن تضطرهم إلى أن ينكروا ما في الإنسان من روح، من حقه أن يقدم له الغذاء الذي يلائمه"[2]، فهو يرى في ذلك حطّا من قيمة الأدب والإبداع ولا يمكن أن يصير وسيلة بل هو غاية في حدّ ذاته، ويبدو أن ضرورة خلوّ الجميل من المنفعة قد دخلت إلى علم الجمال عن طريق فلسفة **كانط**(Kant) إذ تبين: " أنّ المحاكمة الجمالية تحمل طابعا نقيّا خالصا لا علاقة له لأحد، أي أنها متحررة من الأخلاق والسياسة"[3]، وبهذا تتحدد مهمة الفن بتوليد الجمال مما يجعل من النص الأدبي في ذاته أساسا للحكم الجمالي، فالحكم الجمالي على هذا يرتبط بالنص نفسه، وتستبعد كل العناصر الخارجية المتعلقة بالفنان أو حياته أو الغرض من النص، ويصبح الجمالي المعيار الوحيد الذي تقاس به قيمة العمل الأدبي، إن القيمة التي تعطى للنص ناتجة عن مدى قدرته على أن يولّد فينا الشعور بالجمال، يقول **عبد الحميد يونس** " أمّا الفن فيرتبط

---

[1] طه حسين: خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1978، ص: 58.

[2] نفسه، ص: 63.

[3] عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية- الآداب الأوربية حتى القرن التاسع عشر-، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1979، ص: 380.

بالجمال، وهذا الجمال لا علاقة له بالخير، من طريق مباشر ولا علاقة له كذلك بالحق من قريب أو بعيد"[1] ، وهذا ما يحدد العلاقة بين الفن والجمال؛ أي أنّ الوظيفة الجمالية هي المهمة الأساسية للفن وهي كذلك الغاية التي يتغياها، وهو ما تشير إليه رؤية **كانط** عندما يميز بين الجمال والخير والحق، فيرى أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرّق بينه وبين الحكم الفعلي والخلقي.[2]

فلكل من هذه الأحكام شروطه وموضوعه، فالحكم الجمالي لديه حكم خاص لا يرتبط بالمنفعة، ومن جملة خصائصه " أن يصدر عن رضا من الذوق لا تدفعه إليه منفعة؛ أي أن المتعة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه،..و .. إنّ كل شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها فيه، إلا الجمال فإننا نحسّ أمامه بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال كان غاية في ذاته"[3].

وتأسيسا على هذا بنيت جلّ الآراء التي ترى في الفن غاية في ذاته، أو أنها تعطي اعتبارات الجمال الأولوية في الحكم على الإبداع الأدبي.

لقد حظيت الدراسات البلاغية العربية القديمة باهتمام بالغ من قبل النقاد والبلاغيين الذين اقتصرت اهتماماتهم حول قراءة المظاهر الإبداعية القديمة في شتى مجالات الإبداع، ومحاولة استكناه واستكشاف مجاهيل جديدة لم تتجه العناية إليها من قبل في الدراسات البلاغية، وانحصرت اهتمامات البلاغيين في رافدين أساسين أسهما في توجيه تلك الدراسات، إلى الوجه التي هي عليه الآن، يقول **عبد العزيز حمودة** حول استحكام هذين العنصرين في رفد العملية النقدية برمّتها تراثيا: "...إنّ البلاغي العربي كان يتحرك وينتج على محورين: محور الدين الذي بدأت البلاغة موظفة في خدمته وتبيان إعجاز كتابه السماوي، ومحور التأثير الأجنبي الذي جدّ فيما بعد، وخاصة نظرية المحاكاة ومبادئ المنطق كما قدّمها أرسطو، والواقع التاريخي، أيضا، يؤكد أن البلاغي العربي شقّ

---

[1] عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1958، ص: 84.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص: 300.

[3] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، ط3، دت، ص: 369، 370.

طريقه بين المحورين في براعة واضحة مكنته من تحاشي الصدام المحتمل في أكثر من موقع وطوّر موقفا وسطا ناضجا"[1].

تلك إذن المهام المنوطة بالدراسات البلاغية القديمة وحقل اشتغالها حول النص القرآني كما الإبداعات الشعرية، وهي في حقيقة أمرها حقول دراسية أسهمت في مدّ جسور التواصل بين جيلين القديم والحديث، إذ بفضل تلك الجهود العظيمة من لدن بلاغيينا كان مدار الرؤية ومناط البحث حول ما جدّ من قضايا على ساحة الفكر والنقد والإبداع ، الأمر الذي مكّن من توظيف تلك المقولات بعد أن رفدتها الطروحات الحداثية في مجال الدراسات اللغوية واللسانية، ويستعرض **عبد العزيز حمودة** تلك الإنجازات الكبرى التي حققتها البلاغة العربية على مرّ العصور، حتى لما كانت بمنأى عن تأثير الفلسفة اليونانية، خاصة فلسفة **أرسطو**، ويدافع دفاعا شديدا عن كل الطروحات والمقولات البلاغية والنقدية التي زخرت بها الساحة الأدبية العربية، ويحاول أن يلغي أو على الأقل يقلل من شأن التأثير الفكري للعقل اليوناني في العقل العربي قائلا: "إنّ ما أنتجه العقل العربي عن الطبيعة الإبداعية للأدب، وبرغم كل ذلك الانشغال الواضح بالفكر اليوناني: في الشعر والخطابة والمنطق، تخطى بمراحل كثيرة كل ما كتبه أرسطو حول الطبيعة الإبداعية للمحاكاة وبصورة تجعل من الظلم البيّن إرجاع إنجازات البلاغة العربية إلى التأثير الأرسطي."[2]

إن المبتغى الأساسي **لحمودة** من إجراء هذا الاقتباس هو إثبات المكانة السامية للعقل العربي ودفع كل شبهة عن تخلفه وتبعيته للعقل اليوناني، فالرجل يحاول جاهدا إثبات هذا التمايز بين العقلين من منطلق الخصوصية المائزة التي تفصل بين عقل وآخر، وفي الوقت ذاته يثبت مدى إسهام العقل العربي القديم في صناعة المعرفة خاصة الإبداعية منها، إذا سلمنا أن الإبداع ضرب من ضروب المعرفة.

نعود إلى **جابر عصفور** وكيفية قراءته واستثماره للتراث العربي في حل الكثير من المعضلات النقدية والمعرفية والفكرية؛ فالرجل لا يجد فكاكا من تعريفه للشعر كما ذهب إلى ذلك **الجاحظ** إبّان القرن الثاني الهجري، من أنّ ماهية الشعر تتشكل من جماع الطبع والصنعة وترجع قيمته إلى الجهد الإنساني الذي يكابده الشاعر في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وجودة السبك "بعد أن تتوافر للشاعر

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعّرة، ص: 417.

[2] نفسه، ص: 358.

"صحة الطبع" التي هي مجرد مبدأ أولي يقوم به الشعر ولا يتقوّم به وحده. فالشعر - عند الجاحظ- "صناعة"، والصناعة جهد إنساني يقع على مادة، هي المعاني المطروحة في الطريق، التي "يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي". وبقدر ما يقع هذا الجهد على مادة "المعاني" فإنه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة في الطريق – خلال ممارسة هذا الجهد– إلى نظم فريد في تآلفه الصوتي والدلالي الذي يشبه – في أثره– تآلف عناصر "النسج"، أو تآلف أصباغ التصوير."[1]

تتآلف إذن خاصية الطبع والصنعة في تشكيل المادة الشعرية، ودون إقصاء لأحدهما، أو إلغاء للأخرى، ذلك أن هذه المعاني المطروحة في الطريق كما يقرر **الجاحظ** لا تصنع شعرا بمفردها مطلقا، مادامت تفتقد إلى عملية سبك الألفاظ وتآلفها وتعالقها، لتتشكل في النهاية عملية الإبداع الشعري من مزاوجة الطبع والصنعة في تناسق وتآلف يضمن صيرورة العملية الشعرية من الشاعر إلى القارئ، وما تجدر الإشارة إليه في قراءة **عصفور** هو محاولة مزجه بين الموهبة والصنعة في استنطاق تعريف **الجاحظ** للشعر باعتباره صناعة كباقي الصناعات في مقارنته المعروفة بين الفضة والذهب، والخاتم الذي يصنع من أحد المعدنين، إذ الفضل لا يكمن في المعدن بقدر ما يتجسد في صناعة الصانع لهذا المعدن، والأمر كذلك بالنسبة للشاعر في تعامله مع المعاني.

5. تاريخية النص التراثي

تتباين عمليات العودة إلى التراث واستنطاقه واستثماره في آن بين العديد من الباحثين وفي الكثير من المجالات، فكل واحد من هؤلاء الباحثين له غاية يرجو الوصول إليها وله هدف يرمي ارتياده، وانطلاقا من هذا كانت النتائج المتوصل إليها متمايزة عند جملة هؤلاء الباحثين والنقاد، مما أثرى العمليات النقدية التي رادت التراث، وعمليات الإختلاف ليس مردّها إلى " الماضي وحده، أو التراث في ذاته، وإنّما هو خلاف مصدره إلى جانب الماضي أو التراث، الحاضر، القارئ بشروطه الخاصة في إنتاج المعرفة، وعلاقات أنساقها ومستويات هذا الخطاب، ذلك أنّ العائد إلى التراث لا

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 218.

يمكن أن يتنصل من اللحظة التاريخية التي ينتمي إليها، وشروطها المعرفية التي بها يتمّ إنتاج معرفة جديدة بالتراث"[1] .

إذن فالقارئ محكوم باللحظة التاريخية التي ينتمي إليها ولا يستطيع أن يتحكم هو في التاريخ؛ بل الأخير من يتحكم فيه، وفي الوقت ذاته ليس التاريخ زمنا متعاليا عن الوعي البشري، بل هو مجموع التجارب التي خاضها الإنسان، والوجود الإنساني تاريخي ومعاصر في الآن نفسه، وسيكون من الصعب عليه تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية؛ إذ لا يستطيع أن يتحول إلى الماضي ليشارك فيه ويفهمه بموضوعية[2] . وانطلاقا من هذا فإنّ "علاقتنا بالتاريخ تقوم على الجدل والحوار لا على الإنصات السلبي، تماما كما أنّ تلقّينا للعمل الفني عملية جدلية تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة هي التي شكّلت وجوده. إنّ التاريخ مثله مثل الشكل في العمل الفني وسيط يمكن المشاركة في فهمه" [3] .

يقتضي الحديث عن تاريخية النص، البحث فيه ومساءلته الدائمة قصد تسهيل فهمه وتمثله والمساءلة الدائمة لمقولات التاريخ والماضي وتفكيكها، هي ما يسهّل عملية فهم التراث تاريخيا، خصوصا أن عملية القراءة لنص ما تستدعي تأويله، وبهذا وجب القول إن القراءة تأويل، والتأويل بحث في الدلالات الممكنة التي يختزنها النص، وبه يتم اختبار عمق النص وقوته، لأن النص المتعدد الدلالات يصعّب من عملية القبض عليه؛ إذ هو منفلت عن قبضة زمنه، وعن سياقه التاريخي. ويساير **جابر عصفور** في ربطه علاقة الماضي بالحاضر ما ذهب إليه **نصر حامد أبو زيد** الذي يرى أن الباحث ينطلق " من موقعه الراهن وهمومه المعاصرة محاولا إعادة اكتشاف الماضي، والباحث في هذه الحالة يسلم بما يربطه بالماضي من علاقة جدلية، وينطلق من حقّ الحاضر في فهم الماضي في ضوء همومه"[4]، وعملية استحضار الماضي في الحاضر وقراءته هي الكفيلة بتشريحه ووضعه على محك النقد ونزع أردية القداسة عنه، ومحاولة كنه همومه وهموم الحاضر فيه، وعملية قراءة التراث انطلاقا من هذا لا تتم وفق الآليات التراثية القديمة، بل بتجديد هذه الإجراءات وتحكيم آليات النقد المعاصر التي

---

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال، ط1، 1991 ص: 9.

[2] ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص:42.

[3] المرجع نفسه، ص: 42.

[4] نفسه ، ص: 228.

من خلالها نلج عالم النص التراثي، ونتعمق فهمه ونزداد منه قربا؛ لأن عملية الارتباط بين الماضي والحاضر واستحضار هذه الآليات الإجرائية هي ما جعل **عصفور** يؤكد على "العلاقة المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدي من ناحية وأجهزة النقد العربي المعاصر من ناحية ثانية، فالأول هو بعض الثانية، وما تحرزه الثانية من نتائج ينعكس على ما يقوم به الأول"[1]، ولا يمكن أن يدرس التراث إلا بالآليات الإجرائية التي تنتمي لزمن القارئ، لأن الاحتكام إلى آليات التراث في القراءة يصيب العملية برمتها بنوع من القصور والتهافت، الأمر الذي جعله ينفي عنها هذه الجدوى والفاعلية " لأسباب متعددة أبرزها أن هذه الدراسات تخلو من أي وعي نظري بموضوعها، خلوها من أيّ تأمل نقدي لمنهجها"[2] .

إن ارتباط القراءة بالوعي أمر غاية في الأهمية عند **عصفور**، ذلك أن الوعي بإشكاليات التراث هو وحده الكفيل بإخراجه وإبرازه للذات القارئة قصد فك شفراته ونزع أردية التدثر عن معانيه، وعزل قداسته التي كانت حائلا عن بلوغ مرامي الدراسات المختلفة، ويلح على وضع النص التراثي في سياقه التاريخي ليتسنى لنا كقرّاء فهم العلاقات التبادلية بيننا وبينه، ويجعل من المسافة الفاصلة بيننا تكون فعّالة في عملية الفهم والتمثّل، يقول: " فعندما نضعه في سياقه التاريخي أو مواضعه التاريخية المخالفة لموضعنا، فإننا نبقي على حضوره المغاير لحضورنا، ونحفظ لأنفسنا كياننا المستقل عن وجوده، فنحرره من أوهامنا عنه، ونتحرر من خوف أن يحكم قيده على رقابنا"[3].

يحذّر **عصفور** من عملية حضور التراث في سياقنا الحاضر؛ إذ من شأن هذه العملية أن تجعل التراث يحكم قبضته علينا ويجعلنا حبيسي سياقه العام، ونسقه المعرفي، ينهج **عصفور** نحو المغايرة، لأن سياق القارئ غير سياق النص المقروء، لكل سياقه الخاص القارئ والمقروء، وهو ما يثبت الاختلاف بينهما، إلا أن القضية التي ربما تكون غائبة عن وعيه هي ما يعرف بالمسافة الزمنية بين القارئ والنص، لأن التأويل لا يتحقق إلا بالفهم العميق للنصوص، كما أنه يسعى إلى أن يصير هو نفسه أداة فهم للنصوص التي تكون قيد الدراسة، واستتباعا لهذا تطرح النصوص التراثية قضية المسافة الزمنية التي تفصل الدارس عنها؛ إذ كلما ازداد بعدا إلا وازداد غموضا وتطلّب ذلك تجديدا لقراءاته، لأن

---

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال، ص: 25.

[2] المصدر نفسه، ص: 24.

[3] نفسه، ص: 34.

النص الذي يكتفي بالقراءة الواحدة يتوقف عن الاستمرار والنمو ومن ثم يُحكم عليه بالموت، وهو ما حدث مع القراءات التي ارتبطت بالمستوى السطحي للنصوص، إن كل الشروح والتفسيرات تظل واحدة ولا ترقى إلى مستوى القراءة والتأويل، ولا يمثل فهم النصوص وتأويلها مجال العلم فقط، ولكنهما يمتحان من التجربة العامة التي يخلقها الإنسان مع العالم.[1]

إن عملية القراءة المعاصرة للنص التراثي هي التي تسهم في جعله مألوفا وليس غريبا عن هذا القارئ الذي يشتغل على مجمل الأنساق المعرفية للنص المقروء، وهكذا ينبغي أن تتم قراءة النصوص انطلاقات من الفترة التاريخية المعاصرة للقارئ؛ أي الحاضر الراهن، لا الحاضر الماضي، مع مراعاة السياق العام الذي تشكّل النص في إطاره، كما لا يمكن للتأويلات أن تكون على حساب حقيقة النص، بل يجب أن تستنطقه وتبحث عن حفرياته المشكلة له، إلى جانب ذلك تبقى ضرورة البحث في النص عن ما يقوله، بالإحالة إلى عنصر الانسجام السياقي الخاص، وإلى حالة الأنساق الدلالية التي تشكل مرجعيته، وعن ما يجده المرسل إليه (Destinataire) بالإحالة إلى أنساقه الدلالية الخاصة.[2] لذلك لا يمكن الركون والطمأنينة للظاهر النصي أثناء عملية القراءة، وإلا صارت العملية إلى وجود نص ميت؛ لأن المهم في القضية كلها هو إبراز جانب المسكوت عنه في هذه النصوص، باعتبار النص عالما مكثفا من الرموز يمارس دائما لعبة التغيب والإظهار، الخفاء والتجلي.

6. التراث كيف نقرؤه

كان السؤال المحوري والجوهري الذي ندب **عصفور** نفسه للإجابة عنه منذ عقود هو مالتراث النقدي؟ لماذا نقرؤه؟ كيف نقرؤه؟ وهي أسئلة غاية في الأهمية لأنها تنفتح على بعضها البعض، فإذا كان السؤال الأول ينهض بإبراز الماهية والكينونة، فإن الثاني يبحث في العلة من قراءة هذا الزخم، والاطلاع إلى الفائدة المرجوة من وراء ذلك ويضطلع السؤال الثالث بآليات وكيفيات القراءة نفسها والوقوف عند فاعليتها وجدواها. وربما كانت هذه الأسئلة " متكررة الطرح متغيرة الإجابة، ذلك أنها

[1] Voir: H.G.Gadamer:Vérité et méthode, Ed.seuil- 2eme Edition, 1976, p: 20.

[2] Voir: U.Eco. Les limites de l'interprétation, Traduit de l'Italien par .Myriam Bouzaher. Bernard Grasset.1992 .p:29,30.

أسئلة متضمنة بالضرورة، وإن اختلف ترتيبها، في كل اتجاه نقدي... إن ثبات الأسئلة يرتبط بحضورها الضمني في كل حركة أدبية (نقدية) تتكامل جوانبها النظرية والتطبيقية"[1].

تجسد هذه الأسئلة جملة المناحي القرائية التي تطبع كل قراءة وتميزها عن غيرها، على مستوى الطرح النظري أو الممارسة التطبيقية، وقد مرّ بنا أن أسئلة التراث تتباين وتتمايز تبعا للغايات والمرامي المقصودة من جرّاء العملية النقدية؛ فكل تغيّر يصيب الأجهزة القرائية للتراث ينجر عنه بالضرورة تغير في النتائج. ولا مجال لأن تتشابه وتتماثل جملة القراءات التي أخضعت التراث للمساءلة، فكل قراءة تنتهج سبيلا مغايرا للأخرى وذلك انطلاقا من الآليات القرائية المتوسل بها أو الغايات المنشودة من جراء تلك القراءة، ولعل من جملة الدواعي التي جعلت **عصفور** يتجه صوب المستودع التراثي قصد مساءلته، هي رغبته في محاولة حل بعض الإشكالات المعرفية التي أثقلت كاهل الراهن القرائي العربي، مما جعله أسير تلك الأنساق والسياقات التي أسهمت في معاناته مما حتّم العودة إلى التراث لعل هذا المعين وهذا الصرح أن يفيد في حل هذه القضايا العالقة التي كبّلت العقل العربي وحبسته عن أيّ عملية تطور منشودة.

غير أن القضية الأساس في قراءة هذا الزخم تكمن في مدى فاعلية ونجاعة الآليات المستعملة في عملية القراءة والحفر، وكيف لنص قديم انمحت كل الأسباب والسياقات التي أوجدته أن يسترجع ويقرأ قراءة موضوعية هادفة إلى توخي الحياد والعلمية، وفي الآن نفسه كيف لقارئ التراث أن يستكنه مضامينه، التي بعدت عنه؟ لعل هذه الأسئلة وغيرها هي ما يجيب عنها البحث في محطاته اللاحقة، خاصة عندما يقف عند العلامات الفارقة التي صنعت التجربة النقدية عند **عصفور** وهو يستعيد قراءة التراث النقدي، ومن جملة الآليات التي توسل بها **عصفور** في عمله هذا: آلية التفسير، التي من شأنها أن تزيل كل أسباب الغموض والاغتراب وتجعل النص – حتى وإن كان بعيدا عنا– مفهوما للقارئ، فالتفسير هو"محاولة لتجاوز حالة من الإغتراب نستشعرها إزاء موضوع ما لكونه غير مفهوم بالنسبة لنا، وبالتالي لانشعر بنوع من الألفة والتواصل معه."[2]

---

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 30، 31.

[2] هانز جيورج غادمير: تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ص: 11.

إن التراث يبدأ في الاشتغال، منذ اللحظة التي يبدأ فيها فعل القراءة مساءلة نصوصه واستقرائها، والكشف عن خلفياتها وموجهاتها، إذ القراءة تحيين(Actualisation)؛ أيْ إن دراسة النص التراثي، – أيًّا كانت طبيعته– هي تفكيك وله ومحاولة إضاءة البنيات المشتغلة فيه، ورصد تحركاتها وطرائق اشتغالها، وهي عملية لا تكون غاية في ذاتها بقدر ما تشكّل العتبة الأولى التي بواسطتها يتمكن القارئ للتراث من فهم النص وآلياته.

تنعقد الصلة الوثيقة بين الماضي والحاضر عند **عصفور** في حركة ارتدادية يتم بموجبها استحضار الماضي في الحاضر،ومساءلته بآليات العصر؛ لأن عملية حضور التراث فينا لا تحتاج إلى كثير بيان، يذهب **عصفور** المذهب ذاته عندما يقرّر:"...لن نستطيع أن نفصل موقفنا من الحاضر عن موقفنا من الماضي....لسبب بسيط مؤداه أن التراث موجود بنا وفينا في الوقت نفسه،...رغم بعده التاريخي، مازال يؤثر فينا بالقدر الذي نؤثر فيه، كأنه يشكّلنا بقدر ما نشكله"[1].

يختزل هذا النص العلاقة المطّردة بين الحاضر والماضي، ويبحث في زوال الحدود والفواصل الزمنية التي تفصل بين الحاضر والماضي، وتؤسس في الوقت ذاته لإمكانية تبادل الأدوار التي يشتغل عليها التراث، فهو الماضي لكن ليس المنصرم والمنقطع، بل هو الموجود فينا، وفي المقابل نحن موجودون فيه على اعتبار أن الماضي جسر للحاضر، ومن لا ماضي له لا حاضر له بالضرورة، فالتراث ليس نقطة زمنية هناك في الماضي ولىّ عهدها، إنما هو المحرّك والمحفّز لهذه الذات لبلوغ مراتب التقدم والرقي إن هي أحسنت استثمار تلك المحطات المعرفية المشعة في التراث.

إن التراث هو النسق المعرفي العام الذي تأسس في مرحلة تاريخية كان فيها العلماء يسهمون في إنتاج المعرفة، إنه كلّ متكامل يشكل في مجموعه خطابا منسجما يتغذى بالإختلاف الذي أثرى به العلماء تصوراتهم وأفكارهم، ولا يمكن أن ننفي التأثير الذي يمارسه الماضي علينا، لأننا لسنا سوى جزء منه، فهو حاضر فينا، سواء عن وعي أو غير وعي " فما فينا أو معنا من حاضرنا، من جهة اتصاله بالماضي، هو تراث أيضا."[2]

---

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 9،11.

[2] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص: 60.

يظل التراث – بما هو معين من المعارف والتجارب والأفكار– مشعا علينا ولا تنقضي عطاياه وتأثيراته على الذات المعاصرة، الأمر الذي يجعلها بمنأى عن الهزات والاضطرابات الخارجية التي من شأنها أن تأتي عليها، فالإحتماء به هو بمثابة المنجاة لهذه الذات دون أن تتشرنق حول نفسها وتراثها، وتدفع كل عملية تلاقح فكري بينها وبين الآخر الغربي، فإن ما يمكننا التعامل معه من حيث هو معرفة ماضية ليس التراث كما عاشه المتقدمون - أو كما وصلنا- بل إن التراث هو المعرفة التي ظلت صالحة، وبإمكانها أن تسهم في تطوير معرفتنا وبلورة مشاغلنا، علما من أنه هو نفسه يظل قابلا للإغناء والتطوير[1]،

غير أن هناك نمط آخر من الاستحضار الذي مارسه جملة من النقاد والقرّاء لنصوص التراث بعدما رأت فيه نموذجا يتوفر على سمة الكمال، فإذا كانت الدواعي التي أرجعته إلى التراث دواعٍ حضارية يسعى من خلالها إلى البحث عن مخرج لأزمته الراهنة، فإن السبيل التي سيأخذ بها تدفع به إلى نوع من التكرار، الأمر الذي من شأنه أن يكرس مبدأ القداسة التي يحتمي بها التراث، دون محاكمته وتفكيكه وبعثه حداثيا، وذلك في مساءلات لا تنتهي ولا تركن إلى يقين الجواب. وقد كانت هذه العودة احتماء بالماضي وانطواء على الذات، ومن هذا المنظور تصبح الأصالة رديفة الإتباع لا الإبداع، والسير على منوال النموذج التراثي المتجسد في مفهوم السلف الصالح، ولا يكفي الشاعر مثلا أن يكون عربيا أصيلا، وإنما صار عليه مع هذا الخطاب أن يكتب على غرار القدامى وبروحهم، وهكذا صارت الأصالة تكرارا للأشكال القديمة، وليست إبداعا لأشكال جديدة مغايرة تعمق الوعي وتغني الأشكال القديمة.[2]

تتأسس نظرة **جابر عصفور** إلى العودة للتراث من العلاقة التي ربطها بيننا وبين التراث، وهي النظرة التي أخذ معالمها من **غادمير** الذي يصف لنا تلك العلاقة والرابطة الحميمة بين الماضي والحاضر في قوله: "...بأيّ حال فإن علاقتنا العادية بالماضي لا تتميز بابتعادنا عن التراث، وتحررنا منه، بل إننا بالأحرى، متموقعون ضمن التراث، وتموقعنا هنا ليس تموقعا بإزاء موضوع فنحن لا نتصوّر التراث شيئا آخر، أو شيئا غريبا عنّا، فالتراث دائما جزء منّا، كنموذج أو كمثال أو كنوع من

---

[1] ينظر: محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص: 47.

[2] ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول- بحث في الاتباع والابتداع عند العرب- 3- صدمة الحداثة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت، ط5، 1986، ص: 143.

الإشارة المميزة التي تفيد أنه من الصعب لحكمنا التاريخي أن يعتبر نوعا من المعرفة، بل هو صلة روحية حميمة بالتراث"[1].

إن **غادمير** ينفي من خلال هذا الاقتباس التقسيم الثنائي التقليدي ذات/موضوع، فهو يرفض هذا التقسيم ويجعل الذات موضوعا والموضوع ذاتا، ويرفض كذلك حكمنا على التراث بأنه زمن مضى وانقضى، وذلك على اعتبار أننا جزء منه وهو جزء منا، وهو ما كان قد ذهب إليه **جابر عصفور** انطلاقا مما ألمحنا إليه آنفا. إلا أن نفي ذلك التقسيم الذي رفضه **غادمير** (H.G.Gadamer) سابقا، ربما يؤسس لإلغاء الموضوعية في المساءلة التراثية، والموضوعية أحد أهم مبتغيات الدراسة العلمية للعلوم الإنسانية.

إن مبدأ النسبية الذي احتكم إليه **غادمير** يهز القيمة الموضوعية للدراسة التراثية عندما تلتحم وتتحد الذات بالموضوع، الأمر الذي رامه **جابر عصفور** وهو يلحق هذه الصفة، صفة النسبية بصفة الموضوعية في قوله: "ولا مجال – والأمر كذلك– للحديث عن حياد موهوم أو انفصال زائف بين الذات والموضوع، فعندما يكون القارئ بعض المقروء، والموضوع بعض أزمة الذات، فإن القراءة لن تكون بريئة أو محايدة بحال، ...ولا تعارض بين اتصاف قراءة التراث بأنها قراءة غير بريئة وحرص كل قراءة على أن تكون موضوعية في الوقت نفسه"[2].

ينفي **عصفور** عملية الحياد باعتبار التداخل التام بين الذات والموضوع، وعملية الموضوعية المطلوبة في هذا النوع من الدراسات تكاد تدخل في باب المتعذر، إن لم يكن من المستحيل، غير أن هذا لا يمكن فهمه بانتفاء الموضوعية تماما وحلول الذاتية محلها، مما يجعل القارئ متسلطا نوعا ما في أحكامه على قراءة التراث باعتبار أن لا وجود لقراءة بريئة تماما.

إن **عصفور** وهو يرتاد هذه المناطق الشاسعة من التراث، إنما يقاربها من نزوعه نحو بلوغ مناطق قصية منه، وإعادة بعثها من جديد في ثوب مغاير لما كانت عليه سلفا. غير أن ما يمكن ملاحظته حول عملية قراءة التراث واستحضاره هو مدى تسلّح هذه الذات القارئة بمعارفها ومدركاتها

---

[1] هانز جيورج غادمير: الحقيقة والمنهج، – الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية–. تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية: جورج كثورة. دار أويا للطباعة، الجماهيرية العظمى، طرابلس، ط1، 2007، ص: 388.

[2] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص: 65، 67.

وأحكامها المسبقة، وإسقاطها على هذه المدونة الكبيرة، أم إن العملية لاتحتاج كل تلك الخلفيات والمرجعيات القرائية للذات؟ ما من شك في أن عملية القراءة إنما تتم وفق ما تملكه هذه الذات من إمكانات ومعارف وتوجهات هي من يخولها طرق باب التراث والغوص فيه قصد استخراج مخبوءه وكنوزه، ولا يمكن أن تتم أيّ عملية قراءة هكذا دون هذه المعارف السابقة، حتى ولو لم يكن للقارئ أيّ معرفة مسبقة بالتراث، فإنّ معارفه التي تراكمت على مرّ الزمن هي من يسيّر عملية القراءة ويصيرّها أنّى شاء، الأمر الذي لم ينفه **جابر عصفور** حول القارئ الذي يباشر قراءته وهو منطوٍ سلفا على أنساق قبلية، سابقة على حدث القراءة ذلك "أن القارئ الذي يقرأ لمقروء لا يقوم بفعل تعرف بكر على ما يقرأ، ...ومعنى ذلك أننا لا نبدأ من درجة صفر القراءة لأن هذه الدرجة غير موجودة ابتداء، ولا تعاني- أبدا- في هذا الحال من التعرف البكر"[1].

سبق أن قررنا أنه لا توجد قراءة بريئة وقراءة محايدة بنسبة عالية من الموضوعية، فالقضية إذن تحتكم إلى الماقبليات القرائية للذات القارئة وأحكامها المسبقة التي جاءت مزودة بها وهي تقارب هذه النصوص من التراث، إلا أن التساؤل المشروع هو: هل تنفي هذه المعارف والأحكام السابقة أي قراءة محايدة وموضوعية للنص التراثي؟ ألا تتدخل هذه الأحكام في تعديل وتحوير معاني النص في عين القارئ؟

توجّه هذه المدركات السابقة عملية القراءة دون أن تكون ظلا للمعاني المختزنة داخل النص "فالشخص الذي يحاول أن يفهم شيئا ما لن يكيّف نفسه منذ البداية على الاتكال على معانيه المسبقة العرضية، متجاهلا بثبات وعناد ممكنين المعنى الفعلي للنص، إلى أن يصبح هذا النص مسموعا على نحو دائم بحيث أن (النص) يتغلب عن الصورة التي يتخيلها المؤول عنه، بل في الحقيقة إن الشخص الذي يحاول أن يفهم نصّا ما هو شخص يهيئ نفسه للنص كي يخبره شيئا ما، وهذا هو السبب في وجوب أن يكون الوعي موجه تأويليا وعيا حساسا بالمضمون، ولا يتضمن منذ البداية لآخرية النص، بَيْدَ أنّ هذا النوع من الحساسية لا يتضمن (الحيادية) فيما يتعلق نكران المرء ذاته، بل يتضمن منح المرء الصدارة لمعانيه وأحكامه المسبقة وتكيفها، والشيء المهم أن يعي المرء انحيازه

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي ، ص: 99.

الخاص، وبذلك يستطيع النص أن يقدّم نفسه من حيث آخريته، وهكذا يؤكد حقيقته الخاصة بمقابل معاني المرء المسبقة"[1].

إن عملية الاقتراب من النص تتم وفق ما تمتلكه هذه الذات من مدركات مسبقة والتي تسهم في توجيه مسار القراءة دون أن تسقط هذه الذات أحكامها آليا على النص المقروء، وإلا ما جدوى العملية من أساسها. لا شك أن النص يتمنع بعض التمنع على قارئه ويرفض الانصياع إلى أوامره، ويغدو فلوتًا جامحًا على البوح بأسراره لهذا القارئ، الأمر الذي يجعل من عملية المهادنة والترويض أمرا لا مناص منه، والغرابة التي تكون بين النص والقارئ هي من يحتم على هذا الأخير الاقتراب منه أكثر، قصد حمله على البوح بمخبوءه وسرّه. أمّا عملية تكييف النص فهي من يدفع القارئ نحو استكناه أسراره ودفعه لممارسة فاعليته، التي لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تنكرها الذات القارئة.

يعترف **جابر عصفور** صراحة في أكثر من موضع بوجود هذه الأحكام المسبقة أو ما يسميه هو "القراءات السابقة" والتي يؤكد على ضرورة التمييز بين صحيحها وزائفها بقوله: " ...المتوسطات لابد من تقرير حضورها السالب قبل الموجب في أيّة قراءة للتراث النقدي لأنها تؤدي –في غيبة الوعي النقدي بها – إلى قراءة "تقليد" يتحول معها القارئ إلى نقلي دون أن ينتبه، عندما يستسلم إلى الصيغ التفسيرية المتراكمة داخل القراءات السابقة، فيستقبلها استقبالا آليا، ويعيد إرسالها لاشعوريا"[2]. يؤكد **عصفور** على ضرورة الوعي بهذه القراءات السابقة والأحكام الماقبلية ليتسنى للذات القارئة تمييز جيّدها من رديئها ،و سالبها من موجبها لأن مناط القضية هو الابتعاد عن ذلك النوع من القراءات السلفية التكرارية التي تضيف للعملية النقدية شيئا ذا بال، فضلا عن أنها تمارس نوعا من الاستيلاب والاغتراب على الذات القارئة والمقروء في الوقت نفسه، ليكون الحاصل قراءة اتباعية تقليدية تعمل على وأد كل قراءة فاعلة.

لعل ما ذهب إليه **غادامير** في إبراز دور الأحكام المسبقة في توجيه عملية القراءة هو التعريف الذي يمكن الركون إليه بشيء من الراحة، يقول:"...و لكن لا شيء من هذا يغير من

---

[1] جورج غادامير: الحقيقة والمهج ، ص: 372 .

[2] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي ، ص: 100.

الحقيقة الأساسية التي مؤداها أن الأحكام المسبقة الصادقة يجب أن تسوّغها في النهاية المعرفة العقلية، حتى وإن لم يتم استكمال هذه المهمة على نحو تام مطلق"[1].

يحتكم **غادامير** في هذا النص إلى مسوّغات العقل باعتبار العقل أعدل قسمة بين الناس كما يذهب إلى ذلك الفلاسفة، فالعقل وحده هو الكفيل بمنع النفس الزيغ والخطأ إذا احتكمت إلى مبادئه، والنتيجة أنه لا يمكن الحديث بصورة جازمة عن إمكانية تغييب الحاضر أثناء العودة إلى الماضي، وذلك وضع معرفي يفيد منه قارئ التراث النقدي، من حيث هو مؤرخ آخر يكتب تاريخه بعيني الحاضر، ومن منظور مشكلاته، أي بالأدوات المعرفية لعصره، وداخل علاقاته وبأساليبها التي يستعين بها على فهم تراثه فهما واقعيا غير مجرد، وهو فهم يتنزه عن ادعاء نزعة علمية وضعية، تفصل التراث المقروء عن الوعي، أو النزعة الذاتية التي تفصل التراث المقروء عن عصره؛ فعندما يعود القارئ إلى التراث، فإنه ينطلق من فهمه الخاص الذي تتفاعل فيه مكونات سياقه العام[2] ، بمعنى أنه محكوم بأفق انتظارات تصدر عن طبيعة التساؤلات والقضايا المطروحة، وهذا تشكّل كل لحظة للقراءة جدلا بين أفق مستقبل فارغ ينبغي أن يملأ، وأفق قد تحقق ولا يتوقف عن الانمحاء[3].

يتجلى مما سبق أنّ فعل القراءة هو ذلك التفاعل بين القارئ والنص، ومحاولة ضبط آفاق كل منهما، فالتراث ليس ما كان ينتمي إلى فترة تاريخية انتهت، ولكنه بالأحرى يظل مستوى من مستويات الوعي المعاصر، فلا يتحقق وجوده إلا حين يتم القيام بإبرازه وتحيينه (Actualiser) عبر ممارسة القراءة والفهم اللذين من شأنهما أن يجعلا النص حاضرا، وليس جعل الحاضر حاضرا في الماضي بل بالتحيين يمكن أن نجعل النص معاصرا لنا. وعليه فإن محاولة فهمنا للنص التراثي تقتضي محاولة الوصول إلى المغزى العام والمعاصر للنص التراثي، وليس الوصول إلى هذا المغزى بالأمر الاختياري بحيث تتحقق القراءة في الحاضر بكل ما تعنيه الكلمة من وجود ثقافي إيديولوجي، ومن

---

[1] جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص: 377.

[2] ينظر: جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال، ص: 36.

[3] W.Iser: l'acte de lecture, traduit de l'allemand par .Evelyne szncer, Ed Pierre mardaga 1985 p: 205.

أفق معرفي وخبرة محددين[1]. الأمر الذي يدفع إلى وجود تأويلات والبحث عن دلالات أخرى يكتنزها النص التراثي.

إن النص عالم مكتف بذاته إذا رمنا تحليله انطلاقا من إمكانات الحاضر المعاصر، أي زمن قراءته، ذلك أنه أعتق نفسه من كل سلطة خارجة عن إطاره، وفي الوقت ذاته فهو مليء بالفجوات والثغرات التي يحتاج على إثرها لقارئ يملؤها ويسدّ حاجة السؤال فيه، ولايتمّ الاهتمام بالتراث ونصوصه وتأويلها بمجرد أنه ماضٍ، لكن أهميته تكمن في السعي نحو القبض على دلالته ومعانيه، ولا يتم ذلك إلا إذا تجاوز القارئ مرحلة الفهم إلى مرحلة التأويل، الذي يتيح إمكانية ولوج النص بأكثر من سبيل، قصد الوقوف عند أكبر قدر ممكن من الدلالات وتفكيكها.

وانطلاقا من هذا يشكّل الفهم والتأويل أهم الآليات الموظفة في فعل القراءة ويمثلان في الآن نفسه الوجه الآخر والخفي لها، والتأويل بما هو آلية في الاشتغال على النصوص وفك ثغراتها لا يعني فقط المعطيات المحددة سلفا والتي لها وجود خارجي عن المتلقي الذي يروم الفهم؛ إذ بين "المتلقي والنص الأدبي شيئا مشتركا هو تجربة الحياة، هذه التجربة ذاتية عند المتلقي، ولكنها تحدد له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها. وهذه التجربة- من جانب آخر- موضوعية في العمل الأدبي، وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب من خلال الوسط المشترك"[2]، وعليه تعمل القراءة على إضاءة النص التراثي إضاءة هادفة إلى استثماره وإعادة بعثه، قصد تجاوز حالة الشرخ الذي تعانيه الذات معرفيا.

تماشيا مع هذا تأتي أهمية التأويل في كونه يفتح النص على الكثير من احتمالات المعنى والدلالة التي توضع أمام القارئ للنصوص التراثية، باعتبار النص هو الحقل المعرفي الذي يشتغل عليه التأويل "والنص عالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آنية".[3] ليس هناك أدنى شك في أن استثمار التراث قرائيا هو ما يضمن للذات القارئة نوعا من الحضور المعرفي إضافة إلى حضورها

---

[1] ينظر : نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 06.

[2] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص: 27.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية-، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص: 14.

الأنطولوجي، ذلك أن المغزى من قراءته هو إضافة هذه المعارف المودعة فيه والمكتنزة داخله والتي تبحث عن من يرتادها ويخرجها، إذ لا قيمة لهذا التراث إذا لم يسهم في حل وفك هذه الإشكالات التي تعاني منها الذات المعاصرة، وفي الآن نفسه لا قيمة لقراءة لا تسمن ولا تغني في مساءلتها إياه، الأمر الذي يفتح بابا مشرعا من التأويل والتأويل المضاعف لهذه القضايا التي يزخر التراث بها؛ إذ به – التأويل- تُفهم نصوص التراث بعد أن يتم تحيينها في سياقها التاريخي، الذي أُنتجت فيه إضافة إلى سياقها الذي يجب أن تُقرأ فيه، خصوصًا أن النص كيفما كانت طبيعته يظل مجالا لتعدد القراءات، والنصوص التي تتميز بانفتاحها الدلالي، تظل منفتحة على عدد لا مُنتهٍ من القراءات الممكنة[1].

في الأخير لا يسعنا إلا أن نساير **جابر عصفور** في مسعاه ومنطلقه حول قراءة التراث النقدي التي تمثل جزء من مشروع قراءة التراث العربي، والتي لا يمكنها أن تتقدم إلا إذا تمكن القارئ من الوعي بالتمييز بين الذات والموضوع، إلى درجة يصبح معها الوعي قادرا على تأمل نفسه في علاقته بمعطيات التراث المقروء، والكيفية التي يدرك بها هذه المعطيات، ليدرك أن جهاز قراءته قد كشف في النص الذي قرأ عن معنى ذي دلالة في السياق التاريخي وأفقه الزمني، وذي دلالة في السياق التاريخي لهذا القارئ وأفقه الزمني الخاص في الآن نفسه.[2]

[1] Voir : U.Eco. Les limites de l’interprétation, p:130.

[2] ينظر جابر عصفور: قراءة التراث النقدي ، ص: 116.

خاتمة

بعد أن تم استهلاك أثر رؤية هذا البحث، نستخلص جملة من النتائج والخلاصات المعرفية التي وقف البحث عندها، وهو إذ يرصد مختلف هذه النتائج، لا يدعي إطلاقا أنها نتائج نهائية ومغلقة على نوع من الحقائق، إذ العمل في مجال النقد والنظرية النقدية لا يمكن أن ينتهي إلى غاية محددة، فحسبه التجربة والمحاولة، لأن مثله كمثل عملية التأويل التي لا تنتهي بقدر ما تعلن بداية القراءة والتأويل، لكن رغم ذلك رصد البحث جملة من النتائج صاغها على النحو الآتي:

- تنوعت جملة المصادر والخلفيات المعرفية، وتعددت بين خلفيات تراثية وأخرى حداثية، في بلورة الوعي النقدي لطه حسين مما رسم معالم الطريق أمامه في تلك الفترة المبكرة من حياته العقلية.

- صاغت مختلف الحقول المعرفية التي ارتادها طه حسين توجهه النقدي في مرحلة البدايات، فكانت ممثلة في تأثره بالبيئة الأزهرية من ناحية، وبيئة الجامعة من ناحية أخرى، ثم بيئة العالم الغربي مختزلا في السوربون.

- عملت هذه المؤثرات الفكرية التي تشربها طه حسين منذ التحاقه بالجامعة وتبرمه من الأزهر وتقاليده البالية على تأثره بأساتذته المستشرقين الذين بصموه ببصمتهم من أمثال كارلو نالينو وسانتيلانا في مصر ولانسون ودوركايم في فرنسا.

- شكلت بدايات كتاباته النقدية ما يمكن أن نعتبره مدرسة طه حسين النقدية في الربع الاول من القرن العشرين عندما ألف مدونتيه النقديتين، تجديد ذكرى أبي العلاء المعري، وفلسفة ابن خلدون، الاجتماعية، والتي عملت على توطيد العلاقة بينه وبين المنهج التاريخي الذي بشر به طه حسين أثناء مرحلة الاستقبال الأولى للنقد العربي الحديث.

- كانت بحوثه المنشورة في المجلات والدوريات بمثابة النواة الصلبة لتوجهه النقدي فيما بعد مرحلة التأليف، كبحوثه التي جمعت فيما بعد في مؤلف حديث الأربعاء.

- كان اطلاعه على التراث الإنساني العالمي ممثلا في الفلسفة اليونانية وفلسفة أرسطو بشكل خاص عاملا أساسيا في نقل أمهات هذه الكتب الفكرية، في حركة ترجمة واسعة، أسهم العميد على مراحلها مما زود القارئ العري عامة والمصري على وجه الخصوص بمختلف المتون الفلسفية الغربية التي دعا من خلالها إلى مزيد من الإنفتاح على الآخر الغربي دون التنصل من تراث هذه الأمة.

- كان طه حسين تراثيا أكثر من التراثيين، وحداثيا أكثر من الحداثيين المعاصرين، نظرا لأنه لم يشح بوجهه عن منجزات التراث وفي الوقت نفسه انفتح على الثقافة الغربية انفتاح العالم بأسرارها وخباياها.

- إن المشروع النقدي لطه حسين في قراءته للتراث الشعري الجاهلي ما كان له أن ينحو ذلك المنحى التصاعدي التكفيري لولا تلك العقليات الدوغمائية التي صدر عنها كل خصومه ومناوئيه، ذلك أن الرجل بخلخلته هذه، أحدث رجة على مستوى التفكير وعلى مستوى المنهج العلمي والنقدي الذي كان متبعا آنذاك.

- نهج طه حسين سبيل البحث العلمي في الكشف عن حقائق الأشياء سواء بالمنهج التاريخي الذي يعاين الظاهرة في صيرورتها التاريخية والاجتماعية أو أثناء احتكامه لمنهج الشك الذي ينشد اليقين قبل تغيير المسالك النقدية القديمة بأخرى حداثية.

● كان تأثر طه حسين بديكارت جزئيا حسب ما وصل إليه البحث ومبدئيا، لأن التأثير الأولي والنهائي إنما كان بالقوانين الفلسفية لابن خلدون من جهة ولطروحات ابن سلام في التراث النقدي من جهة ثانية.

● استطاع طه حسين أن يشكل مدرسة نقدية تمتاح من طروحاتها باقي المدارس، التي أتت بعده، فكان تأثيره واضحا فيمن أتى بعده أمثال شكري عياد وجابر عصفور فيما بعد.

● يعد المشروع النقدي لطه حسين مشروعا عقليا لأنه دفع العقلية العربية الحديثة والمعاصرة إلى تغيير عاداتها في القراءة والاستنطاق والحفر في طبقات التراث.

● وصل البحث إلى أن الحلقة النقدية الواصلة التي يضطلع بمهمتها شكري عياد إنما تمتاح من معين التراث بقدر ما تضفي عليه من مقولات الحداثة، على اعتبار أن آليات القراءة عند شكري عياد متعددة ومتنوعة منها التراثية ومنها الحداثية. إضافة إلى مايمثله عياد على ساحة النقد العربي الحديث والمعاصر ، فالرجل بمثابة الخيط المعنوي الرابط والواصل بين جيل الرواد والجيل الذي يليهم.

● شكلت مرحلة البدايات النقدية عنده المعالم الأولى لرسم خارطة التوجه النقدي الذي يستكمله عياد ضمن مسيرته النقدية.

● تعد التجربة الرائدة التي كلف بها عياد أثناء توليفه بين البلاغة العربية القديمة ومقولات الأسلوبيات الحديثة من التجارب الرائدة في ساحة النقد العربي المعاصر.

● تعددت المواهب القرائية لعياد من كاتب للقصة إلى مترجم إلى محقق إلى كاتب مقال صحفي إلى ناقد أدبي مما يصعب مهمة البحث في إنجازات الرجل.

● شكلت سلسلة شكري عياد النقدية في مجال الأسلوبيات مباحث هامة في مجال النقد الأسلوبي الغربي والغربي، وشكلت تطبيقاته الأسلوبية مرحلة بدايات بالنسبة للتوجه الأسلوبي العربي، إضافة إلى أسماء نقدية أخرى.

● تراوح موقف عياد من الحداثيين العرب من مقبل عليهم إلى مشيح على إنجازاتهم، ذلك أن الرجل يعي حجم المزالق المعرفية التي قد توقع صاحبها في مطبات الإنبهار والتسرع والإنبطاح.

● رغم ذلك استطاع شكري عياد أن ينفذ إلى مقولات هذه الحداثة من حيث منطلقاتها النظرية والفلسفية وصياغاتها النظرية النهائية، ويحاول تأسيس مشروع حداثة عربية تأخذ من التراث نقاطه المضيئة بقدر ماتضيف إليه من الثقافة الغربية الوافدة، بما يخدم خصوصيات الأنا العربية وثوابتها

● سجل البحث مقاربة التراث من داخل منظومته الفكرية عند جابر عصقور، لكنه تبين أن الرجل يستحضر جملة من المصطلحات في قراءته كالتناص بمفهومه عند باختين وجوليا كريستيفا والكتابة كما عند التفكيكيين.

● لم يربط جابر عصفور الحداثة النقدية كما الحداثة الشعرية بزمن معين لكنها حسبه قرينة اللحظة التاريخية التي تفرزها وتطبعها بطابعها الخاص.

● رفض جابر عصفور إبداعية النقد التي تحول معها النقد من غاية إلى وسيلة للتباهي باللغة التي تنشد نزعة التطاوس واللغة المتعالمة.

● وقف جابر عصفور عند نظرية الشعر التراثية مستحضرا آلياتها النقدية والمقولاتية كما هو الشأن عند قدامة وحازم وابن خلدون، مما يشكل عودة إلى ذلك الأصل الذي يبقى يحتاج إلى محاولات جادة ورائدة للدفع به إلى مصاف التراثات العالمية، التي تسهم في خلق حداثة أمّتهم بشكل من الأشكال.

● شكّلت قراءة التراث بشقيه الشعري و النقدي محورا هاما من المحاور النقدية عند جابر عصفور، و الهدف منها هو صياغة نظرية لكيفية قراءة هذا التراث، تتنوع بين القراءة التأويلية والقراءة التاريخية له.

● سجّلت نظرية القراءة و التلقي حضورا لافتا في المشروع النقدي عند جابر عصفور، وذلك لارتباط الفعل القرائي بالقارئ، الذي يحاور أنساق النص التراثي، كما لم يهمل عصفور

مقولات التأويلية أو الهرمينوطيقا بما هي نظرية للفهم و التفسير، خاصة مفاهيم **غادمير** الذي شكّل سؤال التراث أهمية بالغة في مشروعه التأويلي.

- هذا و لا ندّعي أن هذه الخاتمة ستغلق عليها باب الزيادة و الاجتهاد، بقدر ما تدعو إلى مغايرة البحث في مثل هذه القضايا التي شكلت الساحة النقدية العربية الحديثة و المعاصرة، و تعمل على تنقية الأجواء البحثية التي تهدف الوصول إلى مناطق قصية لم تعهدها الساحة النقدية من قبل، و في الوقت نفسه يبقى سؤال النقد و سؤال النظرية منفتحا على غيره من التساؤلات المعرفية التي تصوغ غيرها من الإجابات، وحسب هذه الخاتمة أنها وقفت عند النقاط البارزة التي شكّلت معالم واضحة سترتكز عليها.

فهرس الأعلام

- **أحمد لطفي السيد**: 1872–1963: ولد سنة 1872 و حفظ القرآن في كتاب قريته، ثم التحق بمدرسة المنصورة الابتدائية ثم بمدرسة الخديوية، وفي سنة 1894 حصل على الإجازة في الحقوق، وبعدها اشتغل وكيلا للنيابة، ثم بالمحاماة، ثم تفرغ للعمل الصحفي والسياسي، وساهم في إنشاء صحيفة " الجريدة" في 09 مارس 1907، وبقي رئيسا لتحريرها حتى توقفت في 20 سبتمبر 1914، ساهم في الميدان السياسي، فكان فيلسوف حزب الأحرار الدستوريين وشغل منصب وزارة المعارف، وأصبح عضوا في مجلس الشيوخ كما ساهم في توجيه الحياة التعليمية المصرية، إذ شغل منصب وكيل الجامعة المصرية القديمة ومديرا للجامعة المصرية ثم تولى بعد ذلك رئاسة "مجمع اللغة العربية". ومن أهم مؤلفاته ترجمته لآثار أرسطو الذي كان معجبا به: " الأخلاق" "الطبيعة" "الكون والفساد" "السياسة" وله: "تأملات في الفلسفة والأدب والسياسة والاجتماع" جمعه إسماعيل مظهر، و"مذهب الحرية– إلى نوابنا" وهي مجموعة مقالات نشرها لطفي السيد في الجريدة، جمعها أحمد مصطفى وإسماعيل زهدي، و" المنتخبات" جمعها إسماعيل مظهر.ينظر المرجع السابق، ص: 179.

- **اجنتسيو(اغناطيوس) جويدي** (Ignazio Guidi) (1844– 1935) أو جويدي الكبير تمييزا له من ابنه ميكلنجلو. مستشرق إيطالي، ولد في روما من أسرة عريقة، وتعلم العربية وعلمها في جامعتها، وهو من أبرز علماء اللغات السامية، تولى التدريس في جامعة روما ما يزيد على أربعين عاما، زار مالطة ومصر وفلسطين ودمشق واستانبول، ودعي في عامي 1908 و1909 للتدريس في الجامعة المصرية القديمة، فدرس الأدب العربي وفقه اللغات العربية الجنوبية بالعربية، وكان طه حسين من أبرز تلاميذه، وكان عضوا في المجمع العلمي العربي بدمشق، توزعت اهتماماته على خمسة مجالات: الأدب العربي الإسلامي، والآداب المسيحية في المشرق، واللغة الحبشية وآدابها، واللغة العبرية والكتاب المقدس، ولغات جنوب الجزيرة العربية. وله فيها مؤلفات وبحوث وتحقيقات كثيرة منها:

محاضرات أدبيات الجغرافية والتاريخ واللغة عند العرب باعتبار علاقتها بأوربا وخصوصا بإيطاليا و "جداول كتاب الأغاني" ينظر، المرجع السابق: ص:16.

• **أرسطو** 322ق م– 384ق م (Aristoteó) ولد أرسطو سنة 384 ق.م في بلدة ستاجيروس من أعمال "خالقيديا" وكان أبوه نيقوماخوس طبيبا للملك أمينافس الثاني ملك مقدونيا، وقد توفي والده وهو صغير. تكفله وقام على تربيته رجل يدعى بروكسينوس. جاء أرسطو أثينا ليتم تعليمه في سنة 367 ق م. وانتظم في سلك تلاميذ أفلاطون، وأقام عشرين عاما تلميذا مجدا في الأكاديمية، وبعد أن مات أستاذه أفلاطون سنة 247 ق.م ترك أرسطو أثينا وتوجه إلى ميسا حيث قضى مدة طويلة في خدمة هيرمياس طاغية أتارينوس وكان هذا الأمير صديقا لأفلاطون من قبل. ولما قتل هيرمياس سنة 343.342 ق.م رحل أرسطو إلى بلاط الملك فيليب الثاني، ملك مقدونية الذي دعاه ليكون معلم الإسكندر. ثم عاد بعد ذلك إلى أثينا سنة 330.334 ق.م. وأقام بها، فأنشأ جماعة جديدة مشابهة للأكاديمية سميت مدرسته بالليكيون، وهي عين الكلمة الفرنسية الليسية، وقد قضى أرسطو ثمانية عشر عاما في أثينا مشتغلا بالتدريس والتصنيف، وتوفي سنة 322ق.م. ألف أرسطو كتبا عدة ولكنها ضاعت ولم يبق منها إلا كتاب نظام الأثينيين الذي ترجمه طه حسين، وألف في نقد النثر، كتاب " فن الخطابة" وفي نقد الشعر،" فن الشعر" و" السياسة" وغيرها.ينظر المرجع السابق، ص: 189.

• **ألفونس أولار** (A. Aulard) مؤرخ فرنسي. أهم آثاره "التاريخ السياسي للثورة الفرنسية وهو مؤسس مجلة: الثورة الفرنسية. ينظر عبد المجيد حنون، المرجع السابق ص 157.

• **جوستاف جلوتز** (Gustave Glotz) مؤرخ فرنسي خريج المدرسة العليا للأساتذة، أستاذ الأدب اليوناني بالسربون منذ 1897، له جملة من المؤلفات منها: "التعذيب في بلاد اليونان البدائية وتضامن الأسرة في القانون الجنائي باليونان 1904 والعمل عند اليونان قديما. ينظر عبد المجيد حنون، المرجع نفسه، ص: 156.

• **جوستاف بلوك**: (Gustave Bloch) باحث فرنسي درس في ليون وباريس التاريخ الروماني الذي ألّف فيه عدة مؤلفات أشهرها : أصول مجلس الشيوخ الروماني. ينظر عبد المجيد حنون، المرجع نفسه، ص 156.

• **جوستاف لانسون** (Gustave Lanson) 1857– 1934 ، حصل على الدكتوراه في الآداب سنة 1888 ودرّس في التعليم الثانوي والجامعي في السربون وفي المدرسة العليا للأساتذة التي صار مشرفا على إدارتها سنة 1902. كان معنيا بتاريخ تطور الأفكار الأدبية والمعرفة الدقيقة المفصلة للمبدع وفردية الأثر الفني وتيارات العصور وتطبيق المناهج العلمية في الدراسات الأدبية، تخرجت عليه مدرسة هامة تجمع بين الاتجاه الفلسفي في النقد والدقة العلمية في البحث. له مجموعة هامة من المؤلفات أهمها: تاريخ الأدب الفرنسي، ومبادئ الإنشاء والأسلوب وبوالو، كورني، فولتير. ينظر: أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، ص: 191. ومحمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، مقدمة "منهج البحث في الأدب"، ص: 391.

• **جول لوميتر**(1853–1914) (Lemaitre Jules) ولد في 27 ابريل 1853 في فينسي، وبعد دراسته الأولى دخل إلى المدرسة العليا للأساتذة، ثم عين أستاذا في هافر سنة 1875، وابتدأ منذ ذلك يكتب من حين لآخر في " القرن 19" ثم في " المجلة الزرقاء" وفي سنة 1880 عين أستاذا بالجزائر التي لم يقم بها إلا سنتين ليلتحق بعد ذلك بكلية الآداب ببيزنسون، وفي سنة 1884 يغادر الأستاذية ويشتغل في باريس بالكتابة، فيصبح ناقدا لجريدة المناقشات، وفي سنة 1895 يدخل إلى الأكاديمية الفرنسية. من أهم آثاره: رواية " الملوك" و" البرلماني لوثر الكبير" و"السن الصعب" و"مأساة العفو" وله كتابات أدبية هامة تدعى " المعاصرين" ومحاضرات حول جان جاك روسو، وجان راسي، وفنيلون، وشاتوبريان. ينظر أحمد بوحسن: المرجع السابق، ص: 191،192.

• **دافيد صموئل مرجليوث** 1858–1940 (Margoliouth.D.S.) درس مرجليوث الآداب الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) في أكسفورد، ثم انتقل إلى دراسة اللغات السامية، وكانت ثمرة هذه الدراسات، دراسته ونشرته لكتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس بترجمة متى بن يونس وقد ظهرت سنة 1887، ثم عين أستاذا بجامعة أكسفورد سنة 1889، وفي سنة 1905 بدأ نشر دراسته عن الإسلام، وذلك بكتابه"محمد ونشأة الإسلام" ثم ألقى محاضرات عن "تطور الإسلام في بدايته" ونشرت سنة 1914، لكن هذه الدراسات كانت تسري فيها روح غير علمية ومتعصبة أثارت سخط المسلمين عليه وكثيرا من المستشرقين، وكتب محاضرات أخرى بعنوان "العلاقات بين العرب واليهود" الذي ظهر سنة 1924، واختير عضوا مراسلا للمجمع العربي بدمشق عند نشأته، وله مجموعة هامة من الكتب مثل رسائل أبي العلاء المعري سنة 1928، و"نشوار المحاضرة" للتنوخي سنة 1921،

وترجمته لقسم من تاريخ ابن مسكويه "تجارب الأمم" 1920، وله مقالات أخرى عن الأدب العربي. ينظر:أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، ص: 192-193.

- **رينيه ديكارت** (R. Descartes) (1596- 1650) فيلسوف ورياضي وفيزيائي فرنسي، تجول في أوربا، كعسكري، عام 1929، ثم أقام في هولندا عشرين عاما، رحل في أثنائها مرة واحدة إلى الدانمرك وثلاثا إلى فرنسا، يعود إليه ابتكار " علم الهندسة التحليلية"، ومن أهم كتبه: " طريقة المنهج"و" تأملات ميتافيزيقية"و" مبادئ الفلسفة"و" معالجة أهواء النفس".

- **سانت بيف** (Sainte Beuve) (1804- 1896) من أكبر النقاد أصحاب المنحى النفسي، كان معنيا في البدايات، بدراسة العلوم إذ كان ينوي دراسة الطب، اتصلت العلاقة بينه وبين "فكتور هوجو" بعد أن كتب مقالين حول ديوانه، درس في جامعة "لوزان" بسويسرا، وجامعة "لييج" ببلجيكا ثم انتخب عضوا في الأكاديمية الفرنسية عام1844، وعين أستاذا بمدرسة المعلمين العليا، فعضوا في مجلس الشيوخ، له آثار قيمة عن "شاتوبريان" و"بور رويال" من أشهر كتبه "أحاديث الإثنين".

- **سانتيلانا** (David Santillana) (1855-1931) ولد بتونس وتخرج من جامعة روما، شارك في لجنة إعداد القوانين التونسية عام 1896، وانتدبته الجامعة المصرية عام 1910، أستاذا لتاريخ الفلسفة، اشتهر في فقه الإسلام وفلسفته، وله آثار في الفلسفة والمذاهب الإسلامية وخاصة المالكي والشافعي. ينظر المرجع السابق، ص: 15.

- **سيد بن علي المرصفي**: (.....-1931) عالم بالأدب واللغة، كان من جماعة كبار العلماء بالأزهر، درس في الأزهر إلى أن شاخ وكسرت ساقه فاعتكف في منزله بالقاهرة وجعل يعقد حلقات الدرس للطلاب الذين كانوا يقصدونه إلى أن توفي.من آثاره (رغبة الأمل من كتاب الكامل) و(أسرار الحماسة). ينظر المرجع السابق، ص: 13.

- **شارل ديهل** : (C. Diehl) باحث فرنسي خريج المدرسة العليا للأساتذة. متخصص في التاريخ البيزنطي، له مؤلفات منها: إغريقيا البيزنطية و"وجوه بيزنطية وتاريخ الإمبراطورية البيزنطية. ينظر عبد المجيد حنون، المرجع السابق، ص: 156

• **شارل سينيوبوس**: (C. Seignobos) مؤرخ فرنسي، تأثر بالمدرسة التاريخية الألمانية، له عدة مؤلفات أشهرها: تاريخ الحضارة و"مدخل إلى الدارسات التاريخية و"التاريخ السياسي لأوربا الحديثة وكانت طريقته النقدية الموسومة بالوضعية تعنى أساسا بالحدث التاريخي المادي. ينظر عبد المجيد حنون: المرجع السابق ص: 156.

• **كارلو ألفونسو نالينو** (Carlo Alfonso Nallino) (1872– 1938) ولد في تورينو (Torino) ونشأ وتلقى دروسه الأولية ومبادئ العربية والسريانية والعبرية في أوديني (Udine) تخرج من جامعة تورينو، ودرس في جامعة روما، أشرف على مجلتي " الدراسات الشرقية"و"الشرق الحديث" وهما بالإيطالية، كان علمه غزيرا في الجغرافية والفلك عند العرب، وكان عارفا بالإسلام ومذاهبه، ذهب إلى غير بلد عربي، وكان عضوا في مجمع علمي عربي وغير عربي، له كتب وبحوث بالإيطالية والعربية. راجع يوسف بكار:أوراق نقدية جديدة عن طه حسين، دار المناهل، بيروت، ط1، 1991، ص: 09.

• **كازانوفا** : (P. Casanova) مستشرق فرنسي درس في الكوليج دي فرانس اللغة العربية وآدابها، انتدبته الجامعة المصرية سنة 1925 لتدريس فقه اللغة، توفي في مصر سنة 1926. له دراسات متعددة في مجالات متخصصة حول مختلف أوجه الحضارة العربية. ينظر عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، ص: 156.

• **فرديناند برونتيير** (Ferdinand Brunetiere) (1849–1907) صاحب مذهب التدرج والانتقال في في أنواع البلاغة، ومن أكبر أدباء القرن التاسع عشر ونقاده في فرنسا، تقلب في مناصب العلم والأدب، ومستواه العلمي الرسمي لم يتعد الشهادة الثانوية، لكنه عوضه بالمطالعة الجدة الواسعة والجلد على التحصيل الذاتي في نتاجات عقول الأمم وآدابها في مختلف العصور، وساعدته في هذا معرفته اللغات القديمة والحديثة.

• **هيبوليت تين** (Hypolyte Taine) (1828– 1893) من كبار علماء القرن التاسع عشر في فرنسا، تلقى تعليمه الأولي في بعض مدارس باريس، عاش فترة من قلمه بما كان يكتبه في المجلات حول النقد والتاريخ، أصبح عضوا في الأكاديمية الفرنسية عام 1880، ومن مؤلفاته (فلاسفة فرنسا في القرن التاسع عشر) و (تاريخ الأدب الإنجليزي) و(فلسفة الفن).

بيبليوغرافيا البحث

1. إبراهيم أحمد ملحم:الخطاب النقدي وقراءة التراث، ،عالم الكتب الحديث،الأردن، 2007.

2. ابن طباطبا:عيار الشعر،تح عبد العزيز بن ناصر المانع،إتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط، 2005.

3. أحمد بوحسن: الخطاب النقدي عند طه حسين، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1، 1985.

4. أحمد عبد الحليم عطية: الديكارتية في الفكر العربي المعاصر، دراسة مقارنة في المذاهب الفلسفية الغربية والثقافة العربية الحديثة، دار الثقافة للنشر والنوزيع، القاهرة، دط، 2002.

5. أدونيس: الثابت و المتحول، 3-صدمة الحداثة، دار الفكر، ط5 ، 1986.

6. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

7. أدونيس:فاتحة لنهايات القرن،بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة،دار العودة،بيروت،ط1، 1980.

8. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.

9. أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب،بيروت،ط1، 1989.

10. أرسطو طاليس: فن الشعر،حققه مع ترجمة حديثة و دراسة لتأثيره في البلاغة العربية، شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، دط، 1967.

11. أرسطو: فن الشعر: تح: شكري محمد عياد، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

12. ت.تودروف: الأدب والدلالة:تر:محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،حلب،ط1، 1996.

13. ت، تودروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.

14. توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه،الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط1، 1984.

15. توفيق الطويل: أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط5، 1967.

16. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط3، 1992.

17. جابر عصفور: ذاكرة الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،2005.

18. جابر عصفور: مفهوم الشعر ، دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، 2003.

19. جابر عصفور:مفهوم الشعر:دراسة في التراث النقدي،دار الثقافة للطباعة والنشر،ط1، 1979.

20. جابر عصفور: نحو ثقافة مغايرة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2008.

21. جابرعصفور:المرايا المتجاورة،دراسة في نقد طه حسين،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1983.

22. جابر عصفور: أوراق ثقافية، ثقافة المستقبل ومستقبل الثقافة، المركز العربي،القاهرة،دط، 2003.

23. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، (مؤسسة عيبال،ط1، 1991).

24. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1991.

25. جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

26. الجاحظ: البيان والتبيين، وضع هوامشه موفق شهاب الدين،دار الكتب العلمية، بيروت، مج1، ج1، ط2، 2003.

27. الجاحظ: الحيوان، مكتبة المصطفى الإلكترونية، ج1.

28. جمال شحيد،وليدقصاب:خطاب الحداثةفي الأدب،الأصول والمرجعية،دارالفكر،دمشق،ط1، 2005.

29. جوستاف لانسون: منهج البحث في تاريخ الأدب، تر: محمد مندور، ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، دط.

30. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: لحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط2، 1981.

31. حسين جمعة: طه حسين، القامة والظل، دار ابن هانئ للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1993.

32. حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

33. حمادي حمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، 1988.

34. حمدي السكوت ومارسيدن جونز: أعلام الأدب المعاصر في مصر (1) طه حسين، قسم النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، 1975.

35. ديكارت: مقال في المنهج، تر: محمود محمد الخضيري، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط2، 1968.

36. رجاء النقاش: أدباء معاصرون، المكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1968.

37. رولان بارت: نقد وحقيقة،تر: منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري ، حلب، سورية ،ط1، 1994.

38. رامان سالدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1996.

39. سامح كريم: ماذا يبقى من طه حسين، دار القلم، بيروت، ط2، 1977.

40. سامح كريم: معارك طه حسين الأدبية والفكرية، دار القلم بيروت، ط2 ، 1977.

41. سامي الكيالي: مع طه حسين، دار المعارف، مصر، ط2، إقرأ ح11، ج1.

42. سعد البازعي: الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 2008.

43. سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2004.

44. سعيد توفيق:في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002.

45. سيد البحراوي:البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة،ط1، 1993.

46. سيد البحراوي:قضايا النقد و الإبداع العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر،2002، ع 129.

47. شفيق السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

48. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.

49. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، البنيوية، النقد الأسطوري، مورفولوجيا السرد، ما بعد البنيوية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 1997.

50. شكري محمد عياد:الأدب في عالم متغير،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

51. شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي،، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996

52. شكري محمد عياد: بين الفلسفة و النقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1990.

53. شكري محمد عياد: تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،القاهرة، 1967.

54. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1993، ع 177.

55. شكري محمد عياد: دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد،دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

56. شكري محمد عياد:مدخل إلى علم الأسلوب،أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع،القاهرة، ط3، 1996.

57. شكري عياد: الرؤيا المقيدة،دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1978.

58. شكري محمد عياد: اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي- ط1، 1988.

59. شكري عياد:على هامش النقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1993.

60. شكري محمد عياد: يوم الدين والحساب، دار الوحدة، بيروت، ط1، 1980

61. صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد،دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

62. صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

63. صلاح فضل: في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2007.

64. طه حسين: خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1978.

65. طه حسين: مرآة الإسلام، دار المعارف، مصر، 1959.

66. طه حسين: من بعيد، المطبعة الرحمانية، القاهرة، د،ت .

67. طه حسين: من بعيد، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1972.

68. طه حسين: الأيام، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 2004، مج1.

69. طه حسين: المؤلفات الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ج9.

70. طه حسين: ألوان، دار المعارف، مصر، ط3.

71. طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، بيروت، ط2، 1983، مج10، ج1.

72. طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، مج3.

73. طه حسين: جنة الشوك، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1947، مج11.

74. طه حسين:حديث الأربعاء، المجموعة الكاملة،دار الكتاب اللبناني،بيروت لبنان،دط،دت،مج2.

75. طه حسين: خصام و نقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1963.

76. طه حسين: فصول في الأدب و النقد، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، 1973، مج5.

77. طه حسين: في الأدب الجاهلي: دار المعارف، مصر، 1962.

78. طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط11، 1975.

79. طه حسين: في الشعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة–تونس، ط4، 2004.

80. طه حسين: قادة الفكر، إدارة الهلال، مصر، دط، 1925.

81. طه حسين: قادة الفكر، دار العلم للملايين، بيروت، 1989.

82. طه حسين: مرآة الإسلام، دار المعارف، مصر، دط، دت،

83. طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر: المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973، مج9.

84. طيب تيزيني: مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1981.

85. عاطف أحمد الدراسبة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

86. عباس أرحيلة: مسألة التأثير الأرسطي لدى مؤرخي النقد والبلاغة العربية، المطبعة والوراقة الوطنية، الرباط، ط1، 1999.

87. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد و البلاغة العربيين إلى حدود القرن الثاني الهجري، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999.

88. عباس الجراري: خطاب المنهج. منشورات النادي الجراري 8، الرباط، ط2، 1995.

89. عبد الإله بلقزيز: العرب والحداثة،دراسة في مقالات الحداثيين،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط1، 2007.

90. عبد الجليل بن محمد الأزدي:أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، المديرية الجهوية لوزارة الثقافة، مراكش، ط1، 2009.

91. عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1958.

92. عبد الرزاق عيد: طه حسين رائد العقلانية الليبرالية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.

93. عبد الرزاق عيد: طه حسين، العقل والدين، بحث في مشكلة المنهج، مركز الإنماء الحضاري حلب، سوريا، ط1، 1995،

94. عبد السلام الشاذلي: الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث،دار الحداثة، بيروت، ط1، 1989.

95. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، 1977.

96. عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، دط، دت.

97. عبد السلام بن عبد العالي: التراث و الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت 1985.

98. عبد العزيز المقالح: عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب بيروت، ط2، 1988.

99. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة- من البنيوية إلى التفكيك- عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1998، ع 232.

100.عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة- نحو نظرية نقدية عربية- عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ع 272.

101. عبد العزيز شرف: طه حسين و زوال المجتمع التقليدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

102. عبد الفتاح كيليطو : الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1،2007.

103. عبد الله الغذامي: لخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط1، 1985.

104. عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1996.

105. عز الدين إسماعيل: آفاق معرفية في الإبداع و النقد و الأدب و الشعر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2003.

106. عز الدين إسماعيل: الأدب و فنونه دراسة و نقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط7، 1978.

107. عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، دط.

108. علي أومليل: سؤال الثقافة،الثقافة العربية في عالم متحول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 2005.

109. علي حرب:التأويل والحقيقة،قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

110. علي حرب: مداخلات، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1985.

111. علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط4، 2005، .

112. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية – الآداب الأوربية حتى القرن التاسع عشر–، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1979.

113.عمر مهيبل:البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ط3، 2010.

114.فاضل ثامر: مدارات نقدية (في إشكالية النقد و الحداثة و الإبداع)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987.

115. فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين أوربا و لبنان، نصوص -جماليات، تطلعات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985.

116. قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.

117.كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، دار المعارف، مصر، ط2، 1970.

118. ماجد السامرائي: الثقافة والحري، قراءة في فكر طه حسين، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996.

119. مالكم براد بري و جيمس ماكفارلن: الحداثة ، دراسات مشتركة، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987.

120. محمد أركون: قضايا في نقل العقل الديني، كيف نفهم الإسلام اليوم، تر: هاشم صالح، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2000.

121. محمد الدغمومي: نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1999.

122. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1985.

123. محمد برادة: مفهوم الحداثة عند طه حسين من خلال كتابي حافظ و شوقي و حديث الأربعاء- دراسات مغربية في الفلسفة و التراث الفكري العربي الحديث- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.

124. محمد سالم سعد الله: ما وراء النص: دراسات في النقد المعرفي المعاصر04، عالم الكتب الحديث، إربد.الأردن، ط1، 2008.

125. محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 2005.

126. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط3، 2006.

127. محمد عابد الجابري: نحن والتراث- قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986.

128. محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1989.

129. محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1996.

130. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، ط3، دت.

131. محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دط، دت.

132. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973.

133. محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط3.

134. مصطفى عبد الغني: تحولات طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990،

135. محمد يوسف نجم: نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث- مقدمة ودليل - دار صادر، بيروت، ط2، 1985.

136. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط5، 1978.

137. نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

138. نصر حامد أبو زيد:إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992.

139. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت،ط3، 1994.

140. هانز جيورج غادمير: الحقيقة و المنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية. تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية: جورج كثورة، دار أويا للطباعة، الجماهيرية العظمى، طرابلس، ط1، 2007.

141. هانز جيورج غادمير: تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة،مصر.

142. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية-الرؤية و التطبيق-، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007.

143. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978.

144. يوسف الخال: نحن و العالم الحديث، الحداثة في الشعر، بيروت، 1978.

145. يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي،دار الحقائق للطباعة والنشر،بيروت،ط2، 1980.

المجلات و الدوريات :

146. مجلة أفق المغرب، 1994، السنة 3، ع9.

147. مجلة كتابات معاصرة، بيروت، حزيران 1993 ، مج5 ، ع 18.

148. مجلة الكرمل، ع 9، 1983.

149. مجلة فصول، القاهرة، أكتوبر 1980.،مج 1، ع1.

150. مجلة الحياة الثقافية، تونس، 1988، العددان 48،49.

151. مجلة نزوى، مسقط، عمان، أفريل 2001، ع26.

152. مجلة فصول، القاهرة، مج3، ع4، 1983.

153. مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، ع05، 1994.

154. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج19 ، ع 3.

155. مجلة الكرمل، ع2، 1981.

156. علامات في النقد، جدة، يونيو، 2005، ج56، م14.

157. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج23، ع1، أكتوبر، ديسمبر، 1994.

158. علامات ، مجلة فصلية ثقافية، مكناس، ع7، 1997.

159. مجلة فصول القاهرة ،1984 ، ع3.

المراجع باللغة الأجنبية:

160. H.G.Gadamer:Vérité et méthode , Ed.seuil- 2eme 2dition 1976

161. U.Eco Les limites de l'interprétation, Traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher. Bernard Grasset.1992.

162. W.Iser: l'acte de lecture, traduit de l'allemand par .Evelyneszncer, Ed Pierre mardaga 1985.

الفهرس

مقدمة 02

الباب الأول : الخطاب النقدي عند طه حسين

الفصل الأول : مرجعيات القراءة عند طه حسين

1. مرحلة البدايات 10
1.1. في الريف المصري 12
2.1. في الأزهر 13
3.1. في الجامعة 22
4.1. في السوربون 24
2. طه حسين و المرجعية الليبرالية 29
3. آثار طه حسين 35

الفصل الثاني : طه حسين و مرحلة تأسيس الكتابة النقدية

1. طه حسين و المنهج التاريخي 50
2. منهج المرصفي 57
3. المنهج الحديث 57
4. فاعلية المنهجين 58
5. المنهج التاريخي في كتاب تجديد ذكرى أبي العلاء 59
6. الحتمية التاريخية 61
7. البحث عن المنهج (حديث الأربعاء) 70
1.7. من الجبر التاريخي إلى الحرية الفردية 70
2.7. آلية اشتغال المنهج 71
3.7. قوانين ابن خلدون الفلسفية 74
8. خيارات الممارسة المنهجية في حديث الأربعاء 84

الفصل الثالث : إشكالية قراءة التراث الشعري عند طه حسين

1. من المقايسة إلى المماثلة 94
2. حضور المؤثر الغربي 97
3. قراءة النص الشعري ، الشروط و الضوابط 104
4. طه حسين و المسألة الهوميرية 107
5. طه حسين و استراتيجية القراءة المقارنة 109
6. إشكالية قراءة النص الشعري الجاهلي 119
7. آلية الشك الديكارتي و التاريخ الأدبي 121
8. النص الشعري الجاهلي : نبش الأصول 124
9. ديكارت و طه حسين ، رؤيتان و عالمان 136

الباب الثاني : شكري عياد الحلقة النقدية الواصلة

الفصل الأول : الخلفيات المعرفية – مرحلة البدايات

1. في تأسيس الوعي النقدي 152
2. الاتجاهات الأدبية الحديثة 158
3. سؤال النقد ، سؤال النظرية عند عياد 161
4. قضايا تراثية في الفكر النقدي عند عياد 169
   1.4. كيفيات قراءة التراث 169
   2.4. التأثير الأرسطي في البلاغة العربية 172
5. مكانة شكري عياد النقدية 184
6. شكري عياد و معضلة التأصيل النقدي 187

الفصل الثاني : بين البلاغة العربية و الأسلوبيات الحديثة

توطئة 198

1. المشروع الأسلوبي عند عياد 199
   1.1. إشكالية استقبال الأسلوبية في النقد العربي الحديث 199
   2.1. معطيات شكري عياد الأسلوبية 202
2. شكري عياد و معضلة التأصيل لأسلوبية عربية 208
3. مباحث الأسلوب في التراث العربي 222
4. شكري عياد و محاولات التجديد 225

الفصل الثالث : شكري عياد و حداثة الخطاب النقدي

1. المنهج النقدي و إشكالية التوظيف 236
2. المنهج و الخصوصية الحضارية 237
3. موقف شكري عياد من الحداثة الغربية 240
4. أزمة الحداثة العربية 247
5. نحو مشروع تأسيس حداثة عربية 261
6. موقفه من الحداثة العربية 265
7. كيف يكون النقد علما 268
8. مفهوم الذوق 271

الباب الثالث : أزمة المنهج في الخطاب النقدي عند جابر عصفور

الفصل الأول : خطاب الحداثة عند جابر عصفور

1. في مفهوم الحداثة 279
2. الحداثة : سيرة ميلاد و سياق تطور 284
3. رهانات الحداثة العربية عند جابر عصفور 287
4. جدلية الأنا و الآخر في الوعي العربي المعاصر 289
5. الحداثة العربية و المرجعيات المستعارة 296

الفصل الثاني : قراءة التراث النقدي عند جابر عصفور

1. قراءة التراث : نحو تأصيل المفهوم 310
2. القراءة التأويلية بديلا 315
3. نظرية الشعر من الماهية إلى المهمة 322
4. النص الشعري التراثي بين الوظيفة و الجمالية 330
5. تاريخية النص التراثي 334
6. التراث كيف نقرأه 337

خاتمة 348

فهرس الأعلام 354

بيبليوغرافيا البحث 360

الفهرس 374