ملامح حداثية في التراث النقدي العربي

إعداد
عاصم محمد أمين حسن بني عامر

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المشرف
الأستاذ الدكتور صلاح جرار

المشرف المشارك
الأستاذ الدكتور خالد الكركي

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في
اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

كانون الثاني، ٢٠٠٤

الإهداء

إلى أولئك الذين ينهضون من جديد

بعد ما غرسوا أقدامهم في أرض مربع

إلى أمي وأبي

ثمرة أخرى من نتاج غرسهم

جميع الحقوق محفوظة
الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

شكر وعرفان

أقر بالفضل لصاحبيّ الفضل أستاذيّ الجليلين، الأستاذ الدكتور صلاح جرار، والأستاذ الدكتور خالد الكركي على ما أوليا هذه الدراسة من عناية ورعاية دفعا بها لأن ترى النور، فإن كان فيها ما يستحق الإشادة فبفضلهما، وإن دخلت في باب الزبد فبما كسبت يداي، ولأجل ذلك كله ولغيره، فكل عبارات الشكر وديباجات العرفان تقف عاجزة عن إسداء شيء من وفير ما قدماه، فما ضنا عليَّ يوماً بنفيس وقت، وغزير علم، بل أكسباني صبراً على مواصلة البحث مستمداً من جميل صبرهما عليّ، وأخلفاني علماً محبوكاً برمة التواضع والخلاق، فجزاهما الله عني خير الجزاء. كما وأتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل، الأستاذ الدكتور محمود السمرة، والأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي، والأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي، الذين عنّوا أنفسهم وأجهدوها في قراءة هذه الدراسة، وتكرموا بالموافقة على مناقشتها وإضفاء الشرعية على كنه وجودها، بما سيرفدونها من ملحوظات ثرة يرتقون بها ثلمتها، ويجبرون كسيرتها، وهم من هم بما طبعوا عليه من البلاغة، وفن القول وحب المعرفة، فلهم كل الشكر والتقدير والعرفان. كما وأشكر كل من أسهم في إنجاز هذا العمل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

صفحة العنوان	أ
أعضاء لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وعرفان	د
المحتوى	هـ
ملخص باللغة العربية	ح
مقدمة	ط
الفصل الأول: "أفق الحداثة"	**١-٤٧**
توطئة	**٢**
الحداثة	**٣**
الحداثة :المصطلح	٣
الحداثة:المفهوم	٦
أسس الحداثة	**١٥**
الذاتية	١٥
العقلانية	١٧
العلمانية	٢٠
العدمية	٢٣
الحداثة أفقا معرفياً	**٢٤**
تمهيد	٢٤
المناهج النقدية الحديثة	٢٩
المنهج النقدي التاريخي	٢٩
المنهج النقدي الاجتماعي	٣١
المنهج النقدي النفسي	٣٤
المنهج النقدي الجمالي	٣٧

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

النقد الوجودي ٤٢
خلاصة ٤٧
الفصل الثاني: "البنيات الدالة في التفكير النقدي العربي" ٤٨-٩٦
توطئة ٤٩
البنية النقدية السائدة ٥٠
عمود الشعر ٦٩
البنية النقدية المفارقة ٧٤
ائتلاف الاختلاف ٨٨
خلاصة ٩٦
الفصل الثالث: تجليات الحداثة في التراث النقدي ٩٧-١٣٨
توطئة ٩٨
تمهيد ٩٩
اللغة ٩٩
الإشارة اللغوية ١٠٧
الشعرية ١١١
كسر أفق التوقع ١٢١
وحدة العمل الأدبي ١٢٥
الإبداع ١٢٨
المناهج النقدية ١٣٣
خلاصة ١٣٨
خاتمة ١٣٩
المصادر والمراجع ١٤٠
ملخص باللغة الانجليزية ١٥٧

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(ملامح حداثية في التراث النقدي العربي)

إعداد
عاصم محمد أمين حسن بني عامر

المشرف
الأستاذ الدكتور صلاح جرار

المشرف المشارك
الأستاذ الدكتور خالد الكركي

ملخص

تحاول الدراسة الحالية الوقوف على بعض ملامح الحداثة في التراث النقدي العربي، مما تطلب حصر مفهوم الحداثة باستبطان مقوماته وركائزه من أجل مقاضاة فصول الدراسة اللاحقة بمنهجية واضحة محددة، فكانت الحداثة وصفاً لفاعلية الذات وتموضعها في بيئتها وظروفها المحيطة، وجعلها مصدراً لكل انبثاق في المنظومة النقدية.

ولتحقيق ذلك كان لا بد من الكشف عن البنية العقلية المنتجة لتراثنا النقدي بشقيه التقليدي والحداثي، والوقوف على المعيارية التي قام عليها كل منهما، فكما أن المشابهة أختصت بالبنية التقليدية، جاء الاختلاف علامة على البنية الحداثية، مؤدياً دوره في عملية الخلق والإبداع.

من هنا أفرزت الرؤية الحداثية نتاجاً نقدياً تمثل في بعض القضايا التي اردتدت، في الرؤية التقليدية، إلى تصورات ميتافيزيقية، وأصبحت ترتد، في الرؤية الحداثية، إلى فاعلية إنسانية خالصة، جاء ذلك في قضية إصطلاحية اللغة، واعتباطية الإشارة اللغوية التي تبين أنها تحتكم إلى تواطؤ عرفي، إضافة إلى ذلك تعاين الدراسة قضية الشعرية بوصفها انحرافاً أسلوبياً يرتد إلى فاعلية إنسانية، تتحصل بقوة واعية، وحضور فاعل من قبل الذات البشرية، وأخيراً تم الوقوف على المناهج النقدية بوصفها طرائق معاينة تكشف مدى التأثر والتأثير بين الذات والموضوع.

مقدمة

الحمد لله محدث الكون بعظيم قدرته، ومدبر العالم بثاقب حكمته، والصلاة والسلام على رسوله الصفي، وأمينه الرضي.

أما بعد:

فيبدو الحديث عن حداثة تراث مضى عليه مئات السنين ضرباً من التناقض، والإسقاط المقيت؛ ذلك بالوقوف على مباشر أبعاد الحداثة ومدلولاتها، وعدها قسيماً للقدم أو اتّباعاً للسلف أو للغرب فإذا ضربت في العمق بحثاً عن الجذور؛ فإنها تنأى عن هذا التمثيل السطحي، وتتكشف عن نظرة متميزة إلى الكون والطبيعة، تتجلى فيها فاعلية الذات في نبذ الآراء الجاهزة والنظريات المحنطة سعياً إلى التجاوز المستمر، وعقلنة كل المعطيات. بهذا الفهم المستبطن المتقد تشكل الحداثة ملمحاً فكرياً متميزاً في منظومة التراث النقدي العربي، إذ إنها أسهمت إسهاماً واضحاً في تشكيل صرح نقدي حداثي، قوامه رؤية مغايرة في معاينة البنية النقدية، تهدف إلى نظم توليفة من الاختلافات للوصول إلى الإبداع. وقد تجلت الحداثة في ظهور عقلية نقدية مفارقة للعقلية النقدية السائدة، حرصت على الانفكاك من ربقة الجزئيات إلى شمول الكليات، ومن النظرة الميتافيزيقية إلى الفاعلية الإنسانية؛ مما هيأ لظهور رؤية متقدمة للغة ترتد بها إلى نتاج إنساني واع، يوصل إلى التحول الدلالي المنتج للشعرية من خلال المبدع، وحريته في اختيار ألفاظه، التي تحتكم في عمومها إلى بنية كلية.

تعاين هذه الدراسة ظاهرة الحداثة في الموروث النقدي؛ إذ لم تكن هذه الظاهرة محور الدراسات النقدية السابقة، ولم تحظ بدراسة شاملة مستقلة، فقد انشغلت تلك الدراسات بمعالجة كثير من القضايا النقدية التي على غير صلة مباشرة بالموضوع؛ فاختصت بمعاينة جوانب مغايرة لما عنيت به الدراسة الحالية، وقد حاولت بإخلاص الإفادة منها، وتوظيف ما يلزم منها بما يتناسب مع موضوع هذه الدراسة، وخطتها العامة، ولعل من المفيد هنا الإشارة إلى أبرز تلك الدراسات النقدية السابقة، وهي دراسة محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، ١٩٩٠، ودراسة محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة**، ١٩٩١، ودراسة سعد

ظلام، **مناهج البحث الأدبي**، ١٩٩٦. من هنا فقد جاءت هذه الدراسة لتؤثل أصالة مجد نقدي موروث باعتقاد شرعيته، وأهمية حضوره في النسق المعرفي النقدي العام.

ومن أجل معالجة الموضوع الرئيس لهذه الدراسة، واستيفاء لعناصر خطتها، جاءت في ثلاثة فصول، تصدرها الفصل الأول، بعنوان: "أفق الحداثة" الذي حاولت فيه بسط مهاد نظري يكون ركيزة لما يليه من فصول تطبيقية، كان ذلك بمتابعة المفاهيم العامة للحداثة، والوقوف على منطلقاتها وركائزها من خلال معاينة نتاجها المتمثل في المدارس النقدية الحديثة، ثم استخلاص مفهوم خاص للحداثة يصلح لأن تحاكم عليه فصول الدراسة اللاحقة. ومن أجل معالجة موضوعية واعية جاء الفصل الثاني بعنوان: "البنيات الدالة في التفكير النقدي العربي"، وقد حرصت الدراسة من خلاله على تتبع المعيارية التي قامت عليها العقلية النقدية التقليدية ثم الحداثية، فكان مبدأ المشابهة قواما للعقلية النقدية التقليدية، وبالتالي فقد انسرب في ثنايا النقد التقليدي، أما العقلية الحداثية فقد احتكمت إلى مبدأ توليف المختلفات الذي تبين أنه أساس الإبداع والخلق.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما الفصل الثالث فقد جاء تطبيقاً على المهاد النظري المطروح، ووسم بـــ: "تجليات الحداثة في التراث النقدي العربي"، وتضمن عرضاً لأهم القضايا النقدية الحداثية التي أفرزها النقد القديم، وقد تمثلت في: المواضعة اللغوية، واعتباطية الإشارة، ومفهوم الشعرية العربية، ووحدة العمل الأدبي وآلية إبداعه، إضافة إلى بواكير المناهج النقدية. وبمعاينة هذه القضايا تبين فاعلية الذات وحضورها بوصفها مصدراً للانبثاق.

وقد تم تحقيق هذه المعاينة بالاتكاء على المنهج التحليلي، عن طريق التموضع في البنية النقدية ومحايثتها بعنف ويقظة، في ظل سياقها الفكري سعيا إلى النفاذ إلى ما وراء الأشياء، دون بترها عن المنظومة الكلية المشكلة.

الفصل الأول

أفق الحداثة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

توطئـــة

القدم والحداثة ركيزتان أصيلتان في بنية النَّسق المعرفي، بتناقضهما ينهض الفكر المعرفيّ بله الكون، إذ لا شيء ينمو بلا تفاوت، وشرط إمكان وجود إحداهما متوقف على الأخرى، فالتراث مهاد نظري مؤسس يتغلغل في مخيلة اللاوعي الجمعيّ بصمت ليشكل أبعاد الوعي، فيصبح المحرك اللاشعوري والباعث لفاعلية البشر الواعية حتى في أشدّ حالات الثورة والتمرد عليه؛ لأنه المشكل للكينونة البشرية الأولى. وبعد ذلك يستقر ساكنا ثابتا راميا إلى تأصيل الذات وتجذّرها؛ لتكون أقدر على التماسك وخلق واقعها الملائم، وعلى الرغم من ذلك، فسكون التراث موت واندثار لأنه إلغاء لفاعلية الذات، وحركته بعث وتجدد، قوامها الفاعلية الإنسانية، لذلك كان لابد أن تتأتى الثورة عليه من رحم المخيلة المتشكلة من ذاكرة الماضي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الحداثة: المصطلح

تتكشف مادة "حدث" في المعجمات العربية والأجنبية، عن بعدين دلاليين، مباشر ومتوار، فأما المباشر فيكون فيه الحدوث قسيما للقُدمَة مرادفا للجدة، وبما أن لكل جديد لذة ودهشة وعلوق بالنفس، ظلت النفس تهفو إليه وتطلبه دون أن تدرك بعده الآخر (أقصد المتواري) الذي تسعى الدراسة الحالية إلى اكتناهه عن طريق الحفر على الجذور. فـــ "الحدوث كون شيء لم يكن... ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها، وفي الحديث "إياكم ومحدثات الأمور"[١]، وهي ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا إجماع...، وفي حديث بني قريظة: لم يقتل من نسائهم إلاّ امرأة واحدة كانت أحدثت حدثاً، قيل: حدثها أنها قدمت السم للنبي، صلّى الله عليه وسلّم، وقال النبي صلّى الله عليه وسلّم: "كلّ مُحْدثة بدعة وكلّ بدعة ضلالة"[٢]...، وفي حديث المدينة: "من أحدث فيها حدثاً، أو أوى محدثاً"[٣]، الحدث: الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا معروف في السنة"[٤]. ويدل الحادث على"ما يكون مسبوقاً بالعدم فهو كائن بعد أن لم يكن"[٥].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتؤشر لفظة "modernism"، في المورد: حركة في الفكر الكاثوليكي، سعت إلى تأويل تعاليم الكنيسة على ضوء المفاهيم الفلسفية، والعلمية السائدة في أواخر القرن ١٩[٦] وأوائل القرن العشرين"[٧]، إن المادة المعجمية السابقة تؤكد فاعلية الذات الإنسانية ،وعدم ارتكانها إلى قوى

---

[1]– الترمذي، **سنن الترمذي**،ج١، دار ابن حزم، ٢٠٠٢، كتاب العلم، باب ما جاء في الأخذ بالسنة واجتناب البدع، حديث رقم ٢٦٨١.

[2]– ابن ماجة، **سنن ابن ماجة**، ج١، دار الفكر، د.م، د.ت، باب اجتناب البدع والجدل، حديث ٤٥.

[3]– البخاري، **صحيح البخاري**، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١، كتاب الاعتصام بالكتاب والسنة، باب من أوى محدثاً، حديث ٧٣٠٦.

[4]– ابن منظور، **لسان العرب**، م٢، دار صادر،بيروت، مادة "حدث".

[5]– مجمع اللغة العربية، **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٣، مادة " moder."

[6]– هكذا وردت في المورد.

[7]– منير البعلبكي، **المورد:قاموس إنكليزي عربي**، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٨، مادة "mode".

ميتافزيقية من هنا تتحصل الحداثة بفعل ذلك التوتر الجدلي، قرباً أو بعداً، بين مرتكزات الوجود الثلاثة: الطبيعة، وما وراء الطبيعة، والإنسان

إن المصطلحات المتعلقة بالحداثه، تنتمي جميعها، في اللغه العربيه، الى الجذر "حَدَثَ" ، وفي اللغة الإنجليزية، الى الجذر "mode". فـ "الحداثة" مقابل لـ "modernity"، و"الحداثية" مقابل لـ "modernism"، و"الحديث" مقابل لـ "modern"، و"الحداثي" مقابل لـ "modernist"او"modernistic"، و"التحديث"مقابل لـ "modernization"[1]. وقد أخذ المصطلح، في وقت متأخر، يتموضع، في الحالة الغربية، على"أرضية واضحة مستقرة مشتركة إلى حد بعيد"[2]، قادت إلى شبه اتفاق حول مضمونه، حيث دلت كلمة "modernity" على حالة مفارقة للسياق التاريخي متميزة عليه يمكن لها أن تتجول في أي لحظة من لحظات الزمن، أما "modernism" فدلت على فترة زمنية محددة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما في الحالة العربية، فتجاذبته ترجمات متعددة، تحمل في صلبها خلطاً مفاهيميّاً بيّناً، إذ تتنازعه الكلمتان الإنجليزيتان "modernity" و"modernism"، فالأولى غُلبت على أنها "حالة لا زمنية توصف بها الأفكار المتميزة على السياق التاريخي الذي وجدت فيه"[3]، ضمن هذا الطرح يكون في مُكنة الحداثة أن تتجول في أي لحظة من لحظات الزمن، بوصفها سمة ملازمة لكل مواكب للعصر ومساير له. أما مصطلح "modernism" فاسمٌ ينطوي على السّكون والتوقف وتآكل الحركة في الزمن"[4]، فيكون بذلك وصفا لـــحركات طلائعية أدبية ونقدية في العصر الحديث بكل ما تحمله من تجديد متطرف، ضمن فترة محددة في تاريخ الغرب المعاصر، امتدت

---

[1]– نايف العجلوني، "الحداثة والحداثية: المصطلح والمفهوم"، **أبحاث اليرموك**، سلسلة الآداب واللغويات، م١٤، ع٢، ١٠٦،١٩٩٦.

[2]– **المرجع نفسه**، ١٠٦.

[3]– علي الشرع، "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، **دراسات**، الجامعة الأردنية، م١١، ع٣، ١٩٨٩، ١٩٦.

[4]– عبد الوهاب المسيري، "التحديث والحداثة"، ضمن كتاب **الحداثة وما بعد الحداثة**، لمجموعة من الكتاب، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ١٩٩٨، ٦١.

من "الثلث الأخير من القرن التاسع عشر إلى منتصف هذا القرن"[1]، فهذه المرحلة المتميزة من تاريخ الآداب الأروبية اصطلح علي ترجمتها تارة بالحداثة[2]، وتارة بالحداثانية[3]، وأخرى بالحداثية[4]، وقد ظل المصطلح متلبساً عند بعض النقاد بصبغته الأجنبية تحت لفظة "مودرنزم"[5]؛ مما أفضى إلى تعاظل اصطلاحي بيّن في النسخة العربية للحداثة.

إزاء هذا التداخل في حدود المصطلح، في الحالة العربية، فإن هذه الدراسة تتخذ من لفظة "modernity"، وسما على الحالة المدروسة، صرفاً للتلابس المحتمل جراء تعاظل مشتقات الجذر حدث ودلالته المفاهيمية.

الحداثة: المفهوم

إن المتتبع لمصطلح الحداثة "modernity" يجد أنه نهبا لمفاهيم عدة، تحمل في مظانها وجهات نظر ،تحتكم إلى رؤى متباينة ، ومن أجل استخلاص مفهوم خاص للحداثة تحتكم إليه الدراسة في فصولها اللاحقة كان لابد من الوقوف على الفاعلية الإنسانية في جذور كل من هذه الاتجاهات بالرجوع إلى المنطلقات و المكونات الأساسية لاتجاهين رئيسيين تزعما محاولة حد الحداثة.ويمكن لباقي المفهومات أن تتسرب فيهما وتنضوي تحت لوائهما.

وصف الاتجاه الأول الأرضية التي انقلبت عليها الحداثة، بدرجة غير مسبوقة من التخلف الفكري والحضاري، ومن الانغلاق الذي أدى إلى "حكم ثيوقراطي، تبادل فيه رجال الدين

---

[1]– علي الشرع، "**التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب**"، ١٩٦. وانظر مالكم برادبري؛ جيمس ماكفارلن، **الحداثة ١٨٩٠ –١٩٣٠**، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد،١٩٨٧،٢٣_٢٤ . وفاضل ثامر، **مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧، ١٧١.

[2]– مالكم برادبري، **الحداثة**، ٢٢_٢٣.

[3]– فاضل ثامر، **اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ١٠٨.

[4]– نايف العجلوني، **الحداثة والحداثية**، ١٠٦.

[5]– **المرجع نفسه**، ١٠٧.

المسيحي، وأمراء السياسة المنافع على حساب الشعب"[1] الرازح تحت سطوة نظام الإقطاع؛ الذي أنهاكه اقتصادياً، وطمسه فكرياً واستباحته سياسياً.

وسط هذه الظروف قامت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م[2]، مستندة الى منطلقات فكرية جماعها "اشنقوا آخر الملوك بأمعاء آخر القساوسة"[3]، وقد تأتت هذه المنطلقات من التناقضات الهائلة التي كانت تحكم المجتمع، وعمادها ظالم ومظلوم، ومستبِد ومستبَد به، ومؤمن وكافر وعالم قديم وعالم حديث. جراء هذه التناقضات وغيرها أخذ يتبلر إحساس عميق بحاضر مغاير تماماً لعوالم سابقة، ليست حديثة، مما أسهم في بزوغ أفكار التحديث ونزعة الحداثة وانتشارهما[4]، ضمن منظور هذا الاتجاه، و في مثل هذه الأجواء، ظهر مفهوم الحداثة لأول مرة على يد الشاعرين "جيرام دونوفال" "وشارل بودلير"، في عام ١٨٥٠[5]، تبعثهما تحولات بنيوية جوهرية في طرائق التفكير والتعبير والنظر إلى الإنسان والطبيعة وما وراء الطبيعة، ومع تقادم الزمن أكد المفهوم "ضرورة تدمير كافة الأشكال التقليدية الجامدة التي تعوق تطور الفن"[6]، ثم غدا يشمل سائر" البنى الاقتصادية والاجتماعية، وكل الأنساق المعرفية والسلوكية التي تكبل التطور الإنساني وتعوقه"[7].

بدأت إرهاصات الحداثة في الثورة الصناعية، وفي حركة الإصلاح الديني البروتستانتية، التي سعت إلى تأويل التعاليم الكنسية لتناسب الواقع المعيش، "مما ساعد على بلورة نمط من الشخصية الإنسانية يثمّن عالياً العمل الجادّ المخلص والاقتصاد في الانفاق... وبزوغ العلم منهجاً وممارسة. ومن الإحساس المزدوج بالتمايز الجوهري بين عالم حديث وعالم سابق قديم ... ولدت فكرة التقدم ومعها فكرة الحداثة"[8]، التي سعت بدورها لتحرير العالم من وهم القوى الخارقة

---

[1]– كرم خميس، مأزق الحداثة: نظرة أولية، عن كتاب **الحداثة وما بعد الحداثة** ، ١١٤.

[2]– لويس عوض، **الثورة الفرنسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ٣.

[3]– إبراهيم محمد جواد، "الحداثة في الفكر والأدب"، **النبأ**، ع٥، ٢٠٠٣، ١.

[4]– مارشال بيرمان، "الحداثة: أمس واليوم وغداً"، ترجمة: جابر عصفور، **إبداع**، ع٩، ١٩٩١، م٤، ٢٩.

[5]– هاشم صالح، "مقال في الحداثة"، **الوحدة**، ع١٥، ١٩٨٨، ٢٩٠.

[6]– **كرم خميس**،"**مأزق الحداثة**"،**عن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة**،١١٤.

[7]– **المرجع نفسه**، ١٢٤.

[8]– نايف العجلوني، **الحداثة والحداثية "المصطلح والمفهوم"**، ١١٣، عن

المنسوبة إلى الإنسان أو الطبيعة أو ما وراء الطبيعة، بجعل المنهج العلمي أساس تفكير وديدن حياة، يغدو فيه العقل والعلم وسيلتي اكتناه وكشف لجوهر الأشياء وآلية عملها، فالحداثة تقوم على خبيئة عمادها رفض التوازن النهائي أو الاستقرار، ببقائها مصدراً دائماً للإجهاد والقلق والصراع ضمن مبدأ التحدي والاستجابة[1]. فالمتناقضات وقود الحداثة والدافع النشط لتقدمها، للدخول في دوامة لا تسمح بتراجع أو انسحاب أو هرب إلا باتجاه محتوم.

يمكن تحديد الإطار الزمني للحداثة في ضوء هذا الاتجاه، بين عامي ١٨٩٠ و١٩٣٠[2]، مع اختلاف غير قليل بين الدارسين في تحديد منعطفاتها الزمانية والمكانية المتعددة، وهناك تسامح في تحديد الفترة الزمانية عند آخرين، بحصرها بين الأعوام ١٨٨٠– ١٩٥٠، وتقع ذروة الحداثة بين عامي ١٩١٠– ١٩٢٥، فأوج الحداثة تمثّل في السنوات الحاسمة التي سبقت الحرب العالمية الأولى مباشرة، حيث تمخضت عن حصاد إبداعي كبير في أوائل العشرينات[3]، وقد يختلف الحدّ الزمانيّ للحداثة من قومية لأخرى، فمثلاً ينحصر عند الإنجليز في الفترة بين عامي ١٩١٤– ١٩٦٥، ويطلق مصطلح ما بعد الحداثة على الفترة الممتدة من عام ١٩٦٥ إلى يومنا هذا[4].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

إن مثل هذه التحديدات الدقيقة لامتدادات الحداثة تفتقر الى المصداقية، إذ لا يمكن الجزم بتعيين الإطار الزمني الدقيق الذي يحكم حالة الحداثة السابقة؛ لكون الحداثة حالة معرفية مجردة ذات مرجعيات وجودية، لا حالة وجودية صرفة، إضافة الى ذلك فالزمن عند هؤلاء مراحل متوالية، متضمنة الحكم بأفضلية الزمن الراهن على السابق وكأنها نوع من القفز المتواصل، وهذه النظرة شكلية تجريدية تؤكد اللحظة الزمنية لا الخطاب نفسه.

The New Encyclopaedia Britannica, Macropaedia, Knowledge In Depth, v.24. (Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1990), s.v. "Modernization and Industrialization".

[1]– **المرجع نفسه**، ."modernization and Industrialization".

[2]– مالكم برادبري، جيمس ماكفارلن، **الحداثة**، ١٨٩٠–١٩٣٠، ١٠٤_١٩٣.

[3]– نايف العجلوني، الحداثة والحداثية، ١١٨.

[4]– هانز جوزيف، حول ما بعد الحداثة في الأدب، ترجمة: غانم محمود، **أفاق عربية**، م١٣، ع١١، ٦٩.

أما جغرافيا الحداثة فيصعب القطع بريادة مكانية أفرزت حداثة محددة، إنما ظلت تدور في إطار مكاني عالمي عام، تتجاذبها حداثات عديدة في المدن الكبرى[1]، مثل برلين، وفينا، وبراغ، وباريس، وموسكو، وشيكاغو، لما تنطوي علية المدن، من مفارقات وتيارات متناقضة وفرص متضاربة[2]، كانت منبعاً للحداثات المدينية المتعددة.

جاءت الحداثة النقدية وفق منظور هذا الاتجاه جراء ذلك التحول الدائم، والصيرورة المتلاحقة، والحرص على تحقيق قانون المخالفة، للحصول على المتجدد، بالاستعمال المنظم "للتقنيات غير الأدبية، ولضروب المعرفة غير الأدبية أيضاً في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب"[3]، تمثل ذلك بانبثاق عدد من المناهج التي استعانت بالسياقات الخارجية، مثل المنهج التاريخي والاجتماعي، بعد ذلك. وجراء ذلك التحول المتواصل، لم تعد الحداثة النقدية مطمئنة لمقاربة النص من الخارج، أي بالاستعانة بما هو خارجه من ضروب المعرفة غير الأدبية، بل "راحت تلح على ضرورة تأسيس نقد وصفي محايث، يستمد كل مقوماته من اللغة ذاتها، وينهمك بمعاينة النص الأدبي بوصفه نسيجاً لغوياً"[4]، وهذا ما انضوى لاحقاً تحت قسمة المناهج الداخلية في النقد.

ظلت الحداثة النقدية في تشكّل دائم مستمر، حرصاً على الوصول، وإيماناً منها بحتميته، مع علمها "الأكيد بانعدام تحقق ذلك الوصول في الوقت نفسه؛ لأن تحققه قتل لها، فالحداثة النقدية "شكل غير منجز"[5]. وقد كانت المقاربة النقدية للنص، في البداية،تأتي من الخارج، أي أنها تنطلق من خارج النص باتجاه الداخل، ثم غدا النص عملاً مغلقاً، كما هو الحال عند مدرسة النقد الجديد، أي لا صلة له بالخارج إطلاقاً؛ ذلك بفصله عن السياق، مما شكّل عقبة أمام دارس النص، وبعد ذلك تم تجاوز تلك النقطة في المدارس النقدية المستحدثة، مثل مدرسة الشكلانيين الروس

---

[1]– نايف العجلوني، **الحداثة والحداثية**، ١١٨.

[2]– نايف العجلوني، **الحداثة والحداثية** ، ١١٩.

[3]– ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة: إحسان عباس؛ محمد يوسف نجم، ج١، بيروت، ١٩٥٨، ٩.

[4]– فاضل ثامر، **اللغة الثانية**، ١١٠.

[5]– هابرماس، **القول الفلسفي للحداثة**، ترجمة: فاطمة الجيوسي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ٥.

وغيرهم، إذ أصبحت تتم محايثة النص من الداخل، مما فتح المجال لقراءة النص قراءة أكثر دقة وإقناعاً.

وأما الاتجاه الثاني في الحداثة فيقف على النقيض، رافضاً ربط الحداثة بالعصر؛ بالراهن من الزمن من حيث إنه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغيير والتقدم أو الانفصال عن الزمن القديم، فتكون الحداثة اختراقاً للسلام مع النفس ومع العالم، وحركة تغيير، وطرحاً للأسئلة القلقة التي لا تطرح للحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل، وحمّى البحث، فهي جرثومة الاكتئاب الدائب والقلق المتواتر وحُمّى الانفتاح، القائم على انقطاع معرفي؛ مصادره لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث؛ في كتب ابن خلدون أو اللغة المؤسساتية أو الموروث الديني، وكون الله مركز الوجود، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي، فالحداثة انقطاع لكون مصادرها المعرفية تكمن في اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، وكون الفن خلقاً لواقع جديد[1]، مغاير للواقع المتسق المطرد السائد، غير محكوم بفترة زمنية محددة. لا يعني ذلك أن في مكنة الإنسان أن ينقطع تمام الانقطاع عن تراثه مهما حاول ذلك؛ لكون التراث حالة من اللاوعي يصدر عنها الإنسان، فهو لا يستطيع أن يفكر بغير لغته وأنظمتها وتضاريسها، ولا بكينونة مغايرة لكينونته المتشكلة في ذاكرة الزمن، لكن لا بد له لكي يبقى فاعلاً، من أن يأنف الركود والتشكل، بتشرب التراث وتجاوزه إلى أبعاد جديدة من خلال النقد الذاتي الإبداعي، ذلك بإعادة النظر باستمرار في معرفة الذات ومعرفة الآخر والطبيعة، للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطّراد[2].

لا تقتصر الحداثة على معارضة التراث بل تتجاوزه إلى معارضة الثقافة البرجوازية، ومعارضة الذات بوصف الذات شكلاً مستقراً ذا سلطة، "إن عليها أن تكافح دائماً دون أن تنتصر، إذ إن انتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثة"[3]، التي هي صيرورة مستمرة متشكلة أبداً، وغير مستقرة على حال، وفي الوقت نفسه تسعى إلى إرساء الثوابت القارة التي تحكم الإنسان وتحكم

---

[1]– كمال أبو ديب، "الحداثة، السلطة، النص"،**فصول**، م٤، ع٣، ١٩٨٤، ٣٥–٣٧.

[2]– أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة بيروت،٣٢١.

[3]– صالح جواد الطعمة، "الشاعر العربي ومفهومه النظري للحداثة"، **فصول**، م٤، ع٤، ١٤.

تجربته[1]، ومتى تم لها ذلك الثبات لم تعد حداثة، ولكي تكون كذلك يجب أن تبعث مرة أخرى؛ لتبقى حية ممتلئة بالحياة والفاعلية.

من هنا كان تجاوز القديم ، مطلباً ضرورياً في صوغ اللحظة الحداثية، مضافاً إليه تفاعل بين روافد من تراث شعوب أخرى، هذا ما نطقت به الحضارة العربية العباسية، عندما تمازجت الثقافة الجاهلية مع الإسلامية تآلفياً مع ما تحصل من تراث الفرس واليونان والهند تفاعلياً[2]. فالحداثة اختلاف في ائتلاف؛ اختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقاً للمتغيرات الحضارية ووفقاً للتقدم، وائتلاف من أجل التأصيل والمقاومة والخصوصية[3]، سعياً باتجاه الإبداع كونه "التحقق دون نموذج، الإبداع نموذج ذاته"[4] انبثاق اكتشاف للأصل لا نهاية له عماده الإنسان سائلاً، وباحثاً.فالحداثة "ديناميكية اجتماعية تستفيد من الموروث الإيجابي كله وتحاول توظيفه في حركة مستمرة لتطوير المجتمع بكل فئاته وطبقاته ومناطقه وقواه الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية والإدارية والعسكرية وغيرها"[5]، ضمن فاعلية التجديد الدائم، "انطلاقاً من العناصر الإيجابية والفاعلة في المجتمع نفسه"[6]، فاستعارة الحداثة من الخارج زيف، والتقوقع انغلاق على الذات، ومصادرة للآخر، فهي إذاً امتداد للماضي وللتراث، وفي الوقت نفسه انفتاح على الآخر، مما يسمح بانبثاق مشاريع تحديثية مختلفة باختلاف المجتمعات التي تظهر فيها[7].

هذه النظرة منافية للتحديد الزمني وتستشرف رؤية جديدة، جماعها تساؤل واحتجاج، "تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد"[8]، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض

---

[1]– ميجان الرويلي؛ سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠، ١٣٩-١٤٠.

[2]– أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، ٣٢٥.

[3]– **المرجع نفسه**، ٣٢٦.

[4]– **المرجع نفسه**، ٣٣٠.

[5]– حيدر الجراح، "بين الحداثة والتراث..اين الطريق"، **النبأ**، ع٢٥ – ٢٦، جمادى الثانية– رجب، ١٤١٩، ١.

[6]– **المرجع نفسه**، ١.

[7]– عبد الوهاب المسيري، **الحداثة**، ٦١.

[8]– أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، ٣٢١.

والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التعبيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها، فليس المطلوب "رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما يسمى بالمعاصرة"[1] ويتم ذلك بالانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل ... أي حداثة المنهج وحداثة الرؤية[2].

وتقوم هذه النظرة للحداثة على مبدأ النسبية الذي ينسرب في أمور عدة، لعل من اهمها نسبية الزمن والاعتبار ونسبية الحكم والحقيقة، ونسبية التصور والتصديق، ونسبية المرجع الذي تستند إليه في القطع بوجودها[3]، وذلك لقيامها على مفهوم ذهني تصوري، تظهر فيه نسبية الزمن. فما يعد حداثة في لحظة معينة في موضوع ما، قد يتفتق عنه استحداث لاحق، في لحظة أخرى، فيغدو ما كان حداثة رتابة هامدة في اللحظة المستأنفة الحادثة.فنسبية الحكم تتغير من شخص لآخر، إذ يتداخل الأمر مع نسبية الحقيقة حيث لا يوجد معيار محدد بدقة يصلح مقياساً منضبطاً للحقيقة، وأما نسبية التصور فتعود إلى أن الحداثة مقولة ذهنية متصورة، فليس بالضرورة أن تتطابق الحداثة في أذهان الناس، وما يصدق عند أحدهم على أنه حداثة لا يستوجب النظرة نفسها عند شخص آخر؛ وذلك لاختلاف المشارب التي يصدر عنها البشر، وتغاير انتماءاتهم؛ فلذلك يمكن لنقطة الحداثة أن تتجول في أي لحظة من لحظات الزمن، فاصلة بين زمن منصرم وآخر حادث، من غير اشتراط للحاضر في انبثاقها. من هنا تقوم الحداثة على منظومة ثلاثية، مدارجها على التوالي، الممارسة: إذ توحي بالعدول عن النمط السائد والمعيار المطرد، والمواصفة لتعليل تلك المفارقة للسائد وصولاً إلى التنظير؛ بهدف تأسيس قواعد ومعايير للحداثة بوصفها تجديداً للرؤية وتغييراً للسائد[4].

ويتم تطبيق هذه الرؤية الحداثية على النقد بالنظر إلى أركانه الرئيسية، إذ تقوم البنية المفهومية للحداثة النقدية على ثنائيتين متواشجتين هما: ثنائية الأدب والنقد، وهي ثنائية مرتهنة

---

[1]– محمدعابدالجابري، **التراث والحداثة دراسات ومناقشات**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١ ،١٥– ١٦.

[2]– **المرجع نفسه**، ١٦.

[3]– عبد السلام المسدي، **النقد والحداثة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣ ، ٩.

[4]– **المرجع نفسه**، ١١.

بثنائية أخرى هي ثنائية الرؤية والتشكيل، مؤطرة بازدواج قاعدي جدلي متفاعل. تتحصل الحداثة النقدية، من تفاعل أطراف الازدواج الأربعة، تفاعل لحمةً وتأثير، يفضي إلى تحصيل مختلف الروابط عبر أي طرف من الأطراف، وهذا بدوره يتطلب تحديث الأعمدة الأربعة، الأدب بصياغته ومضمونه، والنقد، بصياغته ومضمونه، على حد سواء، فحداثة النقد تكمن في الإتيان بمضمون حديث، يلبس بصياغة حديثة. ولا بد لاستكمال مقومات الحداثة من مواكبة الأدب في ثنائيته "الصياغة والمضمون" للحداثة النقدية، باستحداث مضامين وأفكار حديثة، والتعبير عنها بصياغة حديثة[1]. مرد حداثة المضمون في الأدب "معالجة الأغراض الفنية التي تحرره من تبعية التواتر المألوف"[2]، يتحصل ذلك بمقدار إسهامه في النضال الإنساني ومتابعة الواقع المعيش الذي يصدر عنه الإنسان. وتتطلب حداثة المضمون حداثة مواكبة في صياغة البناء اللغوي، خلل سيل الألفاظ المستحدثة، إحياءً واشتقاقاً، وتوليداً للدلالات، مما يقره المعجم اللغوي. كما تتطلب استحداث علاقات متفردة متمايزة بين الألفاظ والتراكيب، والاتكاء على نمط مبتكر من المجازات. أما على صعيد الشكل الفني فتكمن الحداثة في السعي إلى تفجير قوالب الفن، وابتعاث مسالك جديدة في الأدب التعبيري.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ارتهنت حداثة المضمون النقدي، بمدى قدرة النقد على تجديد مقولاته التي يصدر عنها، وتصوراته التي تتجول بين حقوله ومصطلحاته، بمعنى تجديد نظامه المفهومي بدءاً بالكشف ومروراً بالتشخيص وانتهاءً إلى المعالجة، ومنتهى الحداثة النقدية في قرينة الصياغة، تستند إلى القدرة على خلق وظيفة جديدة في اللغة، هي وظيفة ما وراء الإبداع، يكون مدارها أدبية الخطاب النقدي، حيث يفحص الأدب نقداً، فيصاغ النقد بما هو من لغة الأدب[3].

صفوة القول، إن اتجاهين رئيسيين تنازعا الحداثة؛ أحدهما قدّمها على أنها حالة معرفية محكومة بحدود الزمان، وثانيهما انتزعها من حدها الزماني مقرراً أن في مكنتها التجول عبر أي لحظة من لحظات الزمن، وكلا الاتجاهين ارتكز على ما يدعم مقولته، والدارس إذ يعي أن كلا الاتجاهين يصدر عن بنية عميقة قوامها أصالة في صدور الإنسان عن ذاته وهو يعيش، فإنه يجد

---

[1]– المسدي، **النقد والحداثة**، ١٧.

[2]– **المرجع نفسه**، ١٣.

[3]– **المرجع نفسه**، ٢١.

في متابعة جذور الحداثة الضاربة في العمق والدعائم البنيوية المكونة غناءً يتكئ عليه، في الإحاطة بمنطلقات كلا الاتجاهين بوصفها حداً نظرياً ومهاداً مؤسساً تحتكم إليه الفصول اللاحقة.

أسس الحداثة

قامت الحدثة بسائر اتجاهاتها السابقة على مرتكزات أساسية قوامها فاعلية الذات وحضورها ، تمثلت هذه المرتكزات بالذاتية والعقلانية والعلمانية والعدمية، وبمقدار احتشاد تلك الدعائم، أو بعضها تكون فاعلية الحداثة. من هنا تقتضي الفصول اللاحقة في دراسة دعائم الحداثة تنميطا يسعف في فهم منطقها الداخلي، ويعين في الوقت نفسه على حدها في منظومة التراث النقدي العربي لاحقا.

الذاتية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تعد الذاتية الدرجة الأولى في سلم الحداثة، إليها ترتد بواكير التفتق الحداثي، وذلك بجعل الذات مرتكزاً لاستصدار متعلقاتها، ومتعلقات الطبيعة، وما وراء الطبيعة، فتستمد قوانينها من نفسها وبنفسها، سعياً لانتصارها على محيطها، أو على كل ما هو خارج عنها، فهدفها ترويض الطبيعة وما وراء الطبيعة بله غزوها وجعل مختلف كائناتها ومستويات إدراكها مقاساً بالمقياس الإنساني.

قام إدراك العالم قديماً على فهم أساسه أن الكون مخلوق لإله، يتحكم بنظام وجوده وتناسقه، والإنسان جزء من هذا النظام الكوني، مرتهن بالإرادة الإلهية، مسيّر بنظام ميتافيزيقي، يقاس كما تقاس باقي أجزاء الكون، ضمن علل وحقائق مطلقة، ففاعلية الإنسان محصورة في الطاعة للأوامر الإلهية، لا يتعداها إلى الإبداع الذي كان يعد في العصور الوسطى خصيصة إلهية[1] لا تقبل الجدل، هذا الاستلاب مجاف للمنفعة البشرية، ومناف لشروط الوجود الإنساني وهمومه، مما قاد الإنسان الحداثي إلى رفض هذه الرؤية، وألحّ على أن يكون "المتكلم الحاضر الذي ينظر إلى الكائنات الأخرى ويتمثلها، فيستمد يقينياته من ذاته، وليس كما كان الشأن عليه في العصور

[1]– مصطفى علي عمر، **دراسات في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، دت، ١٠.

الوسطى، من تعاليم عقيدة أو سلطة أخرى غير سلطة ذاته"[1]، من هنا حدث تراجع هائل لعالم الميتافيزيقيا وانعدام حضورها لصالح سيادة الإنسان، بإعلائه من شأن النفعية التي لاحقها باستحداث سلم قيمي جديد، خلواً من طابع القداسة، مما أفضى به إلى التبدل والتحول المستمر،الذي أدى بدوره إلى انتفاء مبدأ النظام والتراتب وسرّع به تجاه العدمية بوصفها انعداماً للقيم وتلاشياً لليقين، الذي دفع للبحث المتواصل طلباً للكشف وامتلاك الحقيقة؛ لذلك ظهر في التصور الحداثي أن الإنسان كان مسيراً من قوى غيبية بسبب عجزه وجهله، أما بعد أن تعلم وسيطر على بيئته فقد آن له ان يحمل على عاتق نفسه، ما كان يلقيه من قبل في عصر العجز والجهل على عاتق العالم الغيبي[2]، والباعث لهذا التصور لم يأت من قبيل الإلحاد وإنكار الدين، وإنما كان ردة فعل على بعض التصورات والممارسات الكنسية في عصور خلت، حيث كان الإنسان فيها مهمشاً مستلب الإرادة من فيئة اتخذت اللاهوات ذريعة للسيطرة على عقول البشر ومقدراتهم.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فالذات روح مسيرة للعالم بوصفها "الجوهر الحي الموجود الذي هو، في الحقيقة، ذات، أي أن الجوهر هو الموجود المتيقن فعلاً سواء على جهة كونه يتحرك ويصنع نفسه بنفسه، أو من حيث هو نفسه الوساطة بين ذاتيته وغيريته"[3]. وقد اقتضى تحقيق الذاتية ارتكان إلى زمانية كل شيء ومكانيته، فالعالم بأشيائه كلها بما فيه الإنسان والطبيعة، مادي ومرتهن بحدود الزمان والمكان مما يستدعي الإيمان بأن مركز العالم... كامن فيه غير مفارق له، ولذا فالعالم يحتوي الحقيقة كل الحقيقة، فهو مكتف بذاته، يتسم بالوحدة والمعقولية والثبات، والقوانين التي تحكمه قوانين كلية واحدة ثابته كامنة فيه، غير مجاوزة له، وهي مصدر تماسك العالم[4]، وبما أن هذه هي صورة العالم كان لا بد من تحرير الإنسان من الوصاية، فالوصاية ضعف مرده عجزه عن

---

[1]– محمد الشيخ؛ ياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٦،١٣.

[2]– جوليان هكسلي، **الإنسان في العالم الحديث**، عن محمد قطب، ترجمة حسن خطاب، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، –١٩٦، ٥٢٨.

[3]– هيجل، **علم ظهور العقل**، ترجمة:.مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١، ١٧٠.

[4]– **المرجع نفسه**، ١١٣– ١١٤.

الاستفادة من قدرته على الإدراك والفهم دون توجيه من غيره"[1]، عليه أن يوفر كل شيء من مصادره الذاتية، وعليه أن يوفر مأواه وطعامه ودفاعه؛ لذلك توجب أن يكون الإنسان منتجاً لكل ما هو إنساني وذلك بخلقه لأشيائه: لغاته، أساطيره، أديانه، مجتمعه، وبغير ذلك يكون في استلاب حقيقي لبنيته، فيتحول من نموذج علمي بناه الإنسان إلى قوامٍ أنطولوجي[2].

العقلانية

تعد العقلانية من أعمدة الحداثة الرئيسية، حيث تقوم على تمرير كل شيء في الوجود من قناة العقل لإثباته أو نفيه أو تحديد خصائصه[3]، مؤمنة أن لكل شيء سبباً معقولاً، هذا الإيمان كان قميناً بتحويل الإنسان "من متأمل للكون معجب به إلى غاز له باحث عن أسراره وعلله العقلية المنطقية"[4]، نابذٍ لكل ما به انزواء عن وجه العقل. لقد جعلت من التفكير العقلاني والعلمي منهجاً للحياة ومنطلقاً للوجود، وغاية للإنسان، واستطاعت في سياق هذا التمجيد المتواصل لمنهج التفكير العقلاني، أن ترفع العلم والعقلانية إلى دوائر المقدس ومراتب القداسة، فحررت السلوك الإنساني من مظاهر الخرافة والاسطورة ونزعت هيبة القداسة عن المقدس التقليدي، ومزقت حجبه، وأحرقت رموزه وجعلت من العقل عينه صنماً للعبادة، ومن المعرفة العلمية قبلة للحياة الإنسانية[5] وكون المعرفة في تجدد دائب مستمر تبعاً للظروف والمستجدات، كان لزاماً رفض "أية معرفة لا تخضع للنقد والمراجعة، مشفوعة بالبرهان والنقد"[6]، وصور المعرفة كانت على الرغم من تنوعها وتغيرها، تصدر كلها عن قوة خلاقة فريدة وعن طبيعة واحدة متجانسة، وهذه القوة هي التي أطلق عليها اسم العقل، وقد كان العقل القلق، المتململ دائماً الذي لا يكتفي بالحقائق الموجودة،

---

[1]– عدنان النحوي، **تقويم نظرية الحداثة**، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٢، ٣٠.

[2]– روجيه غارودي، **البنيوية فلسفة موت الإنسان**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ٢٨.

[3]– محمد قطب، **مذاهب فكرية معاصرة**، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٨، ٥٠٠.

[4]– محمد الشيخ؛ ياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة**، ١٤.

[5]– منقول من منتدى الوسطية، "تجسيد الحداثة"، ٢ عن الإنترنت تحت عنوان http://alwatan4all.netfirms.com/article-0009.htm

[6]– منقول من منتدى الوسطية، "**تجسيد الحداثة**"، ٢.

يؤكد إخضاع فرضياته نفسها إلى الاختبار المستمر، كما يؤكد ضرورة تغييرها عندما يصبح ذلك ضرورياً في ضوء أدلة جديدة.

اعتقدت العقلانية أساسيات ظلت مركوزة في صميمها، بوصفها مسلّمات، تتمثل في أن العالم وحدة متكاملة متضافرة في تكوينها أو طرق تطورها، لذلك فإمكانية دراستها كامنة فيها خلل استخدام أدوات معرفية ملائمة، إذ يلقها نطاق عقلي يحتكم إلى عوامل موضوعية تفضي إلى أن كل الظواهر قابلة للفهم والدراسة، والإنسان قادر بإعمال قواعد العقل الوصول إلى أكثر الحلول عقلانية.

والعقلانية مذهب يتسم بالقدم، له ملامح في الثقافة الإغريقية عند سقراط وأرسطو[١]، بسعيهما الفلسفي إلى تحويل الموضوع إلى قضايا فلسفية ذهنية بحته، تبدأ في العقل وتنتهي في العقل"[٢]، مما جعلنا نلحظ "أن الفكر اليوناني أينما ساد وجه الإنسان وقدراته نحو أشد الاتجاهات عقلانية"[٣]، فصورة الطبيعة، في كتاب "طيماوس"[٤] لأفلاطون، "قد بدت كياناً منظماً كاملاً، فالعالم الطبيعي فيه نظام عقلاني من العلل والنتائج، وارتفع الإنسان بوصفه جزءاً من هذا النظام العقلاني للأشياء إلى المراتب العليا لأنه كائن عاقل"[٥].

تتجلى منجزات العقلانية في فصل قوى الطبيعة عمّا وراء الطبيعة، أي فصل الخوارق عن قوى الطبيعة، بله إعمال العقل في الميتافيزيقيا، والسعي لاكتناه جوهرها بعرضها على العقل باستخدام مبدأ "العِلمانية" (بالكسر) الذي يؤشر اتخاذ العلم وسيلة لاستبار كنه التصورات والمفاهيم

---

[1]– محمد قطب، **مذاهب فكرية معاصرة**، ٥٠٠.

[2]– **المرجع نفسه**، ٥٠٣.

[3]– توبي أ.هفّ، **فجر العلم الحديث:** الإسلام–الصين–الغرب، ترجمة: محمد عصفور، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، ١٠٩.

[4]– انظر، أفلاطون، **المحاورات الكاملة**، محاورة طيماوس، نقلها إلى العربية: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤، ٣٧٧.

[5]– توبي أ هف، **فجر العلم الحديث**، ١١٨.

حتى الدينية والميتافيزيقية منها، فكل شيء "سواء أكان طبيعياً أم خارقاً للطبيعة {خاضعٌ} للفحص بغرض اكتشاف الأسباب والعلل"[1].

طفقت العقلانية بالتصاعد من "بدايات القرن السادس عشر"[2]، على يد ديكارت[3] الذي اتكأ عليه في متح معارفه، فعدها مصدراً وحيداً للمعرفة مستنداً إلى مبدأ الشك في كل شيء سعياً للوصول إلى اليقين، بيد أن رائد ثورة العقلانية"[4] بحق هو إيمانويل كانط في كتابه "نقد العقل الخالص" "بتأكيده إمكانية إخضاع الطبيعة للعقل العلمي[5] بعد أن فصل بين الفيزيقيا والميتافيزيقيا، بهذا الفصل حرر العقل من هيمنة اللاهوت، مما أفضى إلى فلسفة علمية قوامها الشك والتجريب، صبغت القرن التاسع عشر، فغدا العقل أساس المعرفة.

العَلمانية

جميع الحقوق محفوظة

العَلمانية "بفتح اللام" ترجمة لكلمة "secularism" متناسلة من الكلمة اللاتينية القديمة "seculum"،التي تعني العصر أو الجيل أو القرن. أما في لاتينية العصور الوسطى، فتعني العالم أو الدنيا في مقابل الكنيسة[6].فالعلمانية نسبة إلى العالم أو إلى العالمية، طرحت بوصفها مقابلاً للمقدس، ليس قسيم المدنس بل المقابل للمتطور والمتجدد[7]، بمعناه الكنسي اللاهوتي الكاثوليكي[8] بوصفه مضاداً لما وراء الطبيعة. فمن المعروف أن الكنيسة في العصور الوسطى حرصت على

---

[1]– **المرجع نفسه** ، ١٢٠.

[2]– محمد جسوس، "جدلية العقلنة والعقل"، **الوحدة**، ع٥١، ديسمبر، ١٩٨٨، ٣٢.

[3]– انظر، رينيه ديكارت، **المنهج لإحكام قيادة العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم**، ترجمة محمود الخضيري، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٣٠.

[4]– كرم خميس، **مأزق الحداثة**، ١٠٨.

[5]– محمد جسوس، "**جدلية العقلنة والعقل**"، ٣٢.

[6]– عبد الوهاب المسيري، إشكالية اختلاط الحقل الدلالي لمصطلح ومفهوم "علمانية" عن كتاب **العلمانية ما لها وما عليها**، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ١٩٩٨، ٧١.

[7]– محمد عاطف غيث، **قاموس علم الاجتماع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، مادة secutor علماني.

[8]– محمد عمارة، **العلمانية ونهضتنا الحديثة**، دار الشروق، القاهرة ، ١٩٨٦، ١١.

قولبة تصورات البشر ومفاهيمهم ضمن أنساق تلقّها الرتابة الهامدة خدمة لمصالحها، إذ لم تكن لتسمح بتمرير أي تطور وتجديد علمي أو عملي من خلالها، وترمي من خالفها بتهمة الإلحاد والزندقة. من هنا كانت العلمانية في البدء "إعادة تأويل التعاليم الكاثوليكية"[1] في محاولة تقديم قراءة جديدة للتعاليم الكنسية تناسب واقع الحياة المعيش، وتخفف وطأة سطوة الميتافيزيقيا المنسربة في خدمة رجال الدين، تلك الثيوقراطية دفعت بمفهوم العلمانية خطوة أخرى إلى الأمام، تجاوزت المفهوم السابق، جاء ذلك ردة فعل على واقع كنسي ثيوقراطي نرجسي، فأصبحت تعني "عزل السماء عن الأرض، والعالم مكتف بذاته والإنسان كذلك"[٢].

بدهي أن الكنيسة أثقلت معصم العلم والعقل بالأغلال باسم الدين، فانبرى من يعلن التمرد والعصيان ضد كل المفاهيم الدينية والمفاهيم التقليدية، بإصدار منهج عقلي لا يؤمن إلا بعد الشك والتجريب، فانبثق عصر التنوير بما يحمل من أفكار تحررية، ترفض السلطة المقدسة للكنيسة في العصور الوسطى، وتدعو إلى فهم الدنيا والواقع والعالم، بالاحتكام إلى العلوم الدنيوية، والقوانين التجريبية، رافعين شعار العقلانية، مركوزاً في عزل الدين والكنيسة عن الحياة والمجتمع ومؤسساته، بغية بناء الدولة البرجوازية، بتنقية اللاهوت المسيحي من كل مخالف للعقلانية.

اتخذت العلمانية مبدأ النفعية أساساً لبنيتها التكوينية، فنهضت على المصلحة في تجاهل واضح للثوابت والمسلمات، وإيمان مطلق بالتغير المتجه إلى كل ما من شأنه خدمة البشرية، والارتقاء بها حتى لو تعارض مع المقدسات، إضافة إلى مساندة التعبير والدعوة إلى التجديد المطلق، يدعمه انعدام وثوق بكل ما هو غيبي وخارق للطبيعة، بله "مجابهة السلطات الدينية التي تخنق حرية التفكير في الإنسان"[٣].

لا يخفى أن فكرة "العلمانية تنطوي على مفهوم فلسفي يتعلق باستقلال العقل في قدرته"[٤] فيغدو بمقدور الإنسان "تنظيم الإنسانية بدون الله"[١]. فينبثق الإنسان في أفق الفكر والمادة ويصبح

---

[1]– بسام جرار، الحداثة والتفسير، عن الانترنت www.noon.cqs org/ hadatha ntn ، ٣.

[2]– محمد عمارة، **الحداثة**، عن كتاب **الحداثة وما بعد الحداثة**، ٢٥.

[3]– محمد أركون، "حول مفهوم العلمانية"، **مجلة الفكر**، باريس، ع٤، ديسمبر، ١٩٨٤، ٣٣.

[4]– حسن صعب، **المحاولات العلمانية في الدول الإسلامية المعاصرة**، محاضرات جامعة الروح القدس العلمانية، لبنان، ١٩٦٩، ٨.

مصدراً للانبثاق بملكاته الذاتية البشرية فيحل كل المعضلات الناتجة عما يربطه بمحيطه البيئي والبشري والمعرفي، وهذه الاستقلالية كانت من أشد الحوافز التي أذكت جذوة العقل البشري الذي أضحى بمرور الزمن قادراً على تحقيق ما كان يعد ضرباً من السحر والطلاسم والاستحالة[٢]. فالعلمانية لم تلغ الدين بل أخرجته من حيز الممارسات الحياتية الأخرى، نافية لسلطانه، وفي الوقت نفسه أخرجت "الممارسه الدينية من الحيز الاجتماعي والسياسي كي تعيدها إلى إطارها في الحيز الشخصي"[٣] فحرصت على مساواة المرجعية الدينية في أمور الحياة والفكر بالمرجعيات الأخرى. من هنا تجاوز المجتمع العلماني الفكر القديم القائل "العقيدة سبيلي إلى الفهم" إلى فهم أوسع وأكثر إدراكاً لواقع الحياة أصبح مؤداه:"الفهم سبيلي إلى العقيدة"[٤]، ضمن هذا المفهوم تغدو العلمانية "نظرية في المعرفة وليست نظرية في السياسة"[٥]، تهدف إلى "الاستقلال ببعض مجالات المعرفة من عالم ما وراء الطبيعة وعن المسلمات الغيبية"[٦].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
من كتب اطباع الرسائل الجامعية

العدمية

يصدر مفهوم العدمية عن وعي انعدام القيم، وهي حالة تصبح فيها القيم عرضة للنقض والتفكيك بنزع ثوب القداسة عنها، فما كان قديماً مسلّماً به يقينياً أضحى في المنظور الحداثي "عدماً، أفقد القيم كل معنى أو حقيقة"[٧]، كان ذلك بتصدي حركة التنوير للمبادئ الدينية، والمثل العليا، والقيم الأخلاقية المسلم بها، ومحاولة تعريتها، وكشف زيفها بالتموضع في البنية المتجانسة ظاهرياً ومحاولة ضعضعتها ونقضها سعياً إلى اللاجدوى واللايقين. من هنا "أصبحت العدمية

---

[1]– **المرجع نفسه**، ٨.

[2]– حليم بركات، **المجتمع العربي المعاصر**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٤، ٤٨.

[3]– محمد أركون، "**حول مفهوم العلمانية**"، ٧٣.

[4]– محمد سيبلا، **الحداثة، دفاتر فلسفية**، ٧٠.

[5]– خالد منتصر، **العلم بين العمل والمسجد: معارك من أجل التنوير والعلمانية والدولة المدنية**، مركز المحروسة للبحوث والتدريس والنشر، المعادي، ٢٠٠١، ١٦٩.

[6]– حسين أحمد أمين، **دليل المسلم الحزين وصول الدعوة إلى تطبيق الشرعية**، ٣٥٤، عن خالد منتصر، ١٦٨.

[7]– محمد الشيخ، **مقاربات في الحداثة**، ١٤.

دليلاً على افتراس العدم للأخلاق والدين"[1]، لكن قيمة العدمية حداثياً تنبع من توالد الكشوف المتلاحقة الناتجة عن تحريض العقل واستفزازه من أجل نقض القيم.

انسربت العدمية في نوعين[2]: "عدمية ناقصة"، تبحث عن قيم بديلة للقيم المنهارة، يسبّبه غياب الآلهة، وانعدام المرجعيات الثابته، وديمومة التبدل والتغير، وانعدام اليقين، وهذه العدمية تكسر أصناماً لتستبدل بها أخرى امتداداً لتلك المتكسرة. يتبعها "عدمية كاملة" لا تأبه بانهيار القيم القديمة، ولا تأسى لفقدها، انطلاقاً من مقولة قوامها إن انهيار القيم القديمة أمر غير مأسوف عليه، بما أنها تصنع لنفسها قيماً جديدة أخرى غير القيم الميتافيزيقية[3]، فقيمها مادية وثوقية عرضة للنقض والتبديل دون الاستناد إلى القيم القديمة وتمثلها، إذ تستمد شرعية وجودها وحركتها من ذاتها، ولذا فهي ترفض كل ما هو أولي وسابق، وترفض فيما ترفض جميع أشكال الخطاب القداسي، الذي فقد كثيراً من متاريس وجوده تحت ضربات الحداثة، وهي عندما تعالج هذه القضايا الميتافيزيقية فإنها تعالجها بترفع واستعلاء، وتنظر إليها نظرة لا تخلو من معاني الازدراء والاحتقار بوصفها قضايا مبتذلة ووضيعة ورخيصة[4]، لذلك حاربت العدمية نمط التفكير التقليدي، تصدر في ذلك عن رفض لليقينيات المسبقة، والمعتقدات القديمة، وتأكيد الوثوق بقدرات الإنسان وإمكاناته وفاعليته.

الحداثة أفقاً معرفياً

---

[1]– **المرجع نفسه**، ١٤.

[2]– انظر فريدريك نيتشه، **أصل الأخلاق وفصلها**، ترجمة حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية، ١٩٨١.

[3]– محمد الشيخ، **مقاربات في الحداثة**، ١٤.

[4]– منقول عن منتدى الوسطية، **تجسيد الحداثة**، ٥.

تمهيد

تؤدي الحداثة إلى انزياح متسارع في المعارف، يشكل أنماطاً انتاجية فكرية ومادية، لا نهائية من العلوم والتشكلات المعرفية المتناسلة في حالة من الطراد الهستيري، إذ إن كل نمط معرفي ينفي أباه وينبثق منه في آن، يتبدى ذلك جلياً في المناهج النقدية الحديثة.

هذا يقود إلى استحداث تعريف جديد لإنسان الحداثة عبر تحديد جديد لعلاقاته بالكون، على أنها "إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي"[1]. قوامها تعشق لذلك الدفق المعرفي المتحول، وإيمان بالتغيير على أنه الثابت الوحيد تاريخياً، ضمن هذا الإدراك يصبح إنسان الحداثة نواة تفتق وكشف متلاحق لا يقر على حال، وصيرورة دائمة، هدفها التشكل والتجاوز، والتحقق دون وصول، لأن الوصول انتهاء مع كل ذلك لا بد من الإيمان المطلق بشرطية الوصول لإكساب الحداثة شرعية حركتها، فإيمانها بوجود نهاية للأشياء يكسبها تواترها الداخلي الدائم، الذي هو عنوان تدفقها وحيويتها تجاه المستقبل، "إنها اشتراط لإمكانية الوصول من أجل أن تكون لحركتها غاية، لكنها رفض للوصول، من أجل أن تكون حركتها متناغمة مع نفسها، مخلصة لذاتها"[2]، إذ يكون الوصول تنميطاً وتقعيداً وتشكلاً "يفضي إلى رتابة هامدة مكرورة تحتاج إلى إعادة نقض بالغوص في تجربة المحرم" بوصفها طريقاً للمعرفة تتكشف عن أفق بكر، بالارتكان إلى فاعلية الثنائيتين المتناقضتين ظاهرياً المتساوقتين داخلياً "فاعلية نفي الشكل، فاعلية خلق اللامتشكل"[3]، نفي الشكل تحطيم للواقع، لإبراز نقائصه وعيوبه وانعدام كفايته وخلق اللامتشكل يكون لحظة اكتشاف الحياة التي هي لحظة الانبثاق.عند الإنسان.

تتجذر الحداثة نقدياً في تساؤلات استكشافية تهدف إلى "اقتحام آفاق تجريبية جديدة في الممارسة النقدية، وابتكار طرق للتعبير، تكون في مستوى هذه التساؤلات، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون"[4]، ينتظمها "موقف للروح أمام مشكلة

---

[1]– خالدة سعيد، "الملامح الفكرية للحداثة"، **فصول**، م٤، ع٣، ١٩، ٢٦.

[2]– كمال أبو ديب، "**الحداثة، السلطة، النص**"، ٣٧.

[3]– **المرجع نفسه**، ٤٧.

[4]– **المرجع نفسه**، ٣٢١.

المعرفة،... موقف للروح أمام كل المناهج التي يستخدمها العقل للتوصل إلى معرفة ملموسة للواقع"[1].

تكمن قيمة الحداثة العملية التطبيقية في محاولة الارتقاء بالعلوم الإنسانية إلى مصاف العلوم الطبيعية بتقديم ربط منطقي يحكم العلوم الإنسانية، فالعلوم الطبيعية قامت على العقلانية المنطقية في التعامل مع الظواهر، حيث تقدم قواعد محددة تفضي إلى نتائج محددة، كان هذا خلاف العلوم الإنسانية التي اعتمدت التخمينات والتقديرات التي لا يمكن ضبطها بمقياس العلوم الطبيعية، إذ تنقصها الدقة المنضبطه التي تتمتع بها العلوم الطبيعية، كونها تتكئ على دعامات وركائز خلواً من المشاعر والتقديرات التي حكمت العلوم الإنسانية، ولمجانبة ما قد تقع فيه العلوم الإنسانية من أخطاء ظهرت محاولات متعددة؛ لإلحاق ركب العلوم الإنسانية بالعلوم الطبيعية، بعد أن "روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبداً، ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة (الألسنية)"[2]، التي تقوم على إعطاء الأدب "النموذج التوليدي، الذي هو المبدأ لكل العلوم؛ ذلك لأن القضية هي في الاستفادة من قواعد معينة لتفسير نتائج محددة"[3]، وللوقوف على بعض محاولات الربط بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية لا بد من عرض عدد من النظريات المطروحة في النقد، التي أسهمت في نشوء مناهج نقدية حديثة من مثل نظرية النشوء والارتقاء، ونظرية فرويد في علم النفس وغيرها.

إن قطب الرحى في نظرية النشوء والارتقاء "نظرية التطور" التغيير المطرد، ضمن قانون تنازع البقاء، فالكائنات الحية في تغيّر مستمر، تنزع نحو التطور والتجديد، بما يتناسب والبيئة المحيطة والظروف المتوافرة، والبقاء في نهاية المطاف للأصلح والأقدر على التكيف والنزوع

---

[1]– محمد اركون، **الإسلام والحداثة، مواقف العدوان**، ١٩٨٩،

[2]– عبدالله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ٣، عن ليفي شتراوس عن Petite, Philip. The Concept of Structuralism , A Critical Analysis, Berkeley, University of California , 1975

[3]– عبدالله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ٣، عن Culler, Jonathan, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and The Study of Literature,London,Routledge and Paul, 1975.

نحو الأفضل[1]، ظهرت هذه النظرية في علم الأحياء على يد داروين لتفسير عملية التطور الحياتية، وكانت من أهم النظريات التي قدمت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وعلى إثر ذلك قدمت محاولة جادة لربط الأدب والنقد بعلم الأحياء سعياً لتقعيد النقد وقولبته لإضفاء صفة العلمية المكتسبة من العلوم الطبيعية عليه بكونها تقوم على طرح معطيات محددة تفضي إلى نتائج محددة، باعثها توالي تطابق النتائج مع المشاهدة والتجريب في شتى صنوف المعرفة التي طبقت عليها.

وقد أحدث شيوع هذه النظرية في أوربا بلبلة كبرى، وزعزعة كثير من المفاهيم، وكان العلم هو المستفيد الأول من ذلك، ولم يكن ذلك كذلك بالنسبة إلى الدين والفلسفة المثالية[2] لحرصهما الشديد على استقرار المفاهيم والتصورات المتعلقة بانتفاء الصيرورة التاريخية للإنسان والتي بإثباتها يكون "شارل داروين قد دمّر العقيدة المسيحية"[3]، ذلك التدمير يتأتى من انعدام الثوابت والأصول، وبما أن المحرك لهذه النظرية هو التطور فالدين نفسه محكوم بهذه القاعدة، وبذلك تنتفي قدسيته وأصوله الإلهية، ويرتد إلى أصول إنسانية.

أما فرويد فقد جعل خبيئة النفس البشرية هدفا له: فسعى إلى تحليل الجانب المكبوت والمسكوت عنه في الذات، في دراسة النفس، فحاول دراسة مكنونات النفس البشرية دراسة علمية منطقية تقوم على أن الأحلام لا تعدو إشارات ورموزاً محكومة بمنطق علمي، يعكس الجانب المكبوت في النفس البشرية؛ فلذلك يمكن تفسيرها تفسيراً علمياً مستنداً إلى التجربة يكشف عن مكنونات اللاشعور، فكانت دراسات فرويد محاولة لضبط غير المنضبط أو لقياس غير المقيس، بنقله من الدائرة الإنسانية إلى الدائرة العلمية البحتة. واستفز فرويد، مثل داروين، الفكر الديني والمحافظين عندما قرر أنّ "الغريزة الجنسية هي المحرك الأساسي للسلوك الإنساني"[4].

---

[1]– داروين، **أصل الأنواع**، ترجمة: إسماعيل مظهر، مكتبة النهضة، بيروت، ١٩٧٣.

[2]– فتحي القاسمي، **العلمانية**، ١٣٦.

[3]– يوسف عز الدين عيسى، "الداروينية في الميزان"، **عالم الفكر**، الكويت، م١١، ع٤، يناير–فبراير، مارس، ١٩٨١، ٣٨.

[4]– أحمد عكاشة، **فرويد حياته وتحليله النفسي**، دار مطابع المستقبل، الفجالة، ٣١.

خاض فرويد غمار النفس البشرية من خلال الأحلام بربطها بمحيطها بما تنطوي عليه من محرمات وممنوعات، ضمن ظاهرة الكبت وعلاقتها بالمحظور الديني[1]، وخرج بنظرية العقاب التي تنم عن الضغوط الخارجية التي تمارس ضد الفرد والجماعة، مفسراً أبعادها، مما حدا برجال الدين عدها خدشاً لإيمانهم واستفزازاً مغرضاً لهم.ذلك شكل "قطيعة بين عالم المثل، وعالم الحقيقة الملموسة والمدركة بمسبار العقل والتجربة والتشخيص"[2]، لقد حكّم كل من فرويد وداروين العقلانية في أعمالهما بنفي الميتافيزيقيا، بغية استحداث نظريات علمية، تقوم على المنطق والمشاهدة والتجريب.

أما ماركس فقد سعى لنقض ما كان قد تشكل من فكر فلسفي متقادم، باخضاع الفلسفة للواقع المادي المعيش لتذوب فيه، لا لتصفه أو تؤوله، إذ يصب تفكير ماركس النقدي في صلب العلمنة؛ باحتكامه إلى الواقع المحسوس بتفاعلاته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ورفض فصل النشاط العقلاني عن الدور الاقتصادي والاجتماعي، لما بين ذلك من علاقة جدلية قمينة بالتقولب والتشكل، وذلك بـــ "تأسيس نظرية ثورية تعتمد على أرضية علمية وليس على أيديولوجيات فلسفية او أخلاقية أو دينية"[3]، عمادها مبدأ تطور الحياة الاجتماعية على ضوء العامل الاقتصادي.

لاحظ ماركس إثر المعاينة عن طريق المشاهدة والتجريب،أن ثمة تأثراً وتأثيراً بيّناً متبادلاً بين الأدب والمجتمع، جاء ذلك على شكل بنيتين متراكبتين: فوقية وتحتية، أراد ماركس أن يصبغ عملية التأثر المتبادل بين الأدب والمجتمع بصبغة علمية عن طريق حده بقوانين وأنظمة تنظم هذا التأثر والتأثير.

المناهج النقدية الحديثة

لقد كانت المناهج النقدية الحديثة نتاجا واضحا للحداثة ولأجل ذلك كان لا بد من الوقوف على الفاعلية الإنسانية التي أسهمت في إنتاجها من خلال استعراض منطلقاتها وأصولها التاريخية.

---

[1]– سيغموند فرويد، **محاضرات في التحليل النفسي**،ترجمة:.جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٠، ١٤.

[2]– فتحي القاسمي، **العلمانية**، ١٤٣.

[3]– **المرجع نفسه**، ١٤٤– ١٤٥.

المنهج النقدي التاريخي

يمكن للناقد الأدبي، بالمتح من التاريخ، والاعتماد على الثقافة التاريخية الأدبية، "استرجاع الظروف الأصيلة التي أبدعت فيها القصيدة"[1]، وتحديد لحظة تكوين العمل الأدبي بدقة في الزمن، أي إعادة خلق وإبداع العمل الأدبي.

لقد أخضع المنهج التاريخي الأدب، لنظرية التطور، فنظر إلى الأدب نظرة عالم الأحياء، الذي يعتمد معطيات محددة تقوده بالضرورة إلى نتائج محددة. ونظرية التطور في الأدب "لا ترمي إلى بعث الماضي، وإنما ترمي إلى فهمه،... إنها لا تقص بل تفسر هدفها على وجه التحديد، وهو أن تضع تسلسل مئات العوامل العميقة الخفية التي تزدهر في نتائج متعارضة متداخلة خلال التاريخ، ورد فعل تلك العوامل بعضها على بعض، إنها توضح كيف تولد الأنواع الأدبية، وما هي عوامل الزمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها، وكيف تتميز تلك الأنواع وتتباين، ثم كيف تنمو وتتطور، كيف يتطور الكائن الحي، وكيف تأخذ صورة عضوية بأن تنحُّى أو يضر بها، وعلى العكس تهضم وتمثل كل ما يخدمها ويغذيها ويعينها على النمو، ثم كيف تموت، وما هي عوامل الفقر والانحلال التي تصيبها، وكيف يؤدي التطور إلى ميلاد نوع جديد يجمع عناصره من بقايا نوع سابق[2].

قام المنهج التاريخي على الوضعية[3] "positirism" إذ "أتت معززة لما جاءت به التجريبية"[4]، التي تمتح فكرها من معين التجربة والحس، فتقوم الوضعية على قانون تداعي

---

[1]– إمبرت اندرسون، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الأداب، القاهرة، ١٩٩١، ١٠٩.

[2]– شيلتاغ شراد عبود، **مدخل إلى النقد الأدبي الحديث**، مجدلاوي، عمان، ١٩٩٨.

[3]– حركة منطقية تقوم على توظيف المنهج المنطقي في التحليل، إذ يغدو أساساً لكل تفكير وطريقاً لكل معرفة، "وهذه الصفة تجعل منها فلسفة تجريبية"، تقوم على نبذ القضايا الميتافيزيقية، يتأتى اهتمام الوضعية بالمستقبل انطلاقاً من انعدام اليقين في مكتشفاته المتلاحقة، إنهم يؤمنون به لأنه سيزيد من حيرة الإنسان أمام إلغازات الحقيقة والصدق، فحراك الوضعية كامن في التجريب المتعدد المتلاحق لما تتكشف عنه ظروف كل تجربة مما يفضي إلى حالات سالبة تزعزع اليقين الموهوم.

[4]– نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث:** دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩، ٣١.

الأفكار حيث تنبثق كل فكرة عن أخرى، مغتالة كل فكرة سابقتها، ومنتجة فكرة جديدة في اغتيال وانبثاق متواصل، ضمن قانون الأبوة والبنوة في الميراث، وبذلك تحتكم الأفكار لقانون الطبيعة في التطور والنشوء والارتقاء.

فقانون التداعي يربط بين أشياء الكون المبعثرة ضمن علائق رئيسة ثلاث تنسرب في "التشابه والتجاور في الزمان والمكان والسببية[1]. فالفكر الإنساني مر بمراحل تطورية كما تطورت أجناس الحيوان، فقد مر الفكر الإنساني باللاهوت وصولاً إلى الميتافيزيقيا وانتهاءً بالوضعية "،التي صرفت الإنسان عن السعي وراء المطلق، وعن البحث في أصل الكون ومقصده، وفي علل الظواهر... إلى جعل الاستدلال والملاحظة هما سبيل المعرفة"[2].

تم ربط الانتاج الأدبي والفكري بالحتمية التاريخية، التي تقضي بحتمية لا فكاك منها تجبر كل الفنون على البدء بطريقة فطرية عشوائية تمر بعد ذلك بالنظام الرأسمالي، وتصب في النهاية في الاشتراكية، و "كل الآداب والفنون التي لا تتجه هذه الوجهة فهي مضادة لحركة التاريخ وفاقدة لمصداقيتها"[3]، من هنا أخذ الإنتاج الأدبي بالتقولب "طبقاً لمحددات متعينة سلفاً بحدود النظرية"[4]، بهذا التصور لم يعد التاريخ "مجرد احتمال من احتمالات متعددة في الإبداع الأدبي والفني أو طريقة من الطرائق المختلفة في تناول هذا الإبداع، بالبحث والدراسة والنقد، وإنما أصبح قدراً لابد للمبدعين من الإلتزام به، ولا بد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرئ قوانينه ويطبقها على هذا الانتاج"[5].

يرى النقاد التاريخيون أنّ وراء النص الأدبي مؤلف محكوم بالجنس والبيئة والعصر.ولا يخفى تأثرهم في ذكرهم عامل الجنس بتطور العقل الإنساني الذي ذكره كونت[6]، ولكن أولئك النقاد

---

[1]– محمد فتحي الشنيطي، **المعرفة**، ١١٩، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، ١٩٦١.

[2]–، Comte.A, The Positive Philosophy vol,l p2 عن نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث**، ٣٢

[3]– صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧، ٣٠.

[4]– **المرجع نفسه**، ٣٠.

[5]– **المرجع نفسه**، ٣١.

[6]– نيقولا تيماشيف، **نظرية علم الإجتماع طبيعتها وتطورها**، ترجمة: محمود عودة، دار المعارف مصر، ط٢، ١٩٧٢، ٢٨-٤٣.

قد أوغلوا فجعلوا جنساً بشرياً أرقى من آخر، ووضعوا ما يتميز به كل عقل من عقول الأجناس، فقال تين عن العقل السامي:"إنه يفتقر إلى الميتافيزيقيا، ويجعل الله ملكاً متسلطاً يحيي ويفني، وهو عقل لا ينمو فيه العلم، ويضيق عن تمثل أعمال الطبيعة".

المنهج النقدي الاجتماعي

تكمن وظيفة النقد الاجتماعي في عملية تفسير الإبداع بوصفه حدثاً ذا "طبيعة اجتماعية"[١]، يقوم بدراسة "تأثير الجماعة في القيمة الجمالية، بل ويُعلي من قيمة كاتب ما، لأن عمله شف جيداً عن عروق المجتمع"[٢]، ويقوم على ربط الإبداع والمبدع بالحياة بشكل تجاوز المنهج التاريخي.

يبحث النقد الاجتماعي عن مقام الكسر المشترك: بين الكاتب، باشتراكه مع أفراد طبقته الاجتماعية، وما يعبر عنه من تجربة يشاركه فيها أفراد آخرون، في محاولة تسعى إلى تقعيد الظواهر الاجتماعية، وتنميط مدى انعكاسها في وعي الفنان وفي ضمير القراء الاجتماعي[٣]، ولا يخفى أن النقد الاجتماعي امتداد للمنهج التاريخي، إذ يرتكز المنهجان على نظرية التطور.

ثمة دلالة اجتماعية للأدب والفن، وصلة وثيقة بين الأثر الأدبي والمجتمع الذي أنتجه، والفنان يعبر واعياً أو غير واعٍ عما يسود مجتمعه وعصره، والفنان المشبع بأفكار وتجارب عصره، يدفعه طموحه لا إلى تصوير الواقع وحسب بل إلى تشكيله وصياغته، تطلب ذلك محاولة علمية دقيقة تتكفل بقولبة الظواهر الاجتماعية وآلية ارتباطها بالإبداع لتكون معيناً خصباً للناقد في استخلاص نتائج محددة، من هنا لا يمكن إغفال الدور الذي اضطلعت به الفلسفة الماركسية بشقيها المحوريين المادية الجدلية –والمادية التاريخية، في بناء النقد الاجتماعي. وبما أن أساسهما واحد فسيكون الحديث عنهما بوصفهما كلاً واحداً.

---

[1]– أمبرت اندرسون، **مناهج النقد الأدبي**، ١١٧.

[2]– امبرت أندرسون، **مناهج النقد الأدبي**، ١١٨.

[3]– **المرجع نفسه**، ١٢٠.

تقوم المادية الجدلية على مقولة "أن المادة والطبيعة والكينونة وقائع مادية موجودة خارج الوعي ومستقلة عنه"[١]، فالمادة مستقلة عن الفكر سابقة له ضمن إضمامة مترابطة عضوياً في آن كانت المادة في البدء ثم تبعها الوعي "فالأرض وجدت ذات يوم، وكانت في حال لا يسكنها ولا يمكن أن يسكنها كائن حي، إن المادة العضوية ظاهرة متأخرة، وهي ثمرة تطور طويل، ويترتب على ذلك أنه لم يكن في تلك العصور مادة مزودة بالحساسية... إن المادة أولية، أما الفكر والشعور والإحساس فنواتج تطور عال جداً، تلك هي النظرة المادية في المعرفة"[٢].

قطب الرحى في نظرية المعرفة في المادية الجدلية، يكمن في نظرية "الانعكاس"، إذ تتجلى قدرة الإنسان على المعرفة في حواسه التائقة إلى الكشف مما أظهر نظرية "الانعكاس"، المتموضع في انعكاس الواقع الخارجي على الدماغ في صورة مطابقة تماماً، خلل نهايات الحواس، إذ "تشدد الماركسية على أن الانعكاس يمثل نتيجة تقوم على الذات من جهة والموضوع من جهة أخرى، وكلما كانت الذات أكثر تطوراً كان محتوى الانعكاس متطوراً، فمستوى الانعكاس يعتمد كلياً على فاعلية الذات، وبناءً على ذلك يختلف الانعكاس من شخص إلى آخر، ومن مرحلة تاريخية إلى مرحلة تاريخية أخرى"[٣].

المجتمع في المادية التاريخية "كل مترابط تتبادل كل جوانبه التأثير فيما بينها، ويرتبط بعضها ببعض ارتباطاً عضوياً وثيقاً لا انفصام له"[٤]، إذ يقوم على حركة داخلية تناقضية بين طبقاته وتشكيلاته تقوم على الحركة الذاتية، "فالتاريخ الإنساني تاريخ حركة المجتمعات وانتقالها من طور إلى طور: فمن المشاع البدائي إلى الرق، ومن الرق إلى الإقطاع، ومن الإقطاع إلى رأس المال، ومن رأس المال إلى"[٥] الاشتراكية التي تمثل قمة الهرم والنتيجة الحتمية لنهاية

---

[1]– جورج بوليتزر وآخرون، **أصول الفلسفة الماركسية**، ترجمة: سفيان بركات، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٠.

[2]– لينين، **المادية والمذهب التجريبي النقدي**، ترجمة.فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٧٥، ٦٤.

[3]– أحمد ماضي، **دراسات**، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٣، ٨٣.

[4]– كيلي وكوفالزون، **المادية التاريخية**، ترجمة: أحمد داود، دار الجماهير، دمشق، ١٩٧٠، ٤٦.

[5]– نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث**، ٨٣.

التاريخ حسب وجهة النظر الماركسية، كذلك الأدب يمر بمراحل وأطوار مشابهة حتى تصل إلى النهاية الحتمية الأكثر رُقيّاً، فالفن كالعلم يعكس الواقع أي الطبيعة والمجتمع... وإذا كانت الحقيقة الموضوعية نتيجة للمعرفة العلمية، فإن الحقيقة الفنية نتيجة لمعرفة الواقع في الفن".

فالمعترك المعرفي في المادية التاريخية يمر بمراحل تتدرج من الإحساس إلى الإدراك انتهاءً إلى التفاعل المستمر بين الواقع والدماغ وفيها يؤلف الدماغ بين ما أدرك ويبني فكرة مجردة عامة"[1]، هي المعرفة وانعكاس واع للواقع، تفهم فيه الظواهر المنعكسة فهماً واضحاً باكتناه جوهرها وعلائقها.من هنا استمد النقد المضموني علمنته في فهم الواقع ،إذ يتجه لتفسير الأفكار والحكم، فيفسر الإبداعات انطلاقاً من الفلسفة الماركسية المنادية بالتطور التاريخي، وصنع المجتمعات استناداً إلى ما قررته المادية التاريخية، والحكم يتأتى من مدى مطابقة الأعمال الأدبية للمبادئ المادية التاريخية، مما يفضي إلى محاولة متقدمة في الاتجاه نحو تعقيد الظواهر الإنسانية، ومنها تجاه العلمية، من خلال ربط المجتمع بالأدب.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يقوم الواقع في التصور الماركسي على ثنائيتين بنيويتين تتداخلان في بنية تحتية قوامها حقائق الحياة المادية المتجسدة في البنيات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وبنية فوقية تنبثق عن البنية التحتية، تتمثل في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية، وثمة ترابطٌ يقوم على التأثر والتأثير بين البنيتين يحكمه نظام علمي منطقي.

المنهج النقدي النفسي

يصدر المنهج النفسي من عبارة فحواها "هذه الثمرة من تلك الشجرة"، إذ إن معرفة نفسية المؤلف ضرورة ملحة لفهم العمل الأدبي، لذلك تتصالب فروع المنهج النفسي في النقد حول الكاتب بدراسة نظام شعوره، وبواعثه في إبداعه، ودوافعه الواعية واللاوعية، واختياراته العقلية، وطرائقه في الإدراك والتعبير فيهدف إلى مراعاة العلة بين النص ونفسية منشئه من حيث ظروف النشأة والتربية، ومن حيث كونها سوية أو شاذة مترفة أو مارة بظروف قاسية... "قائم على قوانين ونظريات وطرق ... وضعية لإنجازات علم النفس[2] ولا يكتفي بدراسة المبدع بل يتجاوزه إلى

---

[1]– نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث**، ٨٧.

[2]– شلتاغ شراد عبود، **مدخل إلى النقد الأدبي الحديث**، ٢٣٦.

دراسة الأنماط أو النماذج النفسية في الإبداعات، والقوانين التي تحكمها، ودراسة عملية الإبداع من خلال القوانين التي تحكم هذا الإبداع والآثار النفسية في نفوس المتلقين.

ركز التحليل النفسي على المؤلف والقارئ، فثمة تفاعل مستمر بين حياة المؤلف أو القارئ، أو المحلل النفسي، "وبين رغباته وأحلامه وتحليلاته الواقعية وغير الواقعية"[1]، فهدف الناقد يكمن في الكشف عن الدوافع الخفية للمؤلف أو القارئ أو الناقد، بله معاملة النماذج الأدبية في العمل الأدبي على أنها نماذج حقيقية، ينعمون بدوافع خفية وطفولة وأحلام واعية وغير واعية ولتحقيق ذلك "سلك الفرويديون في دراساتهم مسلكين، أما الأول فهو استخدام العمل الفني وثيقة نفسية لدراسة شخصية الفنان وفهمها وما فيها من عقد وأمراض، وأما الثاني فهو اتخاذ شخصية الفنان أو نفسيته وسيلة أو أداة الفهم وتفسير العمل الفني".

يسعى المنهج النفسي إلى سبر أغوار النفس البشرية، باستخراج خباياها الكامنة في "اللاشعور" الذي هو حصيلة لتفاعل "الأنا"، و"الهو"، و"الأنا الأعلى"، فتتجمع في أغوار النفس كوامن لا نعيها"[2]، هي "اللاشعور"، حيث تقف الأنا قبالة الهو والأنا العليا المتعارضين، فالأولى مجمع للغرائز التي تزين للأنا الهوى، والثانية مجمع التقاليد والعادات الاجتماعية[3].وأثناء النوم تغفو سورة الأنا الأعلى وتخف قبضته، فيُفسح المجال لنوازع قهرت سالفاً بالظهور في هيئة حلم، كان الشخص قد طمح إلى تحقيقه في الواقع، ومنعه الأنا الأعلى.والحلم قد يكون واضحاً وقد لا يكون؛ آنذاك تصبح "لصور الحلم دلالة رمزية"[4] يمكن للناقد قراءتها وتفسيرها تفسيراً علمياً منطقياً يكشف عن خبايا في نفس الحالم.

تركز اهتمام فرويد على تفسير الأحلام بوصفها "النافذة التي تطل على اللاشعور"[5] وبوصفها الطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها"[1] والتناظر بين الأحلام والفن مغرياً تكون الفن صورة أخرى لتجلي خبيئة الشخصية الإنسانية.

1- **المرجع نفسه** ، ٢٢٩.

2- نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث**، ١٨٧.

3- نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث**، ١٨٧.

4- **المرجع نفسه**، ١٨٧.

5- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ٦٥.

فالأدب والفن يعبر عن اللاشعور الفردي، يظهر من خلاله تفاعلات الذات، وصراعاتها الداخلية، فثمة قوانين ثابته، تحدد خصائص الحلم، تتمثل في التكثيف والإزاحة والرمز. فالحلم يختزل الظواهر المبسوطة باطراح التفاصيل الكثيرة متألقاً في تكثيفها، ثم نقلها من مجال حسي إلى آخر، مستخدماً رموزاً عديدة. ويرى فرويد أن هذه القوانين التي تحكم الحلم هي ذاتها تحكم الأعمال الفنية والأدبية لما بهما من صلات القربى[٢].

ويرى يونغ[٣] في اللاوعي الجمعي "طابعاً نفسياً معيناً يتشكل بفعل الوراثة" توجد في بنية الجسد الإنساني بقايا مراحل تطور سلفت، ولنا أن نتوقع وجود نفس بشرية ملائمة لقانون النشوء، وهي حقيقة تتكشف حين يغيب الوعي: في الأحلام والعصاب والجنون، فتطفو دخائل نفس متسمة بمياسم بدائية، فتشرح النفس عن ذاتها بصور الطفولة أو الحيوان أو غيره، مما يحتم أن نرتد إلى تجارب الحالم الشخصية، بل قد نتجاوزها إلى أعماق الإنسان في تاريخه الطويل[٤].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنهج النقدي الجمالي

يدرس النصوص الأدبية في ضوء المبادئ الفنية دون اللجوء إلى الوسائل الخارجية المساعدة[٥]، وذلك ضمن تناول عناصر العمل المكونة، من أسلوب وشعور وخيال وصور وإيقاع وشكل، إذ يقوم على رفض اعتبار الفن وثيقة للتجربة الإنسانية خارج الفن، فالفن يتمتع بخصائص ذاتية، فالمعارف والمعلومات والأفكار يصبح لها خصائص داخل العمل مغايرة تماماً لخصائصها الأولى.

اعتمد النقد الجمالي على الوضعية المنطقية في الفلسفة، التي انبثقت عن تجريبية هيوم وجون ستيورات وماخ، بوصفها صدى للمنهج العلمي[٦]، لقد هدفت الوضعية المنطقية إلى المعرفة

---

[1]– **المرجع نفسه**، ٦٥.

[2]– سيغموند فرويد، **محاضرات في التحليل النفسي**، ١٥.

[3]– كارل غوستان يونغ، **الإنسان الحديث يبحث عن روح** ، ١٩.

[4]– نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث**، ١٨٩.

[5]– شيلتاغ شراد عبود، **مدخل إلى النقد الأدبي الحديث**، ٢٢٧.

[6]– زكريا إبراهيم، **دراسات في الفلسفة المعاصرة**.١٩٦

العلمية، القائمة على اليقين، ناقضة للميتافيزيقيا، متخذة التجربة سبيلاً لإثبات صدق القضايا أو زيفها، فالقضية، بمعناها المنطقي، صادقة إذا أيدتها التجربة من قبل، أو أمكن أن تؤيدها الآن، أو يحتمل أن تؤيدها في المستقبل[١].

وبما أن اللغة محور الوضعية التي صرفت وكدها إلىاللغة، كان لا بد من الدقة والوضوح اللذين هما جوهر العلم، إذن كان على اللغة أن تكون دقيقة واضحة، يقول رسل: "أحب الدقة وأميل إلى الجمل المحكمة التي لا يشوبها لبس، وإنني لأبغض الغموض الضبابي"[٢]، ثمة بون شاسع بين لغة العلم ولغة الأدب ضمن الرؤية النقدية الشكلية، إذ أن أدنى اختلاف في الإشارة في لغة العلم يؤدي إلى الفشل.. فالألفاظ تستخدم لأجل ما نوجده من إشارات، أما لغة الأدب فإن أوسع الاختلاف في الإشارة لا أهمية له متى ما كانت الآثار التي تعقبها في المواقف والانفعال من النوع المطلوب[٣].

جميع الحقوق محفوظة

ولا يقتصر الأمر في اللغة العلمية على صحة الإشارات، بل يتعداه إلى منطقية العلاقات والروابط بين الإشارات، أي منتظمة الطرح دون تناقض على عكس لغة الأدب التي لا تشترط التطبيق المنطقي، إذ انها تحمل في ثناياها منطقها التنظيمي الخاص[٤]، والتوصيل ليس مطلباً للمبدع ضمن هذه الرؤية، إنما الهدف يكمن في خلق شيء جميل في ذاته، يستمد انسجامه وتناسقه من ذاته، ينسحب عليه قول فلوبير "كل ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتاباً جميلاً حول لا شيء، وغير مترابط إلا مع نفسه، وليس مع عوالم خارجية يفرض نفسه بقوة "[٥].

قام النقد في بدايته على معيارية قوامها المشابهة، فنرى أفلاطون يشبه الرسم بالمرآة، فيقلد المظاهر بنقلها بدقة، يقول "لو كنا نرسم التماثيل، ووصل من يأخذ علينا أننا لم نستعمل أجمل

---

[1]– هنترميد، **الفلسفة أنواعها ومشكلاتها**، ت.فؤاد زكريا، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ع٢، القاهرة، ١٩٦٩، ٤١.

[2]– راسل عن. levi,A.W.,philosophy and the modern world .p331

[3]– نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث**، ٥٥.

[4]– أنظر ريتشاردز، **مبادىء النقد الأدبي**، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١، ٣٣٩– ٣٤٠.

[5]– فلوبير، عن مالكم بردبراي، **الحداثة**، ٢٥.

الألوان لرسم أجمل أجزاء الجسم، ...نظننا نفحم الرد على هذا المراقب، إن قلنا له لا ليس علينا رسم العيون بما هو أروع من العيون، والأحرى بك أن تتفحص في ما لو أعطينا كل جزء لوناً يناسبه إذا كنا نكوّن كلاً جميلاً"[1]، يتبدى حرص أفلاطون على نظرية المحاكاة، إذ يتوجب على الفنان نقل الصورة كما هي دون زيادة أو نقصان، وبمقدار تحقق ذلك يكون قرب الفنان أو بعده عن الإبداع، وتمايز الفنان وتفرده يظهر في مدى إصابته للشبيه، تتجلى النظرة الأفلاطونية في تفسير الجمال تفسيراً ميتافيزيقياً، في كونه انعكاساً في الأشياء وتتفاوت الأشياء في حظها من الجمال بمقدار هذا الانعكاس فيها[2]، وأفلوطين يجعل "الروح" خارجة على الأشياء، فهي التي تجعل الأشياء بامتدادها، جميلة، وهو بذلك يرد الجمال إلى مبدأ علوي خارجي[3]، لم يعد هذا التفسير مقبولاً في النقد الجمالي، "فأعظم الفنانين كانوا الذين استنبطوا مفاهيم جلية، والذين برهنوا على حذاقة بارعة في التقليد"[4]، فالإنسان صورة الله ومثاله، والفنان يهدف إلى محاكاة الخالق عن طريق رسم مثاله الذي تجسد في إنسانية المسيح.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ضمن المنهج الجمالي لم يعد معيار المشابهة قائماً، فلم يعد الفنان مطالباً بنسخ حرفي دقيق، "بل خلقاً جديداً ومعبراً"[5]، يتحصل من خلاله انفصام عرى الترابط بين الدال والمدلول أو الشبيه والمشابه، وبانفكاك الدال من ربقة المدلول، يغدو الدال ثابتاً والمدلول عائماً يتلقط ما يناسبه في كل حالة.

بما أن لغة الأدب ليست أداة لنقل الأفكار، إنما الشكل فيها هو الجوهر، تتحول عناصر اللغة من حقل (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه الى مدلول، فاللغة، بهذا التصور، في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات لتحل هي مكانه[6]

---

[1]– أفلاطون، **الجمهورية**، ترجمة: حنا خباز، مطبعة المقتطف، القاهرة، ١٩٢٩، ج٤، ٤٢٠.

[2]– محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧، ٢٨٠.

[3]– عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقاربة**، ط٣، دار الفكر العربي، د.م، ١٩٧٤، ١٢١.

[4]– أندريه ريشار، **النقد الجمالي**، ترجمة.هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤، ١٣.

[5]–اندريه ريشار، **النقد الجمالي**، ٣٤.

[6]– عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ١٧.

بهذا التصور لتستمد الاشارة وجودها وكينونتها من ذاتها ولذاتها دون الاستعانة بالخارج، وبذلك تغدو فاعليتها ذاتية لا تستند إلى مصدر علوي.

وهنا تتصادم المملكتان القائمتان، كما يقول سوسير[1]، مملكة الصوت (الكلمات)، ومملكة المعنى (الدلالة) حيث يحقق الصوت انتصاره، بفرض نفسه على مضمار النص، فالإشارة ذات طبيعة تعتمد على التواطؤ العرفي، وبهذا فإن معرفة الأشياء لا تتم من خلال خصائصها الأساسية، وإنما يتم ذلك من خلال تمايزها واختلافها عن سواها من الإشارات[2]، فالفن ليس مرآة للحياة أو انعكاساً لها وإنما يحمل خصائص كامنة في ذاته، وهو مقصود لذاته، ولا غاية له خارج ذاته، فهو الوسيلة والغاية؛ لذلك جاء الاهتمام بالعناصر الشكلية باللغة والبناء والتصوير والموسيقا. ويمكن للناقد أن يكشف عن القوانين والأنظمة الدقيقة التي تسير حركة كل عنصر من العناصر السابقة باكتناه النظام الداخلي التفاعلي الذي يسير الفاعلية الداخلية للعمل الأدبي، فـــ"كانت" يرى في "كل عمل فني وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تنحصر الغاية منه إذ يحمل بنية ذاتية، وجماله في هذه البنية[3].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أطّرت المدرسة الروسية الشكلية ذلك باهتمامها بالنواحي الجمالية في النص فـــ "نهضت على الرغبة في إجراء الدراسات الأدبية على أسس علمية"[4]، ترمي إلى النظر إلى الدراسات الأدبية على أنها "علماً مستقلاً قائماً بذاته له منهجه العلمي الخاص، مما استدعى مناقشة مشكلة تحديد الخواص الشكلية واللغوية التي يتميز بها الشعر والأدب عن بنية أشكال التخاطب، وبوجه خاص عن لغة النثر أو اللغة العادية"[5]، خرج الأدب في منظور الشكلانيين من كونه محاكاة للواقع كما ادّعى القدماء، بل رأوا فيه القدرة على تحويل الواقع المألوف إلى شيء غريب وغير مألوف

---

[1]– دي سوسير، **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

[2]– عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ٣٠.

[3]– **كانت**، ٢٨٥.

[4]– رمسيس عوض، **الأدب الروسي قبل الثورة البلشفية وبعدها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٧، ٢٦.

[5]– **المرجع نفسه**، ٢٦.

وكأننا نراه لأول مرة"[1]، فالعمل الأدبي كائن مستقل بذاته، كما يتجلى في نظرية الفورمالزم إذ تجعل من قوانين الجمال عناصر واقعة، فقانون النظام مثلاً يتمثل في الشيء الجميل أولاً، وهو حين يتمثل فيه فإن أرواحنا تهفو إليه"[2].فعناصر الجمال الفني مستمدة من داخل النص، وليست مستدعية لغاية خارجية، فالعلاقات والتناسق والتواشج والتوازي وغيرها، تستمد جمالها من ذاتها "والكشف عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى يحدث متعه، هي المتعة الجمالية البحتة، ونظرية الفورمالزم هي التي حاولت الكشف عن هذه العناصر"[3]، التي يمكن أن ترد إلى قانونين عامين أساسيين هما:

قانون الإيقاع و التناسق والنظام والانسجام،وقانون العلائق الآنية في ذات الزمن.

النقد الوجوديّ

جميع الحقوق محفوظة

قامت الوجودية على فلسفة الظواهر، القائلة "بأن في مكنة الإنسان أن يعرف جواهر الأشياء أو ماهياتها"[4]، عن طريق الحدس، الذي يعد نقطة البدء في فلسفة الظواهر، يجزم فيه بوجودنا ووجود الأشياء من حولنا، يتم ذلك عن طريق الشعور الذي يتجه "اتجاهاً قصدياً واعياً إلى إدراك الأشياء"[5]، انطلوجياً بطرح كل نفع ونبذ كل نظرة أخلاقية أو جمالية.

فبكون الإنسان غير الأرض التي يدوسها، يحتم أن تكون الأشياء غير الأماكن، ويتبدى للعيان في صميم الوجودية انعدام تبعثر الأشياء لا تنفصم أجزاؤها بل تشكل كلاً"[6]، مع ما يجاورها، إذا ما انفصل أحدهما ترك انفصاله أثراً فيما يبقى "فالقصيدة، مثلاً، مكونة من التحام عناصر: الوزن والصورة واللفظ والخيال... الخ فإذا انتزع أحدها تغيرت بقية الأجزاء[7].

---

[1]– **المرجع نفسه** ، ٢٧.

[2]– عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، عرض وتفسير ومقاربة، ١٢١.

[3]– عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ١١٨.

[4]– نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث**، ١٧٦.

[5]– **المرجع نفسه** ، ١٧٦.

[6]– **المرجع نفسه**، ١٧٧.

[7]– **المرجع نفسه**، ١٧٧

إن الوجود ليس كينونة الشيء بالفعل في هذا العالم فحسب، وإنما هو أن تتولى الذات صيرورة نفسها إلى الصورة التي تريد، أو "أن يتولى الإنسان خلق أعماله وتحديد صفاته وماهيته، أو صورته بنفسه، على ضوء ما يفعله، مدفوعاً باختياره الإرادي الحر النابع من ذاته والذي لا يفرض عليه من الخارج[1].

بما أن الوجودية تتطلب أن تعرف ذاتك بذاتك، "وما دام الإنسان قبل كل شيء ليس ما كان، بل ما يكون عليه بالفعل"[2]، وكونه مسؤولاً عن خلق أعماله، وحد صفاته، بإرادته الحرة، توجب عليه انتزاع نفسه من ماضي القطيع البشري كله؛ ليعيد تشكيل قيم العالم ضمن مناقشة فاعلة حرة لذاته ولمحيطه، فالإنسان "محكوم عليه بالحرية"[3]، حرية مجردة من أي دليل يتكىء عليه يساعد في إعانة الإنسان في اختياره الذاتي، وصعوبة الأمر كامنة في قدرة الإنسان على استغلال هذه الحرية وتسخيرها في محاولة انتشال ذاته من ضعفها.

جميع الحقوق محفوظة

والوجودية تجعل الفرد في بوتقة يرتد دونها، غير آبه لما يصيبه حتى لو استغاث بالسماء أو بالأرض، وفي الوقت نفسه تمركز في الكون، فصار مصدراً للقرارات وآلية تنفيذها ومتحملاً للنتائج المترتبة على هذه القرارات، وبتنفيذ قرارات وترك أخرى، يتأتى الإهمال الذي يتمثل في اختيار طريقة وترك أخريات[4]، تظل نفسه متعلقة بهن مما يجره إلى المعاناة والكآبة، فالوجود، بدء التفاعل من الذات القابلة للتفاعل، سعياً منها لإثبات وجودها؛ كون الوجود يقتصر على الإنسان وحده، أما باقي الموضوعات فتتخذ حالات أخرى غير الوجود، مثال أن الحيوانات تحيا والطبيعة تتجلى"[5]. إن الوجودية تقرير لتناقضات الحياة، وتأكيد للذات في سعيها تجاه الحق "وإيمان كامل بأن الذات المطلقة يمكن أن تتكشف للذات الفردية من خلال الألم والقلق والندم، والحصر النفسي، فالحياة... معاينة الذات للوجود في محاولة لتقرير مصيرها" والوجود هو الاختيار والصيرورة والوحدة والتفرد، وهو الانشغال اللامتناهي بالذات والوجود أمام

---

[1]– محمد العشماوي، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٠، ٦٩– ٧٠.

[2]– **المرجع نفسه**، ٧٠.

[3]– سارتر، **الوجودية فلسفة الإنسان**، ترجمة: حنا دمياف، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٩، ٢٥.

[4]– سارتر، **الوجودية مذهب إنساني**، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٠٠، ٥٥– ٦٢.

[5]– سعيد العشماوي، **تاريخ الوجودية في الفكر البشري**، الوطن العربي، بيروت، ط٣ ،١٩٨٤، ١٢٦.

الله[1].والوجود عمل واكتساب، ضمن درجة عالية من الذاتية، فبوسع الإنسان أن يحلّق بنفسه، ويتقبل كل النتائج المترتبة على أفعاله، في محاولة ذاتية لتجاوز الذات.وثمة فرق بين الوجود الطبيعي "الكينونة"[2] والوجود الحقيقي "الذي ينشأ عن انبثاق الممكنات الخاصة من المعطيات الطبيعية"[3]. فالوجودية عملية اختيار متجددة دائبة عمادها الحرية المندغمة في الوجود الشخصي، والحرية تكمن في تقبل الذات والإخلاص لها ضمن منهج الضرورة والاختيار.

تعد الخصائص الفردية الإنسانية محور الوجودية إذ قامت الوجودية على تأكيدها ورفعها إلى أعلى مراتب القداسة، بفصلها عن أي قانون سابق أو نظام محدد.فنزوع الإنسان الدائم إلى تحقيق ذاته بجعله دائم العدو خلفها دون اللحاق بها، يدل على أن الزمنية خاصية أساسية في وجود الإنسان، بما أن محاولاته تعيد معنى الجهد المستمر، ومن هنا يصادف العدم الذي يكمن في تصميمه فيجعل منه فاعلية هدامة إذ يحول بينه وبين التطابق التام مع وجوده.الإنسان وحي كامن في صمت الأشياء، لا يكف عن خلق نفسه بنفسه، خلقاً يفيد أنه حر ويرادف معنى غياب الله.

فليس ثمة ماهية للإنسان خلقها إلاه من قبل وفرض على الإنسان أن يسير بجهده إليها، إنما الأمر كله رهن بمشيئة الفرد وإرادته، فيدع ما يعن له من قيم، ويخلق ما يريد من مبادئ، لأن وجوده هو سابق على أي مثال ينزع إليه، أما إن تصور وجود ذلك المثال، أو خيل إليه وجود إله يهيمن على أفعاله، فإنما يكون قد قصد التخلي عن حريته والتنصل من إرادته وترك وجوده لحتمية الواقع تجري به على أي تيار يحمله[4].

فالإنسان مخير بين أن يكون فرداً أصيلاً متميزاً عن سواه، أو أن يكون مجرد جزء من كل وشخص من مجموع، والعمل الخيّر هو العمل الأصيل الذي يعبر عن ذات الفرد أصدق تعبير، وقد افترضت هذه الفكرة أن كل ما يعبر عن ذات الفرد عمل خير، بصرف النظر عن حقيقته، ودون ما تحديد لمعيار واضح يفرق ما بين التبر والتراب[5].

---

[1]– **المرجع نفسه**، ١٣٥–١٣٦.

[2]– تعني: وجود الإنسان دون جهد.

[3]– سعيد العشماوي، **تاريخ الوجودية**، ١٣٥–١٣٦

[4]– سعيد العشماوي، **تاريخ الوجودية**، ١٣٥– ١٣٦.

[5]– **المرجع نفسه** ، ١٣٦.

تقوم الوجودية على مبدأ عماده "الإنسان حر في كل شيء عدا أن لا يكون حراً"[1]. فالإنسان حر في تفكيره، وبأي لغة يريد فللمبدع الحرية الكاملة دون الخضوع لقواعد النقاد وتنظيراتهم، فليس هناك نظام مستقل يحكمه، وإنما يصنع قوانينه وأنظمته بنفسه. والحال مستند عند الوجوديين، على الوعي الفردي ومراجعته الدائبة لمبادئه مراجعة يترتب عليها منح الأشياء قيماً خاصة، وقطب الرحى في فلسفة الأدب عند الوجوديين حرص المرء على قيم يحققها في المستقبل، ويتجاوزها دائماً متى تحققت، وهو لا يعي هذه القيم إلاَّ إذا كان منغمراً وسط مجتمع هو فيه بين طبقته أو فئته مضطهد، ولكنه في الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره بجهوده[2] فقيمة النقد الوجودي مستمدة من وعي الفرد واشتراكه مع غيره في الفاعلية التعبيرية.

والنتاج الأدبي عمل يتمتع بالحرية يصدر من الكاتب إلى القاريء الحر ليسهم في خلق ما يرومه المؤلف.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي، **مدارس النقد الأدبي الحديث**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٥، ١٨١.

[2]– محمد هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ٣٢٢.

خلاصة

تنهض الحداثة على بنيات جوهرية ترفدها تلك التوترات الطارئة بين متفاعلات الوجود الثلاثة: الطبيعة وما وراء الطبيعة والإنسان، قربا أو بعداً، ضمن جدلية متفاعلة، يتصدر فيها الإنسان بشقيه المادي والروحي، رأس القائمة الوجودية، فيصبح أساساً لكل تموضع وارتكاز، ومصدراً لكل انبثاق في منظومة الفكر والمعرفة، يتأتى ذلك جراء فاعلية مركزة من بعض المفاهيم والمنازع الأيديولوجية، انبثق عن تفاعلها، أو تفاعل بعضها، من عقلانية أو علمانية أو ذاتية، حضور إنساني فاعل كان مدعاة لانبثاق الذات وتصدرها، ما افرز الحداثة، وارتقى بها على مدارج الزمن، وبمقدار ارتكاز تلك الدعائم تستعر جذوة الحداثة وتخبو.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثاني

البنيات الدالة في التفكير النقدي العربي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

توطئة

اعتقدت الذائقة النقدية العربية أسبقية الإبداع على النقد، استناداً إلى أن وصف الموجود لا يتم قبل وجوده، وبمغايرة الرؤية نتيقن بأسبقية النقد انطلاقاً من أن الإبداع لا يتحصل للمبدع إلا إذا انطوى ذهنه على تصور قبلي لنموذجه الإبداعي المأمول، فالشاعر، في أوليته، ناقد يضع في تقديره ما يريد كتابته وكيفية كتابته، وهذه الأولوية أهلت النقد لأن يتصدّر العملية الإبداعية، بالانفكاك من أسار التبعية للإبداع والانعتاق من النظر إلى الناقد على أنه أخفق في أن يكون مبدعاً فصار ناقداً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

البنية النقدية السائدة

لا ينكر دور البيئة في تحديد الصبغة المكونة للعقل البشري، فالملامح العقلية العامة لكل فئة بشرية، ترتد في أصلها إلى ما تقدمه البيئة من عناصر أولية، تسهم في تشكل الذات الإنسانية بقوامها العقلي والجسدي، فأثر الصحراء برمالها الملتهبة، وقفارها الموحشة، وشح مائها، غير أثر أحواض الأنهار الخصبة الظليلة، وغابات خط الاستواء بسمائها المنهمرة، وهما معاً غير جبال الشمال الجليدي، وغاباته التي تحاصرها الثلوج، وتكتنفها الظلمة، ويقسو عليها الجدب[1]. فعلاقة الإنسان بالطبيعة تتشكل بما تسبغه هذه الطبيعة على أمنه الجسدي، بما توفره من غذاء وكساء ورخاء، وبمدى حرصها على أمنه الفكري، وما تقدمه من تفسير علمي لما يحيط به[2]. وأخذاً بمبدأ التحدي والاستجابة كان لزاماً على كل عقلية أن تتفاعل تفاعلا نشطا مع وعائها البيئي، وأن تستجيب لما تفرضه معطيات الواقع إلى حين التشكل النهائي للعقل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فالعقلية العربية متحت معارفها، وأدوات تفكيرها من بيئتها، وتضاريس طبيعتها، وظروفها المحيطة، فكانت الصحراء بمتعلقاتها من مناخ وموارد ومتناقضات مَعيناً خصباً، أسهم في انبثاق عقلية انطوت على سمات وخصائص صحراوية مشكلة، وسمت بنية التفكير العربي، ودمغت طرائق تعامله، محددة الصبغة الملازمة لسعيه في اكتناه الأشياء، ورسمت مناهجه في التصدي لقوانين الطبيعة ومحايثتها، يبعث تلك العقلية استحضار توازنات تنشدها الذات العربية، حرصاً على خوض غمار الحياة بطمأنينة وسلام.

تنتمي العقلية العربية إلى صحراء واسعة منبسطة، قليلة العناصر والمكونات، تنتظمها علائق واضحة، تتكشف عن منظومة علائقية مبتسرة، ترتكن في جل علاقاتها إلى مبدأ المشابهة، فالصحراء تكرار لذاتها، بمختلف تشكلاتها الطبيعية المكرورة من كثبان رملية متشابهة[3]، وحبات رمل لا تنماز إحداها عن الأخرى، إضافة إلى مساحات شاسعة تنطوي على عناصر نباتية

---

[1]– أحمد موسى سالم، **العقل العربي ومنهج التفكير الإسلامي**، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٠، ٩١.

[2]– **المرجع نفسه**، ٩٢.

[3]– انظر نوري حمودي القيسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤، ط٢، ١٧.

وحيوانية متصاقبة[1]، لا تتكشف الا لمن خبرها، أما ظروفها الجوية فتحتكم إلى رتابة هامدة معادة ومحددة بمواقيت وهيئات. فرياح الشمال والخماسين بتشكلاتها صارت مألوفة مكرورة للعربي تعيد نفسها في كل عام[2]، من هنا غدت الصحراء نظاماً من التشابهات، أظهر ما فيه قلة الإمكانات والمحددات؛ لذلك جاء واضح العلائق دون تعقيدات تذكر، هذه التشكيلة البيئية قمينة بفرض تكوينة عقلية تنطوي على سمات محددة وصفت بأنها عربية، تشمل "مجموع المبادئ والقواعد التي تعتمدها في استدلالاتها"[3]، وجّهت الفكر العربي مدة سيره في عصوره المتلاحقة، تمتح جذورها من نظام المشابهة الكامن في البنية المكونة للصحراء. فالفكر العربي هو عربي، ليس فقط لكونه تصورات أو أراء ونظريات تعكس الواقع العربي أو تعبر عنه بشكل من أشكال التعبير بل أيضاً لأنه نتيجة طريقة أو أسلوب في التفكير ساهمت في تشكيلها جملة معطيات، منها الواقع العربي نفسه بكل مظاهر الخصوصية فيه[4].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يؤكد ذلك التأثير البيئي ابن طباطبا في رؤيته أن العرب تمتح تشبيهاتها مما يكتنفها من طبيعة صحراوية، تعكس طبيعة حياتها في اتكائها على حسية التشبيه فـ"العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها ... فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها. فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً"[5]وهذه الرؤية مغايرة لنظرية الجنس أو العرق التي أرهص بها من أوائل القرن الثامن عشر، وهي رؤية تُعزي التفوق

---

[1]– **المرجع نفسه**، ١٤.

[2]–**انظر المرجع نفسه**، ٧٠.

[3]– الجابري، **تكوين العقل العربي**، ١٥.

[4]– **المرجع نفسه**، ١٢.

[5]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري، د.محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦، ١٠-١١.

البشري إلى ذات العقل بتركيبته الفسيولوجية[1]. أو "الملكة التي يستطيع بها كل إنسان أن يستخرج من إدراك العلاقات بين الأشياء مبادئ كلية وضرورية، وهي واحدة عند جميع الناس"[2].

ينتظم علوم العرب ومعارفهم وحدة جامعة ترتد إلى فعل عقلي واحد هو التشبيه كون "التشبيه أكثر كلامهم"[3] فكل قصيدة مشابهة لغيرها، وكل بيت مشابه لأخيه منفصل عنه، والعلوم القائمة على الأثر والأمارة كلها تستند إلى آلية ذهنية واحدة هي التشابه دون علة ضرورية، يتبدى ذلك في النجامة والقيافة والفراسة والعيافة والكهانة والعرافة، فكلها تستدل بالأثر على المؤثر، وتضع الأمارة علامة على الشيء استدلالاً ظنياً تخمينياً لا يقوم على يقين العلات التي تربط بين الأشياء كعلة ومعلول[4].

وبما أنه لا يخفى دور اللغة في تشكيل سلسلة المتلاحقات الفكرية من جهة، والفكر في تشكل اللغة من جهة أخرى، إذ إن الفكر" ليس شيئاً أكثر من الكلام الذي بقي وراء الصوت... وعند ما يفكر الإنسان فإنه يتكلم بالرغم من أن هذا الكلام لايسمع"[5] لذلك يجب توحيد العلاقة بين اللغة والتفكير إذ إن الفكر ينتج اللغة واللغة تنتج الفكر، فابتعاث ثنائية اللغة والفكر، يؤشر تلازماً حتمياً بينهما، مما يعني انسراب اللغة في الوعي واللاوعي الجمعي، محددة سبل التفكير ومناهج المعاينة، كونها بنيت بطريقة تسفر عن العقلية التي انتجتها في الوقت الذي كانت تشكل هي فيه ملامح تلك العقلية.

---

[1]– أشلي مونتاغيو، **الدحض العلمي لأسطورة التفوق العرقي**، تعريب: حسن أحمد بسام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ١١٤–١١٧.

[2]– الجابري، **تكوين العقل العربي**، ١٥.

[3]– المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، علق عليه: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٧، ٤٠٦.

[4]– الجابري، **بنية العقل العربي**، دراسة تحليلية نقدية تنظيم المعرفة في الثقافة العربية، ط٢، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ١٩٨٧، ٢٤٥–٢٤٧.

[5]– أحمد عبد الرحمن حماد، **العلاقة بين اللغة والفكر: دراسة للعلاقة اللزومية بين الفكر واللغة**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٥، ٢٠–٢١.

وكون اللغة العربية كانت، في الأصل، نتاجا للبيئة الصحراوية، فقد انتظمها مبدأ المشابهة الناظم للصحراء في تقعيدها،إذ استقيت من بطن الصحراء، والتقطت من أفواه أجلاف العرب، حتى في مراحل جمعها المتأخرة[1]،فقد احتكمت إلى عصرها الذهبي في استخلاص القواعد والمحددات، فرسمت نموذجاً أعلى ونصبت من البلاغة حارساً له، فكانت البلاغة نموذجاً أعلى لا يدرك، وظيفته تنقية اللغة من دنس الاستعمال، وأصبح لزاماً على كل لاحق احتذاؤه، والسعي لمقاربته ومشابهته، ورسمت صناعة المعاجم تلك الرؤية الأعرابية للعالم، إذ إن جمع اللغة من الأعراب، وانتهاج هيكلية عربية صحراوية، جعل عالم هذه اللغة محدوداً بحدود عالم أولئك الأعراب[2]، فحميميتها مع الصحراء أخرجتها في تشكل خاص محدد، احتكم إلى معيارية المشابهة والاتباع المستمدة من العقلية التي أنتجته بفعل البيئة الصحراوية.

من هنا لا تنكر هيمنة اللغة على طرائق التفكير، ومبعث هذه الهيمنة تموضع قواعد اللغة وأنظمتها وأنساقها في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي، حيث تبقى محدداتها محكومة بأنساق وأنظمة متشكلة سلفا تتخذ هيئات واتجاهات محددة، لها دور كبير في توجيه الفكر العربي، وتحديد مساربه. فاللغة كيان فعَّال لا ينكر دوره في قولبة العقل، إذ إن "كل ثقافة تحمل جنسية اللغة التي تنتجها، وإن نظام المعرفة العام في كل ثقافة لا بد أن يختلف، قليلاً أو كثيراً، عن نظام المعرفة في الثقافات الأخرى، وأن للغة دوراً أساسياً في هذا الاختلاف"[3]، وهو ما قرره علماء السيميائيات بقولهم: "إن منظومة لغوية ما تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم وفي كيفية مفصلتهم له، وبالتالي في طريقة تفكيرهم"[4]،خاصة أن اللغة العربية بصمة ثابتة لم تتغير منذ ما يزيد على أربعة عشر قرناً. من هنا يتفاقم تأثيرها على بنية التفكير العربي ونظرته للأشياء، خاصة أن أول عمل علمي منظم هو جمع اللغة ووضع قواعدها؛ لذلك صار هذا العمل نموذجاً يحتذى في سائر العلوم[5]،

---

[1]– انظر ابن جني، **الخصائص**، ج٢، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ٧. وانظر كذلك السيوطي، **الاقتراح في علم أصول النحو**، قدم له: أحمد سليم ومحمد أحمد، مطبعة جروس برس، د.م، ١٩٨٨ ، ٤٤–٤٦.

[2]– الجابري، **التراث والحداثة**، ١٤٤.

[3]– **المرجع نفسه**،١٤١.

[4]– Adam chaff, langage at lonnaiss ance lparis anrhropos, 1967 pp 292-293.

[5]– الجابري، **تكوين العقل العربي**، ٧٥–٧٦.

فالعلماء يحكمون رأيهم بالرجوع إلى أعراب الصحراء، للحفاظ على اللغة من اللحن والعجمة ولذا فإن "السماع من الأعرابي قد رسم حدود العالم الذي تنقله اللغة العربية الفصحى لأهلها"[1].

وأهم ما يميز البنية اللغوية للعربية في منطقها ثنائية "التابع والمتبوع" التي ترتد في حقيقتها إلى المشابهة بشقيها المشبه والمشبه به أي الأصل وما يرتبط به، فالعربية وفق نسق تركيبي قوامه الإسناد الذي يتكىء على المسند والمسند إليه كركيزة أساسية وعلى التوابع والإضافة وغيرها من تتمات، وتتجسد هذه المعيارية في صميم اللغة ذاتها أيضا من حيث تعاملها مع الجنس، فهي لغة ذكورية، يتبع فيها الإناث الرجال، حتى في أشد حالات التمايز اقتضاءً، فحضور تسع وتسعين امرأة ورجل واحد، يُغلَّب فيه الرجل على النساء لغوياً، فيقال: النساء والرجل حضروا، أو الرجل والنساء حضروا، والشمس أكبر من القمر حجماً وقدراً، لكن واقع اللغة يتأبى على ذلك، فيطلق القمران كناية عن الشمس والقمر لتوجب تبعية الأنثى للذكر، وإمعاناً في تأكيد هذه التبعية تسلطت ذكورية اللغة على ألفاظ التأنيث، ففرج المرأة مذكر وهو أخص بالتأنيث، والعينان مؤنث برغم تعددهما، والأنف مذكر رغم انفراده حتى إن العربي ليلحق الحركة إرضاءً للسابق، فيحرك على الجوار انطلاقاً من هذه الذهنية، فإذا لم يجد السابق لاحقاً جديراً به ابتكر لاحقه بنفسه حتى لو كان معدوم النفع، مثال ذلك كثير بثير، حسن بسن[2].

صار لزاماً على العقلية العربية، جراء انسراب معيارية المشابهة وغدوها الصبغة المهيمنة في معارج اللغة وثناياها، انتحاء وجهة خاصة ومحددة مستمدة من اللغة في معاينة الأشياء واكتناه جوهرها، وبما أن النقد سابق على الإبداع أضحى أكثر قرباً وملازمة للبنية اللغوية، ومن ثم أكثر تأثراً وتأثيراً بها، ولذا فقد ارتهن الخطاب النقدي العربي في مجمله بمبدأ المشابهة، الذي يرتد في أصله إلى العقل الذي أفرزه، فالصحة في المعنى، هي المعيار الرئيسي في الحكم على الأشياء، وارتداده إلى مبدأ المشابهة يتاتى من جهة أن الصحة تقتضي تمثل نموذج قيمي معين ومحاولة مطابقته واحتذائه ،فثمة طرفان المشبه وهو النموذج السابق والمشبه به وهو النموذج اللاحق، وبمدى تحقق قرب اللاحق من السابق تكون جودة الحكم. ومبعث طلب الصحة ارتهان الخطاب

---

[1]– **المرجع نفسه** ، ٨٩.

[2]– عبد الإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ٣٨.

النقدي بنمط حياة القبيلة، فالناقة والفرس والأحلاف والقبائل ارتكنت إلى قوة الخلق والمتانة ورفض التفكك والوهن، وحتى بيت الشَعر إذا ما أختل، فإنه لا يصمد لقسوة الطبيعة. من هنا كانت عيوب البيت الشعِري مستقاة من عيوب بيت الشَعر. وقد كان هذا يدعو الخطاب النقدي لان يحافظ على مبدأ التماسك والصحه،فالأمر لا يعدو واقعاً معيشيا يمارسه الأعرابي في حياته اليومية.

ويؤكد هيمنة معيارية المشابهة على النظرة النقدية السائدة ما تشي به كلمة "نقد" في المعاجم العربية من معنى ينطوي على التماثل والمشابهة، جاء في معجم مقاييس اللغة: "النون والقاف والدال أصل صحيح يدل على إبراز شيءٍ وبروزه، من ذلك النقد في الحافر، وهو تقشّره. حافر نقد: متقشّر... وتقول العرب: ما زال فلان ينقد الشيء، إذا لم يزل ينظر إليه"[1] والتقشر في أصله صورة لمعاودة الفعل وتكراره، وما التكرار إلا فرع المشابهة. والنقد: "تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها"[2]، فتمييز الدراهم يقتضي تصور نموذج مثال تقاس عليه بقية الدراهم، مما يرسخ مبدأ المشابهة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تمثلت إرهاصات مبدأ المشابهة، في النظرة النقدية العربية، بتلك الألقاب النقدية التي أطلقت على عدد من الشعراء كشفاً عن ملمح أسلوبي خاص وسم النتاج الإبداعي للشاعر، فالمهلهل يدعى مهلهلاً "لهلهة شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه"[3]، فهلهلة الثوب تشكل قبلي، يقرر الحكم النقدي إلحاق المبدع به بإبراز طرفي الالتقاء والتواصل بينهما. و"صنّاجة العرب" لقب انتزعه الأعشى لأنه أول من ذكر الصنج في شعره[4]، إذ قال:

ومستجيبٍ لصوت الصنج تسمعه إذا ترجع فيه القينة الفُضُل[5]

---

[1]– أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨١، مادة "نقد".

[2]– ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "نقد".

[3]– ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ج١، ٣٩.

[4]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ١٦٠.

[5]– الأعشى، **ديوان الأعشى**، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، د.ت، ٧.

أو لأنه "كان يغني... في شعره"[1] وكلتا الحالتين تؤشر ملمحاً نقدياً ينبئ عن السعي إلى مضاهاة نموذج سابق يحتكم إلى حُسن الجرس وسلامة الإيقاع .وقد أطلقوا وصف المحبِّر على طفيل الغنوي[2]، ووصف الكيّس على النمر بن تولب؛ لحسن شعره[3]، ووصف النابغة؛ لنبوغه في الشعر[4]، والمرقش لتحسين شعره وتزويقه[5] والفحل بن عبده لجودة أشعاره[6].

وإذا ما تجاوزنا قضية الألقاب إلى بعض الأحكام النقدية المجتزأة الصادرة عن المحكمين بين الشعراء نرى صورة فرس امرئ القيس في "المناظرة الشهيرة" في نظر امرأته أم جندب صورة ناقصة غير مستكملة البناء بالقياس إلى صورة فرس علقمة، ذلك لأن امرأ القيس اضطر أن يزجر فرسه ويضربه، ويحثه على العدو سعياً لإدرك طريدته، على حين أدرك الفرس الآخر طريدته، وعلقمة ثانٍ من عنانه لم يضربه بسوطٍ ولا قراه بساق ولا زجره[7]، فالنموذج اللاحق "فرس امرئ القيس" في طرادٍ مع النموذج السابق "الفرس المثال".

وإتيان النابغة بالشعر مخفوضا ومرفوعاعلى قافية واحدة كقوله :"عجلان ذا زاد وغير مزود "والحقه بقوله: "وبذاك خبرنا الغراب الأسود "[8] وهذا الإقواء انتقاص لكمال اطراد أبيات القصيدة على وتيرة واحدة.وبالتالي تجاوز للنموذج المفترض بإفراط أو تفريط مايبعث على ثلم معيارية المشابهة بإقصاء اطّراد القاعدة النقدية.

وتظهر معيارية المشابهة عياناً فيما ترسب في العقلية العربية النقدية من حرص على نبذ الغلو وعده من باب الكذب، فالخطاب النقدي القديم سعى وراء صحة المعنى، وبمقدار تحقق الصحة أو انعدامها يصدر الحكم بالجودة أو الرداءة، فقد أورد ابن الأثير في **الكامل** قولاً مؤكداً

1- **المرجع نفسه**، ٧.

2- ابن منظور، **لسان العرب**، م١، ٥٤٨.

3- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار احياء الكتب العربية، ١٩٥٠، ٣١٥.

4- ابن رشيق، **العمدة**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢، ١، ١٣٧.

5- **ابن منظور، لسان العرب**، م١، ٥٤٨.

6- علي بن الحسين الأصفهاني، **الأغاني**، ٢١ ،دار إحياء التراث،بيروت،١٠٣،١٩٩٤.

7- عبد العزيز عتيق، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١، ٣٥.

8- النابغة الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق :ابن عاشور،الشركة التونسية للتوزيع، لجزائر، ١٩٧٦، ٩٣.

هيمنة هذه القيمة على الإبداع الشعري،حيث وصف المبرد قول المهلهل تحت عنوان "باب من تكاذيب الأعراب":

كأنا غُدوةً وبني أبينا بجنب عُنيزةٍ رحيا مُدِير

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تُقرع بالذكور[1]

فكذب المهلهل يتأتى من طول المسافة بين حجر وعُنيزة محل الواقعة.

وتلح الذائقة النقدية السائدة على قضية الصدق بمساءلة زهير عن أي تجاوز لها، فيروى أن رجلاً قال لزهير: إني سمعتك تقول لهرم بن سنان:

ولأنتَ أشجع من أسامة إذ دُعيت نزال ولحَّ في الذعر

وأنت لا تكذب في شعرك، فكيف جعلته أشجع من الأسد، فقال: إني رأيته فتح مدينة وحده، وما رأيت أسداً فتحها قط![2]، في ظل هذا الإلحاح على قصة الصدق، يطالب المبدع بتصوير الأشياء كما هي وفي ذلك سلب الذات قدرتها الإبداعية. لأن العقل العربي لا يطمئن إلا إلى الصدق كونه أدخل القضية الشعرية في دائرة الصدق والكذب، ويستوحش من الكلام الجائر الباطل، والصدق سلامة من الخطأ في اللفظ والتركيب والمعنى والتجربة، والمعنى التاريخي الذي يتناوله، وإنضاء للمسافة بين القول والفعل.

وتهدهد القضية في غلوائها ضمن الرؤية الدينية الإسلامية، إذ يغدو الصدق ضرورة ملحة لا تحتمل المساومة، يقول تعالى: ﴿**والشعراء يتبَّعهم الغاوون، ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون، وانهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون**﴾[3].فقد جاء في تفسير كلمة "يهيمون": "أي ألم ترَ أيها السامع العاقل، أنهم يسلكون في المدح والهجاء كل طريق ويمدحون الشيء بعد أن ذموه، ويعظمون الشخص بعد أن احتقروه، قال الطبري: "وهذا مثل ضربه الله لهم في افتنانهم في الوجوه التي يفتنون فيها بغير حق، فيمدحون بالباطل قوماً ويهجون آخرين، وأنهم يقولون ما لا

---

[1]– المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، ٤٣٨–٤٣٩.

[2]– ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ٨١.

[3]– **سورة الشعراء**، آية ٢٢٤–٢٢٧.

يفعلون، أي يكذبون فينسبون لأنفسهم ما لم يعلموه... إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات أي صدقوا في إيمانهم وأخلصوا في أعمالهم"[1]..فالرؤية الدينية تتفتق عن الحرص على استصدار قرار يوحد بين طرفي التشبيه سعياً للوصول إلى التوحد.

ويؤكد الرسول هذه الرؤية بقوله: "إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه"[2] ويعزز هذه النظرة حسان بن ثابت بقوله:

وإنما الشعر لبّ المرءِ يعرضُهُ على المجالس إن كيساً وإن حُمقا

وإن أشعــر بيــتٍ أنت قائــله بيــتٌ يُقــال إذا أنشــدته صدقا[3]

ويُروى عن ابن عباس قوله "خرجت مع عمر في أول غزوة غزاها، فقال لي ذات ليلة: يا ابن عباس، أنشدني لشاعر الشعراء، قلت: ومن هو يا أمير المؤمنين؟ قال ابن أبي سُلمى، قلت: وبم صار كذلك؟ قال: لأنه لا يتبع حوشي الكلام، ولا يعاظل في المنطق، ولا يقول إلا ما يعرف، ولا يمدح الرجل إلا بما يكون فيه"[4].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جاء تعليل عمر في قسمين: الصياغة اللفظية ممثلة في تجنب حوشي الكلام، وتجنب المعاظلة، وحوشي الكلام. ووحشيه هو ما لا يتكرر في كلام العرب كثيراً، أما المعاظلة فهي إركاب بعض ألفاظه رقاب بعض، ومداخلة لفظة من أجل لفظة أخرى تشبهها أو تجانسها وإن اختل المعنى بعض الاختلال فكسر الألفة في الصياغة طريقة ترفضها الذائقة النقدية العربية والحظوة تكون بمقدار تكرار الألفاظ وشيوعها وتجانسها مع غيرها، وبانتفاء هذه المجانسة والمشاكلة يخرج اللفظ والتركيب من دائرة الرضى والقبول.أما من جهة المعنى فزهير لا يقول إلا ما يعرف، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه، فاشتراطه للصدق الواقعي أصل من أصول الصبغة النقدية زمنذاك. فمقياس الشعر في عهد الخلفاء مدى موافقته للحق، فالحسن من الشعر ما وافق الحق وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه.[5]

---

[1]– محمد علي الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج١٠، دار القرآن الكريم، بيروت، ١٩٨١، ٧٨-٧٩.

[2]– ابن رشيق، **العمده**، ج١، ٢٧.

[3]–حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، شرحه: عبدأ مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦، ١٧٤.

[4]– الأصفهاني، **الأغاني**، ج١٠، ٢٩٠.

[5]– ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ٢٧. القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، ٣٠.

يرتد الصدق في أصله إلى التشبيه، كونه ينطلق من افتراض قيمة تجريدية مثالية، ومحاولة اللحاق بها والتماهي معها؛ لذلك انطلقت النظرة النقدية العربية إلى الشعر من غرض نفعي قوامه "الشعر علم العرب وديوانها فتعلّموه"[1]، فهو مصدر للمعرفة ووسيلة موصلة لغاية، إذ هو طريقهم لفهم القرآن وغريبه، يؤيد ذلك قول ابن عباس: "إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر، فإن الشعر ديوان العرب"[2]، وقد أكد ابن سلام هذه النظرة، بقوله: "وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم"، وينقل عن عمر بن الخطاب قوله:" كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"[3]. تتفتق هذه النظرة النفعية عن حرص العقلية العربية على مبدأ التشابه، إذ يغدوالشعر وعاء معرفيا يقتضي مضمونه مطابقة النموذج القيمي المفترض ونقل الواقع كما هو دون زيادة أو نقصان، وهو ما يتنافى وجوهر الشعر الإبداعي، كون الإبداع ليس وعاءً معرفياً ولا يقوم بغير ذاته.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

من هنا يستمد العقل العربي النقدي روح موضوعه من النص الميتافيزيقي بوصفه مادةً غفلا، فأداته تنهج نحو توظيفه في تشكيل الثقافة العلمية وإنتاجها، حيث أن النص المقدس يمتلك في حد ذاته اعتبارين أساسيين، فهو من جهة يمثل ذات اللغة العربية مضافاً إليها قداسة شرعية ميتافيزيقية[4]، ما يدفع بالعقلية العربية النقدية انتحاء اتجاه يأخذ من المضمون طريقا للمنهج وليس العكس حيث يكون المنهج طريقاً للمضمون[5]، مما يؤسس لقيام عقلية تنزع إلى طلب المشابهة. فافتراض نموذج قبلي يحد من فورة الإبداع، ويضرب قيوداً على العقل تجعله لا يفلت من ربقة النموذج المقدس، وإن أفلت فسيظل في حدود خدمته، وهذا المضمون المشكل لبنية العقل العربي الصحراوي علة لقيام المنهج الاستدلالي وطبيعة المنهج هو المشابهة والمقاربة في الاستدلال .

وعلامة وحدة العقلية التي تصدر منها الأحكام النقدية تلك الحادثة التي تؤشر قرب المأخذ للصور المتناولة، مما يؤكد وحدة منبعها، فيكاد الشخص يصف ما بنفس صاحبه ولا يفترقان. جاء

---

[1]– ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج ٥، أحمد أمين؛ وآخرون، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٥٢، ٢٨١.

[2]– السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ج٢ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١، ٦٧.

[3]– ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ٢٤

[4]– الجابري، **بنية العقل العربي**، ٤٣–٤٤.

[5]– الجابري، **بنبة العقل العربي**، ٢٣٠.

في العقد الفريد، "قال الفرزدق: لما قال عدي بن الرقاع في مدح الوليد بن يزيد بن عبد الملك: "تزجي أغنّ كأن إبرة رَوقِه"، قلت لجرير: أي شيءٍ تراه يناسب هذا تشبيهاً؟ فقال جرير: "قلمٌ أصاب من الدواة مدادها". فما رجع الجواب حتى قال عدي: "قلمٌ أصاب من الدواة مدادها". فقلت لجرير: ويحك! لكأن سمعك مخبوء في فؤاده! فقال جرير: اسكت! شغلني سبك عن جيد الكلام".[1]

ويتجلى اهتمام النقاد بمعيارية المشابهة بمدى حرصهم على إفراد كتب عديدة تتصدى لمعالجته، يدل على ذلك كثرتها ومن هذه الكتب: **التشبيهات** لابن أبي عون، و**الجمان في تشبيهات القرآن** لابن ناقيا البغدادي، و**غرائب التنبيهات في عجائب التشبيهات** لعلي بن ظافر المصري، و**التشبيهات من أشعار أهل الأندلس** لعلي بن محمد الكتاني و**روائع التوجيهات في بدائع التشبيهات** لنصر بن يعقوب، **وفن التشبيه** لعلي الجندي، وغيرها من المؤلفات التي جسدت الصورة المشكلة للعقلية العربية التي تظهر هيمنة التشبيه على البنية الكلية للتفكير العربي.

وتأخذ المشابهة وجهة أكثر خفاء ودقة، بتلك الأحكام النقدية المتكئة على ألفاظ اسم التفضيل، مثل أفخر بيت، وأهجى بيت، وأشعر العرب.. الخ، فالأعشى مقدم عند ابن سلام لأنه: "أكثرهم عروضاً، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحاً وهجاءً وفخراً ووصفاً"[2]وأ فخر شعر قالته العرب قول جرير:

إذا غضبت عليك بنو تميم حسبت الناس كلهم غضابا[3]

وأهجى شعر قالته العرب قوله أيضا:

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلابا[4]

فهذه الأحكام تصدرها عقلية ميتافيزيقية، تنشد مثلاً أعلى في عالم علوي غائب، حقيقته متعالية على الإدراك والبلوغ، فتقصي أثر هذا النموذج يكون بمحاولة مشابهته والاقتراب منه ، فطرفا المعادلة "المتحقق والمأمول" يغذ فيها المتحقق خطاه سعيا للحاق بالمأمول لكن دون جدوى.

---

[1]– ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج٥، ٣١٣.

[2]_ ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ٦٥.

[3]– جرير، **ديوان جرير**، تحقيق: يوسف عبيد، دار الجيل، بيروت، د.ت، ٧٦.

[4]– **المرجع نفسه**، ١٠٠.

ان شدة اندغام مبدأ المشابهة في الذهنية العربية أورث انزياحا مفاهيميا اعتور الفهم العربي لنظرية المحاكاة، ففهمت على أنها تشبيه، يبعث ذلك حرص على إجلال الشعر الجاهلي، كونه النموذج الأمثل الذي لا يمكن تصور أي تطور وتجاوز له، فلا يوجد مفهوم آخر للشعر يجهله الشعراء الجاهليون، فعندما عرفوا شيئاً من أمر المحاكاة، دعوها بالتشبيه، على الرغم مما بينهما من كبير اختلاف، إذ إن المحاكاة سبيل الفعل الذي يمكن أن يكون[1]، والتشبيه سبيل الشيء الذي هو كائن، واستقرار هذا التفسير في أذهان النقاد العرب ولد جموداً شكلياً قضى على طلاقة الخيال، فمتى بن يونس في ترجمته لكتاب أرسطو يورد لفظي التشبيه والمحاكاة على أنهما مترادفان، يقول: "وكما أن الناس قد يشبهون بألوان وأشكال كثيراً، ويحاكون ذلك من حيث إن بعضهم يشبّه بالصناعات ويحاكيها"[2]، وقدامة يعد المحاكاة وصفاً والوصف في النهاية تشبيه، يقول: "ولما كان أكثر وصف الشعراء، إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره، بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته"[3].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولا بد من ايراد مفهوم المحاكاة عند أفلاطون بياناً لاتساع الهوة بينها وبين التشبيه عند العرب، فالمحاكاة عند أفلاطون، تلخصها صورة الكهف الشهيرة التي أوردها في جمهوريته التي تقضي بأن ما ندركه من الأشياء، يشبه ما يدركه أناس ينظرون إلى ظلال نار على جدران كهف، وقد أداروا ظهورهم إلى فتحته التي تتأجج أمامها النار، فهؤلاء إنما يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيخالونها حقيقة، فإذا ما تجردوا من قيود الظاهر، وغادروا كهفهم، أبصروا حقائق الأشياء في النور بعيداً عن الظلال، فكان عالم المثل هو الماهية الحقيقية المجردة التي تسبق الوجود[4]، فالوجود ينسرب في ثلاث دوائر: عالم المثل، وعالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، وعالم الظلال والصور والأعمال الفنية، فالفنان بهذا الوضع بعيد عن الحقيقة ثلاث

---

[1]– أرسطو، **كتاب ارسطو طاليس في الشعر:** ترجمة: شكري عياد مع دراسة لتأثيره في البلاغة العربية، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ٦٤.

[2]– ارسطو طاليس، **فن الشعر:** مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٣، ٢٩.

[3]– قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق:كمال مصطفى،ط٣ ، مكتبة الخانجي،القاهرة،١٩٧٨، ١١٨–١١٩.

[4]– أفلاطون، **جمهورية أفلاطون**، ١٨٣–١٨٧.

خطوات. أما أرسطو فأسقط عالم المثل عادّاً الفنان محاكيا للطبيعة مباشرة ومحاكيا لما يمكن أن يكون[1].

وتطبيق الشعر اليوناني على الشعر العربي ومقاربته من قبل متى بن يونس، أوصل إلى نسخة زائفة منحرفة من نظرية المحاكاة، فترجموا أفكار أرسطو، وفهموا أفكار أفلاطون عن المحاكاة، كونها أقرب إلى طبيعة الشعر العربي، متناسين أن أفلاطون اتخذها سبباً لازدراء الشعر[2]، وليس مظهراً للإبداع الفني. ولا بد من الإشارة إلى أن العرب لم يجدوا مصطلحاً مقابلاً للمحاكاة سوى التشبيه، فقصروه على دائرة المجاز من خلال الاعتقاد بأن المجاز عامة، والتشبيه خاصة، هو غاية الفن، ويبدو أنه لم يكن ثمة سبيل إلى فهم الشعر من حيث محاكاته للأخلاق والأفعال الإنسانية، لأن النقد كان يغالي كثيراً في جعل التشبيه معياراً للفن، حتى غدا أسير هذه المغالاة، فإذا نظرنا في مفهوم التشبيه عند النقاد وما يشترطونه من حسيته، ووضوحه، وتطابق حديه أدركنا ما خلّفه ذلك التفسير من أثر على النقد العربي على نحو حرمه فرصة التحرر من أسار الحس[3]. إن هذا الفهم دفع الناقد إلى تولي مسألة الكشف عن مدى تحقق القرب بين طرفي التشبيه، وهذا غير طريق المحاكاة خاصة بفهم أرسطو الذي سلك طريق العقل بتركه مساحات اجتهاد محفزة لإبداع ما يمكن أن يكون.

من هنا ظلت قضية المشاكلة مسيطرة على التفكير النقدي عند النقاد العرب ، فقد جاء في تعليق ابن طباطبا على بيتي امرئ القيس:

كأني لم أركــب جواداً لــلذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الرويَ ولم أقل لخيلي كُري كرة بعد إجفال[4]

"لو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل وأدخل في استواء النسج"[5].

---

[1]– ارسطو، **فن الشعر**، ٦٤.

[2]– أفلاطون، **جمهورية أفلاطون**، تقديم:نظلة الحكيم، محمد مظهر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ٥٣.

[3]– عصام قصبجي، **نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم**، حلب، دار القلم العربي، ١٩٨٠، ٢١.

[4]– امرئ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ٣٥.

[5]– المزرباني، **الموشح**، محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٨٥، ٣٢.

ونقل ابن رشيق مشابه ذلك عن رجل بغدادي سمع البيتين، فقال: قد خالف فيهما، وأنشد لو قال:

كأنّي لم أركَب جواداً ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفـــال

ولم أسبأ الزق الروي للـــذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

"لجمع بين الشيء وشكله"[1].

فذكر الجواد والكر في بيت وذكر النساء والخمر في بيت.

جرى هذا الحديث في مجلس سيف الدولة الذي لم ينل من نفسه القبول، فسر عندما اعترض أحد الحضور مدللاً على مخالفة البغدادي بالآية الكريمة ﴿**إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى، وإنك لا تظمأ فيها ولا تضحى**﴾"[2]، فأتى بالجوع مع العرى ولم يأت به مع الظمأ.وشرح ابن رشيق لأبيات امرئ القيس محاولة استبار للجمع بين الشيء وشكله؛ لذلك تدّخل في البنية الشعرية حرصاً على التساوق والانسجام، بجعل البيت الأول يقوم على الجمع بين لذتين "الصيد والكاعب"، والبيت الثاني يجمع بين "الفتوة والشجاعة".وسوّغ ابن رشيق التركيب الأصلي للبيتين بقوله "قول امرئ القيس أصوب، ومعناه أعز وأغرب"[3] مركزاً على فكرة صواب "المعنى" مدافعاً عن صواب امرىء القيس.

يدعم هذه الرؤية ما أنشده الكميت بن زيد لنُصيب، فكان مما أنشده:

وقد رأينا بها حُوراً مُنعمة بيضاً تكامل فيها الدّلُ والشنب

فثنى نصيبٌ خيصره، فقال له الكميت: ما تصنع؟ فقال: أحصي خطاك، تباعدت في قولك "تكامل فيها الدّلُ والشنب"هلا قلت كما قال ذو الرمة:

لمياء في شفتيها حوأةٌ لعَسُ وفي اللّثات وفي أنيابها شنبُ

---

[1]– ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ٢٥٨.

[2]– **سورة طه**، آية ١١٨.

[3]– ابن رشيق، **العمدة**، **٢٥٨**.

وقد علق المبرد على نقد نصيب هنا بقوله: والذي عابه نصيب من قوله: "تكامل فيها الدّل والشنب" قبيح جداً، وذلك أن الكلام لم يجر على نظم، ولا دفع إلى الكلمة ما يشاكلها، وأول ما يحتاج إليه القول أن يُنظم على نسق، وأن يوضع على رسم المشاكلة [1].

والموازنة والمفاضلة والمقايسة سبيل اختطه النقاد العرب لاستيعاب الظواهر الشعرية التي رأوها حالة شاردة عن النهج الذي أرادوا للشعر عامة أن يسلكه. فظهرت موازنة الآمدي، ومقايسة الجرجاني وغيرها، إمعاناً من العقلية العربية النقدية في تأكيد صورة النموذج القبلي المفترض.

ولا بد من الوقوف على كتاب ابن سلام **طبقات فحول الشعراء** كونه أول كتاب نقدي منهجي، فهو يقوم على فكرة الطبقات، والقانون المنظم لكل طبقة هو التشابه، والتشاكل، فجماع الأمر انتقاء يحتكم الىتشابه محدد، فالشعراء الذين يصدرون عن سمات موحدة من وجهة نظر المؤلف، تجمعهم طبقة واحدة، يقول:" ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام، والمخضرمين من الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام فنزلناهم منازلهم" فأساس تنزيل الشعراء في المنازل هو "ضرب من التشابه مع أفراد الطبقة"[2] وليس على أساس المفاضلة، ويؤكد نظرة التشابه بين أقران الطبقة الواحدة، فيقول: "فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً، فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط كل طبقة متكافئين معتدلين"[3]، والتشابه القائم قد يتجاوز أفراد الطبقة الواحدة المقتصرة على أربعة شعراء إلى طبقة أخرى، كما جاء في وضع أوس بن حجر الذي جعله أول الطبقة الثانية مع أن حقه يقتضي أن يكون في الطبقة الأولى، يقول: "وأوس نظير الأربعة المتقدمين، إلاّ أنّا اقتصرنا في الطبقات على أربعة رهط"[4]، والتشابه عنده قد يكون قوامه الغرض الشعري الذي يعالجه مجموعة من الشعراء، أو البيئة التي عاشوا فيها مثل شعراء القرى، أو الجنس كشعراء اليهود.

---

[1]– المبرد، **الكامل**، ج٢، ٢٦٠.

[2]– عيسي العاكوب، **التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي**، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٧، ١١٠.

[3]– ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**،٢٤.

[4]– **المرجع نفسه**، ٩٧.

ومصدر الإلهام الشعري كما طرحته العقلية العربية النقدية، يرتد الى مصدر خارجي يتجاوز الذات المبدعة إلى الإلهام الشيطاني، فقد احتكمت العقلية العربية إلى نموذج قبلي ميتافيزيقي، يرتكن إلى استلاب الذات فورتها الإبداعية، فثمة زعم تداولته النصوص الجاهلية مفاده أن لكل شاعر شيطانا ينفث الشعر على لسانه، فقد "ادّعى كثير من فحول الشعراء أن له رئياً يقول الشعر بفيه، وله اسم معروف، من ذلك مسحل شيطان الأعشى وفيه يقول:

دعوت خليلي مِسحلاً ودَعَوا له جهُنَّام جَدْعاً للهجين المذمَّم[1]

وهوما أكدته النظرة الإسلامية، فالسياق الذي جاءت به الرؤية الإسلامية للإبداع، يشي بالمصدر الشيطاني للإبداع، يقول تعالى: "هل أنبئكم على من تنزل الشياطين، تنزّل على كل أفاك أثيم، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون، والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أيّ منقلبٍ ينقلبون"[2]. ويفسر هذه الآية حديث الرسول الذي ورد عن أبي سعيد قال: بينما كنّا نسير مع رسول الله صلى الله عليه وسلم بالعرج إذ عرض شاعر ينشد فقال النبي صلى الله عليه وسلم: "خذوا الشيطان، أو أمسكوا الشيطان، لئن يمتلىء جوف أحدكم قيحاً خير له من أن يمتلىء شعراً"[3]

إن اعتقاد هذه الرؤية وسيادتها يجعل من الذات البشرية مجرد وعاء حامل لمضمون خارجي، تستلب فيه الذات قدرتها الإبداعية، وهو ما ظلت الرؤية النقدية العربية تؤكده في ثنائية اللفظ والمعنى بعد الألفاظ مجرد أوعية تحمل معاني خارجية منفصلة عنها والمشابهة تكون في أن الحامل يكون على قدر المحمول

---

[1]– الراغب الأصفهاني، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٠، ج٢، ٣٦٠.

[2]– **سورة الشعراء**، آية ٢٢١–٢٢٧.

[3]– ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٣، دار الجيل، بيروت، د.ت، ٣٤٢.

عمود الشعر

شكلت نظرية عمود الشعر قوام البنية النقدية السائدة بوصفها نتاجاً حتمياً لتلك العقلية التي فصّلناها سالفاً، ويقصد بعمود الشعر تلك المعايير الجوهرية التي تنهض بالبناء الشعري عند العرب القدماء، ويظهر أنه مستوحىً من عمود بيت الشعر كونه الأساس الذي لا يمكن الاستغناء عنه، والفكرة بمعناها العام معروفة متداولة ، وجاء تحديدها الدقيق على يد عدد من النقاد المتأخرين[1]، أمثال القاضي الجرجاني والآمدي حتى استقرت عند المرزوقي. ومن المؤكد أن نظرية عمود الشعر ما هي إلا نتاج متقدم للعقلية النقدية العربية التي قامت في حقيقتها على مبدأ المشابهة، والتي ما كان له أن يفرز ويسوّد غير هذه التشكيلة النقدية في عمومها؛ لذلك جهدت في محاولة إخضاع الشعر في شتى مستوياته النحوية والبلاغية والموسيقية وغيرها، "لقواعد هذه النظرية انطلاقاً من نموذج للقصيدة تدعو إلى احتذائه في كل قول شعري"[2]، وهي تحتكم الى معايير استدلالية ثابتة ومقاييس نقدية معدة سلفاً في قوالب جاهزة تنطبق على أي نص من النصوص هادفة إلى قياس مدى اقتراب ذلك النص من النموذج الهادف إلى لم شعث الشعر بقواعد صارمة، ومقاييس ثابتة، يدخلها الملتزم بمقاييسها بينما يعد خارجها المنكر لها، فهي لا تذهب إليه بل تدعوه إليها، أي أنها لا تستفيد منه في تدبر وسائلها وأحكامها بل ترغب فيه ممتثلاً لمتطلباتها[3].لكن هذه القواعد الصارمة والمقاييس الثابته اهتزت مراراً وتكراراً من قبل ذلك الشعر العصي على الانصياع للنظرية، ممثلاً بأبي تمام والمتنبي وغيرهما، مما شكل عقبة كؤودا في وجه التماسك الموهوم.

---

[1]– يذكر الأمدي في موازنته بين البحتري وأبي تمام أنه سأل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: "هو أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه" وتبعه القاضي الجرجاني بسنه أسساً لعمود الشعر "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بـــ: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته تسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فاغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام الفريض،القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ٣٣-٣٤.

[2]– جودت فخر الدين، **الإيقاع والزمان** "**كتابات في نقد الشعر**"، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دار المناهل، دت، ١٤.

[3]– **المرجع نفسه**، ١٩.

هدفت نظرية "عمود الشعر" في التصور العربي القديم إلى تقديم الحقيقة بوصفها أساساً متصدراً يغلفها قالب جمالي، فالأساس الأول هو الحقيقة، والجمال أساس ثان خادم لها وتابع. ومبعث هذه الرؤية حرص على الانتظام في السياق الديني وتأبي مفارقته، إذ يرتد الأمر في حقيقته إلى مبدأ صحة المعنى ومطابقة الفكرة للواقع، فظل مغروساً في الذهنية المنتجة قران ازدواجي بين الواقع والنموذج ومرد ذلك إصرار على الفصل بين اللفظ والمعنى.

اتكأت نظرية عمود الشعر على ركح سباعي دعائمه: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبية، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، والتحام أجزاء النظم والتئامهاعلى تخير من لذيذ الوزن ،ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامنافرة بينهما[1].

إن إعمال مِعْوَل النقد في دعائم النظرية يكشف عن بنية واهية يخفيها تماسك وتواشج ظاهري موهوم، فجميع دعائمها ترتد، في الحقيقة، إلى أصل واحد هو الصحة، والصحة مشابهة.

فأول ركائز النظرية شرف المعنى وصحته، وعياره في أن يعرض على العقل الصحيح، والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنساً بقرائنه، خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته[2]. فعملية الإبداع يحققها انتظام معيار ميتافيزيقي قوامه استحضار قيمي متعال هو الشرف، تحاول العقلية العربية مطابقته، فالمعنى ارضي يبحث عن نموذجه المثالي في محاولة للتطابق بدافع تبعثه الصحة، والشرف والصحة أمران معنويان يستندان إلى نسبية الحكم، والصحة تستدعي نموذجاً قيمياً مكتملا ومتعاليا، يدلل على هذه الوجهة قوله: "وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته".

وإدخال الشعر في باب الصحة والخطأ يصرفه نحو وجهة تستعصي على القبول، مما يجعله ينحرف وجهة تفضي إلى المشابهة بما يحمله من مطابقة المعنى لواقع الحال، وهو ما

---

[1]– المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ج١، نشره أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١، ٩.

[2]– **المرجع نفسه**، ٩.

حرصت عليه العقلية العربية بتصميمها على رفض إخراج الشعر من باب الصدق والكذب، والمساءلة تكمن بانتفاء تحقق الإبداع بالاتباع، وسهولة تحققه بالاختلاف.

هندست الذائقة النقدية العربية ذاتها على رفض الخطأ العقلي وعده نقيصة تثلم الشعر، بهذه الرؤية عاينت قول زهير:

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم كأحمر عاد ثم ترضع فتُتم[1]

لأن المشؤوم كان من قوم ثمود، لا من قوم عاد.

أما جزالة اللفظ واستقامته فعيارها الطبع والرواية والاستعمال، ويقرر ضمن هذه الركيزة أن اللفظة تحمل خصائصها في ذاتها، بقوامٍ انطلوجي، فذات اللفظ تحمل وسم الجودة والرداءة، ومرد الأمر رؤية ميتافيزيقية تحتكم إلى تصور ديني يقضي بتوقيفية اللغة استناداً إلى فهم إنساني لقوله تعالى: "وعلّم آدم الأسماء كلها"[2]. وفرع الاستقامة منوط بالصحة إذ تتطلب حضور نموذج معين تحتذيه لبلوغ الغاية وهي الصحة، مما يقتضي تمثلاً قبلياً ميتافيزيقياً.

وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز، وترتد هذه القاعدة إلى مبدأ الصحة من جهة افتراض نموذج قبلي ومحاولة مقاربته، وبمقدار تحقق الإصابة يكون الوثوق بالنص الأدبي، فيرتد الجمال بهذا التصور إلى عالم خارجي لا ينبع من ذات النص.

وتكون المقاربة في التشبيه بالفطنة وحسن التقدير، فأصدق التشبيه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما؛ ليبين وجه الشبه بلا كلفة،إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له[3] فكيف تكون الفضيلة في ملاحقة الشبيه لشبيهه، والحرص على المشاكلة، وأولى أبجديات الإبداع تقضي بأن

---

[1]– زهير بن أبي سُلمى، **شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى**، شرح وتحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٤، ١٠٩.

[2]– **سورة البقرة**، آية ٣١.

[3]_ المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ٩.

المشابهة في أحسن حالاتها لا تؤدي إلى أكثر مما هو موجود سلفاً، فلا فضيلة في التقليد، ولو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو[1].

أما التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن، فعياره الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم ينحبس اللسان في فصوله ووصوله، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه.لأن لذيذه يطرب الطبع بإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه[2] وفي ذلك إصرار على مبدأ المشابهة والمشاكلة من خلال "التحام أجزاء النظم والتئامه" برده إلى مبدأ الصحة المنشود.

تتحصل ركيزة "ملاءمة المستعار للمستعار له" بإعمال الذهن وتفعيله. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به. فقد عيب قول أبي نواس "بح صوت المال"[3] لما فيه من كبير اختلاف بين المستعار والمستعار له، والمقدم في المسألة شدة التشاكل والمواءمة، أخذا بمعيار الصحة والتشاكل.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدربة ودوام المدارسة فإذا كان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني فجعل الأخص للأخص والأخس للأخس فهو برئ من العيب [4]. بهذا المنظور يكون اللفظ غير المعنى مما يتطلب من الذائقة النقدية هندسة اللفظ بصورة تفضي إلى المشاكلة التامة للمعنى، وفي الوقت نفسه يقفان صفاً قبالة القافية ليناظراها فتكون مشاكلة لهما.

هذه "الخصال هي عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق العظيم والمحسن المتقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر إسهامه فيها يكون نصيبه من التقدم"[5].

---

[1]– القشيري، **لطائف الإشارات**، ج٥، تحقيق: إبراهيم بسيوني، صدر له: حسن وعباس زكي، الهيئة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ١٩٧٠، ٣٤٥.

[2] – المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ١٠.

[3]– أبونواس، **ديوان أبي نواس**، بيروت، دار صادر، ١٩٦٢، ١٦٩.

[4] –المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ١١.

[5]– **المرجع نفسه**، ٩.

ينبع خطر هذه الرؤية جراء إلغاء فاعلية الشعر بوصفه إبداعا وصنع محددات، وفرض شرائط، كون الإبداع انفلات من عقال القيود، وحساسية مفرطة تجاه الاشياء ترفض الجمود وتتأبى على التنميط.

البنية النقدية المفارقة

لقد بينت المعاينة السابقة للفكر النقدي العربي هيمنة بنية نقدية قوامها المشابهة لازمت العملية النقدية في عمومها، فالسياق العام السائد يحتكم إلى المشابهة، غير أنّ هذا لا يعني انعدام توافر نسق نقدي مفارق للبنية النقدية العامة المتحكمة، وهو نسق شكلته عقلية حداثية، متحت رؤيتها من عوامل ومحددات مغايرة للبنية التي انتظمت الإطار العام للعملية النقدية.لقد استمدت العقلية النقدية المفارقة رؤيتها من مبدأ الاختلاف والتباين، يبعثها عوامل محفزة تسنمها انفتاح علمي وعملي على النتاج الفكري لحضارات الأمم السالفة،وكان على رأسها الفكر اليوناني المرتشح عن عقلية احتكمت إلى سمات وخصائص تحددت بآليات تفكير مغايرة للعقلية العربية، وطرائق معاينة تفسح مجالاً للتأمل والتدبر، مما أهلها لحمل لواء الحداثات المتلاحقة على مر العصور،كماأهلها للإسهام في ابتعاث الحداثة عند بقية الأمم خاصة عند العرب، إذ كان لترجمة كتاب الشعر وكتاب الخطابة وغيرهما من مؤلفات الثقافة اليونانية الأثر الأكبر في النقد الأدبي.

وبما أن نظام كل عقلية يتحدد تبعاً للتصور الذي تكونه لنفسها عن الله والإنسان والعالم، وللعلاقة التي تقيمها بين هذه المستويات الثلاثة، كان العقل اليوناني أحق بانبعاث الحداثات المتلاحقة جراء الطريقة التي اعتمدها في معاينة الأشياء، فقد اعتمد على قوى الإنسان المعرفية الطبيعية، من حس ،وتجربة ،ومحاكمة عقلية ،في اكتساب معارفه بالكون بكلياته وجزئياته، لا بل لتشييد رؤية للعالم يكون فيها من التماسك والانسجام ما يلبي طموح العقل إلى إضفاء الوحدة والنظام على شتات الظواهر، ويرضي نزوعه الملح والدائم إلى طلب التعيين[1].

إن معاينة العلاقات داخل العقل العربي تتموضع حول ثلاثة أقطاب: الله، والإنسان، والطبيعة، ويمكن اختزالها إلى قطبين، يكون الله في طرف، والإنسان في طرف، أما الطبيعة فغائبة نسبياً، أما في الفكر اليوناني فالله يمثل دور الوسيط الذي تتكفل به الطبيعة في الفكر

[1]– الجابري، **بنية العقل العربي**، ٣٨٤.

العربي، إذ توظيف فكرة الله في الفكر اليوناني الأوروبي من أجل تسويغ مطابقة قوانين العقل لقوانين الطبيعة وبالتالي من أجل إضفاء المصداقية على المعرفة العقلية، أي جعلها يقينية، فتقوم بدور المعين للعقل البشري على اكتشاف نظام الطبيعة واكتناه اسراره، أما في العقل العربي فالطبيعة هي التي تقوم بدور المعين للعقل البشري على اكتشاف الله وتبيين حقيقته[1]. فالإسلام يطلب من العقل تأمل الطبيعة للتوصل إلى خالقها، بينما نرى في الفكراليوناني العقل يجعل من الله وسيلة لفهم الطبيعة أو ضامناً لصحة فهمه لها.

لو تفحصنا الحضارة الغربية بداية من الفكر الميثولوجي اليوناني، أو البنية العقلية التي أسسّتها الفلسفة أو بنية الفكر اللاتيني المسيحي، أو بنية الفكر الاوروبي الحديث، فإننا سنجد الإله لا يشكل طرفاً ثالثاً فيها مستقلاً بنفسه عن الطبيعة والإنسان[2]. من هنا تأتت الثقة التامة بالعقل تجاه تفسيره للطبيعة علمياً، يقول غاليلو : كتاب الطبيعة يمكن قراءته بحروف الرياضيات.

وعلة التباين بين العقلية العربية واليونانية ارتباط مادة عقل في الأولى بالكبح والمنع. فـــ"العاقل الذي يحبس نفسه ويردها عن هواها"[3]. أما في المعجم اليوناني فهي مادة للانطلاق والتحرر. وارتباط كل من العقل العربي واليوناني بالأخلاق أخذ وجهة مغايرة، فاتجاه الفكر اليوناني الأوروبي من المعرفة إلى الأخلاق، بينما الفكر العربي من الأخلاق إلى المعرفة، مما يؤدي في الحالة العربية الىعدم اكتشاف للعلاقات التي تربط ظواهر الطبيعة بعضها ببعض[4].

وتطبيق هذه المحايثة على الخطاب النقدي تتأتى من انعدام افتراض نموذج قبلي بحشد الوسائل والإمكانات لتدعيمه في الفكر اليوناني، فطرائق النقد حرة غير مقيدة بتصور قبلي مما يفضي إلى نماذج إبداعية غير مسبوقة على عكس الفكر العربي بافتراضه نموذجاً مسبقاً تحشد كل الوسائل والمعطيات لتدعيمه وتوثيقه.

---

[1]– الجابري، **بنية العقل العربي** ، ٢٩.

[2]– ابن منظور ،**لسان العرب**،مادة"عقل"،

[3]– **المرجع نفسه**، مادة "عقل".

[4]– الجابري، **بنية العقل العربي**، ٤٠.

وأهم ما يميز هذا العقل (اليوناني) اتكاؤه على الإنسان بوصفه مصدراً للانبثاق، وعدم الارتكان إلى نماذج غيبية ميتافيزيقية عليا. واعتماده التدوين وسيلة لحفظ تراث الأمة والنهوض بها كونه ادعى للتأمل والتدبر والوعي التام بالتغير والتطور في الذوق العام، أو في طبيعة الفن الشعري، أو في المقاييس الأخلاقية التي يستند إليها الشعر، أو في العادات والتقاليد التي يصورها، أو في المستوى الثقافي، ونوع الثقافة في فترة إثر أخرى، أو في مجموعة من القيم على وجه التعميم[1].

من هنا لا ينكر دور الفكر اليوناني المترجم في تحفيز العقل العربي على استحداث حداثاته الخاصة، فمعظم الإشارات الحداثية في التراث العربي، يغلفها الفكر اليوناني بشكل أو بآخر، أما ما جاء من حداثات سبقت عصر الترجمة كما عند الأصمعي، فإن مردها فيما يرى الدارس إلى إحساس بالمفارقة بين المتحقق والمأمول، إذ من الصعب كسر انتظام النسق الديني السائد كونه المشكل لبنية النقد، يتبعه إحساس بالمفارقة جراء انعدام القدرة على التطبيق.

يسفر تتبع المسيرة النقدية العربية، عن وعي يرتد بالحداثة إلى التأثر بالفكر اليوناني، بدءاً بالجاحظ ومروراً بقدامة وصولاً إلى حازم القرطاجني وغيرهم، فقد قدم كل واحد منهم وجهة أضفت على النقد وسماً حداثياً في العديد من القضايا الأساسية، ومرد ذلك اطلاعهم على الفكر اليوناني وتأثرهم بالطريقة التي رسمت معالم تفكير العقل اليوناني ومنهجية أدائه. جلّى ذلك ما جاء به قدامة والفارابي وابن سينا وابن رشد في تراث اليونان، ومحاولاتهم الجادة إيجاد مقابل تطبيقي لها في الأدب العربي، فـ"تصور هؤلاء المؤلفين من العرب للتشبيه والمجاز والمقابلة، ووزن الكلام، والفصول قريب مما نجده في الموضع المذكور من كتاب الخطابة، نعم إنهم تحاشوا أن ينقلوا عن المعلم الأول جميع الأمثلة التي كان يمثل بها، لا لشيء أكثر من أنهم لم يفهموا هذه الأمثلة"[2].

---

[1]– احسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن الهجري**، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ١٤.

[2]– طه حسين، **مقدمة نقد النثر**، تحقيق: أحمد مطلوب، ١٠.

بدت إرهاصات الحداثة بتلك الإشارات النقدية المتحولة من الصبغة الميتافيزيقية إلى الصبغة الإنسانية المشكلة في فهم الإبداع، أي الهبوط به من العالم العلوي القبلي إلى العالم الأرضي الدنيوي المرتكن إلى ذاته، "فالأصمعي قد نظر إلى منبع الشعر فوجده واحدا من اثنين: إما الخير وإما الشر، وليس بسبب تدينه قرن الشعر بالشر، ولكن لأن الشر عنده هو صورة النشاط الدنيوي جملة، والشعر ينبع من ذلك النشاط"[1].

وهذه النظرة تبعث على التساؤل، ويفجؤك صدورها عن الأصمعي، وهو المتدين المتحرج من ذكر أي شعر فيه ذكر للأنواء لنهي الرسول عليه الصلاة والسلام عن ذلك، حيث قال "إذا ذكرت النجوم فامسكوا"، وأيضاً كان لا يفسر ولا ينشد شعراً فيه هجاء، ولا يفسر شعراً يوافق تفسيره شيئاً من القرآن[2]، وفي الوقت نفسه يكتنه حقيقة تمس جوهر الشعر، فيرى أن الشعر والدين عالمان منفصلان، واتصالهما حيف على عالم الشعر، فـ"الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير لان شعره، وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان"[3].

لقد تنبه الأصمعي إلى قضية تحمل بعداً دلالياً، قوامه حصر الإبداع في الجانب الدنيوي الإنساني. فالإبداع الشعري ينتمي إلى الذات الإنسانية الفاعلة بشقها الدنيوي لا الغيبي، فمصدر الإبداع أرضي نابع من الذات، يؤكد ذلك ازدهار الشعر في العصر الجاهلي لانتفاء المحددات الخارجية كما كان في صدر الإسلام، وفحولة بعض الشعراء المخضرمين في الجاهلية، وتقزمهم في الإسلام ، كلبيد بن ربيعه وحسان بن ثابت. والأمر فيما أظن يكون في أنّ الدين مصدر للطمأنينة، والإبداع مصدره حساسية مفرطة وتوجس، فإذا ما احتكم الشعر إلى الدين هدأ من روعه وأضفى عليه طمأنينة تفت في عضده، وليس في الأمر انتقاص للدين، كونه يهدف إلى حفظ التوازنات الداخلية والخارجية التي تمس حياة البشر، ليقدروا على خوض غمار الحياة.

---

[1]– إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن الهجري**، ١٥.

[2]– المبرد، **الكامل**، ج٣، ٣٦.

[3]– المرزباني، **الموشح**،٩٥، انظر امالي المرتضى، ١، ٢٦٩.

وبرد الإبداع إلى مصدر أرضي يتحرر النص من وصاية نماذج قبلية مسبقة، تحدد الصفة المضمونية والشكلية المتكونة، مما يتيح تحقق الحداثة لانتفاء النموذج القبلي، يبعثها الطبع والرواية والذكاء والدربة، فبمقدار تحصل هذه البواعث يتحصل الإبداع ويكون التجويد، "فالشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها يكون مرتبته من الإحسان"[١].

ويؤكد مثل هذا التحول ابن أبي عتيق بالهبوط بالشعر من عليائه، والتنحي به وجهة أرضية، فيعلن جهاراً عن تحول المقياس النقدي من نسقه الديني إلى الدنيوي في خضم حديثه عن شعر عمر بن أبي ربيعة، قائلا: "لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة في القلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة ليست لشعر، وما عُصي الله جلّ وعزّ بشعر أكثر مما عصي بشعر ابن أبي ربيعة"[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

وتفاقم الإحساس بوجوب علمانية الشعر عند خلفاء بني أمية،فأنشد الراعي النميري عبد الملك بن مروان قصيدته حتى بلغ قوله:

أخليفة الرحمـــن إنَّا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلا

عرب نرى لله في أموالنا حق الزكاة منـــزّلاً تنزيلا

فقال عبد الملك: "ليس هذا شعراً هذا شرح إسلام وقراءة آية"[٣].

ويتجاوز الأمر رفض اقتران الشعر بالدين إلى السخرية من ذلك القِران. كما نرى في مدح علي بن الجهم للخليفة المتوكل، في قوله:

الله أكبر والنبي محمد والحق أبلج والخليفة جعفر[٤]

---

[1]– القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم؛ علي محمد البجاوي، ط٣، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥١، ١٥.

[2]– الاصفهاني، **الأغاني** ، ج١، ٨٤.

[3]– المزرباني، **الموشح**، ٢١٠.

[4]– علي بن الجهم، **ديوان علي بن الجهم**، ط٢، تحقيق: خليل مردم، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦، ١٢٤.

فرد عليه شاعر آخر ساخراً:

أراد ابن جهم أن يقول قصيدة بمدح أميـــر المؤمنيـــن فـــأذنا

فقلت له: لا تعجلـــن بإقامـــة فلست على طهر فقال: ولا أنا[1]

وامتداداً لعلمانية الإبداع يتجاوز قدامة مبدأ المشابهة في قضية الصدق والكذب في الشعر، فجعل الكذب مرادفاً للغلو، ورآه أفضل للشعر[2]، فأيّد مقولة: "أعذب الشعر أكذبه". وأما الفلاسفة المتأثرون بأرسطو[3] فقد نظروا للأمر من زاوية أخرى وهي أن الأقاويل الشعرية لا تتطلب الصدق كما يتطلبها غيرها من الأقاويل البرهانية والخطابية، فلذلك قرن الفارابي بين الكذب والتمثيل، قائلاً "أما الأقاويل الشعرية فإنها كاذبة لا محالة"[4] مؤكداً أن لها قيمة العلم في البرهان ولا أهمية لعنصر الصدق فيها وانتهج ابن سينا النهج نفسه وزاد عليه وليس ينبغي في جميع المخيلات أن تكون كاذبة[5]. وفي تقدم ملحوظ يستحق الإشادة يقرر حازم القرطاجني إخراج القضية من إطار الشعر، إذ لا علاقة لها بالشعر لكون الغاية من الشعر التعجب، ولا يسأل فيه عن الصدق والكذب[6].

إن مثل هذه الإشارات النقدية تجسد محاولة خلاص العقل النقدي من ربقة صحة المعنى الذي يرتد إلى مبدأ المشابهة التي ظلت مسيطرة على الفكر النقدي التقليدي.وقد ظهر إحساس بوجوب فك عرى الترابط بين النص الأدبي من جهة وقائله ومنطلقاته الأيديولوجية من جهة أخرى. فقد ورد في **الأغاني** أن رجلاً من بني شيبان جاء إلى الأخطل وطلب إليه ألا يهجو جريراً على أساس أنه يسب ربيعة سباً لا يقدر الأخطل على سب مضر بمثله والملك فيهم والنبوة قبله،

---

[1]– عيسى العاكوب، **التفكير النقدي عند العرب: مدخل إلى نظرية الأدب العربي**، ٧٢.

[2]– قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ١٩–٢٠.

[3]– الفارابي، ابن رشد، ابن سينا.

[4]– الفارابي، **فن الشعر**، ١٥٠–١٥١.

[5]– ابن سينا، **الشفاء**، حققه محمد سليم سالم، راجعه: إبراهيم مدكور، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٥٤، ج٢، ٢٤.

[6]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،١٩٦٦، ٨٦.

فقال له الأخطل: "صدقت في نصحك، وعرفت مرادك... فوالصليب والقربان لأتخلصنّ إلى كلب خاصة دون مضر بما يلبسهم خزيه ويشملهم عاره، ثم اعلم أن العالم بالشعر لا يبالي وحق الصليب إذا مر به البيت العابر السائر المجيد، أمسلم قاله أم نصراني"[1]. فمثل هذه الرؤية حريصة على النظر إلى العمل الأدبي على أنه عمل مطلق، يجب دراسته على أساس العزل التام عن المؤثرات الخارجية، وهو نظير ما جاء به المنهج الجمالي لاحقاً.

فموقف الشاعر الديني لا علاقة له بالأحكام الجمالية في الشعر، يقول القاضي الجرجاني: "فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره، إذا عدت الطبقات، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمه عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير، وابن الزبعرى وأضرابهما، ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعاب من أصحابه، بكماً خرساً وبكاءً مفحمين! ولكن الأمرين متبـــاينان، والدين بمعزل عن الشعر"[2]، وبذلك يكون "الشعر {عاريا} من الغايات النفعية"[3].

تفتقت العقلية النقدية المفارقة عن فهم دقيق لماهية الشعر، يبعثه إحساس بعدم الرضى عن مقولة "الشعر ديوان العرب"، بدأها الجاحظ في فهمه الدقيق لماهية الشعر، بما هو تعبير عن دخائل النفوس، فقد أنكر الجاحظ على أبي عمرو الشيباني استحسانه بيتين من الشعر:

لا تحسبن الموت موت البلى ... فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهمـــا مـــوت ولكـــنّ ذا ... أفظع من ذاك لذل السؤال

يقول الجاحظ: وأنا رايت ابا عمرو الشيباني، وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين في المسجد يوم الجمعة، أن كلف رجلاً حتى أحضر دواة وقرطاساً حتى كتبهما له وانا ازعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أنّ ابنه لا يقول شعراً أبداً[4].

---

[1]– الأصفهاني، **الأغاني**، ٧، ٣٥٢.

[2]– القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ٦٤.

[3]– محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ٢١٥.

[4]– الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٣٨، ٣، ١٣١.

فالجاحظ يرى الشعرية في قوة الطبع والبراعة في التشكيل والقدرة على التصوير، فالمعنى الغفل لا يشكل شعراً ما لم تعمل فيها يد التشكيل والتكوين؛ لتخلق خلقاً جديداً، يستمد خصائصه من ذاته، لا من خارجه فالشعر عنده كما أشار المحدثون في هذا العصر "نظام لغوي خاص، ينبعث عنه معنى لا وجود له إلاّ فيه: والمعنى الشعري من هذه الوجهة ليس المعنى المنطقي العام الذي يحصله الناس من خبرات الحياة"[1]، وإنما يستمد حقيقتة من ذاته ،لذلك انتصر للشعر المحدث على أساسٍ عقلي راسخ، قوامه رد الجودة إلى سمات عقلية، تتلخص في مبدأي الصياغة والتصوير، إذ نلمح في الصياغة مبدأ الانتظام اللغوي الفريد لأبيات الشعر[2] فثمة قران تحتكم إليه الأبيات يجعل من البيت بأسره كلمة واحدة والكلمة حرفاً واحداً، تفضي إلى ترابط كلي يجمع الأبيات جميعها، مما يصعب معه ترجمة الشعر إلى لغة أخرى، والإيمان بخصوصية ألفاظ كل شاعر، ودوران ألفاظ مخصوصة على لسانه. وأما التصوير فيؤكد الخصوصية النوعية للشعر، اذ تنتحي به نحو التجسيد الحسي للمعنى نافياً للنقل الحرفي للمعطيات، فيعلو بذلك على قضية الصدق والكذب"[3].

جميع حقوق الطبع محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ظهرت محاولات نقدية متقدمة تؤمن بوجوب تغير الذائقة النقدية وهضمها لكل ما يستحدث من إبداع، فقد سخر الجاحظ من ذائقة اللغويين الشعرية، كذلك سخر الصولي من استعصاء الشعر المحدث على الذائقة التقليدية، ويبدو أن المبرد وثعلباً انضويا تحت هذا الاتجاه في محاولاتهما لمقاربة شعر أبي تمام خاصة وشعر المحدثين عامة، فذهب المبرد إلى صديقه الأمير عبد الله بن المعتز يستمد منه العون على الفهم، وقدم في كتابه الضائع "الروضة" مختارات من شعر المحدثين[4].

وكان إحساس الجاحظ بهذه المفارقة أجلى وأكثر عمقاً فلم يقدر على غض الطرف عن ذلك الصراع بين القديم والحديث، الحديث الذي يستمد ثقافته من كليلة ودمنة، وعهد أردشير، وإدراكه أن الشعر نفسه ما عاد من إنتاج العرب، فلذلك تطرق لأثر الجنس والعرق والبيئة في التفاوت

---

[1]– عيسى العاكوب، **التفكير النقدي عند العرب**، ١٣٩.

[2]– الجاحظ، **الحيوان**، ج١، ٧٥، ج٣، ٣٣٦.

[3]– الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، ١٠٣، **ولسان العرب**، ج٤، ٢٤.

[4]– جابر عصفور، **قرءاة التراث النقدي**، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٤، ١٣٧.

الشعري[1]. معرضاً بمن يحتكم إلى الزمن في التقديم والتأخير، "لو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان"[2].

ونستطيع أن نرتد بالسمة الفارقة بين النقدين القديم والمحدث إلى جذر الحركة في العملية النقدية، إذ يحتكم الأول إلى عملية المقايسة التي ترتد في أصلها إلى التشابه، أما الثاني فيحتكم إلى العقل فيبدأ من الحاضر في محاولة اكتشافه وتحليل إنتاجه وتسويقه.

لقد دعم الفكر الاعتزالي الأساس النظري للنقد العقلي، ذلك بتأكيد مبدأ "الحسن والقبح العقليين"، إن هذا المبدأ ينفي على المستوى النقدي، الإعلاء من القديم لمجرد القدم، والتهوين من المحدث لمجرد الحداثة، ويرد عنصر القيمة في الشعر إلى أصول عقلية ثابتة ملازمة لصفات الحسن والقبح، بغض الطرف عن الزمان والمكان أو التصورات القبلية، وتجاوز إطار الانطباعات والأهواء إلى إطار التصورات والمفاهيم، فإنه يؤسس مسوغاً عقلانياً للحداثة يجعلها متأبية على الهجوم وقادرة على الوجود[3].وقد نصبت هذه العقلية من مبدأ الحسن والقبح علة للدفاع عن أبي تمام والانتصار له في ارتياده لأفاق المعاني البكر، فكان "رب المعاني المبتكرة وحتى أنه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها، ويتكىء على نفسه فيها، أكثر من أبي تمام"[4].

ومن جهة ثانية راود العقلية النقدية المفارقة إحساس يهدف إلى محاولة نقل الإبداع من أفق الشعور إلى أفق العلم مما يستدعي بالضرورة نقل النقد الذي هو الحكم على الإبداع، وعلة الأمر ضبط قواعد الإبداع وعلمنتها بجعلها علماً له قواعد محددة. ظهر ذلك عند قدامة في أول محاولة "عملية لتطبيق أصول المنطق على الشعر العربي"[5] وذلك بانسراب كل صناعة في حدين جيد وردئ: بينهما حدود تسمى الوسائط متأثراً في حد الشعر وفي فلسفة الحد[6] بأرسطو. فجل همه وضع أسس منطقية وحدود دقيقة تحكم جميع المعارف والعلوم، فتصور "أنه إذا حدد أمرين اثنين

---

[1]– احسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي**، ١٦.

[2]– الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، ١٠٣.

[3]– جابر عصفور، **قراءة في التراث النقدي**، ١٤٢–١٤٣.

[4]– الصولي، **أخبار أبي تمام**، تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرون، المكتب التجاري، بيروت، د.ت، ٥٣٠.

[5]– محمد خير الحلواني، **العرب وأدب اليونان**، المكتبة العربية، حلب، ١٩٦٩، ١١١.

[6]– شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ٨٢.

استطاع الوصول إلى أمر ثالث"[1] وهذه غاية تأليف كتابه "**نقد الشعر**". فمعرفة أسباب الشعر ومكوناته الرئيسية، وهي القول والوزن والقافية والمعنى، صارفاً إلى هذه الأسباب صور جودة وصور رداءة، وبتحديد مقدار حظوة أسباب الشعر من الجودة والرداءة، يميز جيد الشعر من رديئه.فقدامة يضعف عملية الذوق في الحكم سعياً لعلمنة النقد في محاولة للاحتكام إلى قواعد محددة تفضي إلى نتائج محددة، شأن المناهج النقدية الحديثة التي ترمي إلى استخدام القواعد العلمية الصارمة في عملية تلقي النص.

وأدركت هذه العقلية مدى تأثير البيئة في الأدب في إشارة مبكرة فكان هناك ربط بين الإبداع والبيئة، فللبيئة تأثير في محددات الإبداع، فقد صنف ابن سلام كتابه الطبقات بصورة تشي بتلك الخصوصية التي صدر عنها شعراء القرى[2]. وأكد هذه القضية القاضي الجرجاني بجعله التحضر سبباً في رقة الطباع ودماثة الأذواق ولينها، يقول: "فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها من القلب موقعاً"[3] فيجلي القاضي تبادل التأثر بين الفن والحياة، فإذا كانت فخامة الأساليب الشعرية بصمة للذائقة الجمالية الجاهلية، فرقة الأساليب غدت وسماً للذائقة الجمالية الحضرية.

كما حرصت العقلية النقدية المفارقة على مبدأ الاختلاف والتغاير في سلوكها طرائق الإبداع فمن الأهمية بمكان خوض طرائق مغايرة في معاينة الأشياء وارتياد آفاق بكر، عن طريق استحداث علائق مغايرة تجمع بين المتنافرات تأكيداً لمقولة فاليه أنكلان "ويل له. ذاك الذي لا يملك الشجاعة على أن يجمع بين كلمتين لم يجتمعا لأحد من قبل قط"[4]. نجد ذلك في سؤال أبي حاتم السجستاني للأصمعي: أبشار أشعر أم مروان بن أبي حفصة؟ قال: فقال بشار أشعرهما قلت: وكيف، قال لأن مروان سلك طريقاً كثر سلاكه فلم يلحق بمن تقدمه، وإن بشارا سلك طريقاً لم

---

[1]– عيسى العاكوب، **التفكير النقدي عند العرب**، ٢٣٠.

[2]– انظر ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**،طبقة شعراء القرى.

[3]– القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ١٨.

[4]– فاليه انكلان عن الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ٢٨٦.

يسلكه أحد، فانفرد به وأحسن فيه، وهو أكثر فنون شعر وأقوى على التصرف، وأغزر واكثر بديعاً، ومروان آخذ بمسالك الأوائل"[1].

وثمة حرص على ابتذال المعنى المكشوف القريب الواضح، في تصدى العسكري[2] للأخذ بنواصي القرب والتلاءم في تعليقه على أبيات عروة بن أذينة:

واسق العدو بكأسه وأعلـــم لـــه بالغيب أن قد كان قبل سقاكها

واجز الكرامة من ترى أن لوله يوماً بذلت كرامـــة لجزاكهـــا[3]

فأبعاد العلاقات المطروحة في هذين البيتين ذات دلالات اصطلاحية واضحة، ولا تحمل حسب رأي العسكري سمات الإخفاء والغموض والاحتيال والتخيل.

ويؤكد ابتذال المعنى المكشوف مترجم كتاب الخطابة لأرسطو حيث يقول: "ينبغي أن نهب اللغة مظهراً غريباً، فإن العجيبات إنما تكون من البعيدات، وما يحدث العجب ويحدث اللذة"[4]. و"تبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجاً على المألوف، غير متفق مع الآراء الجارية[5]، فـــ"أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة"[6].وهو ما جعل المتنبي "مالئ الدنيا وشاغل الناس"، يقرر ذلك جهارا على رؤوس الأشهاد:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمـــم

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرَّاها ويختصم[7]

---

[1]– المرزباني، **الموشح**، ٢٢٨.

[2]– العسكري، **الصناعتين**، ٣٥.

[3]– عروة بن أذينة، **شعر عروة بن أذينة**، جمع: يحيى الجبوري، مكتبة الأندلس، بغداد، د.ت، ٣٤٤.

[4]– أرسطو، **الترجمة العربية القديمة للخطابة**، ج١، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، ١٩٥٩، ١٨٦.

[5]– **المرجع نفسه**، ٢٢٠.

[6]– ابن الأثير، **المثل السائر**، تحقيق: أحمد الحوفي، ج٤، الفجالة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٣، ٦–٧.

[7]– المتنبي، **ديوان المتنبي**، شرح: البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، دت، ٤، ٨٣.

وهنا إشارة إلى تلك العلاقات التي توحد دواخل الأشياء وبين البنيات المتغايرة، فالأعمى يصبح بصيراً، مثلما يصبح الأصم مستمعاً، فالشوارد هي منبع القيمة، كونها النمط المفارق ذا الدلالة المفتوحة، ويؤكد المتنبي أصالة الشوارد[1]:

ودع كل صوت غير صوتي فإنني أنا الصائح المحكي والآخر الصدى[2]

ائتلاف الاختلاف

أفرزت العقلية النقدية المفارقة نتاجاً نقدياً مغايراً لما فرضته نظرية عمود الشعر، بله مضادٌ لها ساعٍ إلى حسر هيمنتها على العملية الإبداعية، فاختطّ لنفسه طريقاً قوامه الاختلاف والتغاير.

تجسد ذلك ،على المستوى الشعري ،في مدرسة البديع التي تسنمها أبو تمام ،ووسم نتاجه ومذهبه بوسم "البديع" الذي يشي بالخلق على غير مثال سابق، وينم عن مفارقة للسائد المتحقق، ويؤشر "الأولوية في الوجود"[3]، بما تتضمنه من مفهومات سالبة في الأنماط الإنتاجية التقليدية، فثمة قران بين البدعة وانعدام الرؤية بالتخبط على غير هدى فـ"كل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار"[4] "وفلان بدع في هذا الأمر أي أول لم يسبقه أحد .. وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال"[5].

لكن هذا التصور التقليدي لم يرق لأبي تمام بل جعله أكثر إيغالا في استحداث علائق نصية يجهد فيها إلى بلوغ الغاية ، إذ تحتكم رؤيته إلى قوله:

سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه وإن كان لي طوعاً ولست بجاهد[6]

وقوله:

---

[1]– عبدالله الغذامي، **المشاكلة والاختلاف**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ٥٠.

[2]– المتنبي، **ديوان المتنبي**، ج٢، ١٥.

[3]– جابر عصفور، **قراءة التراث النقدي**، ١١٥.

[4]– مسلم، **صحيح مسلم**، دارالكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١، حديث رقم٤٣.

[5]– ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "بدع".

[6]– أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، ج٢، شرح: الصولي، تحقيق: خلف نعمان، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ٧٧.

خذها مثقفة القوافي، ربُّـها لسوابـغ النعماء غيـر كنـود
حدَّاء تملأ كل أذن حكمـة وبلاغـة وتدر كـل وريـد
كالدر والمرجان ألف نظمه بالشذر في عنق الكعاب الرود
كشقيقة البُرد المنمنم وشيه في أرض مهـرة أو بلاد تزيد[1]

وهذا يفضي إلى اطراح الهوة الفاصلة بين الشعر والفكر. والانتقال بالقصيدة إلى منضدة التأمل والتبصر، فلم يعد الشعر مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضي بل تجاوزه إلى الحاضر والكشف عن جوانبه. ويكون المذهب عنده "انتهى... إلى الغاية"[2].

وأظهر ما يجلي حرصه وثباته على مذهبه في البديع ومحاولته الارتقاء بالمتلقي إلى عليائه ما جاء في حواريته مع رجل أضجره بديع أبي تمام، فقال :

"يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يعرف؟".

فقال:

"وأنت، لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟". فأفحمه"[3].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز الرسائل الجامعية

الرجل يطلب معرفة ما يعرف وأبو تمام يأبى إلا "أن يكتشف للقاريء أرضاً جديدة"[4]وقطب الرحى في إبداعه يكمن في أنه" وجد ما أضلته الشعراء، حتى كأنه كان مخبوءاً له"[5]، مما جعل المبرّد يقول عنه: إن له "استخراجات لطيفة ومعانٍ طريفة"، وإنه "غائص يخرج الدر"، و"إن لأبي تمام والبحتري من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد فيه مثله"[6] وفي هذه الشهادة

---

[1]– أبو تمام، **شرح ديوان أبي تمام**، شرح: الخطيب التبريزي، قدم له: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٩٢، ٢١٣.

[2]– شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ٢١٩.

[3]– ابو بكر محمد الصولي، **أخبار أبو تمام**، ٧٢.

[4]– أدونيس، **الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، ج٢، دار الساقي، بيروت، ط٨، ٢٠٠٢، ٢٠٥.

[5]– الصولي، **أخبار أبو تمام**، ٩٦.

[6]– المبرد، **الكامل**، ١٠٠.

الصادرة عن إمام في العربية والنحو، كالمبرّد، شهادة بتفوق المحدث على القديم[1]، لأن أشعارهم "حكيمة مستحسنة يحتاج إليها للتمثل، لأنها أشكل بالدهر"[2]، أي لأنها أكثر التصاقاً بالحياة وتعبيراً عنها من الشعر القديم[3].

تطلبت الحركة الشعرية السابقة حركة نقدية مماثلة تسوغ التجاوزات الطارئة على نظرية عمود الشعر، وفي الوقت نفسه تؤسس وتؤصل لنظرية نقدية عربية تهضم كل جديد يبعثها حضور العقل وتراجع النقل، وبتأكيد العقل يؤكد حضور الشك، وهو ما تبنته المعتزلة، وبحضور الشك ظهرت مناقشة الثبات المستمر للقديم، رجعاً على أن العقل يسعى إلى اكتمال المعرفة ،وهذا ما لا يمكن تحقيقه إلا باستحضار مبدأ الشك الذي تمثل في التراث الاعتزالي في صورة غير مسبوقة، سايرت نواحي الإبداع الأخرى النقدية والشعرية.

يظهر ذلك بمجرد وعي الناقد الحداثي بتغيير علاقات الحاضر وبدء التفاعل معها للارتقاء بتصورات معارضة عن الكون والإنسان، والرغبة في تغير الشكل السائد، ومعارضة التصورات القائمة ويتم ذلك جراء تخلّق الإحساس بعدم الرضا عما هو كائن، وإعادة التساؤل حول كثير من المسلّمات الفكرية والجمالية.يبعثه ما "حدث من ظلم كبير ضد التجديد والتحديث جراء طغيان مفهوم المشاكلة على الذهن الثقافي العربي.

تسنم الجرجاني المدرسة النقدية التي قامت على الاختلاف، فرأى أن جماع الإبداع ائتلاف الاختلاف، وأن الإبداع "يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر بُعد ما بين المشرق والمغرب... وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة... وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، ويجعل الشيء قريباً بعيداً معاً"[4].

---

[1]– أدونيس، **الثابت والمتحول**، ٢٠٥.

[2]– المبرد، **الكامل**، ج٢، ١.

[3]– أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج٢، ٢٠٥.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١، ١٠٨-١١٢.

والفضيلة تكون في لمح الصلة بين الأشياء المختلفة، إذ يرى أنه لم تأتلف هذه الاجناس المختلفة للمتمثل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبَّة، إلا لأنه لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن بما تنال الرؤية، بل بما تعلق الرويَّة، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث تحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة، وعلى حسب دقة المسلك إلى ما استخرج من الشبَه، تكون منزلة الأديب في الحذق والإلهام والألمعية حتى يصير إماماً يتبعه من يجيء من بعده[1].

ويؤكد ذلك شعور نفسي مركوز في الطبع هو: "أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، كان نيله أحلى، وكان موقعه من النفس أجلَّ وألطف"[2]، وذلك يكون بتقرير الشبه بين الأشياء المختلفة[3].

فالشاعرية تكمن في جمع رقاب المتباينات والمتنافرات إلىبعضها بعضا .وشدة خفاء طرفي الالتقاء أظهر لشدة الشاعرية خلاف الجمع بين "الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع"، وهو يقول في هذه المسألة عن تعزيز الشبه بين الأشياء المختلفة: "إن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمّل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقه، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة، وما شرفت صيغة، ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما بحاجه من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولها والطالب من هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يفضيان إلى ذلك إلا من جهة ايجاد الائتلاف في المختلفات[4].

ويبرز حرص الجرجاني على استفزاز الذهن بحمله على جمع ما لم يجمع لأحد من قبل ،يقول:"إذا كان بيّناً في الشيء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل، وحتى لا

---

[1]– الدكتور أحمد أحمد بدوي، **عبد القاهر الجرجاني**، مكتبة مصر، ط٢، ٢١٧.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٥٣.

[3]– **المرجع نفسه**، ١٤١.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرارالبلاغة**، ١٥٠.

يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب إلى فكر وروية فلا مزية، وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر"[1]

والدارس يرى أن الجرجاني، يجهد إلى استصدار خيال خصب يحتكم إلى قوة عقلية توحد بين جزئياته ليتحصل الإبداع، وبفقدان هذه القوة العقلية يصبح الأمر مجرد وهم، فلا يعني أنك متى ألّفت الشيء ببعيد عنه في الجنس فقد أصبت وأحسنت، ولكنه يشترط لذلك أن تصيب بين المختلفين في الجنس شبهاً صحيحاً معقولاً؛ فأمّا أن تستكره الوصف، وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا؛ لأنك حينئذ تكون بمنزلة الصانع الأخرق الذي يضع في صورته ما يلائمها، فتخرج مضطربة تنبو العين عنها[2]. كذلك ليس المراد بالحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث بينها مشابهة ليس لها أصل في العقل؛ وإنما المراد أن هناك مشابهات خفيّة يدق المسلك إليها؛ فإذا تغلغل الفكر، فأدركها، استحق صاحبها الفضل[3].

فالاختلاف عند عبد القاهر هو الاختلاف المؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي؛ ليداخل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي يعاين النص بوصفه شبكة دلالات متلاحمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة، وبما أنها كذلك فهي مادة للاختلاف، بمعنى أنها مختلفة عن كل ما هو قبلها، وهي تختلف عما نظنه قد استقر في الذهن عنها[4]. وعملية ائتلاف الاختلاف تفرز الأثر وتؤجل المعنى وتقصيه وتأبى أن يكون سابقاً على النص متعاليا عليه.

ولا يخفى دور المجاز في إبراز الأثر الذي عبر عنه الجرجاني بـــ"معنى المعنى" وهو ما يفهم من وراء المعنى الأصلى للنظم" وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تصريح وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٨، ١٩٢.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٥٢– ١٥٣.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٥٣.

[4]– عبد الله الغذامي، **المشاكلة والاختلاف**، ٦.

تصل بها إلى الغرض[1]، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر[2].

وأسبقية المعنى هي الفكرة التي تتضمن تصورات قبلية وقد دعا ميشيل فوكو إلى التخلص منها، حيث أكد على ألا نذيب الخطاب في لعبة دلالات مسبقة، وألا نتخيل أن العالم يصوب نحونا وجهاً يمكن قراءته، وجهاً لم يبق علينا سوى أن نفك رموزه، إن العالم ليس طوع معرفتنا وليست هناك سلطة فكرية سابقة على الخطاب تهيئه لصالحنا، يجب تصور الخطاب كعتقٍ نمارسه على الأشياء، وعلى كل حال كممارسةٍ تفرضها عليها، وضمن هذه الممارسة يمكن أن تجد أحداث الخطاب مبدأ انتظامها[3]. والعلة في اعتقاد تلك التصورات القبلية محاصرة المعنى وهو ما ينطبق على الجرجاني إذ منعه من تحقيق نظرية نقدية متكاملة فقد كان الجرجاني مشغولاً بقضية خلق القرآن أهو قديم أم حادث.

جميع الحقوق محفوظة

ولكي يبرهن الجرجاني على نظريته البيانية سعى إلى التطبيق باقتضاب نماذج شعرية، وحاول تلمس الإبداع في ثناياها بالوقوف على مدى التباعد بين الشيئين في الصفة ومدى حسنه فإذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستطراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض وفي خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا طرائق تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة وتتبعت هذه اللمحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله:

ولا زورديـــة تزهو بزرقتها ... بين الرياض على حمـــر اليواقيت
كأنها فوق قاماتٍ ضعفن بها ... أوائل النـــار في أطراف كبـــريت[4]

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ١٧٧.

[2]– **المرجع نفسه**، ١٧٧.

[3]– ميشيل فوكو، **نظام الخطاب**، ترجمة: محمد سبيلا، دار التسوير، بيروت، ١٩٨٤، ٣١.

[4]– الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٣٢-١٣٣.

أغرب وأعجب وأحق بالولوع، وأجدر من تشبيه النرجس بمداهن در حشوهن عقيق؛ لأنه أراك شبهاً لنبات غض يرف، وأوراق رطبة ترى الماء منها يشف من لهب نار في جسم مستول عليه اليبس، وباد فيه الكلف، ومبني الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضوع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، سواء في إثارة التعجب واخراجك إلى روعة المستغرب وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته[1].

خلاصة

ارتكنت العقلية النقدية العربية السائدة إلى سمات وخصائص محددة، قوامها المشابهة، التي نزعت بالخطاب النقدي إلى وجهة معيارية غير مستساغة في النقد، لما يحمل جوهر الخطاب النقدي من سيماء التطور، إذ إن تصفيده بأغلال التقنين إطفاء لجذوة الذوق فيه، وكان هذا قد أوهن قدرته على استشراف آفاق الإبداع، وحدا بها إلى الثبات والجمود فأفرزت نظرية عمود الشعر. تكونت في براثن هذه العقلية النقدية السائدة بنية مفارقة قوامها الاختلاف ،وقد شكلت هذه البنية حركة نقدية مضادة واكبت حركة البديع، وتكفلت بحمل لواء التجديد في النقد تسنمها عبد القاهر الجرجاني في آرائه النقدية التي ضُمنت كتابيه :(**دلائل الإعجاز**)و(**أسرار البلاغة**)، ولولا محاصرة المعنى وطغيان السياق التقليدي المشكل كون الجرجاني أشعريا يهدف إلى غاية دينية، لظفرنا بنظرية نقدية متكاملة.

---

[1]- الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٣٢-١٣٣.

الفصل الثالث

تجليات الحداثة في التراث النقدي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

توطئة

بدهي أن المعرفة لا تعدو آراء وخبرات متراكمة متراكبة. والآراء والخبرات النقدية العربية جزء من البنية النقدية العامة قامت بدور فاعل في رفد الإنجاز النقدي العام، إذ شكلت حلقة من سلسلة حلقات النقد العالمي على يد نقاد أفذاذ، أفضوا في انطلاقتهم العقلية الذوقية إلى ابتعاث ملامح نقدية حداثية في زمانهم، غدت هي ذاتها ملامح بذور أساسية في البنية النقدية العامة. ولأهميتها كان لا بد من الوقوف على ما أنتجه نقدنا القديم في هذا السياق و اتخاذه منحىً تطبيقياً على ما جاء في الفصول السابقة من تنظير.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تمهيد

تطلّب، ما عرضناه من تفصيل لمنهجية التفكير النقدي الحداثي في التراث، تبيان أهم القضايا الحداثية التي وقف عليها النقد القديم، وشكّلت ملامح حداثية نقدية متقدمة على أيديّ بعض النقاد القدامى الذين هضموا العملية النقدية وتمثّلوها باطّراح اليقينيات والمسلّمات، وإعمال مبدأ الشك سعياً للوصول، مع الوثوق بانعدام تحققه. وسيكون الوقوف على هذه القضايا، لا على سبيل الاستقصاء والحصر واستحضار أصالة الماضي بنفي شرعية الحاضر، إنما انطلاقاً من تأكيد أهمية الموروث وبيان دوره الفاعل في بناء لبنة من لبنات التطور الطبيعي للنقد في إطاره العام .

اللّغه

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تراوحت العقلية النقدية القديمة في نظرتها إلى أصل اللغة بين ردّها إلى مصدر غيبي ميتافيزيقي يعتمد الإلهام عن طريق الوحي أو التنزيل، وبين ردها إلى فاعلية إنسانية تستند إلى مبدأ المواضعة والاصطلاح. فقد جاء في حوارية أفلاطون بين "قراطيل"(Qratel) و"هرموجين"(Hermogen) حول الأسماء وانطباقها على مسمياتها، أن ثمة نظريتين في أصل اللغة هما النظرية التوقيفية والنظرية الاصطلاحية، أما التوقيفية فقوامها عند قراطيل، " أن الأسماء صادرة عن قوة إلهية فهي إذن وقف على مسمياتها"، وأما الثانية فيرى فيها "هرموجين" أن وضع اللغة إنما هو مسألة اتفاق بين الناس وتواضع فيما بينهم ولا دخل فيها للقوة الإلهية"[1].وقد أخذت التوراة بالرأي الأول حيث جاء في سفر التكوين:

"والله خلق من الطين جميع حيوانات الحقول وجميع طيور السماء ثم عرضها على آدم ليرى كيف يسمّيها، وليحمل كل منها الاسم الذي يضعه له الإنسان، فوضع أسماء لجميع الحيوانات المستأنسة والطيور، ولطيور السماء ودواب الحقول"[2].

---

[1]– حنفي بن عيسى، **علم النفس اللغوي**، الشركة الوطنية للطبع والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٠، ٢٣.

[2]– **سفر التكوين**، الإصحاح الثاني، ١٩.

أما في التصور النقدي العربي القديم، فثمة اتجاهان تنازعا النظرة إلى أصل اللغة: اتجاه تزعّمه ابن فارس يرى فيه أن اللغة توقيفية، وآخر تسنمه ابن جني يرى أنها تواضع واصطلاح إنساني.

فالاتجاه الأول ينبع من رؤية ميتافيزيقية تسلب الإنسان فاعليته بالارتكان إلى قوى غيبية، يحدده ابن فارس في قوله: "لغة العرب توقيف، ودليل ذلك قوله –جل ثناؤه– ﴿**وعلم آدم الأسماء كلها**﴾[٢١] ويفسر المقصود بالأسماء بقول ابن عباس "علّمه الأسماء كلّها، وهي هذه الأسماء التي يتعارفها الناس من دابة وأرض وسهل وجبل وجمل وحمار وأشباه ذلك من الأمم وغيرها"[٣] ويضيف دليلاً آخر يتعلق بإجماع العلماء على الاحتجاج باللغة في عصرها الذهبي، بأنها لو لم تكن اصطلاحاً –حسب رأيه– لم يكن الاحتجاج بأولئك أولى من الاحتجاج بنا لو اصطلحنا على لغة اليوم، ويدعم رأيه بدليل ثالث يضاف إلى ما سبق، وهو أنه لم يسبق وأن بلغنا أن قوما من العرب أجمعوا على تسمية شيء من الأشياء اصطلاحاً على الرغم من وجود البلغاء والفصحاء أصحاب الاختصاص.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

لقد حرص ابن فارس في طرحه السابق على استلاب الإنسان فاعليته بجعله مستقبلا وحسب، فنراه أتبع حديثه بإنكار التجدد اللغوي بقوله "وليس لنا اليوم أن نخترع، ولا أن نقول غير ما قالوه، ولا أن نقيس قياساً لم يقيسوه، لأن في ذلك فساد اللغة وبطلان حقائقها، ونكتة الباب أن اللغة لا تؤخذ قياساً نقيسه الآن نحن"[٤]. وأظهر ما تكون هيمنة النسق الديني،عنده، بتصدر الآية القرآنية الكريمة أولى أدلته المدعمة وفهمها فهماً يحتكم إلى الإطار العام للبنية الدينية السائدة والتي سبق طرحها في الفصل السابق.

ترمي منهجية هذا الفهم إلى ابتعاث نموذج علوي يتقولب في مضمون أرضي سلفي يستلب فيه الإنسان حقه في الإبداع واقتصار دوره على التلقي، فيكون وعاء يتقولب فيما يلقى

---

[1]– **سورة البقرة**، آية ٣١.

[2]– ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها**، الحقائق، حققه وضبط نصوصه: عمر فاروق الطباع، بيروت، مكتبة المعارف، ١٩٩٣، ٣١.

[3]– **المرجع نفسه**، ٣١.

[4]– ابن فارس، **الصاحبي**، ٦٧.

إليه من خارج ذاته فيؤدي بالضرورة إلى تحديد العلائق والممكنات اللغوية، بجعلها مقتصرة على النماذج المستوحاة المحددة مسبقاً من قبل قوى ميتافيزيقية، كل هذا يؤدي إلى انتفاء إمكانية توليد معان جديدة كون المعنى مخلوقا سلفاً، بذلك تخرج اللغة من كونها منتجا إنسانياً وعدها حقيقة ما قبلية يسلب الجوهر فيها الوجود فتكون "ظاهرة انعكاسية ككتلة من القيم تصدر عن ذاتها لتعي نفسها بنفسها"[1] إذ إن حمل الألفاظ لمدلولاتها واقتصارها عليها "كان من أجل حماية مبدأ الترجيح بلا مرجح محال" وهو من أهم المبادئ التي يقوم عليها الاستدلال في علم الكلام خصوصاً في أهم قضية عقدية قضية اثبات حدوث العالم، ومن ثم وجود الله[2].

سعت البنية النقدية المفارقة إلى اطّراح الرؤية الميتافيزيقية السابقة، وقد تجلّى ذلك بالوعي الحداثي الذي تزعّمه ابن جني والذي يقضي برد اللغة في نشأتها إلى مصدر إنساني يقوم على التواضع والاصطلاح حيث تقع فيه الدوال اللغوية على مدلولاتها بتواطؤ عرفي .فيرى "أن أكثر أهل النظر [يجمعون] على أن أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح، لا وحي وتوقيف"[3] وتأكيداً لهذه الرؤية راح يؤول قول الله تعالى ﴿**وعلم آدم الأسماء كلها**﴾ بقوله:" أقدر آدم على أن واضع عليها"[4].فاستشهاده بالآية القرآنية جاء إجهاضاً منه للرؤية التي استدلّ بها على توقيفية اللغة. فالاصطلاح في مبدئه جاء محاكاة لأصوات الطبيعة، ويفهم من كلام ابن جني محدودية تلك الألفاظ في عمومها، فـ"أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كدوي الريح وحنين الرعد، وخرير الماء، وشحيج الحمار، ونعيق الغراب، وصهيل الفرس ونزيب الظبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد "[5]. فالواضع أخذ بعين الاعتبار مسألة مشاكلة الألفاظ لمدلولاتها من حيث الصوت[6]. ولم يكن ابن جني وحده من نادى بهذا الرأي بل سبقه المعتزلة، إذ جاء في كتاب الوصول إلى الأصول لأبي الفتح بن برهان: "ذهبت المعتزلة إلى أن اللغة بأسرها تثبت اصطلاحاً... وعمدة

---

[1]– المسدي، **اللسانيات وأسسها المعرفية**، ٣٥.

[2]– الجابري، **اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول**، ١٩٨٥، ٢٢.

[3]– ابن جني، **الخصائص**، ج١، ٤٠– ٤١.

[4]– **المرجع نفسه**، ١، ٤٠–٤١.

[5]– **المرجع نفسه**، ١، ٤٦–٤٧.

[6]– ابن فارس،**الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها**، ٣١، الحقائق، ج١، ٤٤.

المعتزلة أن اللغات لا تدل على مدلولاتها كالدلالة العقلية، ولهذا المعنى يجوز اختلافها، ولو تثبت توقيفاً من جهة الله تعالى لكان ينبغي أن يخلق الله العلم بالصيغة ثم يخلق العلم بالمدلول، ثم يخلق لنا العلم بجعل الصيغة دليلاً على ذلك المدلول، ولو خلق لنا العلم بصفاته لجاز أن يخلق لنا العلم بذاته، ولو خلق لنا العلم بذاته بطل التكليف وبطلت المحنة"[1].بذلك يكون ابن جني ومن قبله المعتزلة قد سبقا بهذه النظرية عددا من اللغويين المحدثين مثل جسبرسن (Jesperson) الذي رأى أن الألفاظ الأولى كانت تقليداً لأصوات طبيعية، وذلك كأن يسمع "نباح" الكلب فيوضع له اسم مأخوذ من صوته الطبيعي"[2]. وهذا الأمر يقودنا إلى الحديث عن اعتباطية الإشارة، وهي قضية مهمة قام عليها النقد الحديث وشكلت نقطة تحرر للغة من حصار الوجود القبلي. من هنا جاء رد فخر الدين الرازي على من يقول بوجود علاقة طبيعية بين اللفظ ومدلوله، بمعنى أن ثمة خصائص ذاتية في المدلول تستدعي الدال، إن دلالة الألفاظ لو كانت ذاتية لما اختلفت باختلاف النواحي والأمم ولاهتدى كل إنسان إلى كل لغة"[3]

يرتد تفسير القضية في التصور الميتافيزيقي إلى النظر إلى اللغة على أنها قوالب جاهزة مستمدة من عالم علوي، تستلب فيه الفاعلية الإنسانية وينتفي دور المبدع حيث يغدو مجرد وعاء يحتضن ما يلقى عليه ويكون غير جدير بشرف صنع اللغة، أما الهبوط بنظرية أصل اللغة إلى عالم أرضي فيجلي قدرة المبدع على خلق أسلوبه وتظهر مسؤوليته الكاملة في اختيار بصمته الخاصة التي تدمغ نتاجه من خلال اختيار ألفاظه وصوره، وهو ما ارتكز عليه علم الألسنية لاحقاً بتفريق رائده "دي سوسير"(De Saussure) بين اللغة والكلام. فلو كانت اللغة مجموعة من الأسماء الموضوعة للتصورات الذهنية القائمة على نحو مستقل، إذن لوجب أن تظل هذه التصورات الذهنية ثابتة على مدى التطور التاريخي للغة ما، لكن الدوال قد تتطور،وهذا يفسح المجال للمبدع في اختيار كلامه، وانتقاء أسلوبه بالاتكاء على عنصري الاختيار والتأليف، فتغير الدلالة وثباتها هو محور المفاضلة بين النظريات التي تحتكم إليها اللغة في أصل نشأتها، إذ إن ثبات الدلالة يؤشر اقتصار الدوال على مدلولاتها مما يفرض

---

[1]– عباد بن سليمان القميري، **المزهر**، ١، ٢٠.

[2]– عبده الراجحي، **فقه اللغة في الكتب العربية**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩، ٨٩.

[3]– عباد بن سليمان القميري، **المزهر**، ١، ٤٧.

حالة من التلازم تنفي التطور وتبعث على الجمود. أما تغيير الدلالة ففيه إعطاء الفرصة للمبدع بترك مساحات اجتهاد تسمح للمدلول بأن يبقى عائما، وفي ذلك حضور لذات المبدع عن طريق خلق سمات أسلوبية خاصة، من خلال الصفات النوعية التي تشكل المستوى اللغوي.

يتأتى التفرد الأسلوبي من كون اللغة ليست سجلاً للأسماء واستتباعا فإن المدلولات فيها ليست تصورات ذهنية سابقة للوجود، ولكنها تصورات متلونة وطارئة، تختلف بين حالة وأخرى من حالات اللغة ومن كون العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية تفتقر إلى سبب ملح يجعل أحد التصورات الذهنية أولى من غيره بأن تلحق بدال بعينه[1]. كون اللغة نظاما "من الإشارات التي يعبر بها عن الأفكار"[2]. والإشارات تتكون من دال يتمثل في الصورة الصوتية ومدلول وهو المتصور الذهني للدال، والعلاقة بينهما اعتباطية، وهو ما أشار إليه الغزالي في حديثه عن علاقة الدال بالمدلول، فالإشارة عنده تدور على أربعة محاور هي :الوجود العيني والوجود الذهني والوجود اللفظي والوجود الكتابي. وفي هذا التقسيم حل لمعضلة الدال والمدلول حيث يعرف الاسم والفعل على أنهما صوت دال بتواطؤ"[3]، وهذا التعريف فهم لاعتباطية الإشارة على أنها لا تتكون من دال يؤشر شيئاً، ولكنها تتكون من صورة صوتية وتصور ذهني دون وجود علاقة منطقية أو سببية. يؤكد ذلك ابن سينا بقوله: إن اللفظ حر[4]، وهو ما أدركه أبو حيان التوحيدي وفصّله في حواريته من أن من اللغة ما يجري مجرى الإصطلاح الذي لا يقوم على العلة، فها هو ذا يسأل مسكويه "رأيت رجلاً يسأل شيخاً من أهل الحكمة، فقال له: العرب تؤنث الشمس وتذكر القمر، فما العلة في ذلك، وأي معنى عنوا بهذا الإطباق؟ فإنه إن خلا من العلة، جرى مجرى الاصطلاح، على غير غرض مقصود[5]. بذلك يكون مطلق الدلالة يقوم المنشئ بتحميله معناه، ولو أراد المنشئ أن يجرد اللفظ من معناه فسيمكنه ذلك فلو كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى تلازمية منطقية لكان لكل لفظ معنى لا

---

[1]– جوناثان كلر، **فرديناند دي سوسير**، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠، ٧٧.

[2]– ديسوسير، **محاضرات في علم اللغة العام**.

[3]– أبو حامد، الغزالي، **معيار العلم**، تحقيق: علي أبو ملحم، بيروت، دار مكتبة الهلال، ١٩٩٣، ٧٩–٨٠.

[4]– عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ٤٨.

[5]– التوحيدي، **الهوامل والشوامل**، ٢٦٦، ٢٦٧.

يفارقه، وهذا غير صحيح لأن اللفظ يستطيع أن يغير معناه، وأن يتحول إلى مجاز وتتحور الدلالة مع الزمن، فكلمة "حقد" كانت تعني في الجاهلية انحباس المطر من السماء، ثم تطور معناها إلى كراهية الناس وبغضهم، فاللفظ يستطيع أن يكون إشارة حرة تبحث دائماً عن معنى جديد لم يكن لها من قبل.

تنبع قيمة اعتباطية الإشارة من توافر ممكنات للتحول الدلالي باعثة حرية الحركة التي توفر للإشارة موحيات لا حصر لها، ويتغير المدلول ويتنوع دون الدال الذي يقف صوتاً دائم التوثب والحركة يعوم سابحاً ويجتذب إليه المدلولات دانيها وقاصيها حسب طاقة المتلقي الخيالية[1].

لقد أدرك عبد القاهر الجرجاني في وقت مبكر تلك الإمكانية التي يصبح للغة فيها "فلسفة وجودية بموجبها لا يتحدد للظاهرة حقيقتها إلا بعد إدراك كينونتها الإجرائية عبر تشكلها المنجز"[2]، فاللغة مجموعة من العلاقات تقوم على صحة التركيب وقوة العلائق، ومتانة الربط، ولهذا يقرر محمد مندور بأن منهج عبد القاهر هو المنهج المعتبر اليوم في العالم الغربي[3] وما أصّله الجرجاني للنقاد اللغويين يكاد يتجلّى في كتاب "معنى المعنى" لـــ"ريتشاردز" (Richards). جاء ذلك في نظرية النظم التي يقوم محورها على أن الجمال في تعالق الألفاظ والجمل وملاءمتها للمعاني ولا فضل للفظ وحده من حيث هو لفظ بدليل أن اللفظة تروقك في موضع ولا تروقك في آخر، ولا فصاحة للفظة إلاّ في موقعها في النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وهذا قاد إلى تطور الدرس الأدبي من دراسة المفردة إلى دراسة الجملة لكن عبد القاهر لم يستطع أن يتجاوز الجملة والنظر إلى النص بوصفه بنية متكاملة، ومعالجة الجزء في إطار الكل، والأمر في ما أظن نابع من هيمنة السياق الديني الذي لم يستطع الانفكاك من إساره وهو المتكلم الأشعري، وكونه يهدف من وراء نتاجه إثبات إعجاز القرآن، إضافة إلى ذلك فإن تركيزه كان منصباً على النحو والنحو مقتصر على الجملة لا على النص.

---

[1]– عبدالله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ٤٨.

[2]– المسدي، **اللسانيات وأسسها المعرفية**، ٣٧.

[3]– محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨، ٣٣٨.

يرفض الجرجاني فكرة المفردة ويضع مكانها المجموع فيقول عن مشروعه النظري: "ليس كلامنا فيما يفهم من اللفظين مفردين نحو قعد وجلس ولكن فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر"[1] يولد هذا الفهم ما يحفل به النص من استعارات وكنايات وتمثيل، فيمنح الجملة بعداً دلالياً يؤسس منها "صورا للمعاني" حيث يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر[2]، وهذا ما يدعى حديثاً بالأثر، أي رفض المعاني الجاهزة والعمل على صناعتها فنرى الجرجاني قد تحرر من حصار المعنى الموجود سلفاً، وسعى في طلب الأثر الذي لا يؤمن بوجود معنى سابق على النص.

أطلق الجرجاني لفظة "الغرض" على الأثر الذي شاع عند الشكلانيين، والغرض حالة الغياب أو المسكوت عنه في النص، وتتأتى جراء تغير النظم بالاتكاء على المجاز بمفهومه الأشمل، والدلالة تختلف باختلاف البناء، فالمعنى الواحد والغرض الواحد لا يتكرران في تركيبين متغايرين. من هنا صارت البلاغة في الجملة وما فوقها، وهو ما نص عليه الجرجاني بقوله: "ليس لنا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل ولا هي منا بسبيل، وإنما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب"[3].

الإشارة اللغوية

كان من حق هذا المبحث معاينته تحت باب المبحث السابق لما بينهما من علاقة وشيجة يصعب فصلها، لكن أهمية الموضوع وسيطرته على العقلية النقدية السائدة ردحاً من الزمن دفعت الدارس إلى إفراده بجزئية خاصة في البحث.

تأسس النظام المعرفي العربي بمختلف مناطقه وقطاعاته اللغوية والنحوية والفقهية والنقدية على إشكالية اللفظ والمعنى. فثمة ميل واضح لدى النقد القديم إلى النظر إلى اللفظ

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ٢٠٢.

[2] – **المرجع نفسه**، ١٨٠.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ٦٤.

والمعنى على أنهما كيانان منفصلان يتمتعان بنسبة من الاستقلالية. وتجلى ذلك في طريقة جمع اللغة، ووضع معاجمها التي تستند إلى طريقة الخليل بن أحمد، كما ظهرت في معجم العين، حيث حصر الألفاظ التي يمكن تركيبها من الحروف الهجائية المستعمل والمهمل منها في محاولة منه لحد الألفاظ وحصر المعاني التي يمكن تركيبها منها. لذلك انسربت القضية في ثلاثة اتجاهات: اتجاه حفل بالمعنى على حساب اللفظ، وآخر قدّم اللفظ على المعنى، وثالث ساوى بينهما. وهم جميعا متفقون على الفصل بين اللفظ والمعنى فمن قدم المعنى كان ينزل الألفاظ منزلة دون منزلة المعنى لذلك يشبهون الألفاظ بالمعرض أو الثوب للجارية الحسناء" لذلك يلزم إخراج المعاني بصورة تناسب أهميتها باختيار ما يشاكلها في الحسن من ألفاظ. فابن طباطبا يقول: "وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرزه فيه، وكم من معرض حسن قد أنزل على معنى قبح ألبسه"[1]. لقد ارتبط تقديم المعنى بقضية ميتافيزيقية ارتدت إلى قضية خلق القرآن إذ إن الله أولاً واللفظ لاحقاً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وأما من فضل اللفظ على المعنى فقد رأى أن المعاني مطروحة على قارعة الطريق يعرفها القاصي والداني، ولا قيمة لها في التفاضل فقد سئل الأصمعي: من أشعر الناس؟ فقال: "من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، وإلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً"[2]. يقول أبو هلال العسكري: "وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف وليس يطلب من المعنى إلاّ أن يكون صواباً"[3]. وتفضيل اللفظ على المعنى انعكاس لقيام النقد على اتباعية تنفي عن الإنسان صفة الإبداع وتقصر دوره على التقليد والاعتماد على ما أنجز قبله.

وأما الفريق الذي ساوى بين اللفظ والمعنى فيرى أن اللفظ الحسن يقتضي معنىً حسنا لكي يستجاد النظم والتأليف، فقد جاء في صحيفة بشر بن المعتمر: "من أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً؛ فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما

---

[1]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ٨.

[2]– قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق:كمال مصطفى، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٦٢، ١٧٠.

[3]– العسكري، **الصناعتين**، ٥٧–٥٨.

يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً قبل أن تلتمس إظهارهما، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما"[1]. أما ابن قتيبة فيرى أن خير الشعر ما حسن لفظه وجاد معناه، فإذا قصر اللفظ عن المعنى، أو خلا اللفظ ولم يكن وراءه طائل كان الكلام معيباً[2].

وكما ألقت هذه الرؤية الميتافيزيقية ظلالها على البنية النقدية السائدة، أسهمت في حصار النقد العربي وتقييده بقيود منعته من الانعتاق من ربقة الجزئيات، واستشراف الكليات، إلى أن انبثق من صميم هذه البنية ملامح بذور حداثية مغايرة استشرفت بحسها النقدي السليم ضرورة معاينة القضية برؤية مفارقة بالنظر إليها من زاوية أخرى، فالجاحظ يرى في الصياغة مقوّماً حقيقياً للأدب فهو "في صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3]. ومعروف أن الصياغة إدماج للفظ والمعنى "فلا بد أن تستوفي الجمل والعبارات خصائص الصياغة الفنية، ليدخل الكلام في باب الأدب، فقد تكون الحقائق متفرقة في العلوم المختلفة يقولها كل دارس، وقد تكون المعاني جارية على ألسن الناس، يرددها العوام وغيرهم، ولكن لا يستطيع أن يدخلها ميدان الأدب سوى الأدباء بما يبرعون من جمال التعبير في الجمل ومن قواعد الفن في الأجناس الأدبية، ولهذا نادى جمع من نقاد العرب بأن قيمة الألفاظ فوق قيمة المعاني.

ويؤكد ابن الأثير اندغام اللفظ بالمعنى بقوله: "وليس لقائل هنا أن يقول: لا لفظ إلاّ بمعنى، فكيف فصلت أنت بين اللفظ والمعنى، فإني لم أفصل بينهما، وإنما خصصت اللفظ بصفة هي له، والمعنى يجيء فيه حتماً"[4]. وهذا هو ما نادى به أبو حيان التوحيدي، بقوله :"لا تعشق اللفظ دون المعنى ولا تهو المعنى دون اللفظ"[5]. ذلك "لأن المعاني ليست في جهة، والألفاظ في جهة بل هي متمازجة متناسبة، الصحة عليها وقف، فيمن ظن أن المعاني تتلخص

---

[1]– الجاحظ، **البيان والتبين**، ج١، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٠، ١٣٦.

[2]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء** ، ليدن، مطبعة برسل، ١٩٠٣، ٧.

[3]– الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، ١٣١.

[4]– ابن الأثير، **المثل السائر**، ج١، ٢٧.

[5]– أبو حيان التوحيدي، **الأمتاع والمؤانسه**، تحقيق: أحمد أمين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج١، ١٠.

له مع سوء اللفظ، وقبح التأليف، والإخلال بالإعراب، فقد دل على نقصه وعجزه"[1]. فـــ"المعاني هي الهاجسة في النفوس، المتصلة بالخواطر، والألفاظ ترجمة للمعاني وكل ما صحّ معناه صحّ اللفظ به، وما بطل معناه بطل اللفظ به"[2]؛ لأن حقائق المعاني لا تثبت إلاّ بحقائق الألفاظ، وإذا تحرفت المعاني فذلك تزييف الألفاظ فالألفاظ "والمعاني" متلاحمة متواشجة متناسقة فما سلم من هذه فقد أجحف بهذه وما نقص من هذه فقد فسد من هذه[3]. وهو ما ظل يردده الجرجاني في نظرية النظم يقول "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، ويستجيد نثراً ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقترحه العقل من زناده"[4].

وهذا ما جاء به النقد الحديث على لسان أحد نقاده من أن" الكلمات تشتمل على شيئين: معان وأصوات والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً وثيقاً، لا يقبل التفرقة"[5]. إن العلاقة التي تربط الفكر بالكلمة هي علاقة حميمية، يعني أن الفكر والكلمة جسم واحد، وبهذا لا يمكن أن يحصل فكر دون لغة ولا أن تحدث لغة لا تكون ذاتها فكرا[6]. فلا وجود لفكرة بلا صورة ولا صورة بلا فكرة إذ إن المضمون يقولب بشكل هو ذاته مضمون فـــ"الفكرة والصورة في الأسلوب كل لا يتجزأ، ووحدة لا تتعدد، وليس أدل على اتحادهما من أنك إذا غيرت في الصورة تغيرت الفكرة، وإذا غيرت الفكرة تغيرت الصورة فقولك: "أعنيك، غير قولك :إياك أعني. وقولك :كل ذلك لم يكن، غير قولك: لم يكن كل ذلك، وقولك: ما شاعر إلاّ فلان، غير قولك ما فلان إلاّ شاعر. فترتيب الألفاظ في النطق لا يكون إلاّ بترتيب المعاني

---

[1]– أبو حيان التوحيدي، **البصائر والذخائر**، م١، تحقيق، وداد القاضي، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٨، ٣٦٤–٣٦٥.

[2]– **المرجع نفسه**، م١، ٢٠٧.

[3]– **المرجع نفسه**، م٢، ٩٢.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**،٢٣.

[5]– آسل لابركريمي، **قواعد النقد الأدبي**، ترجمة: محمد عوض، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ٣٩.

[6]– كمال الحاج، **فلسفة اللغة**، دار النشر للجامعيين، بيروت، ١٩٥٦، ٢٧.

في الذهن، وإن مزية الألفاظ "ليست لك حيث تسمع بأذنك بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك"[1].

الشعرية

استطاع حازم القرطاجني الوقوف على أربعة من عناصر نظرية الاتصال محدداً علاقتها بالأدب. فالأقاويل الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه (الرسالة) أو ما يرجع إلى القائل (المرسل)، او ما يرجع إلى المقول فيه (السياق) أو ما يرجع إلى المقول له (المرسل إليه) مبيناً أن التركيز على الرسالة والسياق يدعمهما المرسل والمرسل إليه إفراز لأدبية النص، فـ"الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"[2].

وتفتقر نظرية الاتصال عند حازم إلى عنصري الشيفرة ووسيلة الاتصال الحسية أو النفسية فقط مما قامت عليه نظرية الاتصال عند ياكبسون، وهي ستة عناصر غطت سائر وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية.إذ لا تخلو أي مقولة لغوية منها، فثمة مرسل يبعث برسالة تتجه إلى مرسل إليه في سياق يعد مرجعاً تدعمه شيفرة تكون خصوصية أسلوبية لنص الرسالة، ومن الضروري توافر وسيلة اتصال حسية أو نفسية تربط بين الباعث والمتلقي، والعلة في اختلاف أجناس القول وطبيعتها يكون في مدى التركيز على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه، وهو ما يحدد وظيفة القول من إخبارية أو نفعية أو انفعالية.

ألحت العقلية النقدية العربية في البحث عما يحول القول إلى عمل أدبي وكان ذلك بمحاولة اكتناه جوهر الشعر، ومعاينة ما يجعل من الشعر شعراً، بالوقوف على حده وحقيقته، فكان أول حد منطقي للشعر على يد قدامة بن جعفر حيث حده بقوله: "إنه قول موزون مقفى

---

[1]– أحمد حسن الزيات، **دفاع عن البلاغة**، ما بين القوسين مأخوذ من "دلائل الإعجاز"، ٤٠.

[2]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ٣٤٦.

يدل على معنى"[1]، وقد ظل هذا الحد مسيطراً على من جاء بعده وهو التفات إلى الجانب الشكلي من الشعر وإغفال للجوهر ينطلق من افتراض نموذج يقوم على تصور قبلي يهدف إلى تأطير الشعر بما هو خارج عنه بإقحام ما ليس من صميمه فيه متجاهلا أن الشعر لا تحده إلا ذاته وهو كالهواء إذا حدد فسد، وفي الوقت نفسه يلح على النموذجية الوزنية المبسطة، على عالم مؤتلف متشابه، يحيل الإنسان والشعر والعالم إلى مجرد قوالب وقواعد، وإلى مسلمات ويقينيات جاهزة، وفي هذا ما يلغي التاريخ، ويلغي الذات معاً، ويحول الممارسة إلى نوع من التدين، منظم ومنتظم، وليس هذا نقيضاً للإبداع والشعر حسب وإنما هو نقيض للإنسان أيضاً"[2].

وبعيدا عن ذلك الحد المنطقي تأتي الشعرية بتحول القول من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي ويكون ذلك في التركيز على الرسالة عن طريق توظيف اللغة جمالياً بإجادة مهارة الاختيار والتأليف، فـ"القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخيله على حالة توجب ميلاً إليه، أو نفوراً عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيئته ومناسبته لما وضع بإزائه"[3]. بدأ حد الشعر بالوزن والقافية يتهاوى أمام إحساس الذائقة النقدية الحداثية بسطوة هذا الحد ،فأخذت ترى الشعرية في التخييل والإيقاع، فـ"قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية" ففي هذا التعريف تركيز واضح على جانب التخييل والإيقاع في الشعر بوصفهما قيمة مهيمنة تسعى لنقل القول من طلب المعنى إلى إنتاج الأثر الجمالي وبالتالي يجب إهمال المظاهر الخارجية في الشعر إذ إن: "سائر ما فيه (الشعر) ليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل ... وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن"[4]، وأكد حازم القرطاجني التخييل

---

[1]– قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ١٧.

[2]– أدونيس، **سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصر**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ١٥.

[3]– القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ٣٤٦.

[4]– الفارابي، **جوامع الشعر ملحق في تلخيص كتاب أرسطو لأبن رشد**، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ١٧٢.

بوصفه سمة مميزة للشعر كما أن الإقناع سمة للخطابة[1]، فالشعر عنده "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة"[2]، فالتخييل "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط والانقباض"[3]، وتأتي أهمية الخيال من صلته الوثيقة بالنفس لما يقوم به من تركيب للصور المخترعة وإعادة تشكيل للصور الفانية. وتخييل القرطاجني يهدف إلى تحول اللفظ إلى إشارة لا تدل على معنى بل تثير في الذهن إشارات وتستحضر صوراً ينفعل لها الذهن يتبعها صورا أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري من جهة الانبساط والانقباض.

وقد فرق القرطاجني بين القول الشعري وشعرية الشعر إدراكاً منه لحقيقة المفهوم فما كان[4] من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة فيه المحاكاة، فهو يعد قولاً شعرياً وهو كلام يظهر فيه الربط بين الشعرية والتخييل، فالشعرية قد تكون في أنواع الأقاويل الأدبية كافة، يعزز ذلك ما قاله الفارابي من قبل: "القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً لكن يقال هو قول شعري"[5]، يقول ابن سينا: "وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزاناً غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول، وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن"[6]. ويؤكد ذلك ابن هند الكاتب،كما أورد أبو حيان، يقول:"إذا نُظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما والاطلاع على هواديهما وتواليهما، كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما تستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا"[7]. بذلك

1- القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ١٢.

2- **المرجع نفسه**، ٧١.

3- **المرجع نفسه**، ٨٠.

4- **المرجع نفسه**، ٦٧.

5- الفارابي، **جوامع الشعر**، ١٧٢.

6- ابن رشد، **فن الشعر**، ١٦٨.

7- التوحيدي، **الأمتاع والمؤانسة**، ج٢، صححه وضبطه: أحمدأمين؛ أحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٣٥.

حملت كلمة شعري دلالات فنية ترمي إلى "جمالية الشيء وطاقته التخيلية"[1] فالشاعرية تبحث عما وراء اللغة أو عن لغة اللغة"[2].

كان فهم الشعرية على هذه الشاكلة من بوادر تحطيم قيود الشكل الذي سيطر على العقلية النقدية بافتراض نماذج قبلية، مما أعطى الفرصة للذات الإنسانية أن تفرض وجودها باختيار ما يناسبها بحسب المعطيات .وبالتالي فقد وفر من هذا الفهم إمكانية النأي عن طريقة العرب في أدائها الشعري والتحرر من عمودية النظم، لتصبح نزعة التحرر من تقليدية النظم وعموديته القيمة المهيمنة في شعرية الشعر، وهو ما يسلمنا إلى فهم ابن رشد للشعر بقوله: "إخراج القول غير مخرج العادة"[3]. وحدّث أبو القاسم بن يحيى بن علي المنجم عن أبيه، أنه قال: "ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعز انتظاماً"[4]. وجوهر الشعر عند السجلماسي التخيل "وهو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل. وسر النظم في الشعرية: أي في المجازالذي كل محاسن الكلام متفرعة عنه وراجعة إليه، ولكن إذا كان كل كلام شعري مجازياً، فليس كل كلام مجازي شعرياً، أو في درجة واحدة من الشعرية، لأن اللغة المجازية، درجات أعلاها الاستعارة والتمثيل والتشبيه الذي يعمل عمل السحر في تأليف الأشياء المختلفة، فكلما كانت الأشياء أكثر تباعداً، كان التشبيه أقوى تأثيراً، وكأن القاعدة هي "شدة ائتلاف في شدة اختلاف"[5]. لذلك حاول تحديد قوانين عملية الصياغة الأدبية وقسمها على أربعة أنواع "هي نوع التشبيه ونوع الاستعارة ونوع المماثلة، وقوم يدعونه التمثيل، ونوع المجاز، وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية"[6] و"التخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر، إذ كان

---

[1]- الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ٢٠.

[2]- Closing Statement , 356.

[3]- ابن رشد، **فن الشعر**، ٢٤٢-٢٤٣.

[4]- ابن رشيق، **العمدة**، ١، ١٦٦، ١٢٢.

[5]- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٧٧.

[6]- السجلماسي، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق وتقديم: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠، ٢١٨.

به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل"[1]. كذلك ركز الجرجاني على التخييل بإبرازه لدور المجاز في تحقيق الشعرية بتقصيه أوجه الاختلاف بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية مبيناً أن اللغة الشعرية تنتج "معنى المعنى" واللغة المعيارية تنتج المعنى، ولا بد أن تكون اللغة المعيارية خلفية للغة الشعرية، وهو ما يعزز مبدأ الانحراف في تنظير النقد العربي للشعرية وهو مبدأ استوعبه النقد القديم في مباحث المجاز والاستعارة والكناية ذلك أن"المجاز كل لفظ نقل عن موضوعه "على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل"[2]. لذا قال المبرد عن العرب و"التشبيه أكثر كلامهم"[3] ومثله العسكري بقوله: "الاستعارة أبلغ من الحقيقة"[4].

من هنا نستطيع القول إن الشعرية ظهرت عند نقادنا القدماء في فنيات التحول الأسلوبي، أي بتحول النص انبثاقاً من تحول الجملة، فينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي وهذه سمة لأي تعبير بياني يتأتى، وبذلك سبقوا النقاد المحدثين بالتنبه إلى أن الشعرية في انحراف النص عن معناه الحقيقي كما قال رولان بارت: "الأسلوب ليس أبداً أي شيء سوى الاستعارة"[5]. أو هي "انتهاك متعمد لسنن اللغه العادية" أو كما وصفها الناقد الشكلي أرليخ ب"عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي"[6]. إن التخييل هو جوهر الشعر والشعرية لا تنحصر في القول الموزون المقفى، فليس كل قول موزون مقفى يكون شعراً. وإن كان الوزن والقافية من ملحقات النص الشعري، يقول حازم: والشعر كلام مخيّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية، والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل.

---

[1]– **المرجع نفسه**، ٤٠٧.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٠٥ و ٤٣٩.

[3]– المبرد، **الكامل**، ج٣، تحقيق: زكي مبارك، القاهرة، ١٩٣٦، ٨١٨.

[4]– العسكري، **الصناعتين**، ٢٧١.

[5]– Rolan Bart, **Writing Degree Zero**,12:1

[6]– haniks: op cit 71. نقلا عن عبدالله الغذامي ، **الخطيئة والتكفير**،٣٥

إن تركيز القيمة الشعرية في التخييل لم يلغ الإيقاع إذ لم يغفل النقاد القدامى دوره في تحول القول إلى الأثر الجمالي، فقد وقف عليه التوحيدي بوصفه عاملاً موحداً لمكونات النص في سائر فنون القول الأدبي فأورد التوحيدي على لسان أبي سليمان المنطقي أثناء حديثه عن البنية الإيقاعية بقوله: "ومع هذا ففي النثر ظل من النظم ولولا ذلك ما خف ولا حلا، ولا طاب ولا تحلا وفي النظم ظل النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه"[1]، إن ظل النثر وظل النظم يضعنا في سياق جوهر النظرية الشعرية عند "جان كوهن" حيث يقول: "أن الفرق بين الشعر والنثر فرق كمي أكثر منه نوعيا إذ تكثر الانزياحات في الشعر وتقل في النثر فـ"تقع القصيدة في أقصى درجة من القطب الشعري الذي يكثر فيه الانزياح وما بين هذين القطبين، تتوزع أنماط التعبير الأخرى"[2]. لكن البنية الإيقاعية في الشعر أكثر تنظيماً مما هي عليه في النثر فهي: "متسقة منطقية وأعظم تنسيقاً ومنطقاً مما يكون عليه بناء الكلمات قط خارج الشعر"[3].

حاول ابن سينا قصر الشعر على عنصري الإيقاع والتخييل إذ يقول: الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى أنها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول، وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن[4].

فالشعر يعمد إلى تكثيف اللغة بالتركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي والصور المكونة في السياق مما ينحرف بالنظر بعيداً عن الدلالات المرجعية للكلمات ويحوله إلى ما في لغة النص من خصائص فنية، فالإيقاع يخلق معناه بعيدا عن المعنى المعجمي ، والبنية الإيقاعية بنية مهيمنة على مدخولات الخطاب الشعري، وهي العنصر الثاني بعد التخييل الذي

---

[1]– التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق:حسن السندوبي، منشورات دار المعارف، تونس، ١٩٩١، ١٣٧–١٣٨.

[2]– جان كوهين، "**بنيه اللغة الشعرية**"، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ١١–١٢.

[3]– رشيد يحياوي، **الشعرية العربية**، ١٠٥.

[4]– ابن سينا، **فن الشعر**، ١٦١–١٦٨.

جعل من الشعر شعراً أو من الكلام المنطوق شعراً وقد أكدتها دراسات الشكلانيين الروس وغيرهم، فالتوازيات الصوتية تلعب دوراً أساسياً في خلق الوظيفة الشعرية في اللغة بله، إيضاح رؤية العالم والتعبير عن المكنونات النفسية، أي أنها تجاوز المستوى الصوتي إلى المستويين الدلالي والتداولي. من هنا لم يأت تركيز نقادنا القدامى على الإيقاع من فراغ بل نبع من إحساس عميق بدوره الفاعل في خلق الشعرية عن طريق تضافره مع الانزياحات الأسلوبية.

يتحقق الإيقاع الشعري عن طريق التوازي الذي يلعب دوراً أساسياً في الشعرية، بل إن بنية الشعر هي بنية التوازي كما يرى ياكبسون[1]، فاختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف وأسس من الترادف والتضاد، بينما التأليف يقوم على التجاور بين الكلمات وتنتج الوظيفة الشعرية وبعملية إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف؛ بمعنى أنها تستل مبدأ التماثل من محاور الاختيار إلى محاور التأليف وهي العملية المنتجة لما يسمى بالتوازي، حيث يرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية، ويوضع كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى المتوالية نفسها. ويوضح ياكبسون مفهوم التوازي بشكل أكثر تخصيصاً فيقول: "ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساوياً لنبر كلمة أخرى، وتساوي الكلمة غير المنبورة الكلمة غير المنبورة، والكلمة الطويلة "تطريزياً" تساوي الكلمة الطويلة، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة. فالتوازي إذن نسق من التناسبات المستمرة في مستويات متعددة: في مستوى تنظيم البنى التركيبية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النحوية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة وترتيبها. أما عن وظيفة التوازي، فيشير إلى أنه يُكسب الأبيات المترابطة بوساطته انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه، والقالب الكامل يكشف تنوعات الأشعار والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية[2].

---

[1]– رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك ضيف، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨، ١٠٧–١٠٨.

[2]– ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ١٠٦.

ولإدراك دور التوازي في خلق الإيقاع نمثل بقول أدونيس من قصيدة الومضة:

لأنني أمشي أدركني نعشي[1].

نرى أن الشعرية تكمن في ترديد الياء أربع مرات والنون أربع مرات والهمزة ثلاث مرات والشين مرتين والعين والدال والكاف واللام مرة واحدة، إضافة إلى ما يخلقه التقارب الصوتي بين الأحرف المكررة وكذا المد الموجود في لأنني وأمشي.

ومما تجدر الإشارة إليه أن البلاغة العربية قد عرفت مفاهيم بلاغية عديدة تندرج تحت مفهوم التوازي وذلك من مثل، الترجيع، والتصريع والتطريز والتشطير وتشابه الأطراف، ورد الصدر على العجز والعكس والتبديل والتوشيح والموازنة والتسهيم، والإرصاد وغيرها كثير.

جميع الحقوق محفوظة

نخلص مما سبق إلى أن نقادنا القدامى قد وقفوا على عناصر الشعرية إذا صح أن النص الشعري هو ما انطوى على جملة خصائص أبرزها:

التحول أو الانحراف أو الانزياح في استخدام اللغة والإيقاع ، بردها إلى نظام يبعث على الانسجام كما يراها كمال أبو ديب "في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات" فلا الوزن ولا القافية ولا الإيقاع الداخلي ولاالصورة ولا الرؤيا بكافية لتحديد الشعرية بل نراها عاجزة عن منح اللغة طبيعتها الشعرية ولا يكون هذا الدور إلاّ باندراجهم في شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية[2].

كسر أفق التوقع

التفت النقاد العرب القدامى في نظرية التلقي إلى عنصر مهم فيها وهو ما يعرف بـــ: كسر أفق التوقع ولتوضيح هذا الظاهرة نطرح ما يروى عن ابن الأعرابي من أنه كان يكتب

---

[1]– أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة: أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى**، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦، ٩٩.

[2]– كمال أبو ديب، **في الشعرية**، بيروت، ١٩٨٧، ١٣.

كل ما يجري في مجلسه، فأنشده رجل يوماً أرجوزة أبي تمام في وصف الشباب على أنها لبعض العرب:

سارية لم تكتمل بغمض كدراء ذات هطـــلان محض

موقرة من خلة وحمض تمضي وتبقى نعماً لا تمضي

قضت بها السماء حق الأرض

فقال ابن الأعرابي: أكتبوها، فلما كتبوها قيل له: إنها لحبيب بن أوس أبي تمام الطائي، فقال خرق خرق، لا جرم أن أثر الصنعة فيها بيّن[1]، وشبيه بتلك الحادثة ما يرويه إسحاق بن إبراهيم الموصلي من أنه قال في ليلة من الليالي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

هل إلى نظرة إليك سبيل تروي الصدى وتشفي العليل

إن ما قل منك يكثر عندي وكثير مما تحب القليل

قال: فلما أصبحت أنشدتهما الأصمعي، فقال: هذا الديباج الخسرواني، هذا الوشي الاسكندراني، لمن هذا؟ فقلت له: إنه ابن ليلته، فقال: أفسدته أما إن التوليد فيه بيّن[2].

يبدو أن المتلقي يهيىء ذاته نفسياً وعقلياً بصورة مخصصة تتلاءم مع خبرته السابقة عن الشعر المطروح كما حدث مع الأصمعي وابن الأعرابي، فقد صدر في حكمه الأول عن أفق مغاير لما انفتح عليه لاحقاً. هكذا يكون أفق التوقع بتحقيق الاندماج بين التاريخ والاستاطيقيا على نحو واسع[3] فثمة بنية من التوقعات يستحضرها الشخص حين يجد نفسه أمام نص من النصوص، وهكذا قارىء الأدب، يواجه النص حين يقرؤه بأفق ما من آفاق التوقع.

---

[1]– العسكري، **الصناعتين**، ٤٥.

[2]– الأصفهاني، **الأغاني**،ج٥، القاهرة الهيئة المصرية، ١٩٩٢، ٣١٨.

[3]– ياوس، نقلا عن السيد إبراهيم، **نظرية القارىء وقضايا نقدية وأدبية**، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، د،ت، ١٣.

اشتهرت نظرية أفق التوقع عند آزار ياوس في تلقي النصوص وقراءتها، ومدار النظرية يتلخص في أن المتلقي يتلقى النص بمنظومة ثقافية موروثة، قرت في بنية الوعي و اللاوعي الجمعي و الفردي، وأصبحت جزءا مشكلا للرؤية في التعامل مع النصوص. وموافقة المبدع لرؤية المتلقي المشكّلة وتواترها، يجعل نوعا من الألفة والرتابة الهامدة، التي تحتاج تدخل المبدع وفاعليته في كسر تلك الرتابة عن طريق أفشال التوقع، وهو ما اطلق عليه ياوس"كسر أفق التوقع". فـــ القيمة الجمالية لنص من النصوص يتم البحث عنها في الوظيفة التي يؤديها انحراف النص عن معيار ما، والفن العالي وحده هو الذي يكسر أفق التوقع، أي أن النص الذي يأتي وفق توقعات القارىء لا يخيبها ولا يخرج عليها، فن من الدرجة الثانية[1].

لقد عقد الجاحظ بابا في كتابه "البيان والتبين"عنونه بـــ"اللغز والجواب"يشي بمفهوم كسر أفق التوقع،قال"قالوا كان الحطيئة يرعى غنما له وفي يده عصا فمر به رجل فقال يا راعي الغنم ما عندك؟ قال: عجراء من سلم –يعني عصاه– قال إني ضيف قال الحطيئة: للضيفان أعددتها"[2]

لقد عد النقاد القدماء موافاة أفق التوقع عيباً يشين الخطابة كون الخطاب يصبح مبتذلاً معروفاً ومكشوفاً للمتلقي، فكان لا بد من تعرجات تلازم الخطاب ليبقى المتلقي مشدوداً دائم التوثب "مدعواً إلى شدة صرف الهمة كلها إلى تفهمه فيسبقون اللفظ، ويفهمون الغرض قبل الوصول إليه، فيعرض من ذلك أن لا يلتذ به حينما يسمعونه، بل يكون كالمفروغ منه، ويعرضونه بذلك للتعقيب"[3]. من هنا نجد أن في كسر أفق التوقع استثارة للذهن وتحفيزاً له،لكي يبقى مشدوداً متأملاً.

وكذلك وقف الجرجاني على كسر أفق التوقع في حديثه عن فضيلة التجنيس المستوفى المتفق الصورة، نحو قول الشاعر:

---

[1]– **Encyclopedia of contemporary lireraty theory**, 15.

[2]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٢، ١٤٧.

[3]– ابن سينا، **الخطابة**، ٢٢١–٢٢٢.

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعاني أمت بما أودعاني[1].

فقد جانس بين عبارة "أو دعاني" ولفظة "أودعاني" في صورة انحرف بها عما رسمه المتلقي في ذهنه عند سماع الجزء الأول من شطر البيت.

ويضرب قول أبي تمام مثلاً آخر لتوضيح ما جاء به من كسر للتوقع المنتظر:

يمدون من أيد عواصٍ عواصم

تصول بأسياف قواضٍ قواضب

"وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم والباء من قواضب، أنها هي التي مضت، وقد أردت أن تجيئك ثابتة، وتعود إليك مؤكدة حتى إذا تمكن في نفسك مما فيها، ووعى سمعك آخرها، صرفت عن ظنك الأولى وزغت عن الذي سبق من التخييل وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالفك اليأس فيها، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال"[2].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد ورد مفهوم المصطلح عند السكاكي،وهو يتحدث عن التصريح والتلويح وأورده تحت مفهوم الأسلوب الحكيم، يقول:"وهو تلقي المخاطب بغير ما يترقب... أو السائل بغير ما يتطلب" وهو عنده سحر البيان ومن أرقى الأساليب البلاغية ف "الأسلوب الحكيم لربما صادف المقام فحرك من نشاط السامع سلبه حكم الوقور، وأبرزه في معرض المسحور. وهل ألآن شكيمة الحجاج[3] لذلك الخارجي، وسل سخيمته حتى آثر أن يحسن على أن يسيء غير أن سحره بهذا الأسلوب"[4].

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ٢٥.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**،١٧–١٨.

[3]– لقد توعد الحجاج أحد الخوارج بالقيد قائلا له:"لأحملنك على الأدهم" فقال متغابيا:"مثل الأمير يحمل على الأدهم والأشهب" مبرزا وعيده في معرض الوعد، متوصلا أن يريه بألطف وجه أن امرء مثله في مسند الامرة المطاعة خليق بأن يصفد لا أن يصفد،وأن يعد لا أن يوعد".

[4]– السكاكي، **مفتاح العلوم**، ١٥٥–١٥٦.

ويتأتى فضل كسر أفق التوقع بصرف المتلقي عن تتبع زلات قائل الكلام المألوف، يقول ابن رشد: "إن الكلام الموزون إذا ابتدأ القائل بصدره فهم منه السامع عجزه للمناسبة التي بينهما والمشاركة، قبل أن ينطق به القائل، وإذا نطق بعد به فكأنه لم يأت بشيء لم يكن عند السامع قبل، فيقل بذلك إقناعه"[1].

وحدة العمل الأدبي

حرصت البنية النقدية السائدة في النقد القديم على ضرورة تجزئة القصيدة، والنظر إليها على أنها أشتات لا رابط بينها، لذلك رأوا ضرورة استقلالية البيت عن نظيره بوصفه وحدة قائمة بذاتها ، يؤكد ذلك إبراهيم بن هلال الصابي بقوله:"إن الشعر يبنى على حدود مقررة، وأوزان مقدرة، وفصلت أبياته، فكان كل بيت منها قائماً بذاته وغير محتاج إلى غيره، إلا ما جاء على وجه التضمين، وهو عيب، كلما كان النفس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، وكلاهما قليل"[2]. ويفجؤك المرزوقي بقوله: "ومبنى الشعر... على أنه يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمناً بأخيه، وهو عيب فيه"[3].

وتأتي المفاجأة مما جاء عنده في القاعدة الخامسة من ركائز عمود الشعر التي تنص على التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، فذلك يوشك أن يكون القصيدة فيه كالبيت والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً[4]، والسؤال كيف يمكن التوفيق بين هاتين الرؤيتين المتناقضتين.

طلعت البنية النقدية الحداثية برؤية مغايرة تؤكد ضرورة وحدة العمل الأدبي، وجاء ذلك في حديثهم عن التحام أجزاء القول، فابن طباطبا يقول: "ينبغي للشاعر أن يتأمل شعره، وينسق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو يتجه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها" فذائقته النقدية الحداثية دفعت به تجاه رؤية تقضي بتعاضد الأجزاء ورفد كل جزء للآخر

---

[1]– ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، ٥٨٩.

[2]– ابن الأثير، **المثل السائر**، ٢، ٤١٤.

[3]– المرزوقي، **مقدمة ديوان الحماسة**، ١، ١٨.

[4]– **المرجع نفسه**، ١٢.

سعياً لتكامل العمل، وهي الرؤية البنيوية في النقد الحديث فكان أن أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً أوله مع آخره على ما ينسقه صاحبه فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل"، وتكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في مشابهة أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف"، ولتحقيق ذلك كان لا بد أن يخرج الشاعر من كل معنى يصفه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها، فإذا كان الشعر على هذا المثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راوية[1].

ويتقدم النقد الحداثي خطوة على يد الحاتمي مؤكداً ضرورة تلك الوحدة فيشبه القصيدة بجسد الإنسان سابقاً المناهج النقدية الحديثة حيث يقول: "إن مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه، وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة لا ينفصل منها جزء عن جزء، وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف أفكارهم"[2].

لقد ارتقى الوعي الحداثي بالإنسان فأصبح مصدراً للانبثاق يسيره في ذلك عقله، الذي يسعى إلى إدراك الكليات من خلال الأجزاء فكما أشرنا سابقاً رأى العقل في الكون نظاماً متكاملاً متواشجاً متساوقاً وعليه اكتشافه وما ينطبق على الكون ينطبق على القصيدة بوصفها جزءا من هذا النظام الكوني وتحمل في ثناياها نظاماً على المبدع اكتشافه.

جاءت بذور هذه الوحدة في ما سمي بحسن التخلص طلباً لصحة النسق والنظم، فعلى الشاعر عند ابن سنان الخفاجي "أن يستمر في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر

---

[1]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ١٢٦.

[2]– الحاتمي، **زهر الأدب**، ج٣، ١٦.

أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه. ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح، فإن المحدثين أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقاً بكلامهم في المدح لا ينقطع"[١].

وقد التفت النقد القديم للوحدة في رسم الصورة، إذ إن الخيال في اوليته قوة موحدة لشتات الأشياء، وقد تنبه عبد القاهر الجرجاني لما دق من تلك القوة الموحدة في ثنايا حديثه عن التمثيل والجمع بين المتضادات، وتوليف أعناق المتنافرات فالتمثيل "يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب"[٢].

فقد تكفل العقل عند الجرجاني بإضفاء الوحدة على الصورة الشعرية بطرح الأشياء ضمن توليفة تجمع بين المتباعدين فـ"أنت تجد إصابة الرجل في الحجة وحسن تخليصه للكلام، قد مثلت تارة بالهناء[٣]، ومعالجة الإبل الجربى به، وأخرى بحزِّ القصاب اللحم، وإعماله السكين في تقطيعه، إذ يقولون: يضع الهناء مواضع النّقب[٤]" و"يطبِّق[٥] المفصل"؛ فهل ترى مزيداً في التناكر على ما بين طلاء القطران، وجنس القول والبيان"[٦] وتشترط الصحة في الشبه عند الجمع بين المتباينات فلا يجوز أن تحدث بينها مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المراد أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل الفكر، فأدركها، استحق صاحبها الفضل.

---

[1]– ابن سنان، **سر الفصاحة**، ٣١٥.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٣٤.

[3]– الهناء: القطران.

[4]– النقب كصرد: الجرب.

[5]– طبق السيف: أصاب المفصل.

[6]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٣٦.

الإبداع

اكتنف الغموض جوهر الإبداع منذ القدم، ما جعل القدماء يعدون الفنان ملهماً من قوى ميتافيزيقية. ارتدت حينا إلى ربات الشعر وحينا إلى إلهام شيطاني في رؤية تسعى لحرمان الذات فاعليتها إذ لا نصيب فيها للإبداع الذاتي الذي فرض وجوده في أشعار المحدثين.

من هنا كان لا بد من انبثاق رؤية مغايرة ترى في الفاعلية الإنسانية طريقاً لاكتناه الحقائق، وهو ما دعا أبا العلاء المعري إلى السخرية من شياطين الشعر في رسالته التي وجهها إلى أبي الحسن أحمد بن عثمان النكتي البصري ساخراً من شاعريته يقول: "إنه ربما انتقل إليه شيطان النابغة أو امرئ القيس حينما مرا بالموصل في بعض أسفارهما، ويسخر من النكتي متسائلا كيف تصحبه الشياطين الكفرة وهو يحفظ القرآن، ويسترسل في نقده اللاذع فيتحدث عن فكرة إسلام شيطان النكتي بأسلوب ساخر فكه، مستهزئا بمعتقدي هذه الظاهرة، ويستبعد المعري أن تكون الملائكة هي التي توحي بالشعر، مبيناً أن روح القدس الذي أيد حسان كانت خصوصية وتفردا لا يمكن أن تأتي لغيره[1]، وكأن أبا العلاء أراد أن يخلق إشكالية أمام الذين يقولون بأن الشعراء تلهمهم قوى خارجية فإذا كان الشيطان لا يستطيع أن ينفث إلى صدور حفظة القرآن والملائكة لا توحي بالشعر، إذن فهناك طرائق أخرى يمكن أن تعالج في ضوء ظاهرة الإبداع بعيداً عن هذه الأساطير والخرافات كون الشعر لم ينشأ عند الإنسان استجابة لقوى الآلهة أو الشياطين ،وإنما هو استجابة واعية لما طبع في الإنسان من حب المحاكاة والنغم.

رد النقاد القدماء العملية الإبداعية إلى عنصري الطبع والدربة فمادة طبع في المعاجم العربية تتحدد في ثنائية تشمل قوة فطرية وقوة واعية[2]. فالطبع قوة واعية قادرة على الخلق والإبداع[3]. وهو ابتداء صنعة الشيء. فطبع الشيء صاغه، وصوره في صورة ما[1]، وتظهر

---

[1]– المعري، **رسائل المعري**، شرح وتحقيق: عبد الكريم خليفة، اللجنة الأردنية للتدريب، عمان، ١٩٧٦، ١٠٨، ١٠٩.

[2]– ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "طبع".

[3]– الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٥٢، ٣، ٦٠.

فيه فاعلية الذات الإنسانية بتعريف حازم القرطاجني له حيث يقول :" النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام، بحسب، عملا"[٢].

يتحصل الإبداع عند الفارابي بفعل عاملين أساسيين هما الطبع والصنعة ،فأما الطبع فإنه يجعل من أصحابه "ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تأتي جيد للتشبيه والتمثيل"[٣] وأما الصنعة فتجعل من أصحابها "عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة، حتى لا تند عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه ويجودون التمثلات والتشبيهات بالصناعة"[٤].

إن في التركيز على عنصر الطبع، والدربة ابتعاث لفاعلية الذات الإنسانية فالشاعر مأخوذ بكل علم لاتساع الشعر واحتماله كل ما احتمل[٥]. ولا بد مع الطبع والدربة من توافر الرواية والذكاء، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، يتساوى في هذا القديم والمحدث والأعرابي والمولد[٦].

وبهذه العناصر تتمكن في النفس عملية التأليف عن طريق تقاطع محوري الاختيار والتجاور في عملية تأليف النص، ففي لحظة الإبداع يوفر المخزون اللغوي للشاعر طائفة من إمكانات التنسيق ترتسم في ذهنه على النحو الاستبدالي والألفاظ التي يختارها تأتلف على محور الأفقي متنقلة من دلالتها المعجمية إلى دلالة جديدة ضمن سياقها الجديد.

---

[1]– مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، القاهرة، ١٩٦٠، ٢، ٥٥٦.

[2]– القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ١٩٩.

[3]– الفارابي، **مقالة في قوانين صناعة الشعراء**، ١٥٥.

[4]– **المرجع نفسه**، ١٥٦.

[5]– ابن الأثير، **المثل السائر**، ١، ٤٠.

[6]– القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ١٥–١٦.

يعرض أبو هلال العسكري الخطة في العملية الإبداعية بقوله: "وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا، وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق –خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجاً ومتجعداً جلفاً. فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها، ورثّ ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها، فقد قال أبو أحمد رحمه الله أنشدنا أبو بكر بن دريد قال:

طرقتك عزة من مزار نازح يا حسن زائرة وبعد مزار

ثم قال أبو بكر: لو قال: "يا قرب زائرة، لكان أجود" وكذلك هو لتضمنه الطباق. وقد كان هذا دأب جماعة من حذاق الشعراء من المحدثين والقدماء، منهم زهير: كان يعمل القصيدة في ستة أشهر، ويهذبها في ستة أشهر، ثم يظهرها فتسمى قصائده الحوليات لذلك. وقال بعضهم: خير الشعر الحولي المنقح. وكان الحطيئة يعمل القصيدة في شهر وينظر فيها ثلاثة أشهر ثم يبرزها. وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلة ثم ينظر فيها فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها، فلهذا قصّر أكثر قصائده. وكان البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذباً، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأول خاطر فنعى عليه عيب كثير"[1].

---

[1]– العسكري، **الصناعتين**، ١٣٩، ١٤١.

ولأهمية الموضوع عند أبي هلال العسكري فإنه يؤكده بقوله :"إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك، وتنوق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها ولا يتعبك تطلبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك فإذا غشيك الفتور وتخونك الملال فامسك، فإن الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يسقي منها شيء بعد شيء فتجد حاجتك من الري وتنال أربك من المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقل عنك غناؤها، وينبغي أن تجري مع الكلام معارضة، فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلقت بذيله، وتحذر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت في تتبعه ونصبت في تطلبه ولعلك لا تلحقه على طول الطلب ومواصلة الدأب، وقد قال الشاعر"إذا ضيعت أول كل أمر أبت أعجازه إلا التواء" وقالوا: "ينبغي لصانع الكلام ألا يتقدم الكلام تقدماً ،ولا يتبع ذناباه تتبعا، ولا يحمله على لسانه حملاً؛ فإنه إن تقدم الكلام لم –

وجل المدارس النقدية الحديثة تنظر إلى الإبداع بوصفه عملية عقلية واعية. فالرومانسيون يرون في العملية الإبداعية حضوراً عقلياً وتستلزم حشد الطاقات الذهنية والنفسية "فكل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائي للمشاعر القوية إذ "يصدر عن العواطف التي تستعاد في حالة سكينة، وهناك يتم نوع من التأمل في هذه المشاعر، تختفي فيه تلك السكينة بالتدريج، وتحل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه، حيث تحتل هذه العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل، في مثل تلك الحالة تبدأ كتابة الشعر العظيم، وفي حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه العملية[1].

والموضوعيون، يرون في الشعر ذهناً وصنعة وجهداً أشبه بالجهد الذي يتم في عالم المعمار[2]، كذلك الرمزيون هو عندهم وليد الوعي، لا يضاد الفن الشعري على الشريطة أن يستطيع تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تكشف عن الفكرة ولا تقررها تقريراً برهانياً جامداً[3]، والمنهج النفسي يرى فيها عملية إرادية عاقلة وجهداً صناعياً موجهاً[4]، يعتمد على الوعي الدائم، والمعاناة المستمرة، والنظرة الفعلية النافذة، واللياقة النفسية العالية، وأنها في النهاية وليدة تفاعل خلاق بين كثير من القوى الفاعلة داخل نفس الإنسان.

وينحدر في المنهج النفسي الانفعال التلقائي الذي يستسلم فيه للاوعي وهو لا يكفي لكي يكون الشاعر مبدعاً بل أصبح الإنفعال محتاجاً إلى الجهد العقلي الذي يحقق التوالد وهو ما أشار له النقاد العرب القدماء تحت باب الطبع والصنعة ،وهما في النقد القديم من مكتسبات الذات الإنسانية.

يتبعه خفيفه وهزيله وأعجفه والشارد منه، وإن تتبعه، فاتته سوابقه ولواحقه وتباعدت عنه جياده وغرره، وإن حمله على لسانه ثقلت عليه أوساقه وأعباؤه، ودخلت مساويه في محاسنه. ولكنه يجري معه، فلا تندّ عنه نادة معجبة سمنا إلا كبحها، ولا تتخلف عنه مثقلة هزيلة إلا أرهقها، فطوراً يفرقه ليختار أحسنه، وطوراً يجمعه ليقرب عليه خطوة الفكر، ويتناول اللفظ من تحت لسانه، ولا يسلط الملل على قلبه، ولا الإكثار على فكره، فيأخذ عفوه ويستغزر دره ولا يكره أبياً ولا يدفع أتياً "العكسري، الصناعتين، ١٣٣-١٣٤".

[1]- محمود الربيعي، **في نقد الشعر**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ٩٥.

[2]- عبد الفتاح عثمان، **إشكالية الإبداع الشعري**، ٨٩.

[3]- محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧.

[4]- مصطفى سويف، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ١٨٦.

المناهج النقدية

يصعب القول أن ثمة مناهج نقدية متكاملة حكمت النظرية الأدبية العربية، لكن الأمر ليس خلواً من ملامح منهجية حظيت بفضل الريادة والسبق وشملت تلك الملامح، وفيها ما يناظر معظم أفرع المناهج النقدية الحديثة مثل التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والجمالي. فبعد أن ازدهرت الحياة النقدية أخذت تتكون أراء نقدية تنزع إلى المنهجية، وترسم أطراً عامة ذات فلسفة خاصة، فالمتتبع لتاريخ النقد العربي يلحظ نماء مطرداً للعناصر التاريخية التي تعد بمثابة مهاد نما فيه الأدب، ونضج فيه الأديب وهي البيئة والزمان. نلمس هذه العناصر عند بعض النقاد العرب مثل ابن سلام في كتابه طبقات فحول الشعراء، والآمدي في الموازنة، والجرجاني في الوساطة. فقد سبق ابن سلام "تين" (Hypolyte Taine) في وضع مقياسين من المقاييس النقدية الثلاثة التي يصدر عنها المنهج التاريخي البيئة والجنس والزمان التي جاءت في كتابه تاريخ الأدب الإنجليزي فقد قسم ابن سلام الشعراء على أساس الصفات وفقاً للزمان والمكان.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

فأصول المنهج عند ابن سلام تنبع من تقسيمه للشعراء إلى طبقات تحتكم كل إضمامة منهم إلى عنصري الزمان والمكان فالشعراء طائفتان: جاهليون وإسلاميون، ويحتكم هذا التقسيم إلى فعل الزمن، أما أثر المكان فيتبدى في حصره لشعراء القرى الذين لم ينفتحوا على سواها مثل شعراء مكة والطائف والمدينة والبحرين، إضافة إلى جماعة أخرى حطمت قيود الانغلاق، فهجرت قراها وانفتحت على غيرها، فأضحت ذات تكوينة بيئية مغايرة[1]. وأما الجنس فلم يتحدث عنه ابن سلام لانعدام سياقه، فهو لم يتحدث إلاَّ عن شعراء العرب الذين تتبع أخبارهم، وهو، أي الجنس، أضعف ما في منهج تين لأن عامل الجنس هو أثر مكون من عاملي الزمان والمكان.

أما وسم ابن قتيبة لكتابه الشعر والشعراء بهذا الاسم فينبىء عن تتبع مقصود للشعر والشعراء وتبيان تطورهم التاريخي بالوقوف على دقائق مسيرتهم الإبداعية يقول: "وكان قصدي للمشهور من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم

---

[1]– انظر ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**،.٢٣_٢٤.

في الغريب وفي النحو في كتاب الله عز وجل وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأما من خفي أسمه وقل ذكره وكسد شعره وكان لا يعرفه إلا بعض الخواص فما أقل من ذكرت من هذه الطبقة إذ كنت لا أعرف منهم إلا القليل ولا أعرف لذلك القليل أخباراً"[1]. فكل ما ذكره في كتابه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم ومن كان يعرف منهم باللقب أو الكنية وأخبارهم وما يستجاد من شعرهم، وما يستقبح يصب في صلب المنهج التاريخي.

يقول في مقدمة كتابه: "هذا الكتاب ألفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم، ومن كان يعرف باللقب والكنية منهم، وعما يستحسن من أخبار الرجل، ويستجاد من شعره، وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ في ألفاظهم أو معانيهم وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته، وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن لها".

قطب الرحى في المنهج التاريخي انتفاء الثبات وملاحقة التحول بإدراك فعل الزمن في الأشياء المادية والمعنوية لاحظنا ذلك بالوقوف على نتاج ناقدين من نقادنا القدامى.

التفت النقاد العرب إلى جدلية التأثر والتأثير المتبادل بين المجتمع والأدب التي قام عليها المنهج الاجتماعي، التي جاءت عند ابن سلام بافراده طبقة خاصة بسكان القرى لما رأى بينهما من تشابه مرده ما يفعله المجتمع الحضري في الذات البشرية. أما ابن قتيبة فقد حدد دور كل من البادية والريف في لين الطبع وخشونته، يقول: "ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك، ولأجله قال النبي صلى الله عليه وسلم: "من بدأ جفا"، لذلك نجد شعر عدي وهو جاهلي أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبه وهما أهلان بملازمة عدي الحاضرة وايطائه الريف وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب. وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم والغزل المتهالك بأن اتفقت لك الدماثة والصبابة وإنصاف الطبع إلى الغزل فقد جمعت لك الرقة من أطرافها"[2].

---

[1]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ٢–٣.

[2]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ٢.

ويطرح ابن قتيبة قضية التطور التي قام عليها المنهجان التاريخي والاجتماعي، إذ إن المجتمعات تسير في تقدم مستمر وهو ما حدث بمجئ الإسلام، يقول: "فلما ضرب الإسلام بجرانه واتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى وفشا التأدب والتظرف، واختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعاً وألطفها من القلب موقعاً، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها ،كما رأيتهم يختصرون ألفاظ الطويل بأنهم وجدوا للعرب فيه نحواً من ستين لفظة أكثرها بشع شنع كالعشنط والغنطيط والعشنق"[1]. تظهر حداثة هذه الرؤية النقدية في محاولة الخلوص إلى قوانين دقيقة يستطاع من خلالها الكشف عن آلية التفاعل بين المجتمع و الأدب.

نجد صدى بذور المنهج النفسي في تلك الإشارات التي استند إليها نقادنا القدامى في تفسير بعض الظواهر الأدبية، فابن قتيبة يتحدث عن الطبع والاستعداد واختلافه من شاعر لآخر فـ"الشعراء بالطبع مختلفون، فمنهم من يسهل عليه المديح، ويتعذر عليه الهجاء، ومنهم من تسهل عليه المراثي ويتعذر عليه الغزل، وقيل للعجاج إنك لا تحسن الهجاء قال: إن لنا أحلاماً تمنعنا من أن نظلم، وأحساباً تمنعنا من أن نظلم، وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم؟ وليس هذا كما ذكره العجاج، ولا للمثل الذي ضربه يشكل، لأن المديح بناء والهجاء بناء، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره ونحن نجد ذلك بعينه في أشعارهم، فهذا هو ذو الرمة أحسن الناس تشبيباً وأجودهم تشبيهاً وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة، وماء وقراد وحية، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع وذلك الذي أخره عن الفحول فقالوا: في شعره أبعار غزلان ونقط عروس وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب، وكان جرير عفيفا عزهاة عن النساء وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً، وكان الفرزدق يقول: ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري وأحوجني إلى رقة شعره لما ترون[2].

لقد التفت ابن قتيبة إلى مسألة اختلاف الطبائع بحسب التكوين الطبيعي الذي يدفع باتجاه التعبير عن أغراض بعينها فمن كان في طبيعته رقة وضعف اتجه إلى الغزل والرثاء، ومن

---

[1]– القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ١٨–١٩.

[2]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ٣٩.

كان في طبعه جفاوة وغلظة لم يستطع ذلك ومثال ذلك الفرزدق وجرير فالفرزدق كثير النيل منهن على الرغم من قوة طبعه وهو مع ذلك لا يحسن الغزل وكان جرير عفيفاً حسن التشبيب بهن ومرد ذلك الطبع. إضافة إلى ذلك فقد تنبه إلى أن للشعر دواعي تحث البطيء، وتبعث المتكلف، منها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الطمع، ومنها الغضب، ومنها الشوق، تعمل على شحذ العواطف واستثارتها [١].

وقد علل ابن قتيبة ظاهرة النسيب تعليلا نفسياً استند فيه إلى تعلّق الرجل بجنسه الآخر، فالشاعر يقف على الأطلال ويشكو شدة الشوق، وألم الوحدة والفراق وفرط الصبابة ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الإسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وألف النساء فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره[٢].

إن نظرية النظم عند عبد القاهرالجرجاني هي في جوهرها صورة مبكرة لما قدمه المنهج الجمالي لاحقا بتحدثه عن شبكة العلاقات بين العلامات على المحور الأفقي، وهو ما أسماه من قبل بعلاقات المجاورة وعن شبكة العلاقات التي تربط بين العلامات على المستوى الاستبدالي، وهو علاقات الاختيار. ومدار الجمال يظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة تتكىء على المبدع في اختيار كلامه وإجادة سبكه وحوكه، الذي به تظهر المزية ليست إلاّ الإبدال الذي تختص به الكلمات، أو التقديم والتأخير الذي يختص به الموقع أو الحركات التي تختص الإعراب[٣]. وقطب الرحى في النظم مايقول كولر: "النظام الذي يستطيع ان ينتج المعنى عوضاً عن مجرد الإحالة إلى معانٍ موجودة سلفاً"[٤].ولن أطيل في الحديث عن رؤية عبدالقاهر الجمالية وعلاقتها بالمنهج الجمالي لما لها من سابق ذكر في ثنايا الرسالة.

---

[1]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ١٧.

[2]– **المرجع نفسه**، ٦–٨.

[3]– القاضي عبد الجبار، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**،.ج١٦، قوم نصه: أمين الخولي، الجمهورية العربية المتحدة، دار الكتب، ٢٩٩–٣٠٥.

[4]

خلاصة

انبثقت بواكير الحداثة النقدية على يد بعض نقادنا القدامى ممن كان لهم قصب السبق والريادة في بعض القضايا النقدية التي أسست لفكر حداثي عن طريق تموضع الذات الإنسانية وفاعليتها في جوهر النظرية النقدية ذلك من خلال انبثاق الذات في المواضعة اللغوية، وإعطائها الدور المركزي في اختيار الأسلوب واصطفاء الكلام ، وفي ذات الوقت تكشفت قدرة الذات في تحويل القول إلى نص أدبي بانتهاك متعمد لنواميس اللغة العادية وببناء التوازي في اللغة الشعرية إضافة إلى ما سبق تجلت فاعلية الإنسان في بناء النص بناء متكاملاً متساوقاً، كل جزء يفضي إلى أخيه، يبعث ذلك فاعلية إنسانية واعية أدركها النقد القديم في بنيته المفارقة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

خاتمة

سعت هذه الدراسة إلى محايثة الملامح الحداثية المتنوعة في التراث النقدي العربي بوصفها سمات فكرية متميزة، انبثقت من صميم المسيرة النقدية العربية وظروف نشأتها.

وقد خلصت الدراسة إلى حد مفهوم الحداثة من خلال سير البنية المشكلة له المتمثلة في :الذاتية، والعقلانية، والعلمانية، والعدمية، وتبين أن جميع هذه المفاهيم تؤول في نهاية الأمر إلى حضور الذات فاعلية ونتاجا، فكان أن أفرزت نتاجا نقديا حداثيا تمثل فيما اختمر من مناهج نقدية حديثة.

وقد كشفت هذه الدراسة عن البنيات المكونة للعقلية النقدية العربية؛ بانقسامها على قسمين: قسم، وهو السائد، تمثل في البنية التقليدية التي احتكمت إلى معيار المشابهة، وآخر وهو، المفارق، تمثل في البنية الحداثية، واحتكم إلى معيار الاختلاف، وبينت أن الملامح الحداثية قد انبثقت عن الاختلاف.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

وقد وقفت الدراسة على بعض القضايا النقدية القديمة، التي اتسمت بملامح حداثية، ووعي حداثي اتسم بمفارقة السائد المألوف، عن طريق تفعيل الذات الإنسانية وتموضعها في بنية هذه الظواهر، بالكشفت عن الدور الإنساني في اصطلاحية اللغة، واعتباطية الإشارة، وتكوين الشعرية وإضفاء الوحدة في العمل الأدبي، والوعي الإنساني في العملية الإبداعية وتسخير المناهج في معاينة الوجود.

وأخيراً فلعله يقدر لهذه الدراسة أن تفتح أفقاً جديداً أمام دراسات لاحقة تتصدى لدور نقادنا القدامى كل على حدة، واستخلاص حداثتة الخاصة به.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**
- **الكتاب المقدس.**
- إبركرمبي، لاسل (١٩٨٦) **قواعد النقد الأدبي**، ترجمة: محمد عوض، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
- ابن الأثير (١٩٦٣) **المثل السائر**، تحقيق: أحمد الحوفي، الفجالة، مكتبة نهضة مصر .
- أدونيس (٢٠٠٢) **الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب**، ط٨، بيروت، دار الساقي.
- أدونيس (١٩٨٥) **سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصر**، بيروت، دار الآداب.
- أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، بيروت، دار العودة، د.ت.
- أرسطو (١٩٥٩) **الخطابة الترجمة العربية القديمة**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- أرسطو طاليس (١٩٥٣) **فن الشعر**، مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- أرسطو (١٩٦٧) **كتاب أرسطو طاليس فن الشعر**، ترجمة: شكري عياد مع الدراسة لتأثيره في البلاغة العربية، القاهرة، دار الكاتب العربي.
- اركون، محمد (١٩٨٩) **الإسلام والحداثة، مواقف العدوان.**
- أركون، محمد (١٩٨٤) "حول مفهوم العلمانية"، **مجلة الفكر**، باريس، ع٤، ديسمبر.
- إسماعيل، عزالدين (١٩٧٤) **الأسس الجمالية في النقد العربي**، عرض وتفسير ومقاربة، ط٣، دار الفكر العربي، د.م.
- الأصفهاني، الراغب (١٩٧٠) **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، بيروت، دار مكتبة الحياة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ الأصفهاني، علي بن الحسين (--١٩) **الأغاني**، تحقيق:عبدالكريم العزباوي؛ عبدالعزيز مطر، بيروت، مؤسسة جمال.

_ الأعشى، ميمون: **ديوان الأعشى**، تحقيق: عمر فاروق الطباع، بيروت، دار القلم، د.ت.

_ أفلاطون (١٩٢٩) **جمهورية أفلاطون**، ترجمة: حنا خباز، القاهرة، مطبعة المقتطف.

_ افلاطون (١٩٩٤) **المحاورات الكاملة**، محاورة طيماوس، نقاها إلى العربية: شوقي داود تمراز، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع.

_ امرؤ القيس: **ديوان امرؤ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

_ اندرسون، إمبرت (١٩٩١) **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: الطاهر احمد مكي، القاهرة، مكتبة الأداب.

_ أندريه، ريشار (١٩٧٤) **النقد الجمالي**، ترجمة: هنري زغيب، بيروت، منشورات عويدات.

_ البخاري، أبو عبد الله (٢٠٠١) **صحيح البخاري**، بيروت، دار الكتب العلمية.

_ بدوي، أحمد: **عبد القاهر الجرجاني**، القاهرة، مكتبة مصر، ط٢، د.ت.

_ برادبري مالكم؛ ماكفارلن جيمس (١٩٨٧) **الحداثة**، ١٨٨٠-١٩٣٠، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، بغداد، دار المأمون.

_ بركات، حليم (١٩٨٤) **المجتمع العربي المعاصر**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية .

_ البعلبكي، منير(١٩٩٨) **المورد: قاموس انكليزي عربي**، ط٢، بيروت، دار العلم للملايين.

_ بوليتزر، جورج، واخرون(١٩٨٠) **أصول الفلسفة الماركسية**، ترجمة: سفيان بركات، بيروت، المكتبة المصرية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ بيرمان، مارشال(١٩٩١) "الحداثة: أمس واليوم وغدا"، ترجمة: جابر عصفور، **ابداع**، ع٩.

_ الترمذي، أبو عيسى(٢٠٠٢) **سنن الترمذي**، دار ابن حزم.

_ أبو تمام، حبيب بن أوس(١٩٧٨) **ديوان أبي تمام**، شرح:الصولي، تحقيق: خلف نعمان، بغداد، وزارة الثقافة والفنون.

_ التوحيدي، أبو حيان(--١٩) **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين، بيروت، دار مكتبة الحياة.

_ التوحيدي، أبو حيان(١٩٧٨) **البصائر والذخائر**، تحقيق: وداد القاضي، الدار العربية للكتاب.

_ التوحيدي، ابو حيان(١٩٩١)**المقابسات**، تحقيق وتعليق: حسن السندوبي، تونس، دار المعارف.

_ التوحيدي، أبو حيان(٢٠٠٠) **الهوامل والشوامل**، سؤالات لأبي علي مسكويه، تحقيق: سيد كسروي، بيروت، دار الكتب العلمية.

_ تيماشيف، نيقولا(١٩٧٢) **نظرية علم الاجتماع طبيعتها وتطورها**، ترجمة: محمود عودة، مصر، دار المعارف، ط٢.

_ ابن ثابت، حسان(١٩٨٦) **ديوان حسان بن ثابت**، شرحه: عبدأ مهنا، بيروت، دار الكتب العلمية.

_ الجابري، محمد(١٩٨٧) **بنية العقل العربي**: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، ط٢، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.

_ الجابري، محمد(١٩٩١) **التراث والحداثة دراسات ومناقشات**، بيروت، المركز الثقافي العربي.

_ الجابري، محمد: **تكوين العقل العربي**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.

_ الجابري، محمد(١٩٨٥) اللفظ والمعنى في البيان العربي، **فصول**.

_ الجاحظ، ابو عثمان(-١٩٩) **البيان والتبين**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ الجاحظ، أبو عثمان(١٩٣٨) **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة مصطفى الباب الحلبي وأولاده.

_ جارودي، روجيه(١٩٧٩) **البنيوية فلسفة موت الإنسان**، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة.

_ الجراح حيدر(جمادى الثانية–رجب ١٤١٩) بين الحداثة والتراث: ايــن الطريــق"، **النبأ**، ع٢٥–٢٦.

_ جرار، بسام: **الحداثــة والتفــسير**، عــن الإنترنــت WWW.noon.cqs \org hadatha ntn.

_ الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز(١٩٥١) **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل أبراهيم؛ علي محمد البجاوي، ط٣، القــاهرة، دار إحياء الكتب العربية.

_ الجرجاني، عبد القاهر(١٩٩١) **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفــاجي؛ عبد العزيز شرف، بيروت، دار الجيل.

_ الجرجاني، عبد القاهر(١٩٩٨) **دلائل الإعجازفي علم المعاني**، تحقيق: محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة.

_ جرير بن عضة(١٩٧١) **ديوان جرير**، بشرح محمد بن حسن، تحقيق: محمــد بــن طه، القاهرة، دار المعارف.

_ جسوس، محمد(ديسمبر ١٩٩٨) " جدلية العقلنة والعقل، **الوحدة**، ع٥١.

_ ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت.

_ ابن جني، عثمان(١٩٥٣) **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجــار، بيــروت، دار الكتاب العربي.

_ ابن الجهم، علي(١٩٤٩) **ديوان علي بن الجهم**، تحقيق: خليل، ط٢، بيروت، لجنة التراث العربي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ جوزيف، هانز: حول ما بعد الحداثة في الأدب، ترجمة: غانم محمود، **آفاق عربية**، م١٣، ع١١.

_ جواد، إبراهيم محمد(٢٠٠٣) "الحداثة في الفكر والأدب"، **النبأ**، ع٥.

_ الحاج، كمال(١٩٥٦) **فلسفة اللغة**، بيروت، دار النشر للجامعيين.

_ حسن، السيد شعبان(١٩٩٨) **النزعة العقلانية في فلسفة العلم المعاصر**، الإسكندرية، منشأ المعارف.

_ حسين، طه(١٩٤١) **مقدمة نقد النثر**، المنسوب لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تقديم طه حسين؛ عبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية.

_ حماد، عبد الرحمن(-١٩٨)**العلاقة بين اللغة والفكر: دراسة للعلاقة اللزومية بين الفكر واللغة**، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.

_ خفاجي، محمد عبد المنعم(١٩٩٥) **مدارس النقد الأدبي الحديث**، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

_ داروين، تشارلز(١٩٧٣) **أصل الأنواع**، ترجمة: إسماعيل مظهر، بيروت، مكتبة النهضة.

_ أبو ديب، كمال(١٩٨٤) "الحداثة، السلطة، النص"، **فصول**، م٤، ع٣.

_ أبو ديب، كمال(١٩٨٧) **في الشعرية**، بيروت.

_ دي سوسير، فرديناند(١٩٨٧) **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة: عبدالقادر قنيني، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق.

_ ديكارت، رينه(١٩٣٠) **النهج لإحكام قيادة العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم**، ترجمة: محمود الخضيري، القاهرة، المطبعة السلفية.

_ الذبياني، النابغة(١٩٦٠) **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق وشرح: كرم البستاني، بيروت، دار صادر.

_ الراجحي، عبده(١٩٧٩) **فقه اللغة في الكتب العربية**، بيروت، دار النهضة العربية.

_ الربيعي، محمود(١٩٦٨) **في نقد الشعر**، القاهرة، دار المعارف.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ ابن رشد، أحمد بن أحمد(١٩٦٠) **تلخيص الخطابة**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة العربية.

_ الرويلي، ميجان؛ البازعي، سعد(٢٠٠٠) **دليل الناقد الأدبي**، ط٢، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

_ ريتشاردز(١٩٦١) **مبادىء النقد الأدبي**، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة.

_ زكريا، فؤاد(١٩٨٧) **خطاب إلى العقل العربي**، الكويت، وزارة الإعلام، كتاب العربي.

_ الزيات، أحمد حسن(١٩٦٧) **دفاع عن البلاغة**، ط٢، القاهرة، عالم الكتب.

_ سارتر، جان بول(١٩٥٩) **الوجودية فلسفة الإنسان**، ترجمة: دمياف، بيروت، دار بيروت.

_ سارتر، جان بول(١٩٠٠) **الوجودية مذهب إنساني**، بيروت، دار مكتبة الحياة.

_ سالم، أحمد موسى(١٩٨٠) **العقل العربي ومنهج التفكير الإسلامي**، بيروت، دار الجيل.

_ سعيد، خالدة: "الملامح الفكرية للحداثة"، **فصول**، م٤، ع٣، ١٩،٢٦.

_ ابن سلام(١٩٧٤) **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني.

_ السلجماسي، أبو محمد(١٩٨٠) **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق وتقديم: علال الغازي، الرباط، مكتبة المعارف.

_ ابن أبي سلمى، زهير(١٩٩٤) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، شرح وتحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت.

_ سويف، مصطفى(١٩٥٩) **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، القاهرة، دار المعارف.

_ سيبلا، محمد: **الحداثة: دفاتر فلسفية**، د.م، د.ت.

_ السيوطي، جلال الدين(١٩٨٠) **الإتقان في علوم القرآن**، بيروت، دار الفكر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ ابن سينا، الحسين(١٩٦٦) **الشعر**، (رقم ٩ من المنطق من كتاب الشفاء)، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

_ ابن سينا، الحسين(١٩٥٤) **المنطق، الخطابة**، حققه: محمد سليم سالم، وراجعه: إبراهيم مدكور، القاهرة، وزارة المعارف العمومية.

_ الشرع، علي(١٩٨٩) "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، **دراسات الجامعة الأردنية**، م١١، ع٣.

_ الشريف المرتضى(١٩٥٤) **أمالي المرتضى: غرر الفوائد ودرر القلائد**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية.

_ الشنيطي، محمد فتحي(١٩٦١) **المعرفة**، القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة.

_ الشيخ، محمد؛ ياسر الطائري(١٩٩٦) **مقاربات في الحداثة وما بعدالحداثة: حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر**، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.

_ الصابوني، محمد علي(١٩٨١) **صفوة التفاسير**، بيروت، دار القرآن الكريم.

_ الصائغ، عبد الإله(١٩٩٩) **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

_ صالح، هاشم(١٩٨٨) "مقال في الحداثة"، **الوحدة**، ع١٥.

_ صعب، حسن(١٩٦٩) **التحولات العلمانية في الدول الإسلامية المعاصرة**، لبنان، محاضرات جامعة الروح القدس العلمانية.

_ الصولي، أبو بكرمحمد: **أخبار أبي تمام**، تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرون، بيروت، المكتب التجاري، د.ت.

_ ضيف، شوقي(١٩٦٥) **البلاغة تطوروتاريخ**، القاهرة، دار المعارف.

_ ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

_ ابن طباطبا، محمد بن أحمد(١٩٥٩) **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق: طه الحاجري؛ محمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى.

_ الطعمة، صالح جواد: "الشاعر العربي ومفهومه النظري للحداثة"، **فصول**، م٤، ع٤.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

_ ظلام، سعد(١٩٩٦) **مناهج البحث الأدبي، دراسة تحليلية تطبيقية**، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق.

_ العاكوب، عيسى(١٩٩٧) **التفكير النقدي عند العرب: مدخل إلى نظرية الأدب العربي**، بيروت، دار الفكر المعاصر.

_ عباس، إحسان(١٩٨١) **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن الهجري**، بيروت، دار الثقافة، ط٣.

_ ابن عبد ربه أحمد بن محمد(١٩٥٢) **العقد الفريد**، أحمد أمين؛ واخرون، القاهرة، لجنة التأليف والترجمه.

_ عبد الرحمن، نصرت(١٩٧٠) **في النقد الحديث:** دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، عمان، مكتبة الاقصى.

_ عبد المطلب، محمد(١٩٩٥) **قضايا الحداثة عند عبد القاهر**، بيروت، مكتبة لبنان.

_ عبود، شيلتاغ شراد(١٩٩٨) **مدخل إلى النقد الأدبي الحديث**، عمان، مجدلاوي.

_ عتيق، عبد العزيز(١٩٧١) **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، بيروت، دار النهضة العربية.

_ عثمان، عبد الفتاح(١٩٦١) إشكالية الإبداع الشعري بين النظر والتأصيل العربي وتفسير المعاصر، **فصول**، ع٢، م١٠.

_ العجلوني، نايف(١٩٩٦) "الحداثة والحداثية: المصطلح والمفهوم"، **أبحاث اليرموك**، سلسلة الآداب واللغويات، م١٤، ع٢.

_ عز الدين إسماعيل(١٩٧٤) **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقاربة**، ط٣، د.م، دار الفكر العربي.

_ العشماوي، سعيد(١٩٨٤) **تاريخ الوجودية في الفكر البشري**، بيروت، الوطن العربي، ط٣.

_ عشماوي(١٩٨٠) محمد: **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

_ عصفور، جابر(١٩٩٤) **قراءة التراث النقدي**، القاهرة، العين للدراسات الانسانية والاجتماعية.

_ العظمة، عزيز(١٩٩٢) **العلمانية من منظور مختلف**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.

_ عكاشة، أحمد: **فرويد حياته وتحليله النفسي**، الفجالة، دار مطابع المستقبل.

_ عمار، محمد(١٩٨٦) **العلمانية ونهضتها الحديثة**، القاهرة، دار الشروق.

_ عمر، مصطفى علي: **دراسات في النقد الأدبي**، القاهرة، دار المعارف، دت.

_ عوض، رمسيس(١٩٨٧) **الأدب الروسي قبل البلشفية وبعدها**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

_ عوض، لويس(١٩٩٢) **الثورة الفرنسية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

_ ابن عيسى، حنفي(١٩٨٠) **علم النفس اللغوي**، الجزائر، الشركة الوطنية للطبع والتوزيع.

_ عيسى، يوسف عز الدين(١٩٨١) "الداروينية في الميزان"، **عالم الفكر**، الكويت، م١١، ع٤، يناير، فبراير، مارس.

_ الغذامي، عبد الله(١٤٠٦ هـ) **الحداثة ومسائل اخرى**، جدة، دار البلاد.

_ الغذامي، عبد الله(١٩٨٥) **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية**، جدة، النادي الأدبي الثقافي.

_ الغذامي، عبد الله(١٩٩٤) **المشاكلة والاختلاف**، بيروت، المركز الثقافي العربي.

_ الغزالي، أبو حامد(١٩٩٣) **معيار العلم**، تحقيق: علي أبو ملحم، بيروت، دار ومكتبة الهلال.

_ غيث، محمد عاطف(١٩٧٩) **قاموس علم الاجتماع**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مادةsecutor علماني.

_ الفارابي، أبو نصر(١٩٧١) **جوامع الشعر**، رسالة ملحقة بكتاب أرسطو في الشعر لابن رشد، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ ابن فارس، أبو الحسين(١٩٩٣) **الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها**، الحقائق، حققه وضبط نصوصه: عمر فاروق الطباع، بيروت، مكتبة المعارف.

_ ابن فارس، أحمد(١٩٨١) **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٣، مصر، مكتبة الخانجي، مادة "نقد".

_ فاضل، ثامر(١٩٨٧) **مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والابداع**، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام.

_ فاضل، ثامر(١٩٩٤) **اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، بيروت، المركز الثقافي العربي.

_ فتوح، أحمد محمد(١٩٧٧) **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة، دار المعارف.

_ فخر الدين، جودت: **الإيقاع والزمان: كتابات في نقد الشعر**، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دار المناهل، د.ت.

_ فرويد، سيغموند(١٩٨٠) **محاضرات جديدة في التحليل النفسي**، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة.

_ فضل، صلاح(١٩٩٧) **مناهج النقد المعاصر**، القاهرة، دار الآفاق العربية.

_ فوكو، مشيل(١٩٨٤) **نظام الخطاب**، ترجمة: محمد سبيلا، بيروت، دار التسوير.

_ الفيروزبادي، مجد الدين(١٩٥٢) **القاموس المحيط**، بيروت، العربية.

_ ابن قتيبة، عبد الله(١٩٥٠) **الشعر والشعراء**، تحقيق:أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية.

_ القرطاجني، حازم(١٩٦٦) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية.

_ القشيري، عبدالكريم(١٩٨١) **لطائف الإشارات تفسير صوفي كامل للقرآن الكريم** تحقيق:إبراهيم بسيوني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ قصبجي، عصام(١٩٨٠) **نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم**، حلب، دار القلم العربي.

_ قطب محمد(١٩٨٨) **مذاهب فكرية معاصرة**، القاهرة، دار الشروق.

_ القيرواني، ابن رشيق(١٩٧٢) **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل.

_ القيسي، نوري حمودي(١٩٨٤) **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، بيروت، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط٢.

_ الكبيسي، طراد(١٩٩٨) **في الشعرية العربية**، عمان، دار أزمنة.

_ ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، بيروت، دار الجيل، د.ت.

_ كلر، جو ناثان(٢٠٠٠) **فرديناند دي سوسير**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، القاهرة، المكتبة الأكاديمية.

_ كوهين، جان(١٩٨٦) **بنيه اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ كيلي، وكوفالزون(١٩٧٠) **المادية التاريخية**، ترجمة: أحمد داود، دمشق، دار الجماهير.

_ لينين(١٩٧٥) **المادية والمذهب التجريبي النقدي**، ترجمة: فؤاد أيوب، دمشق، دار دمشق للطباعة والنشر.

_ ابن ماجة، أبو عبد الله: **سنن ابن ماجة**، دار الفكر، د.م، د.ت.

_ المبرد(١٩٩٧) **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، علق عليه: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية.

_ المتنبي، أبو الطيب: **ديوان المتنبي**، شرح البرقوقي، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، د.ت.

_ مجمع اللغة العربية(١٩٨٣) **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

_ مجموعة من الكتاب(١٩٩٨) **الحداثة وما بعد الحداثة**، طرابلس، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية.

_ محمد خير الحلواني(١٩٦٩) **العرب وأدب اليونان**، حلب، المكتبة العربية.

_ المرزباني، محمد بن عمران(١٣٨٥) **الموشح**، محب الدين الخطيب، القاهرة، المطبعة السلفية.

_ المرزوقي(١٩٥١) **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين، عبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

_ المسدي، عبد السلام(١٩٨٣) **النقد والحداثة**، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.

_ المسيري، عبد الوهاب(١٩٩٨) إشكالية اختلاط الحقل الدلالي لمصطلح ومفهوم "علمانية" عن كتاب **العلمانية ما لها وما عليها**، طرابلس، جمعية الدعوة الإسلامية العلمية.

_ مصطفى، إبراهيم وآخرون(١٩٦٠) **المعجم الوسيط**، القاهرة، مجمع اللغة العربية.

_ المعري، أبو العلاء(١٩٧٦) **رسائل أبي العلاء المعري**، شرح وتحقيق: عبد الكريم خليفة، عمان، اللجنة الأردنية للتعريب.

_ منتصر، خالد(٢٠٠١) **العلم بين العمل والمسجد**: معارك من اجل التنوير والعلمانية والدول المدنية، المعادي، مركز المحروسه للبحوث والتدريس والنشر.

_ مندور، محمد(١٩٤٨) **النقد المنهجي عند العرب**، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

_ ابن منظور، جمال الدين: **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، د.ت.

_ منقول من منتدى الوسطية، "تجسيد الحداثة"، ٢عن الإنترنت تحت عنوانhttp:\\alwatan4all. Net firms.com\articale_0009.htm

_ مونتاغيو، أشبيلي(١٩٨١) **الدحض العلمي لأسطورة التفوق العرقي**، تعريب: حسن أحمد بسام، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

_ ميد هنتر(١٩٦٩) **الفلسفة أنواعها ومشكلاتها**، ت: فؤاد زكريا، القاهرة، دارنهضة مصر للطبع والنشر، ع٢.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ نيتشه، فريدريك(١٩٨١) **أصل الأخلاق وفصلها**، ترجمة: حسين قبيسي، المؤسسة الجامعية.

_ النحوي، عدنان(١٩٩٢) **تقويم نظرية الحداثة**، الرياض، دار النحوي للنشر والتوزيع.

_ هابرماس، يرغن(١٩٩٥) **القول الفلسفي للحداثة**، ترجمة: فاطمة الجيوسي، دمشق، وزارة الثقافة.

_ هايمن، ستانلي(١٩٥٨) **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة: إحسان عباس، محمد يوسف نجم، ج١، بيروت.

_ هف، توبي(٢٠٠٠) **فجر العلم الحديث**، الإسلام- الصين- الغرب، ترجمة: محمد عصفور، ط٢، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

_ هكسلي جوليان(-١٩٦) **الإنسان في العالم الحديث**، ترجمة: حسن خطاب، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

_ هلال، محمد(١٩٩٧) **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

_ هيجل(١٩٨١) **علم ظهور العقل**، ترجمة: مصطفى صفوان، بيروت، دار الطليعة.

_ ياكبسون، رومان(١٩٨٨) **قضايا شعرية**، ترجمة: محمد الولي؛ مبارك حنوز، الدار البيضاء، دار توبقال.

_ ينغ، كارل غوستاف(١٩٨٥) **علم النفس التحليلي**، ترجمة: نهاد خياطة، اللاذقية، دار الحوار.

قائمة المراجع الأجنبية

_ **The New Encyclopaedia Britannica**, Macropaedia, Knowledge In Depth, v. 24. (Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc, 1990), s.v. ”Modernization and Industrialization”.

_ Beaty J., and Matchett, W.H,(1965) **Poetry From Statement to Meaning**, Oxford University Press.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

_ Comte, Auguste**.**(1896) **The Positive Philosophy**, tran. By Harriet Martineau, George Bell, London.

_ Culler,Jonathan,(1975) **Structuralist Poetics,** Structuralism,Linguistics and the study of Literature, London, Routledge and Kegan Paul.

_ levi,A W**,**(1958) **Philosophy and the modern world**. Cohen and West, London.

_ Petite,Philip**,**(1975) **The Concept of Structuralism**, A Critical Analysis, Berkeley, University of California.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(Modernity characteristics in the arabian critical heritage)

Prepared by

Asem moh'd amin hassan bani amer

Major supervisor

Full Phd. Salah jarar

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

Minor supervisor

Full Phd. Khalid al-karaki

Abstract

This study attempts to illuminate some aspects of modernity in the Arabic critical heritage, which requires restricting the concept of "modernity" through introspecting its components and piling in order to deal with the chapters of the following study according to a definite and obvious method. Therefore, modernity appears to stand for the description of the effectiveness of the self and its accomodation to its environment and the surrounding condition and making it a source for each emergence of any critical movement.

In order to achieve that, it was essential for us to reveal the mental structure that produces our critical heritage with its bilateral branches; the traditional and the modern, besides illuminating the criteria that each branch is based

upon. If similarity singles the traditional structure , dissimilarity characterized the modern structure that plays its role in the processes of both creativity and innovation .

The resultant of the modernized vision was a critical yield that shows some of the issues that were interpreted according to metaphysical thoughts in the traditional vision and were explained later depending on pure human proficiency, are now dependant in the conventionality of the language and the arbitrariness of the lingual referance which builds on the “common usual collosion”.furthermore , the study investigates poeticalness as a figured style that stems from human activity that is achieved through a conscious power and the presence of humans . Finally , the study illuminates the critical curricula that are viewed as methods of reviewing the self and the mutual influence between the self and the subject .