وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف- المسيلة-

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل : م أ ع/ 2014/328

الآراء النقدية في كتاب "المرايا المقعرة"

لـ: عبد العزيز حمودة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع : أدب عربي تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة :

سارة طرشي

إشراف الأستاذ:

عمر عليوي

تاريخ المناقشة: 2016/04/28

لجنة المناقشة:

1-بحوص زكري.....رئيسا.

2- عمر عليوي.....مشرفا.

3-مفتاح خلوف.....ممتحنا.

السنة الجامعية :1436-1437هـ/ 2015 -2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي
أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل
صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في
عبادك الصالحين﴾

النمل: ١٩

"طلبتُ العلم فوجدته بعيد المرام، لا يصطاد بالسهام ولا يقسم بالأزلام، ولا يرى في المنام، ولا يورّث عن الآباء والأعمام، ولا يستعار من الكرام، فتوسّلتُ إليه بافتراش المدر، وردّ الضجر، وإدمان السهر، وإعمال الفكر، وركوب الخطر فوجدته شيئًا لا يصلح إلا للغرس ولا يغرس إلا في النفس".

بديع الزمان الهمذاني

شكر وتقدير

أتوجه بأسمى معاني الشكر الجزيل و العرفان الخالص،

إلى أستاذي الدكتور الفاضل "عمر عليوي"

لإشرافه على هذه المذكرة – مذكرة الماستر– .

كل الشكر الجزيل للأستاذ " أمين بوضياف".

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة.

من دواعي سروري أن أتقدم بخالص الشكر و التقدير إلى والداي و إخوتي .

إلى كل من يعرفني من قريب أو بعيد.

الإهداء

إلى من علمني العطاء بدون انتظار، إلى

من أحمل اسمه بكل افتخار...أبي العزيز

إلى معنى الحب والحنان والتفاني، إلى بسمة الحياة وسر الوجود

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي.....أمي الحبيبة

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة و النفوس الجميلة ورياحين حياتي إخوتي

....خديجة.....هشام.....هاجر.....

إلى عائلتي الكبيرة أعمامي وعماتي زوجاتهم، أزواجهم، وأولادهم

أخوالي و خالاتي زوجاتهم وأزواجهم و أولادهم

إلى أرواح عزيزة غيبها الموت عنا أجدادي وجداتي:

...عبد الله....سعيدة.....عبد القادر.....الجوهر.....

إلى من تحلو بالإخاء و الوفاء:

.....سليماني حبيبة.....أوصيف نوال.....

إلى من أعطى من حصيلة فكره لينير دربي

إلى أساتذتي الكرام في قسم اللغة العربية وآدابها

إلى من أشرف وأخلص في إشرافه على بحثي هذا، أستاذي:

.....عمر عليوي.....

إلى من بسط يده لي بكل خير، أستاذي:

.....أمين بوضياف.....

إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات وسأفتقدهم

إلى من أتمنى أن تبقى صورهم في عيوني:

.....أصدقائي.....

...والفوج الثالث بكل طلبته....

شكر خاص إلى مكتبة باب الجامعة وكل العاملين فيها

إلى كل من ساعدني ووقف إلى جانبي بكلمة طيبة

بدعاء، بنصيحة.....

بفضل ما علمني وأكرمني به الله عز وجل وما هيئه لي من عون

أحمده حمدا طيبا مباركا فيه.

مقدمـــة

شكل تبني مشاريع الحداثة الغربية ومقولاتها أزمة في الخطاب النقدي العربي، فتظافرت الجهود للبحث عن معادلات يمثل حلها خروجا مما نعانيه، وهنا اشتد الصراع بين فريقين قدم كل منهما مشروعه باعتباره المخلص من حالة التوتر، دعاة الحداثة بمشاريعهم الغربية، وأنصار التجديد وفق الأصول الموروثة.

غير أن التيار الأول في ترجمته للمناهج الغربية ونقلها إلى الثقافة العربية ومحاولة تطبيقها على نصوص كانت وليدة الحضارة العربية، ولد حالة من الاضطراب ناتج عن اختلاف الحضارتين، هذا إضافة إلى التناقضات التي وقعت فيها تلك المشاريع بأرض نشأتها والحالة التي صنعتها للمثقف العربي الذي أصبح يعيش كل التناقضات، لئن تناسى الحداثيون كل هذا فإن التيار التجديدي رفض الحداثة الغربية من هذا المنطلق، مبررا ذلك بالمركزية التي تكمن وراء تلك المشاريع والتي تحاول نفي الآخر رغم دعاوى الحوار التي توهم بها فرأى في التراث، بما هو رمز للهوية العربية والمحافظة عليها في آن – المخلص من الاغتراب في الثقافة.

فبرزت على الساحة النقدية دعوة لقراءة التراث من منظور حداثي، ومن النقاد الذين أخذوا على عاتقهم هذا المشروع، عبد العزيز حمودة فقد عني منذ وقت مبكر بأزمة النقد العربي، وكانت جهوده تتجه نحو هذا المسعى حيث عمد إلى التراث يتفحصه ويقف عند مقولاته بالدرس والشرح والتأويل جامعا مواقفه وآراءه وكل ما توصل إليه في كتاب معنون بـ "المرايا المقعرة" نحو نظرية نقدية عربية الذي أراده أن يكون لبنة ترتقي بالمجتمع العربي وإسهاما في حل الأزمة التي عصفت بالنقد العربي.

وهذا ما سيكون إن شاء الله موضوع بحثنا ودراستنا الحالية.

أما عن اختيار عبدَ العزيز حمودة فكان لسببين:

أولاهما هو اهتمامي بكتابات عبد العزيز، حيث مثلت رؤاه النقدية والصدى الذي أثارته وسط القرّاء والقضايا التي راعت اهتمامهم، إظافة إلى مختلف وجهات النظر فيه، الدافع الذاتي في ميلي إلى البحث في هذا الموضوع.

وثانيهما لأسباب موضوعية يمكن تلخيصها فيما يلي:

1. التعرف على كتاب المرايا المقعرة وعلى موقف عبد العزيز حمودة من قضية الحداثة والتراث، كونه ناقدا عربيا أراد أن يؤسس نظرة جديدة للنقد العربي الحديث.
2. الكشف من خلال آراءه على الأسس الفلسفية والخلفية المعرفية التي اتكأ عليها في كتابه.

وهذا البحث كغيره من البحوث طرح مجموعة من التساؤلات منها:

1. ما الخلفية الفكرية والفلسفية للناقد من خلال آراءه النقدية؟
2. ما هي القضايا التي استهدفها بنقده للحداثة في نسختها الأصلية؟
3. كيف تشكلت رؤيته النقدية للحداثة في نسختها العربية منطلقا للدعوة إلى تأسيس نظرية نقدية عربية بديلة وأصيلة، تتوافق والهوية العربية؟
4. أين يتموقع التراث من مشروعه النقدي وهو الذي أفرد له جزءا مهما من كتاباته؟
5. ما هي صورة النقاد العرب في مرايا عبد العزيز حمودة؟

واستلزم الخوض في خطاب وفكر الناقد توزيع البحث على خطة تتمثل في مدخل وتمهيد وفصلين وخلاصة وخاتمة.

حيث اختص المدخل بالحديث عن واقع النقد الأدبي العربي في فترة الناقد وكذا التعريف بعبد العزيز حمودة وبكتابه والدافع وراء تسميته بالمرايا المقعرة.

أما الفصل الأول فقد كان تحت عنوان "قضايا الحداثة والقطيعة مع التراث (من المقدمات إلى النتائج) وفيه طرح عبد العزيز حمودة جملة من القضايا التي شكلت مصدر

الحداثة وأحدث القطيعة مع التراث منها: قضية الانبهار بالمنجز الغربي، وقضية التهديد والخطر المنبعث من الأنا الآخر، وأزمة المصطلح...الخ.

وكانت خاتمة هذا الفصل خلاصة حاولت فيها أن أبدي وجهة نظر في كل ما جاء به هذا الفصل.

بعد ذلك انتقلت إلى الفصل الثاني وقبل التطرق إليه أسبقته بتمهيد كان ضروريا تحدثت فيه بإيجاز عن النظرية اللغوية التي أتى بها دي سوسير وأهم أركانها، لأنها ستكون الخلفية التي اعتمد عليها الناقد في إعطاء البديل العربي لهذه النظرية وهذا هو محتوى الفصل الثاني الموسوم بـ: نحو تأسيس لمنظومة نقدية عربية (بين التراث والحداثة).

حيث تندرج تحته النظرية اللغوية العربية وأركانها الثلاثة وهي: اللغة العربية وفكرة النظام، ثنائية الكلام واللغة وثنائية اللفظ والمعنى.

بالإضافة إلى النظرية الأدبية العربية وأركانها الستة وهي: الأدب العربي بين المحاكاة والإبداع، قضية المجاز اللغوي، ثنائية الصدق والكذب، ثنائية السرقات الأدبية والتناص، ثنائية الموهبة والتقاليد، وثنائية الشكل والمضمون.

ختمت هذا الفصل كذلك بخلاصة تخصه وخلاصة أخرى عامة للبحث ككل.

أما عن الخاتمة فكانت خلاصة وحوصلة من النتائج المتوصل إليها من هذه الدراسة وإجابة على قدر الإمكان للأسئلة التي طرحها هذا البحث.

سلك هذا البحث المنهج الوصفي كونه يقوم على تقرير ما هو واقع وتفسيره تفسيرا لا يخرج عن لغة المنهج في وصف المقولات التي تعكس الرؤية النقدية لعبد العزيز حمودة.

استعنّت في هذا البحث بمجموعة من المراجع استقيت منها المادة العلمية فسجل كتاب المرايا المقعرة حضوره القوي على اعتباره أنه مدار البحث وكذلك كتاب المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي–عربي لمحمد عناني وكتابي دلائل الإعجاز وأسرار

البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، وكتاب البيان والتبيين والحيوان للجاحظ وكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني وغيرها من المراجع.

واجهتني في مسيرتي البحثية جملة من الصعوبات والعقبات تمثلت في:

1. ضيق الوقت وعدم ملاءمته حجم الموضوع، ومع ذلك قد حاولت تطويعه مع قدراتي ووقتي.
2. افتقار الساحة النقدية إلى دراسات نقدية علمية أكاديمية حول عبد العزيز حمودة حيث لم تتواجد له كمحاولات نقدية سوى مقالات متفرقة هنا وهناك وآراء مقتضبة لبعض الدارسين في مؤلفاتهم حول فكره وآراءه ومؤلفاته النقدية وإن كانت هناك محاولات لدراسات ورسائل جامعية لكنها تبقى حبيسة رفوف المكتبات الجامعية.

وما بقي لي القول إلا أن أؤكد أن هذا العمل محاولة التعرف على عبد العزيز حمودة وما ألفه من نتاج نقدي الذي يحتاج إلى الكثير من البحث والتعمق والتحلي بالصبر ومع ذلك تم العمل بعون الله تعالى، أولا، ثم بفضل توجيهات الأستاذ المشرف، الذي ذلل لي الكثير من الصعوبات التي واجهتها في بحثي فله جزيل الشكر وعظيم الامتنان والله الموفق للصواب.

مدخـــــــــل

أولا: واقع النقد الأدبي العربي

ما من شك بأن النقد العربي في مطلع القرن العشرين بدأ يبحث عن نموذج يهيئ له الظروف بهدف مواكبة أولى ملامح نهضة ثقافية وأدبية عربية.

وسرعان ما وجد ذلك سائحا في النقد الغربي، الذي بدأنا نلمح آثاره في أعمال النقاد الأوائل منهم: **أحمد ضيف، روحي الخالدي، العقاد، شكري، ميخائيل نعيمة**...الخ.[1]

وبعد ذلك بدأ يعِي الحاجة إلى البحث عن مناهجه وأدواته سعيا وراء مفهوم النقد المتخصص، مما بدا أكثر حراكا وانفتاحا، وتطور في ستينيات القرن العشرين، لاسيما أن الترجمة في هذه المرحلة شكلت رافدا مهما في دفع حركة النقد العربي للتعرف على العديد من الاتجاهات التي سادت في الغرب.

غير أن النقد العربي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين –أي بعد ظهور النموذج الحداثي والنموذج ما بعد الحداثي– بدأ يواجه حالة من الغموض والاضطراب، وقد انقسم النقاد والمثقفين فيما بينهم إزاء هذه الحالة إلى عدة اتجاهات:

- اتجاه يرى في عدم تحديد مفاهيم النقد الغربي في الكتابات العربية مظهر من مظاهر التخبط والاضطراب، نظرا لأن عدم تحديدها يشتت القارئ ويجعله يشعر بوجود حواجز لغوية وفكرية تفصله عن عالم هذه الكتابات، كما أن الأخذ بكل ما هو منجز غربي لا يؤدي إلى تحديث العقل العربي بل إلى تغريبه، وقطع صلته مع تراثه.[2]
- أما الاتجاه الثاني فيقوم على تبني المنظور الغربي، فيرى في هذه الكتابات النقدية صورة خلاقة لمواكبة حركات التطور الفكري والثقافي العالمي، ويعتبر أن النقد العربي قد وجد ظالته في النظريات والمقولات الحداثية وما بعد الحداثية الغربيتين.[3]

---

[1] رامي أبو شهاب: اتجاهات النقد العربي المعاصر، الحوار المتمدن، العدد 4475، 2014/6/7/ 15:35، مقال على الشبكة العنكبوتية.

[2] سمير سعيد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001، ص 102.

[3] نفسه: ص 103.

- غير أنه هناك تيار ثالث يتوسط الموقف بين هذا وذاك، وهو يهدف إلى استثمار المنجز الغربي في محاولة التأسيس لنقد عربي أصيل يزاوج بين الحداثة في مناهجها النقدية وأصالة التراث النقدي والبلاغي العربيين.

هذا الاختلاف في وجهات النظر والتوجهات أحدث فوضى عارمة في الساحة النقدية العربية، حيث راح كل اتجاه يحاول أن يثبت أن ما ينادي به هو التوجه الصحيح، مما أدخل النقد العربي في دوامة لم يستطع الخروج منها حتى الآن.

ثانيا: نبذة عن حياة عبد العزيز حمودة

الأستاذ **عبد العزيز حمودة،** ولد عام 1937 بقرية دلبشان مركز كفر الزيات، بمصر وتلقى تعليمه الأول بمدينة طنطا، ثم التحق بكلية الآداب قسم اللغة الانجليزية جامعة القاهرة، حتى تخرج عام 1962، ليبعث إلى جامعة كورنيل الأمريكية للحصول على درجة الماجستير في الأدب المسرحي عام 1965، ثم حصل على الدكتوراه من نفس الجامعة عام 1968، وعاد إلى جامعة القاهرة ليعمل بتدريس النقد والدراما والأدب المسرحي.

تدرج في عمله الأكاديمي حتى تم اختياره عميدا لكلية الآداب عام 1985 وحتى يوليو 1989، ثم عمل مستشارا ثقافيا لمصر بالولايات المتحدة الأمريكية وبعد العودة عمل بكلية الآداب رئيسا لقسم اللغة الانجليزية– جامعة القاهرة، عمل عميدا للدراسات العليا جامعة الإمارات (1993–1997) نائب جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا (1997–2003) ثم تولى رئاسة جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا حتى توفي سنة 2006، عن عمر يناهز الثامنة والستون.[1]

له دراسات منشورة هي: علم الجمال والنقد الحديث، القاهرة 1963، المسرح السياسي، القاهرة 1969، مسرح رشاد رشدي، القاهرة 1972، البناء الدرامي القاهرة 1975، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة الكويت، 1998، المرايا المقعرة: نحو نظرية عربية، عالم المعرفة الكويت 2001.

والخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة الكويت، 2003.

أما عن الأعمال الإبداعية: فقد قدم له المسرح المسرحيات التالية:

الناس في طيبة 1979، ليلة الكولونيل الأخيرة 1981، الرهائن 1982، الظاهر بيبرس 1983، المقاول 1985.

نال جائزة الدولة التقديرية للآداب عام 2002، كما تحصل على لقب شاعر مكة في النقد عام 2000، من مؤسسة يماني الثقافية عن كتابه المرايا المحدبة.[2]

---

[1] عبد العزيز حمودة: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

[2] نفسه.

فلسفته وفكره:

رؤيته: يرى **عبد العزيز حمودة** أنه لا بد لكل ناقد أو اتجاه نقدي أن ينطلق من رؤية فكرية كلية للمعرفة، توجه رؤيته النقدية وآراءه.

فضلا على أنه لا بد أن ينحاز لواقعه الخاص، ولهذا هو يذهب إلى القول بأن من الضرورة العلمية والمنطقية والواقعية أن ينطلق النقاد أو النقد العربي المعاصر من رؤية فلسفية ومعرفية تنتمي للأنساق الفكرية الكبرى لتراثه وحضارته العربية، التي ينتمي إليها وتشكل واقعه العربي.

ويختار **عبد العزيز** التراث منطلقا، إذ يعده المنطلق الضروري العلمي والمنطقي والواقعي للنقد العربي فهو يتبنى التراث على جميع مستوياته ليس على مستوياته اللغوية والبلاغية والنقدية والأدبية فحسب؛ بل على مستواه الفكري أيضا، وهولا يفصل بين هذه المستويات.[1]

[1] أحمد عدنان حمدي: منهج عبد العزيز حمودة في كتاباته، المركز السوداني للبحث العلمي، 20 يونيو 2013، مقال على الشبكة العنكبوتية.

ثالثا: التعريف بكتاب المرايا المقعرة

هو كتاب في النقد الأدبي من إصدار سلسلة عالم المعرفة، الكويت العدد 272 وقد صدر سنة 2001 وتتكون مجمل صفحاته من 518 صفحة.

يؤسس المؤلف في هذا الكتاب لنظرية نقدية عربية، مستدلا على ذلك بنصوص من كتب التراث العربي مثل دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة **لعبد القاهر الجرجاني**، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء **لحازم القرطاجني** والبيان والتبيين والحيوان **للجاحظ**.

ويعالج في هذا الكتاب أزمة النقد العربي ويرد على النقاد العرب الحداثيين الذين انبهروا بالمصطلحات النقدية الغربية وهجروا تراثهم العربي، وقطعوا الوشائج مع ماضيهم وتنكروا لبلاغتهم العربية الأصلية.

فكان كتابه هذا محاولة للإجابة عن السؤال الذي حاصره به الجميع منذ صدور كتابه الأول "المرايا المحدبة" وكان السؤال ما هو البديل بعد أن رفضت المدارس الغربية الوافدة؟ فكان لا بد على حمودة أن يجيب عن السؤال فعاد إلى التراث النقدي أو تراث البلاغة العربية فحاول أن يقدم بديلا عربيا أصيلا فقام في كتابه المرايا المقعرة بتقديم قراءة تقوم على تثبيت خلفية تحتوي إنجازات الحداثيين وما بعد الحداثيين في القرن العشرين.

وعاد لدراسة البلاغة منذ عصر **الجاحظ** وانتهاء على الأقل عند **القرطاجني** في القرن السابع، فعاد لقراءة هذا التراث ليضع يديه على ما يسميه بخيوط أو جدائل كان من الممكن أن تضفر هذه الخيوط في ضفيرتين عربية متكاملة، واحدة لغوية والأخرى أدبية لولم يمارس الحداثيون العرب القطيعة التامة مع التراث العربي واحتقار إنجازاته.

غير أن الكتاب –المرايا المقعرة– أشعل معارك نقدية، جرت وقائعها على ساحات الجرائد والمجلات الأدبية والفكرية، لما أثاره من قضايا نقدية وكذا تبنيه لنظرية نقدية عربية وجعلها بديلا للنماذج الغربية.

والمتأمل لخطة الكتاب يجدها موزعة في جزئين اثنين، وكل جزء مؤلف من فصلين إضافة إلى تمهيد وخاتمة وقائمة مراجع.

في الجزء الأول يتصدى لمشكلة الحداثة الغربية وكيف كان صداها على النقاد الحداثيين العرب حيث انبهروا بمنجزاتها، لينتقل للفصل الأول إلى ما يسميه ثقافة الشرخ الذي حدث نتيجة تبني الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين والقطيعة التامة مع التراث يتناول فيها أفكارا يخرجها لنا بهيئات عديدة من الألفاظ مثل (الانبهار بالعقل الغربي واحتقار العقل العربي، الاختلاف، أزمة المصطلح...الخ).

ثم يخرج المؤلف من الفصل الثاني إلى نتائج توحي بأنه قام باستقراء نتائج من سبقه في النقد الأدبي الحديث وقد عنونه بالعنوان التالي: "من النتائج إلى المقدمات".[1]

أما في الجزء الثاني فيبدأ بمدخل تحدث فيه عن الموقف من التراث الذي حمل القطيعة المعرفية واحتقار كل إنجازاته، ليكشف في الفصل الأول عن أصول نظرية لغوية عربية تستمد عناصرها من التراث اللغوي والبلاغي العربي واضعا نظرية **دي سوسير** كخلفية للمقارنة بينها وبين النظرية اللغوية التي أتى بها.

وفي الفصل الثاني يصرح أنه بما أن هناك إمكانية لتأسيس نظرية لغوية عربية، فإن تلك الإمكانية من السهل أن تسعفنا في تأسيس نظرية نقدية عربية تضع حدا للأزمة التي يعيشها النقد العربي المعاصر.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، مطابع الوطن، (د ط)، الكويت، 2001، ص 99.

رابعا: دلالة العنوان (المرايا المقعرة)

تعد تقنية المرآة من التقنيات الفنية التي تضرب بجذورها عميقا في التراث الإنساني، إذ نجد لها أصداء في الفكر الأسطوري، والصوفي والأدبي...الخ.

وقد استطاع شعراء الحداثة العرب أن يطوروا هذه التقنية لتصبح إحدى آليات شعر الحداثة، وذلك لما تقدمه للشاعر من تعددية في مساقط الرؤيا، فهي تمنح الشاعر فضاء واسعا من الحرية ولاسيما مع تنوع واختلاف المرايا (المرآة المستوية، المحدبة، المقعرة، المجسمة...).

وهي لا تعكس إلا الأبعاد المتعينة على شكل صورة، أي أنها تستطيع إظهار شكل الشيء فقط، أما مضمونه أوما بداخله فهي عاجزة عن نقل صورته، فهي أشبه بالصورة الفوتوغرافية.

والمرآة تصلح أن ترفع للماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر وهي تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص.

فالمرآة تعكس رؤية الناقد وعمق تجربته والزاوية التي ينظر من خلالها، فـ**أدونيس** اعتبرها ليست مجرد ناقل ببغائي للعالم بل هي طريقة في النظر إلى الأشياء والواقع، لذلك فهو قد اتخذ من المرآة ذريعة لتفسير الظواهر وإعادة تسميتها، أما الشاعر اليمني **عبد الله البردوني** فيرى أن المرآة لا تعكس سوى غربة الإنسان وانفصامه.

المرآة المقعرة: وهي تشبه الجزء المقوس المجوف من السطح الداخلي للشكل الكروي وتتواجد كل من البؤرة ومركز البؤرة أمام المرآة، فتكون الصورة التي تظهر على المرآة المقعرة صورة تقديرية قائمة ومصغرة وصورتها مشوهة إلى حد ما.[1]

وسبب تسمية الدكتور **عبد العزيز حمودة** لكتابه بـ "المرايا المقعرة" هوما استهله في بداية كتابه بسؤال: "لماذا المرايا المقعرة هذه المرة؟ هل هو غرام بالمرايا والمخيلة؟ أم هو

[1] شوقي بزيع: المرآة، مجلة قافلة الثقافية، أكتوبر 2005، ص 1، مقال على الشبكة العنكبوتية.

محاولة للاستفادة من الضجة النقدية التي أثارها الكتاب السابق "المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك".[1]

وقد وضح السبب الحقيقي لاختيار العنوان وظروف اختياره ثم دلالته الحقيقية حيث يقول: "لم يقع اختياري على المرايا المقعرة كعنوان للدراسة الحالية في محاولة مقصودة أو متعمدة لتكرار الضجة التي أثارها كتابي السابق: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، وإن كنت أظن أن هذا في حد ذاته هدف مشروع، لكن صورة "المرايا المقعرة" فرضت نفسها منذ البداية بمجرد أن بدأت التفكير في بديل نقدي للمذهبين أو المشروعين النقديين اللذين رفضتهما في المرايا المحدبة، وهو البديل الذي ألح علي الكثيرون للاشتراك في البحث عنه، وهذا البديل يجيء تطويرا للتراث وتحديثا له، وهذا على وجه الدقة هدف وموضوع الدراسة الحالية.

لأن في العقدين الأخيرين وصلت الدعوة إلى القطيعة مع التراث إلى ذروتها، كأن الحداثيين العرب، في الوقت الذي وقفوا فيه طويلا أمام المرايا المحدبة صدّقوا وهم ضخامة إسهاماتهم، قد وضعوا التراث الفكري والنقدي العربي أمام "مرايا مقعرة" قامت بتصغير انجازات العقل العربي والتقليل من شأنها، وهذا في حقيقة الأمر ما نقصده باحتقار إنجازات العقل العربي، كما أنه جوهر الإحساس بالدونية التي يتحدث عنها الكثيرون"[2]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 7.

[2] نفسه: ص 40، 41.

الفصل الأول

قضايا الحداثة والقطيعة مع التراث

(من المقدمات إلى النتائج)

في هذا الفصل سنتطرق لقضايا الحداثة والقطيعة مع التراث التي يرى فيها **عبد العزيز حمودة** مقدمات ونتائج لحدوث الشرخ الثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي، بدرجات لا تتفاوت كثيرا من جماعة عربية إلى أخرى.

أولا: قضية الشرخ الثقافي (من أنا؟ ومن نحن)

إن المثقف العربي يعيش ثقافة شرخ أو فصام بين موروثه الذي تربى عليه، وبين قناعاته التي اكتسبها من خلال احتكاكه بالآخر الثقافي جعله يتساءل من أنا؟ بل من نحن؟ وأن المؤسسات الثقافية العربية منذ الاتصال بثقافة الغرب في النصف الأول من القرن التاسع عشر، أو منذ السنوات الأخيرة من القرن السابق عليه منذ الحملة الفرنسية على مصر، عجزت عن تطوير مشروع ثقافي خاص بنا يوقف الشرخ ويرأب الصدع، مشروع يحقق الهوية الثقافية ويحافظ عليها ضد محاولات الاقتلاع الثقافي وسلب الهوية التي تحاصرنا بها ثقافة التغريب القادمة عبر العولمة.

واستمر الشرخ الثقافي وأخذت الأسئلة تلح بقوة على كثير من أعضاء الصفوة المثقفة، وكان السؤال المحوري من نحن؟ هل نحن شرقيون أم غربيون؟ هل نعيش حالة المجتمع الحديث أم حالة المجتمع القديم؟ هل ننتمي إلى التراث العربي أم التراث الغربي؟ ولا شك أن العودة إلى الأصول باعتبارها المدخل الوحيد لتحديد الهوية الثقافية القومية سوف ينهي ويضع حدا للشرخ ويرأب الصدع وهكذا نعود إلى درجة من التوحد الصحي والكلية التي راودتنا لما يقرب من قرنين من الزمان، عندئذ سنكون أسعد حالا بعد أن نخرج من الدائرة الجهنمية الحالية التي ندور حولها مغمضي العيون مسلوبي الإرادة تتقاذفنا تيارات القديم والجديد دون أن ننجز شيئا، ولن نجد أنفسنا نعيش ذلك التناقض المؤلم[1]، الذي يريده لنا الحداثيون، ويطرح الدكتور **عبد العزيز حمودة** سؤاله الصعب حول السبب في حدوث هذا الشرخ الثقافي والفصام المؤلمين؟ ويجيب قائلا: "لقد وصل الحال بالبعض منا في انبهاره بالغرب وبلغ انبهارهم بالعقل الغربي وانجازاته إلى درجة احتقار العقل العربي وإنجازاته وهذه الحالة لم تكن الحداثة وما بعد الحداثة هما السبب فيها، لقد كان ارتماء العلمانيين العرب في أحضان الحداثة وما بعدها نتيجة وليس سببا، صحيح أنهما يمثلان ذروة الارتماء في أحضان الثقافة الغربية، لكنها ذروة سبقتها عملية اتجاه واعية ومدركة نحو الغرب وثقافته

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 24.

بدأت أثناء حكم محمد علي لمصر وتمثلت في تحديث التعليم، وابتعاث الشباب إلى أوروبا مع الإبقاء على نظام التعليم التقليدي ومن هنا بدأت الازدواجية والثنائية والشرخ".[1]

ثم أصبح جسر التأثير الغربي في الثقافة العربية طريقا واسعا ممهدا عن طريق الاستعمار الغربي فلم يعد الأمر مقصورا على فئة محدودة من الأفراد يبتعثون إلى أوروبا لتعود بانبهارها إلى الثقافة العربية لتحاول تحديث العقل العربي بل تعداه إلى غزو بشري، عسكري، وثقافي.[2]

إنه لا يمكن الفصل بين الحداثة وما بعد الحداثة من ناحية وبين العولمة التي يقودها الغرب أو ما يسمونه بالكونية الجديدة، واتفاقيات الغات التي تحكم السيطرة على اقتصاديات دول العالم من ناحية ثانية، ثم الغطرسة الغربية المهيمنة التي تريد فرض نموذجها الصناعي الرأسمالي الاستهلاكي والثقافي أيضا على الدول المغلوب على أمرها من ناحية أخرى.

ويخلص المؤلف إلى نتيجة وهي أن تبني الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين مصاحبا بكل الانبهار الذي رافق ذلك يعني في بساطة مؤلمة أن بعض الحداثيين العرب قد مهدوا لعمليات الاختراق الثقافي، وسهلوا عملية السيطرة والهيمنة للحداثة شرقيها وغربيها، وهذا هو حجم الخطأ الذي يحدد بالقطع حجم اللوم المناسب.

لكن ربما نتيجته هذه كانت الصورة التي تعكسها مرآته المحدبة، وبذلك لم تكن صورة منطقية عادية، فالأجدر به وضعها أمام مرآة عادية تعكس الأشياء على حقيقتها، لأن المحاولة الناجحة لتأسيس نقد عربي هو التزاوج بين حداثة المنجز الغربي وأصالة التراث النقدي والبلاغي العربيين.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 25،26.

[2] نفسه: ص 27.

ثانيا: قضية الانبهار والاحتقار

في ثنائية الانبهار بالعقل الغربي واحتقار العقل العربي ومنجزاته يورد **عبد العزيز حمودة** بعض الآراء لنقاد اختلفت توجهاتهم بين الانبهار والاحتقار الذي يتصور أنه يقع في قلب الشرخ الثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي ومن هؤلاء ناقد انبهر بالمنجز الغربي أيما انبهار إنه **ميخائيل نعيمة** صاحب كتاب الغربال "1923" حيث كان أكثر جرأة من سابقيه في الانبهار بالعقل الغربي من جهة واحتقاره للتراث العربي وأعلامه إلى حد إعلان القطيعة التامة معه من جهة أخرى فهو يؤكد أن العقل العربي لم يقدم أي شيء للإنسانية، في أي مجال من مجالات الحياة فهو عقل جامد ومتخلف وفقير حيث يقول.

"أما عن **أمرئ القيس والنابغة الذبياني ولبيد وعلقمة وعنترة وشوقي ومطران وحافظ** فإن "غثهم أكثر من سمينهم ولا يمكن أن يترفعوا إلى مصاف **هوميروس وفرجيل ودانتي وشكسبير وملتون وغوته...**"[1]

فهؤلاء "اختارتهم السماء أصفياءها وأسكنتهم الأولمب ولمست شفاههم بجمرة الحق".[2]

فعبد العزيز يعذر الرجل بدعوى أنه كتب غرباله في نيويورك حيث تلقى تعليمة غربيا خالصا في المهجر الأمريكي فمن المنطقي أن يصدر حكمه على إنجازات العقل العربي من هوى مسبق وتحيز جاهز.

لكنه لا يعذر **العقاد** و**المازني** مؤلفي كتاب الديوان بجزأيه الأول والثاني عامي 1920-1921، حيث يرى أن **العقاد والمازني** لم يكونا أقل حماسة من **نعيمة** لإنجازات العقل الغربي والانبهار بثقافته وآدابه[3] وهذا واضح في قولهما: "إن المرء ليزهو بآدميته حين يلقي بنفسه في غمار الآداب الغربية وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها، وتعارض مهابها ومنتجاتها وتجاوب أصدائها وأصواتها"[4]

---

[1] ميخائيل نعيمة: الغربال، دار نوفل للنشر، ط 15، بيروت، لبنان، 1991، ص 48.

[2] نفسه: ص 49.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 34.

[4] عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني: الديوان في الأدب و النقد، دار الشعب للطباعة والنشر، ط4، القاهرة، ص 121.

ويعتبر المؤلف أن الانبهار وصل أوجه في بداية الثمانينيات وهو انبهار أعمى الحداثيين العرب عن إدراك الاختلافات من ناحية ودفعهم بسبب إيمانهم بضرورة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط لتحقيق الحداثة إلى احتقار التراث من ناحية ثانية.

وفي نظره ليس الانبهار دائما مقرونا باحتقار العقل العربي ومنجزاته فمثلا انبهار جابر عصفور لا يقابله احتقار أو تقليل من شأن التراث النقدي العربي وتعتبر دراسات الرجل في التراث النقدي من أعمق الدراسات الأكاديمية جدية واحتراما للعقل العربي.

ففي دراسته قراءة التراث النقدي وفي "المقدمات المنهجية" يحدد شكل ملامح التحديث، ورفضه للتراث باعتباره إطارا مرجعيا حيث يقول: "لم يعد الهدف من قراءة التراث – في النمط الجديد– استعادة الماضي بكل ما يقترن به من قيم جمالية وأدبية، فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرينة إطار مرجعي مرفوض...وإن كان الإطار المرجعي الجديد يعني استبدال الحاضر بالماضي والغرب المتقدم بالشرق المتخلف، فإنه كان يعني بداية أول قطيعة حادة مع التراث بوجه عام".[1]

لكنه في كتابه نظريات معاصرة لا يختلف كثيرا عن بقية الحداثيين فيتحدث بحماسة لا تقل عن أي انبهار حداثي آخر حيث يقول: "كانت البنيوية مبعوث العناية اللغوية الذي حمل بشارة العهد الآتي إلى العلوم الإنسانية ومنها النقد الأدبي دالا إياها على طريق الهداية المنهجية والجنة الموعودة للدراسة العلمية التي تؤسس النقد الأدبي".[2]

ومنه فإن الحداثة العربية جاءت برفضها القاطع للتراث تأسيسا على تحقيق القطيعة المعرفية مع الماضي واحتقارها الخفي أحيانا والمعلن أحيانا أخرى للقوالب والتقاليد القديمة والمألوفة، ويبرز الجانب الأيديولوجي للحداثة باعتباره ثورة للنخبة وباعتبارها ثورة نخبة فإن الحداثة في نسختيها العربية والغربية تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم ومن الطبيعي أن

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991، ص 25.

[2] جابر عصفور: نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، (د.ط)،القاهرة، 1998، ص 207.

يجيء التعبير الفني والأدبي الذي تنتجه الحداثة "رفضا قاطعا للتقاليد الفنية السابقة بل رفضا أيضا لفكرة التقاليد نفسها".[1]

وسط كل هذا الانبهار بالمنجز الغربي أطلقت تحذيرات من أصوات كانت موجودة خاصة في فترة قريبة من الخمسينيات، وإن كانت تحذيرات ليست بالقوة الكافية من الارتماء الكامل في أحضان الثقافة الغربية ومن بين هذه الأصوات على سبيل المثال صوت **محمد مندور** الذي حذر من نقل الفكر الغربي والانفصال عن الواقع متبنيا دعوة للوسطية حيث يقول: "ونحن في عصرنا الحاضر لن نستطيع أن نجاري التفكير الأوروبي... إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير وذلك لأن الفكرة التي نبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تنحل متعثرة في فتات المنطق".[2]

أما عن **سامي سويدان** فأراد أن يمسك العصا من منتصفها فقد أراد أن يقيم جسرا ما، فتحدث عن حداثة تتجه ناحية الغرب وحداثة تتجه ناحية التراث العربي القديم، تتفق مع الحداثة الغربية من ناحية ولا تحقق قطيعة مع التراث من ناحية ثانية، حيث يعتبر **عبد العزيز حمودة** أن الحداثة الثانية هي الحلم المستحيل الذي يراود الحداثيين العرب حتى الآن.[3]

[1] شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، مطابع الوطن،(د.ط)،الكويت، 1993، ص 70،71.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 36.

[3] نفسه: ص 37.

ثالثا: قضية الاختلاف في المنطلقات الفكرية والفلسفية

قبل أن يتحدث **عبد العزيز حمودة** عن الاختلافات الجذرية بين الثقافتين الغربية والعربية توقف قليلا عند طبيعة الحداثة الغربية التي ننقل عنها وبرأيه الحداثة هي في الحقيقة حداثات؛ حداثة اليسار الاشتراكي وحداثة اليمين الغربي وفي داخل المعسكر الغربي نجد حداثة يسار ووسط وحداثة يمين ووسط، وتنقسم ما بعد الحداثة بدورها إلى مدارس متنوعة : مدرسة **دريدا** ومدرسة **بيل** التفكيكية...الخ.[1]

ويرجع هذا التعدد إلى الأنظمة الثقافية المختلفة التي امتزجت في الحضارة الغربية لكن هذه الأنظمة لم تعرف أو يؤسس لها في الثقافة العربية، ورغم ذلك فقد ثم نلقها دون مراعاة للخصوصية والاختلاف الثقافي.

ومن ثم يحق لنا الاستنتاج بأن النموذج الحداثي العربي يتحيز للعام على حساب الخاص ويلغي الاختلاف باسم الكونية والعالمية، فتلك الحداثة تدعي الانحياز إلى سلطة العقل ومنجزاته وتقطع مع كل ألوان الفكر الغربي وتقوم بأنسنة الدين وترفض تأثيره في إنتاج الثقافة وتجعل الإنسان مصدرا لجميع القيم وهذا ما قصده **شكري عياد** بـ "أسطرة الإنسان في مقابل أنسنة الدين".

ورغم أن الحداثة تزعم أنها تتحيز لما هو إنساني فإنها تغلق ذلك بطابع مادي صرف يتحول فيه الإنسان إلى مجرد أداة للطبيعة خاضعا لقوانينها المادية المحسوسة، فالأزمة هنا هي أزمة اختلاف الفكر الذي أفرز الحداثة الغربية ثم ما بعد الحداثة وتاريخ الفلسفة الغربية لما يزيد على ثلاث مئة عام، والذي لا يمكن فصله عن الحداثة وما بعدها من انبهارنا بإنجازات العقل الغربي.[2]

فالحداثة عند **عبد العزيز حمودة** كانت نتيجة منطقية للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي مرت بها المجتمعات الغربية، أما نحن فقد تبنينا النتائج النهائية للحداثة الغربية دون أن يعيش مقدماتها والنتائج الوحيدة التي كانت أمامنا هي التي تعتمد

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 51.

[2] نفسه: ص 54،53

على مقدمات التراث العربي، الذي كان من الممكن برأيه أن ندخل عليه كل ما شئنا من عمليات التحديث من تطعيم ذكي بالتراث الغربي واختيار حصيف لأفضل ما فيه وكان من الممكن أن نمارس مع تراثنا جميع عمليات الاختيار والحذف.[1]

ويكمل قوله بأن أبرز جوانب الاختلاف التي لم تدرك، ربما تكون السبب الأساسي لمراوغة ما بعد الحداثيين العرب وتهربهم من الاعتراف بتحولهم من الحداثة إلى ما بعدها هو حالة الشك وفقدان اليقين، بعد أن سقطت الآلهة الجديدة: المادة والعلم والعقل وفشلت في تفسير الكون أو تحقيق السعادة للإنسان.

وحين تصبح الذات في عصر الشك المطلق في جميع السلطات، المصدر الوحيد للقيم لا نحصد إلا الفوضى ولهذا لم يكن غريبا أن يخلص **آلان تورين** في نهاية نقده للحداثة الغربية إلى أن العامل الغربي اليوم قد بدأ مرحلة الحنين إلى الماضي ما فيه من التقاليد والنظام والتوازن الصحيح بين منجزات العقل وتحقيق الذات والقيم الدينية يقول: "لم يعد لدينا ثقة في العالم لم نعد نؤمن بأن الثراء يعود إلى تحقيق الديمقراطية والسعادة لقد ذهبت الصورة التحررية للعقل وأعقبها الخوف من العقلنة... ويزداد خوفنا...من عدم المساواة على المستوى العالمي وأن تفرض على الجميع سباقا مهلكا تجاه التغير".[2]

ومن بين الاختلافات التي يطرحها **عبد العزيز حمودة** أيضا وربما أشدها تهديدا للمؤسسات الاجتماعية التقليدية في المجتمع الغربي وعلى رأسها الأسرة، ويعني بها وظيفة الأسرة التي تختلف بالقطع سواء في الحداثة أو ما بعد الحداثة الغربيتين عن وظيفتها كما تحددها التقاليد العربية، كما يرفض المبالغة غير المقبولة من جانب العقل العربي وثقافته الدينية والتقليدية في تأكيد حق المرأة المساواة الكاملة في الزواج من امرأة أخرى، وإنشاء أسرة وتنشئة طفل دون أب معروف أو غير معروف، في اعتبار العلاقة الصحية والسليمة بين الرجل والمرأة صورة من صور قهر الرجل للمرأة، إن لم تكن أبلغها، وينسحب الشيء نفسه

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 57،56.

[2] آلان تورين: نقد الحداثة تر: أنور مغيث، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية للمجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)،1997، ص 473،472.

على الشذوذ بين الرجال، فهو ضد دخول الدائرة الجهنمية التي انتهت إليها ما بعد الحداثة الغربية وهي الدائرة نفسها التي يحلم عقلاء الغرب اليوم بالخروج منها والعودة إلى الماضي ويختم بقوله: "هذا ما يراد لثقافتنا العربية أن تصل إليه في انبهارنا الأعمى بالعقل الغربي وإنجازاته؟ وهل نستطيع حقيقة أن نتغاضى عن كل هذه الاختلافات؟ وقائمة الاختلاف طويلة عريضة لم نورد منها إلا القليل.[1]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 65،67.

رابعا: قضية الحداثة: التهديد/ الخطر

يعتبر **عبد العزيز** أن الخطر الذي يتحدث عليه من جانب الثقافة الغربية على البلدان العربية ليس من صنع خياله أو أنه وهم يعيشه بل هو خطر وتهديد يقوم المناهضون للحداثة الغربية ومن داخل البيت الغربي بالتنبيه إليها في كثير من الموضوعية والتجرد.

وهو يرى في ذلك مؤامرة وقد عاش العالم العربي عقدة المؤامرات من قبل وهذا ما يتضح في سؤال يثيره **آلان تورين** في كتابه نقد الحداثة قائلا: كيف يمكن لبلدان مستعمرة أو مقهورة ألا تحذر من عقلانية يطابقون بينها وبين القوة التي تقهرهم؟ كيف لا تضع تاريخها وثقافتها في مواجهة سلطة مهيمنة تتماهى مع الحداثة ومع العقل وتعتبر أن أشكال التنظيم والفكر الملائمة لمصالحها الخاصة أشكال كونية".[1]

فالخطر الذي يشير إليه **تورين** يكمن في أن الغرب حينما يفرض باسم الكونية أو العلمانية أفكاره ونظمه فإنه يفعل ذلك من منطلق حرصه على مصالحه الخاصة وهذا على وجه التحديد المفهوم الغير المرضي للمؤامرة.

فتساؤل **تورين** هنا يدافع عن حق الدول المستعمرة أو المقهورة في الشك في نوايا الحداثة الغربية، لكننا في العالم العربي في لحظة انهيار الحلم العربي اندفعنا في انبهار غير محسوب في اتجاه الحداثة الغربية، غير مدركين للأخطار التي تحملها لنا ولهويتنا الثقافة والقومية، ولم نشك في أهداف الحداثة الغربية بل دفعنا الإحساس بالدونية إلى تقليل من شأن العقل العربي احتقاره مرات غير قليلة.[2]

ومقولة المؤامرة هنا ليست حالة مرضية بل حقيقة واقعية يؤكدها عقلاء الفكر الغربي الذين يرون الخطر الواضح والذي نفشل في إدراكه بين العقلنة والكونية من ناحية السيطرة الغربية على دول العالم الثاني والثالث من ناحية أخرى.

أما **تورين** فيرى أن الحداثة والقومية تمثلان قوتين متناقضتين بل متصارعتين وكلما كان الشعور القومي في بلد ما قويا زاد ارتباط ثقافته بأصوله وتراثه مما يحفزه إلى الابتعاد

[1] آلان تورين: نقد الحداثة، مرجع سابق، ص 384.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 68، 69.

عن مركز الحداثة المهيمنة و**تورين** عندما يقول بالتناقض المبدئي بين الحداثة والقومية يعتمد على تعريفه للقومية باعتبارها: "تعبئة الماضي والتراث في خدمة المستقبل والحداثة".[1]

ودوافع نشر الحداثة الغربية في الثقافات الأخرى ليست الرغبة البريئة في نشر سيادة العقل والتفكير العقلاني، بل الرغبة في سيطرة المركز الحداثي على الثقافات الواقعة على المحيط بهدف استغلالها تجاريا وصناعيا وعن طريق الاستعمار غير المباشر فهو يقول:" أن الإفريقي والأمريكي اللاتيني لهما أسبابهما الوجيهة للشك في أن يكون كل ما يأتي إليهما من فرنسا أو الولايات المتحدة أومن إنجلترا تعبيرا عن الحداثة فهو في الغالب سيطرة استعمارية أو فرض لنماذج ثقافية غربية، عندما يعلم الفرنسيون الجزائريين "أجدادنا الغاليون" أو عندما تنشر الولايات المتحدة الأمريكية في أمريكا اللاتينية كتبا مدرسية تتحدث عن الزراعة في كنساس وليس في التيبلانو، كيف يمكن أن نجد الجرأة على اعتبار هذا الاستعمار تحديثا في حين أنه ليس إلا غزوا؟ كان يلزم كل صلف البلاد المسيطرة لكي تطابق بين قوميتها وكونية العقل".[2]

وقد استعان **عبد العزيز حمودة** في كشف دور المخابرات الأمريكية والبريطانية في تمويل الأنشطة الثقافية في شتى أنحاء العالم بالمؤامرة الموثقة في 509 صفحات من القطع الكبير من" يدفع أجر العازف؟" للباحثة البريطانية **فرانسيس ستونر سوندرز** التي استقت وثائقها من ملفات المخابرات الأمريكية والبريطانية بعد الإفراج عن تلك الملفات بعد مضي المدة الزمنية المقررة وشملت الوثائق لقاءات مطولة مع المؤسسات والأشخاص المستهدفين، ثم أجهزة التمويل أو الغطاء في لغة المخابرات الذي يستخدم في ذلك.

وفي مقدمة كتابها أوضحت أهداف تدخل أجهزة المخابرات الأمريكية والبريطانية في الأنشطة الثقافية في المنطقة العربية وغيرها من مناطق العالم وتمويلها.

وأهم هذه الأهداف الترويج للحداثة باعتبارها سلاحا ضد الثقافات المحلية للشعوب وكلمة **توم برادن** وهو من أبرز رجال المخابرات البريطانية الذين قادوا الحرب الثقافية يؤكد

[1] آلان تورين: نقد الحداثة، مرجع سابق، ص 188.

[2] نفسه: ص 188، 189.

بمجال لا يترك للشك عمليات الغواية لجذب المثقفين إلى المعسكر الغربي لم تكن بريئة كلية، وشعار حرية التعبير الذي كانت تنادي به خارج أسوار الولايات المتحدة كانت تكبته داخلها في أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات.

وقد تساءل المؤلف إن كان هو والحداثيون العرب على علاقة بالمخابرات الغربية عن معرفة أو غير معرفة، فقد كان لرابطة حرية الثقافة التي تمولها المخابرات الغربية مكتبا لها في العالم العربي في لبنان وهكذا بدأت في افتتاح عدد من المجلات والدوريات منها **مجلة حوار** التي افتتحت في القاهرة في أوائل الستينيات لكنها اضطرت لإغلاق أبوابها بعد افتضاح أمرها.

وكذلك ، ظهور مجلة **شعر** في بداية 1957 والظروف التي احاطت بها تشي بعلاقة وثيقة برابطة حرية الثقافة فقد ظهرت بعدما يقرب من عقد بداية نشاط الرابطة المشبوهة ومؤسسها نفسه **يوسف الخال** الذي كان مقيما في نيويورك وعاد إلى بيروت فجأة عام 1955 ليصدر المجلة التي ارتبط اسمها بالحداثة العربية إلى حد كبير بعد ذلك التاريخ بأقل من عامين.[1]

وقد كان يدعو إلى الاندماج التام في الثقافة الغربية فتحول الحداثيون من التعلم إلى الاندماج دون أن يدركوا الاختلاف أو يستشعروا الخطر والنتيجة هي ثقافة الازدواجية والشرخ الذي بدأ مع عمليات التحديث المبكرة مع **محمد علي** إلا أن الشرخ لم يكن أبدا بالعمق الذي ظهر به بعد التحول إلى الحداثة.[2]

وقد **أكد عبد العزيز حمودة** أنه بحديثه عن دور المخابرات الأمريكية في تمويل أنشطة ثقافية في جميع أنحاء العالم ليس القصد منه تصريحا أو تلميحا، اتهام أي مثقف مصري أو عربي بالعمالة بل يؤكد أنه يجل المثقف العربي ويكن له كل احترام وهو لا يعرف

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 76-84.

[2] نفسه: ص 85.

اسم مثقف عربي أو مصري واحد على الأقل دفعت له المخابرات الأمريكية لا كن لابد أنها دفعت للعشرات في العالم العربي وفي أوروبا وفي أمريكا الجنوبية وآسيا دون علمهم.[1]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 74.

خامسا: قضية المصطلح وأزمته

قبل الخوض في أزمة المصطلح لا بأس أن نورد تعريف للمصطلح وبعض شروطه يقول **التهانوي** "إن أكثر ما يحتاج به في تحصيل العلوم المدونة والفنون المروجة إلى الأساتذة هو اشتباه المصطلح فإن لكل علم اصطلاحا إذا لم يعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه إلى الاهتداء سبيلا وإلا فهمه دليلا".[1]

وعرف العلماء المصطلح بأنه: "العرف الخاص" وهو اتفاق طائفة مخصوصة على وضع شيء ويقابله في اللغة وهو مأخوذ من الجذر "ص ل ح" الذي ترجع إليه لفظة "مصطلح" ما يدل على صلاح الشيء وصلوحه، بمعنى أنه مناسب ونافع[2] ومن شروطه:

1. اتفاق العلماء عليه للدلالة على معنى من المعاني العلمية.
2. اختلاف دلالته الجديدة عن دلالته اللغوية الأولى.
3. وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله الجديد ومدلوله اللغوي.
4. الاكتفاء بلفظة واحدة للدلالة على معنى علمي واحد.

غير أن عدم احترام هذه الشروط وعمليات النقل والاستعارة الغير واعية من الثقافة الغربية أفرزت أزمة حادة في المصطلح، وتصل حدة الترجمة إلى العبثية أحيانا كما يتمثل ذلك في ترجمة مصطلح واحد هو**Poetics** إلى أكثر من ترجمة عربية فأزمة المصطلح ليست أزمة ترجمة وهي نتيجة وليس سببا كما أننا لا نستطيع أن نفصل الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة التي تميز الكتابات الحداثية العربية عن أزمة المصطلح وينفي المؤلف أن تكون فوضى المصطلح ترتبط بالترجمة ويحدد **محمد عناني** في معجمه سبب من الأسباب المحزنة لفوضى المصطلح "وقد استفحل الأمر حتى أصبح موضة فلم يعد أحد يستخدم كلمة مشكل أو مشكلة على الإطلاق تفضيلا لكلمة الإشكالية وهي مصدر لكلمة أجنبية **Problematic**... والتي تعني القضية التي تجمع بين المتناقضات، فهو يفضلها

[1] محمد علي التهانوي: كشف اصطلاحات الفنون، تح: رفيق العجم، علي دحروج، مكتبة لبنان للنشر، ط1، لبنان، 1996، ج1، ص 1.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة "صلح"، مكتبة الشروق، ط4، مج 1، ص 520.

لغرابتها وطرافتها، ظانا أنه بذلك ينمق أسلوبه أو ينبئ عن العلم والحجا ولم يعد البعض يستخدم كلمة **التناول** أو **المعالجة** أو **المنهج** لا بل ولا **الدراسة** مفضلا كلمة **المقاربة** وهي ترجمة غربية لكلمة **Approach** الإنجليزية، التي تعني أكثر من أي من هذه الكلمات وإن كانت قد توحي للقارئ بفيض عميم من المعرفة والتبحر في المذاهب الحديثة".[1]

ما يثير الألم عند **عبد العزيز حمودة** هو أن البعض في إتباعه "الصيحات" في موضة النقل يعتمد اختيار الترجمة الخاطئة لمجرد أنها موضة أو أنها توحي للقارئ بفيض عميم من المعرفة والتبحر في المذاهب الحديثة وكأنه لا تكفي الغرابة والغربة في الأفكار الحداثية الغربية في تربيتنا الثقافية.

وبرأيه أزمة المصطلح ترجع إلى تركيبة متشابكة ومتداخلة من الأسباب أبرزها خصوصية المصطلح النقدي وخصوصية الثقافة، ثم نسبية المعنى عند نقل المصطلح من وسط لغوي إلى وسط آخر ونسبية المصطلح التي تحددها التغيرات أو التحولات السريعة في القيم المعرفية....

كما أن أولى مشكلات نقل المصطلح ترجع إلى أن المصطلح ليس دالا يشير إلى مدلول حسي "واقعي" خارج العقل، ولكنه رمز لغوي سواء أكان يدل على مفهوم بسيط أو مركب يشير إلى صورة ذهنية داخل العقل وليس خارجه، وهي حقيقة أدركها النقاد العرب القدامى... وهذا التفسير المبكر لآلية الإشارة للرمز اللغوية وهو الذي سيؤدي في نهاية المطاف ومن داخل الفلسفة الألمانية بأن الواقع الخارجي أو المادي لا وجود له إلا عند وعي المتلقي به أو أثناء الوعي به ومنه فإن المصطلح النقدي الحداثي كان إفراز فلسفة غربية تختلف جوهريا عن منجزات العقل العربي وطرائق تفكيره دون أن يعني[2] ذلك بدونية العقل أو تفوق العقل الغربي.

---

[1] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي–عربي، دار نوبار للطباعة، ط3، القاهرة، 2003، ص 8.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 94،93.

فالمصطلح يقوم في جزء كبير منه على نسبية الثقافة التي تفرزه، وفي ضوء تلك النسبية كان علينا أن ننظر إلى المصطلح الغربي ببعض الشك، وهذا ما يقصده **مصطفى ناصف** في كتابه **النقد العربي** حيث يقول: "النقد الغربي أسئلة كثيرة شديدة الأهمية يؤدي بعضها إلى بعض، وكل فهم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقافة العربية وسائل المصطلحات الأخرى جدير ببعض الشك".[1]

ونسبية دلالة المصطلح لا تقوم على الاختلاف بين الثقافات، وبين دلالة المصطلح في الثقافة المنتجة له والثقافة المستعمرة له فقط، ولكنها أيضا نسبية قائمة داخل الثقافة الواحدة في قلب استخدامات المصطلح العلمي الذي يفترض فيه دقة الدلالة ووضوح حدودها، وقد ساهم إيقاع العصر المتزايد بشكل جنوني في تأكيد تلك النسبية والتغير المستمر في المدلول العلمي أو المشار إليه وحيويه يفرض علينا بداية عمليات تعديل مستمرة في الدوال ذاتها والشيء نفسه إلى حد كبير في المصطلحات الأدبية الجديدة التي تتعرض لترجمتها أو نقلها عن لغات أجنبية **فمحمد عناني** يقول أنها: "تحتاج إلى ما يسمى بعملية تعديل دلالية متواصلة والتعديل هنا أقرب إلى الصقل منه إلى التشذيب والتهذيب، فالغاية هي زيادة درجة المطابقة بين المصطلح والمعنى المستخدم فيه أو ضمان عدم الخلط بينه وبين غيره مما يمكن أن يؤدي إلى الالتباس أو الغموض".[2]

وفي نظر عبد العزيز حمودة أن الأزمة تزداد تعقيدا حينما يحاول الحداثيون العرب تثبيت دلالات للمصطلحات المستعارة والمنقولة، وحينما يواجهون بقصور المصطلح وفوضى دلالته يسارعون إلى إلقاء اللوم على القارئ غير الحداثي واتهامه بالجهل تارة وقصور قدرته على الفهم تارة أخرى، واتهام اللغة العربية التي في رأيهم تجسد كل قصور العقل وعجزه عن التفكير الكلي والمركب وتوقفه عن الجزئيات، لكن الحقيقة التي يتناساها البعض أن فوضى الدلالة ليست أمرا خاصا باللغة العربية أو مقصورا عليها فهي في حقيقة الأمر في موقع القلب من الفكر الحداثي الغربي نفسه الذي يعاني نسبية الدلالة و الاختلاف وهي ظاهرة

[1] مصطفى ناصف: النقد الأدبي، نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، (د ط)،الكويت، مارس 2000، ص 9.

[2] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم، مرجع سابق، ص 11.

ترجع إلى أننا لا نتعامل مع حداثة أو ما بعد حداثة واحدة بل مع حداثات وما بعد حداثات مختلفة ويتوقع داخل بيت ثقافي واحد أن تقبل كل هذه الحداثات بجميع تناقضاتها.[1]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 97.

سادسا: قضية الغموض في النصوص الحداثية

يعني **حمودة** بهذه السمة تعمد الحداثيين الغربيين والعرب اختيار الغموض والمراوغة أسلوبا للكتابة، وهو مجاراة واعية مدركة لغموض النص الحداثي في لغته الأصلية تأسيسا على مبدأ لفت لغة النقد النظر إلى نفسها مع افتراض أن الحداثي العربي قد فهم النص في لغته الأصلية بالكامل قبل أن يبدأ بالكتابة وحتى يجهد القارئ عقله في فهم النص النقدي وإن أدى ذلك إلى ضياع النص الإبداعي، فهي اختيار مقصود يسعى إلى لفت الانتباه إلى لغة النقد باعتبارها إبداعا يوازي الإبداع الأدبي، لكن هناك غموضا آخر غير مقصود لا يقل سوءا لأنه يؤدي إلى تشويه الأفكار والمفاهيم الأصلية.[1]

وينشأ غالبا سوء النقل في اللغة العربية، ولو رجع الباحث إلى الأصول الغربية المترجمة لوجد ما يغنيه عن فك طلاسم الترجمات التي لا تستعصي فقط على فهم القارئ بل تستعصي على فهم المترجم نفسه.[2]

وإن فشل القارئ العربي في فك شفرات الأعمال وفي عدم فهمه للنص، فإن القصور من جهة نظر الحداثيين العرب، قصوره هو وليس قصورهم هم!

وقد أدرج **عبد العزيز حمودة** نموذجا يوضح هذا الغموض متجلا في رجوع **لطيفة إبراهيم** عن حديثها للتلقي في دراسة أخيرة لها "اتجاهات تلقى الشعر في النقد العربي المعاصر" نشرت في مجلة **علامات** مارس 2000 إن نص عربي يفترض أنه **لسليمان عشراني** الذي عنوانه "قراءة القراءة: الخطاب القرائي...وأدبية القراءة والتلقي".[3]

وقد توقف **حمودة** أمامه بسبب ورود لفظة قراءة في أربع تركيبات لغوية ودلالية مختلفة في توجس وريبة.

فالغموض الذي يجسده هذا العنوان لا يمكن أن يكون إلا مقصودا، لكن إذا كان غموض العنوان مقصودا فما يرد في مقدمة البحث **للطيفة إبراهيم** لا يمكن إلا أن يكون غير

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 106،107.

[2] نفسه: ص 121.

[3] نفسه: ص 108.

مقصود لأنه يجسد عدم فهم المصادر الأولى إذ أنه في نهاية الأمر في اللغة الجديدة لا يعي شيئا، وإن كان يعي شيئا ما فإنه في بطن الكاتب ومن ثم يستعصي على فهم القرّاء أمثالنا وإذا نزلنا على السلم الأفلاطوني إلى الدرجة الثالثة على اعتبار درجة **لطيفة إبراهيم** الثانية كيف سيتعامل فيها مثقف عربي عادي، أكمل تعليمه الجامعي، مع نص من هذا النوع لنا أن نتصور فهمه للحداثة بعد أن اكتمل تشويهها فإذا تحول ذلك المثقف إلى الكتابة الحداثية فإن سلم التشويه يصبح لا نهائيا.

إن الأمر أخطر مما قد يتصوره البعض، فإن ما يحدث لا يمكن وصفه بأقل من العبث بالعقل العربي، ومستقبل أمة كاملة.[1]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 108-110.

سابعا: قضية الترجمة وإشكالية التطبيق

الترجمة هي "سبيلا من سبل التفاهم والتواصل اللغوي –نوعا من النشاط البشري– قام به الإنسان في مجتمعاته الأولى لتنظيم علاقته بجيرانه وتأمين أغراضه وتدبير حاجاته".[1]

ويقول **Catford** أن الترجمة "هي عملية إحلال النص المكتوب بإحدى اللغات (ويسميها، اللغة المصدر **Source language SL**) إلى نص يعادله مكتوب بلغة أخرى (ويسميها اللغة المستهدف النقل إليها أو باختصار اللغة المنقول إليها **Larget language TL**)

وفي أبسط تعريف لها هي: "محاولة نقل رسالة في اللغة المصدر إلى رسالة معادلة لها في اللغة المنقول إليها"[2]

أما **عبد العزيز حمودة** يرى أن ترجمة نص ما من لغته الأصلية إلى لغة أخرى يمثل بالدرجة الأولى مسؤولية المترجم أمام قراءه في اللغة الجديدة، والقارئ المستهدف أولا وأخيرا هو القارئ الغير قادر على التعامل مع النص الأصلي، ولذلك أعطى شروط أو بالأحرى مبادئ يجب أن تتواجد في المترجم:

أولها: أن يكون المترجم مسؤولا علميا وأخلاقيا أمام قارئه والمسؤولية هنا كاملة لا تقبل التجزئة.

أما المبدأ الثاني هو أن عملية الترجمة تتطلب في المقام الأول تمكن المترجم من ناصيتي اللغة الأصلية واللغة الهدف، فعدم التمكن من لغة النص الأصلية يعني بالضرورة عدم فهمه ومن ثم توصيل رسالة غير صحيحة إلى القارئ، فهو بذلك يقوم بتزييف النص المترجم، كذلك هو الحال بالنسبة لعدم تمكنه من ناصية اللغة التي يترجم إليها يعني الفشل في توصيل المعنى الأصلي، بصرف النظر عن تحقق فهم النص في لغته الأولى.

[1] محمد أحمد منصور: الترجمة بين النظرية والتطبيق: مبادئ ونصوص وقاموس للمصطلحات الإسلامية، دار الكمال للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، 2006، ج1، ص 19.

[2] محمد حسن يوسف: كيف تترجم؟ دار الكتب المصرية، ط1، ط2، أغسطس، 1997، أبريل 2006، ص 29–31.

والمبدأ الثالث أنه على المترجم أن يتمتع بقدر كبير من المعرفة والعلم في المجال الذي يمارس فيه فعل الترجمة أي أنه يجب أن يكون متخصصا في المجال الذي يترجم فيه.

ويتفق المترجمون وعلماء اللغة على أن الترجمة في مجال العلوم الطبيعية والتطبيقية والترجمة في مجال العلوم الاجتماعية أقل أنشطة الترجمة تحديا لقدرات المترجم، على عكس الترجمة في مجال العلوم الإنسانية فإن التحدي يصل إلى ذروته خاصة أن لغة الإبداع هي لغة رمزية لا تقوم على المواضعة اللغوية حيث يدل اللفظ على ما وضع من أجله بل تقوم على القدرة الدائمة والمتجددة على الإيحاء بدلالات غير متواضعة.

ويعتقد **حمودة** أن النصف الثاني من القرن العشرين يبرز بشكل واضح هذا التحدي خاصة في مجال النظريات النقدية الحداثية وما بعدها، حيث يجد المترجم نفسه يتعامل مع مصطلحات لغوية مفردة ومركبة لم يحدث الاتفاق على دلالاتها بين أبناء الثقافة الواحدة وحتى بين أبناء الثقافة التي أفرزتها.

كذلك ارتباط المدارس النقدية الحداثية وما بعدها بالفلسفة الأوروبية خاصة الظاهراتية والهرمينوطيقية، يجعل إدراك المعنى على القارئ صعبا جدا، إضافة إلى تعمد الغموض والإبهام لتأكيد إبداعية النص وأهميته.

كل هذه العوامل مجتمعة في نص نقدي حداثي غربي تضع المترجم أمام مهمة شبه مستحيلة.[1]

ومتابعة الترجمات الحداثية إلى العربية في العشرين عاما الأخيرة يؤكد أن المترجم العربي عامة لم يكن على مستوى تلك المسؤولية.

وقد أدى سوء فهم النصوص الأجنبية إلى فوضى في الترجمة وعلى سوء نقل المصطلح وتعمد تشويهه نماذج أوردها **محمد عناني** في مقدمته للمعجم الأدبي حيث يعتبره **حمودة** من أفضل المنظرين والمترجمين عن الإنجليزية، فترجماته لأعمال **شكسبير** إلى

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 116،117.

العربية تعتبر من أفضل ما شهدته الساحة الثقافية العربية منذ بدايات نقل **شكسبير** إلى العربية.

ففي معجمه يورد عددا من التراكيب اللغوية والدلالية الغربية التي يفترض أنها ترجمات لتراكيب أجنبية مقابلة وأمام كل تركيب منحوت يورد المعنى الذي يقصده المترجم أو الناقد، وهذه التقابلات تبين المنحى الخطير الذي وصلنا إليه في النقل السيء وعدم الفهم ومثال ذلك "الغطاء البحثي (نطاق البحث) –كفاءة احتوائه (قدرته على الإلمام بجوانب الموضوع)– فعالية وجمالية (وظائف الألفاظ وجوانبها الجمالية)– العقلانية العاملة (مذهب عقلاني إيجابي أو نشيط)".[1]

حيث يقول بخصوص هذه التقابلات: "الواقع أنني كنت في كل مرة أتوقف فيها عند تعبير من هذه التعابير المخيفة، أحاول أن أرده إلى ما يمكن أن يقابله، أو ما ترجم عنه باللغات الأجنبية مقصورا على الإنجليزية والفرنسية فالواضح أن **الغطاء** تعبير مترجم عن الإنجليزية **Cover** والنسبة إلى البحث أو البحوث جديدة فإما أن البحث أو البحوث تغطي الموضوع، وإما أن نطاق البحث يشمل جوانب الموضوع ولا علاقة لذلك بالترجمة".[2]

لم يشأ **عناني** في هذا السياق أن يضيف الاحتمالات الممكنة للتركيب العربي **الغطاء البحثي**.

ولوان المترجم أو الناقل كان يقصد بالفعل استخدام كلمة **cover** بمعنى غطاء الشيء وهو المعنى الثاني للفظة الإنجليزية وفي تلك الحالة الأخيرة يصبح المعنى الذي يقصده المترجم غطاء البحث أي ما يغطيه أو يخفيه وتلك عبثية حقيقية، ومن ثم فإن التفسير المحتمل الذي أبرزه **محمد عناني** وقدمه في سخرية هو التفسير الوحيد الذي قصد إليه المترجم.[3]

وقد اكتفى **عبد العزيز حمودة** بذكر نماذج **محمد عناني** لسببين:

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مرجع سابق، ص 119.

[2] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم، مرجع سابق، ص 196.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 497.

الأول: أن النماذج التي قدمها تفي بما فيه الكفاية لتأكيد ما أثرته من موضوعات والثاني: أنه لن يستطيع، التزاما باختياره المبدئي، حجب المعلومات التوثيقية من مؤلفين ومؤلفات والنماذج التي أمامه نماذج حداثيين كبار على الساحة الثقافية العربية سوف يثير ذكرهم حفيظتهم جميعا.

ثم يستدرك ويقول وإذا لم يكن الهدف هو إثارة حفيظة أحد، فلماذا ضيعنا كل هذه الصفحات مع نماذج سوء الفهم وخطأ النقل؟ لقد فعلنا ذلك لسبب جوهري وهو إثبات أنه إذا كانت المدخلات **inputs** في حالة فوضى فلا بد أن تجيء المخرجات **Outputs** هي الأخرى في حالة فوضى.[1]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 122.

ثامنا: قضية الحضور والغياب

إن فوضى النقل عن الحداثة وما بعد الحداثة تبرز في أوضح صورها في ثنائية **الحضور والغياب** أو كما هي عند **كمال أبو ديب** الخفاء والتجلي حيث يورد **عبد العزيز حمودة** مفهوم الحضور والغياب في الفلسفة والنقد: فيعتبر أن حقيقة الأمر لغوية صرفة فالحضور والغياب سواء في الفلسفة أو التنظير النقدي القائم على الدراسات اللغوية يرتبطان بجوهر العلامة اللغوية والعلاقة بين الدال والمدلول.

وقد انطلق **حمودة** من أبسط تعريف للحضور والغياب الذي يعتبره نقطة انطلاق مبدئية لكل التشعيبات والتفريعات والتعريفات الأكثر تركيبية وتعقيدا، وذلك حين يؤسس **محمد عناني** في معجمه تعريفه على التلاعب الذي مارسه **جاك دريدا** مع هجاء لفظه **difference** (الاختلاف) وكيف يستخدمها في الوقت نفسه في هجائها الفرنسية **defferance** (الإرجاء أو التأجيل)[1] ويخلص **العناني** إلى أن "الإرجاء هو عكس الحضور أي حين نعجز عن الإتيان بشيء أو بفكرة فنحن نشير إليها بكلمة ومن ثم فنحن نستخدم العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء أو المعاني ولا يمكن افتراض حضورها في وجود اللغة".[2]

ويوضح **حمودة** التعريف بأنه يعني أننا حينما نستخدم لفظة شجرة أو**tree** أو**arbre** في أي من العربية أو الإنجليزية أو الفرنسية فإن الشجرة ذاتها ليست حاضرة في النطق أو الكتابة، ولكنها غائبة بعد أن استبدلنا بها اللفظ والكلمة أو الرمز اللغوي بصرف النظر إذا كان ذلك اللفظ يرمز إلى صورة حسية أو إلى صورة ذهنية إن حضور اللفظ هو نفسه غياب الشيء المشار إليه.[3]

[1] عبد العزيز حمودة: المزايا المقعرة، مصدر سابق، ص 126.

[2] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم، مرجع سابق، ص 138.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 127.

وقد توحد الفكر الغربي في إطار ميتافيزيقا قامت أساسا على فلسفة الحضور وهي فلسفة ضربت جذورها عميقا في ساحة الفكر الغربي، ومن أجل ذلك ثار **دريدا** على هذه الفلسفة وسعى إلى تبديد الحضور فكان سؤاله الجوهري، كيف نبدد الحضور؟ وقد أشار **هيدجر** إلى هذا وأكد بأن الفلسفة الغربية كانت دائما تقر بأن الشيء الموجود هو الشيء الأكثر حضور من تلقاء نفسه غير أن الانقلاب الذي حصل في صف الفلسفة منذ **هيدجر** منه انطلاق **جاك دريدا** يقول بفلسفة الغياب.

ففكرة **هيدجر** أن الإنسان أحيانا قد يعجز وعيه عن إدراك هذا الوجود وهو حاضر وبصفته حضورا فقد يكون أظهر الأشياء وأوضحها، ولكنه رغم ذلك يكون أقل ظهورا وأكثر غموضا واحتجاجا بالنسبة إلى وعي الإنسان وإدراكه.

و**دريدا** ينكر مفهوم الحضور المطلق موضحا ذلك بمثال "السهم المنطلق فهو في أي لحظة من اللحظات حاضر في موقع معين ولكنه في الوقت نفسه ليس حاضرا في تلك اللحظة وفي ذلك المكان بالذات، ففي أي لحظة اخترناها من لحظات إطلاقه يكون متحركا باتجاه موقع ثان.

كما أنه رفض مبدأ إحالة النص إلى أي سلطة خارجية **Logocentrism** . **دريدا** بنقده لسلطة الحضور التي تمركز حولها الفكر الغربي يكون قد أزال ذلك الحاجز الذي عمل لمدة طويلة على كبت المعنى والحد من انطلاقه وتعدده فهو بمقولة الغياب التي دعى إليها جعل من معنى النص المكتوب أو الخطاب اللغوي دائما مؤجلا غائبا مختلفا متنوعا حسب شخصية كل قارئ وكل متلق في حين قصرت ميتافيزيقا الحضور معنى الأشياء وللكتابات وحقائقها في وجودها وحضورها كشيء متجل وواضح أمام الدارس والمتلقي.[1]

وهذا ما توقف عنده المؤلف في كتاب المرايا المحدبة من قبل حيث قال: "ذلك كان في فترة سيادة التفكير العلمي وسلطة المنهج التجريبي، بينما تنشأ التفكيكية داخل الشك الجديد الذي يخيم على العالم، الشك في المعرفة اليقينية، الشك في قدرات العلم والشك في

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة، (د ط)، الأردن، 2010، ص 219-221.

قدرات العقل والشك النهائي في وجود المركز، أي مركز مرجعي خارجي يعطي الأشياء شرعيتها ويمكن اللغة من الدلالة وبدلا من التقاليد التي يجب أن تدمر بعد أن حجبت الكينونة والنظام الخارجي الذي لم يعد له وجود في ظل غيبة المركز القادر على تثبيت الأشياء ، تؤكد استراتيجية التفكيك استحالة الحضور فحضور ذلك المركز المحوري الخارجي داخل النص أو اللغة يرتبط دائما بالغياب... المهم أن الحضور لم يعد حاضرا في النص أو النسق اللغوي إلا مقرونا بالغياب".[1]

فالحضور الوحيد في النص هو اللغة وفي نظر **دريدا** لا حضور لأحد طرفي الثنائية إلا مقرونا بالطرف الآخر، ومن مبدأ الاختلاف والتأجيل بالحضور والغياب يؤكد **دريدا** مبدأين أساسين هما جوهر الثنائية، أولا: لا يوجد عنصر من النص يمكن أن يكون حاضرا "في ذاته ولذاته ويشير فقط إلى ذاته" أي أن حضوره هو أيضا غيابه.

وثانيا أنه لا شيء سواء في العناصر أو النسق، أي في اللفظ الذي يكون تعبيرا رمزيا عن الشيء أوفي النص الذي ينظمه النسق "حاضرا أو غائبا فقط".

كما أنه في مناقشته لاعترافات **جون جاك روسو** وذلك في كتابه **of grammaology** 1976 يقرأ الاعترافات من مدخل الثنائية الجديدة للحضور والغياب عبر المفهوم اللغوي الذي ينظر في مستويات المختلفة للمكمل **Supplement** حيث يثير **دريدا** سؤالا مبدئيا: هل تضيف الـ **Supplement** إلى الكتابة شيئا أساسيا كان ناقصا في الكلام؟ أم أنها تضيف شيئا يمكن أن يستغني عنه الكلام.[2]

روسو على سبيل المثال يرى أن الكتابة إظافة أو "مكمل" لا ضرورة له على أساس أن الكتابة أنظمة علامات قد تساء قراءتها لأنها تحاول تحقيق دلالة في غيبة المصدر الأول أو المتكلم.

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، مطابع الوطن،(د ط)، الكويت، 1998، ص 38.

[2] نفسه: ص 130.

لكن المفارقة التي يبرزها **دريدا** أنه على الرغم من وصف **روسو** للكتابة بأنها زيادة لا ضرورة لها فإن كتاباته تؤكد أن الكتابة كما يمارسها تكمل الكلام وتعوض ما ينقصه.

بل إنه يذهب في الاعترافات إلى الاعتراف بأن الكتابة هي التي أتاحت للآخرين فرصة التعرف عليه كما هو.

فالعلامة المكتوبة هي التي تكمل ما ينقص العلامات اللغوية المنطوقة وهي نقطة بداية ما يسميه **دريدا** بـ **منطق الاكمال Logic of supplementarity** أوالسلسلة اللانهائية للدلالة التي تحكمها عمليات التجلي والخفاء أو الحضور والغياب.

و**روسو** في وصف عاطفته نحو محبوبته حيث كان يقبل السرير الذي نامت عليه والستائر وكل قطع الأثاث، وقطعة الطعام الذي أخذها من فمها وأكلها بشغف يقدم **لدريدا** موقفا مثاليا يطبق عليه سلسلة منطق الاكتمال.

وعمليات الغياب والحضور باعتبار الحضور غيابا والغياب حضورا في تبادل لا ينتهي.

ففي غيبة محبوبته حسيا يستعاض عنها بمكملات أو البدائل مثل السرير والستائر...الخ وهكذا يتحول غيابها إلى حضور في تلك الأشياء.

لكن حضور تلك الأشياء هي غيبة المعشوقة الحاضرة بنفسها، أما في حضور المعشوقة حسيا غياب آخر يستعيض عنه **روسو** بقطعة الطعام التي يخرجها من فمها ليلتهمها لتؤكد حضورها لأنها غائبة على الرغم من حضورها الحسي، وهكذا تصبح قطعة الطعام بديلا أو مكملا جديدا لمنطق الإكمال الدريدي.

ثنائية الحضور والغياب عند **دريدا** تعني صعوبة الوصول إلى أصل العناصر النصية وهي صعوبة تكاد تصل إلى مرتبة الاستحالة، فالأصول الأولى للأشياء غائبة وإن كانت حاضرة في صورها، وحيث أن الوصول إلى الأصول الأولى للأشياء شبه مستحيل فإن **دريدا** يصل إلى قناعة بأن لا وجود لما يمكن أن نسميه "خارج النص".[1]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 130-134.

تاسعا: قضية المراوغة والفراغ والفجوة

إن المدلول في حالة مراوغة مستمرة للدال وأن كل محاولة لتثبيت مدلول أحد الدوال سرعان ما يتحول المدلول إلى دال يشير إلى مدلول آخر، وهذا هو جوهر المقولة التفكيكية "كل قراءات إساءات قراءة، مراوغة **indeterminacy**".

وهذا المفهوم التفكيك يختلف عن مفهوم **إنجاردن فالمراوغة** الهيرمينوطيقية التي يتحدث عنها **إنجاردن** يستخدمها مرادفة **للفجوة la cuna والفراغ blanks** تختلف عن مراوغة المدلول التي يتحدث عنها **دريدا**.

إن **إنجاردن** يتحدث في كتابه **the literarywork of art** الذي نشر بالألمانية عام 1931 وظهرت ترجمته بالإنجليزية عام 1973 عن التناغم القائم على التعدد الذي يجعل إنتاج عمل جمالي ممكنا والتناغم الذي يتكلم عنه هو الاتفاق بين أربع طبقات للعمل الأدبي وهي: أصوات الكلمات ومعاني الكلمات والأشياء التي يمثلها النص وأخيرا الجوانب التخطيطية.

وتنشأ المراوغة أو الفراغ عن الطريقة التي يتم بها التناغم بين هذه الطبقات والمستويات داخل العمل الجمالي، مثال ذلك المراوغة التي تنشأ حينما يفشل القارئ في تحديد صفة معينة في شيء بعينه داخل العمل الفني أو الأدبي وهوما لا يحدث عندما نحاول تحديد صفات الأشياء في الواقع خارج العمل الجمالي.

ولتوضيح ذلك يعقد **إنجاردن** مقارنة بين غرفة حقيقة ذات وجود حسي وغرفة جمالية يصنعها المبدع في رواية أدبية أو لوحة فنية، قائلا إنه لا مجال للمراوغة أو الفراغ أو عدم التحديد في تعاملنا مع الحجرة في الواقع.[1]

وهو تحديد لا يمكن وصف الحجرة الجمالية به، لأنه مهما بلغ كل التفصيلات التي يسوقها المبدع في وصف حجرته الجمالية، فسوف يغفل ذلك الوصف في تحديد جزء منها.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 133-135.

ومن ثم يترك للقارئ وفهمه محاولة تحديد ما لم يحدد، وفي مقارنته بين الأشياء في الواقع وممثلاتها الجمالية يقرر **إنجاردن** أن الأولى تتصف بالتحديد بينما تتصف الثانية بعدم التحديد لأنها تقدم من خلال تعبيرات رمزية متعددة التفسير والدلالة **فإنجاردن** يؤكد أن التغييرات الرمزية تضع حدودا للتفسير ولا تترك عملية التفسير مفتوحة أودون قيود فإن تلك التغيرات تترك بالضرورة مناطق فراغ حتمية.

أما الفراغ عند **جاك دريدا** في حقيقة الأمر ليس مساحة فارغة يقول المتلقي بملئها بالدلالة أو المعنى ولكنه في الحقيقة مسافة بين الدال والمدلول تسمح بتعدد الدلالة بل بلا نهائية المعنى، ففراغ **إنجاردن** "نقص يكمله المتلقي" وفراغ **دريدا** "مسافة لحرية التفسير أو التدليل".

فراغات **إنجاردن** أو فجوته أو مراوغته هي ببساطة المسكوت عنه بينها فراغ **دريدا** هو المراوغة اللانهائية للدلالة والتي تقوم على التفكيك المستمر للمعنى، إذ أننا كلما ثبتنا مدلولا راوغ داله وتحول إلى دال يحاول الإشارة إلى مدلول آخر وهكذا إلى مالا نهاية.[1]

لقد حاول **عبد العزيز حمودة** من خلال استعراض تلك المصطلحات أن يبطل سحرها خاصة وأن القارئ العربي لا يملك إلا أن يشعر بالرهبة وهو يتابع استخدامات العرب الحداثيين للحضور والغياب والفجوة والفراغ وتخبطهم في التعامل معها تنظيرا وتطبيقا بل تتداخل عند بعضهم أحيانا الخطوط الفاصلة بين البنيوية والتلقي والتفكيك دون أن يدركوا ذلك التداخل هذا بالإضافة إلى ما يعنيه ذلك من بعد عن مصطلحات نقدية عربية أصيلة كان من الممكن أن تغني الحداثي العربي عن استخدام المصطلح الأجنبي الغريب، وقد أورد نموذج متأخر يظهر تداخل الخطوط والحدود، وقد تعمد إخفاء المصدر وعدم توثيقه ليستطيع مناقشة النص بحرية وبعلمية دون أن يوصف بسوء نية أو تجريح.

النص: "ففي القراءة أو التلقي كتابة جديدة كتابة تتجدد بتجدد القارئ وذلك لأن النص الشعري مفتوح قابل لكل كتابة جديدة (1) يعيش حالة بحث دائمة عن اكتمال اللامحدود وهو

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 135.

بذلك ناقص الكتابة والقارئ هو الذي يتمم هذا النص ويضمن إمكان إعادة كتابة النص بشكل دائم (2) نخلص مما سبق إلى أن فاعلية التلقي في الاتجاه البنيوي اللغوي إما أن تتمثل في الكشف عن أنساق النص الشعري لاكتشاف عالمه والقوانين التي تحكمه، بذلك تتحدد مهمة القراءة النقدية بتتبع إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها(3) فيسد المتلقي الفجوة مسافة التوتر في النص الشعري والفجوة مسافة التوتر بينه وبين النص(4)، وإما أن تتمثل في استحضار أو استدعاء المدلول الغائب مقابل الدال الحاضر(5) أي في عملية الاستجابة لشفرات النص وبذلك يتمكن القارئ من ملء الفراغات في النص الشعري فيحقق التفاعل بينه وبين هذا النص (6) ولا يختلف الأمر في دراسات الاتجاه البنيوي التوليدي عن دراسات الاتجاه البنيوي اللغوي إلا في أمرين أولهما: ربط الدلالة التي ينتجها القارئ الناقد بالسياقين التاريخي والاجتماعي فتحقق بذلك القراءة التوليدية انفتاح النص الذي يقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراءة وثانيهما كون التلقي معادلا لكتابة جديدة للنص الشعري (7) فللقراء والقراءة وجود فعلي، حتى في دراسات الاتجاه البنيوي الذي أكد استقلال الأعمال الأدبية وعدم أهمية تجاوبات القراء وذلك لأن القراء النقاد أنفسهم يقرأون الكتب وتجاوبون معها (8).[1]

وقد فسر حمودة هذا النموذج على خلفية الحضور والغياب ومفهوم المراوغة أو الفجوة أو الفراغ فيقول: في الفقرة الأولى هو أمام المفهوم الأساسي للتلقي والقائل إن القارئ لا يقوم بمجرد قراءة للنص بل بكتابته، وإنه لا وجود للنص إلا داخل وعي المتلقي أو القارئ وهذا ما أدى إلى لا نهائية الدلالة عند التفكيكيين التي ترى أنه لا يمكن تثبيت دلالة نهائية للنص.

وتبدأ الفقرة الثانية بالبحث الدائم من جانب القارئ لإكمال اللامحدود وتربط مفهوم الفراغ وهوما أسماه **إنجاردن** بالمراوغة وهو ليس مفهوم **دريدا** عن مراوغة المدلول للدال وهي المراوغة التي تخلق فراغا تختلف مسافته من نص إلى آخر.

أما الفقرة الثالثة فهي متاهة مربكة لأنها تجسد ارتباك الكاتب/الكاتبة للانتقال من جوهر التلقي والتفكيك إلى البنيوية، سواء كانت توليدية أو غير توليدية وفهم الكاتب/الكاتبة

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 138.

لوظيفة القارئ/النقاد البنيوي أثناء تعامله مع النص الإبداعي واضحة وتتفق مع جوهر البنيوية كما يفهمها الجميع، لكن المشكلة هي وضع البنيوية من ناحية والتلقي والتفكيك من ناحية ثانية في سلة واحدة وهذا هو الجديد، وهذا هو قمة الخلط والتداخل، وهذا ما تتكلم عنه الفقرة السابعة التي تتحدث بصراحة عن البنيوية التوليدية وتنص على ربط الدلالة التي ينتجها القارئ الناقد بالسياقين التاريخي والاجتماعي، وبهذا يكون الخلط والتداخل قد وصلا ذروتهما لأن التلقي والتفكيك يفتح النص أمام القارئ وفي هذا يمكن أن يكون للسياقين التاريخي والاجتماعي دورا باعتبارهما جزء من أفق القارئ.[1]

أما البنيوية التوليدية فهي تفتح النص في أثناء فعل الإبداع أمام القوى الاجتماعية والتاريخية التي تشترك في إبداع النص، أي في كتابته الأولى وليس في أثناء التلقي فالتوليدية ترى أنه لا يمكن عزل النص وثم المؤلف عن السياق الاجتماعي والتاريخي أما التلقي فيرد التفسير إلى القارئ وليس المؤلف أو النص ويزداد الخلط في نهاية الفقرة في فتح النص من منظار البنيوية التوليدية والتلقي فالكاتب/الكاتبة لا يدرك بأنه لا يوجد أدنى علاقة بين فتح النص في البنيوية التي ترى بضرورة وضع النص داخل الظرف التاريخي والاجتماعي وبين فوضى التلقي أو التفكيك الذي يرى ضرورة وضع النص داخل وعي المتلقي به.

في الفقرة الرابعة: المتلقي يسد الفجوة – مسافة التوتر بينه وبين النص ولكنها ليست الفجوة نفسها في الفقرة الأولى فتلك توصف بأنها "اللامحدود" و"الناقص" وهوما يقربنا من مفهم المسكوت عنه عند **إنجاردن** أما هذه الفجوة فيقصد بها بشكل واضح مسافة التوتر بين الدال والمدلول وهو المفهوم التفكيكي.

ويضيف النص نموذج فجوة أخرى، هي مسافة التوتر بين القارئ والنص وكأن مهمتنا كقراء محاولة فك الخيوط المتشابكة والمتداخلة وتخمين المعنى نعم مجرد تخمين معنى نص هو نموذج للفوضى وسوء الفهم.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 140.

وفي الفقرتين الخامسة والسادسة يفترض فينا أن ننسى بنيوية الفقرة الثالثة تماما ونعود إلى التلقي والتفكيك والمسافة بين الدال والمدلول مسافة المراوغة أو الفجوة، وعلى رغم من أن الفقرة الثامنة تحاول تحقيق عملية توفيق سطحية فإنها تذكرنا بكل تناقضات الفقرات السابقة في إصرار.[1]

وهذا الشرح المطول من طرف **عبد العزيز حمودة** مقصود لتصوير خطورة الأزمة الثقافية التي يعيشها لأنه شخصيا يشعر بأن هذا هو "الرعب القادم"، إذ لم يفعل شيئا يعيد تحديد الهوية ويعين المسار، فهو يعتبر أنه أمام نموذج مخيف لسوء الفهم.

ويزيد من حجم الرعب القادم أن كاتب/كاتبة النموذج ينتمي/تنتمي إلى الجيل الثاني أو الثالث من الحداثيين العرب الذين يبتعدون أكثر فأكثر عن المصادر الأولى للحداثة الغربية التي أخذ عنها أساتذتهم، وإن كان البعض يرى أن في الحديث عن الرعب القادم تهويلا ومبالغة غير مقبولة فعليهم أن يسألوا أنفسهم أولا: ماذا سيكون شكل الفكر الحداثي العربي عند جيل قادم يتتلمذ على يد كاتب/كاتبة النموذج النقدي الذي ناقشه، كما يرى أن هذا الغموض والتداخل نفسه لم يكن عند الجيل الأول الذي تتلمذ على أيديهم جيل كاتبة/كاتب النص السابق.[2]

والصورة لم تكن بهذا السوء فقد كان هؤلاء عبر منافذ مختلفة يأخذون عن المصادر الأجنبية الأولى ولم يكونوا قد ابتعدوا عن الحقيقة المثلى، لكن ذلك لا يعني أن الغموض والتداخل لم يكن لهما وجود، إن الفارق درجي فقط، وربما عذر الرعيل الأول أنهم كانوا في عجالة واضحة لتحديث العقل العربي، بعد عام 1967 والأمر الثاني أنهم وجدوا أنفسهم يتعاملون مع ألفاظ وتعابير لم تعد بعد من المصطلحات، لأنه لم يتفق عليها بعد، فهي حديثة العهد في اللغات الأجنبية، غير ثابتة المعنى.

وهذا ما حدث مع **عبد الله الغذامي**، الذي سبق الحداثيين في التعرف على التفكيكية وقد أدرك خطورة الهوة اللانهائية التي يمكن أن تؤدي إليها استراتيجية التفكيك وفلسفة

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 142.

[2] نفسه: ص 143، 144.

التأويل، وفي وقت لم يكن **الغذامي** قد انقطع كلية عن البنيوية وأدواتها النقدية في التعامل مع النصوص الأدبية قدم الخطيئة والتكفير كنموذج للنقد التفكيكي مطبقا على شعر **حمزة شحاتة.**[1]

الأزمة في نظر حمودة لا تتمثل في غموض المصطلح أو مراوغته في سياقه الأصلي الأجنبي ولكنها تتمثل في استخدامنا العربي له بحرية وفي تداخل غريب يرجع إلى أننا في حقيقة الأمر عاجزون عن تحديد انتماءاتنا بالدرجة الأولى ، فنحن أمام انبهارنا بإنجازات العقل الغربي كأننا أمام فتح نقدي جديد قدمته الحداثة وما بعدها، وهذا ما فعلناه مع مصطلح **Poetics** الذي هو قديم قدم النقد والذي وقفنا أمامه في انبهار غريب كأننا نتعامل معه لأول مرة وهذا ما سنتطرق إليه فيما يأتي بعد هذا.[2]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 145.

[2] نفسه: ص 153، 154.

عاشرا: قضية الشعرية، مفاهيمها وتعدد المصطلح

الشعرية **Poetics** مصطلح موجود منذ القدم سواء في الثقافة الغربية أو الثقافة العربية لم يكن معروفا بالاسم المتعارف عليه حاليا لكن معناه كان موجود فنجد **أرسطوطاليس** في كتابه فن الشعر يتحدث عن شيء قريب جدا للشعرية وهو الصناعة حيث يقول: "إنا متكلمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها"[1].

وهي عند **عبد القاهر الجرجاني:** نظم الكلم حيث يقول: "قد نظم ألفاظا فأحسن نظمها وألف كلما فأجاد تأليفها"[2] أي الشعرية عنده نظم الكلام وتأليفه ويقول: "أن جوهر الإبداع هو توخي النظم".[3]

أما **ابن سلام الجمحي** فيرى" أن الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات".[4]

كذلك نجد مفهوما آخر للشعرية وهو الأدبية الذي ذكره **حسن ناظم** بقوله: "الأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه وإلى حد ما في طرائقه...وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي".[5]

إن مصطلح الشعرية لم يتغير منذ عهد **أرسطو** غير أنه حمل بدلالات وتفسيرات جديدة و**عبد الله الغذامي** يقدم لنا تفسير **رومان جاكبسون** للمصطلح في إيجاز في الخطيئة والتكفير: "والشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة: اللغة عن اللغة تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات ولكنها تختبئ في مساربها، وهذا تميّزٌ للشاعرية عن اللغة العادية.

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر وتح: عبد الله بدوي، مكتبة النهضة المصرية،(د ط) ، مصر ، 1953، ص 85.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، ط1، دمشق، أوت 2008، ص 351.

[3] نفسه: ص 353.

[4] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، السفر الأول، ص 5.

[5] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 36.

ويستعين **جاكبسون** بعلم المنطق الحديث ليؤسس التمييز هنا ويقسم اللغة إلى فئتين: لغة الأشياء وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة والأشياء والفئة الثانية ما وراء اللغة وهي لغة اللغة عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي "الشاعرية" ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها وتستكشف تركيباتها الخفية ولو اقتصرت على ما في اللغة فقط لكانت كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء".[1]

فمفهوم الشاعرية يتركز حول الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا؟ وهذا السؤال صاغه **رومان جاكبسون** حيث يقول: "إن الموضوع الرئيسي للشاعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى عما سواه من السلوك القولي وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص، وإنما تتجاوز إلى سبر ما هو خفي وضمني ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الاشارات أي إلى علم السيميولوجيا".[2]

كذلك يطرح **جاكبسون** تعريف آخر للشعرية يمتاز بالإيجاز: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص".[3]

أما عند **تزفيتان تدوروف** فإن الشاعرية تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الموجود ومجالاتها ثلاثة هي: تأسيس نظرية ضمنية للأدب/تحليل أساليب النصوص/ كما تسعى إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 23.

[2] نفسه: ص 22،23.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، مرجع سابق، ص 298.

أما **فراي** فيرى أن الشاعرية شرط للفهم النقدي والنقاد كي يحقق ذلك الفهم أن يعهد إلى تأسيس القوانين العامة للتجربة الأدبية.

ما فهمه **حمودة** من هؤلاء النقاد الثلاثة ،أن الشاعرية التي يتكلمون عنها هي من تجعل الشعر شعرا والمهم أنه لا يقصد بالشعر هنا كنوع معروف بل التحدث عن كل إبداع أدبي، **فالغذامي** حين ينتقل إلى تنظيره ثم تطبيقه يتحدث فجأة عن "الشاعرية" وهي الترجمة التي يختارها للمصطلح القديم المعاصر **Poetics** لا باعتبارها صفة أو قيمة يتصف بها الشعر.

الشاعرية كما يراها **الغذامي** ليست نظرية الشعر بل الخصائص اللغوية التي لا تختلف كثيرا عن مفهوم الاستخدام الخاص أو الرمزي للغة، وحيرة **الغذامي** في التعامل مع هذا المصطلح لم تكن حيرته وحده بل حيرة جيل كامل أمام مصطلح نقدي مستورد تجسد في نهاية المطاف إلى أكثر من عشر ترجمات التي أحصاها **حسن ناظم** في دراسة سابقة له بعنوان "مفاهيم الشعرية" للفظ **Poetics** هي: الشعرية- الإنشائية- الشاعرية- علم الأدب- الفن الإبداعي- فن النظم- فن الشعر- نظرية الشعر- بويطيقا وبويتيك.[1]

عبد العزيز حمودة ليس هنا يحدد درجات الاختلاف والاتفاق بين هذا الخليط المربك من الترجمات أو حتى محاولة تحقيق قدر من الاتفاق على ترجمة واحدة للمصطلح يقبلها الجميع وإنما همه هو إبراز حالة الفوضى التي أوصلتنا إليها عملية الانبهار بالحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين.[2]

كما أنه لا يعارض الدعوة إلى تحديث العقل العربي في شعور صادق وقوي لكن ما حدث أن البعض حول ذلك الشعور الصادق إلى دعوة للأخذ بكل ما هو غربي والتنكر لمنجزات العقل العربي بل احتقارها وسرعان ما استبدلت الحداثة بالتحديث اعتمادا على تقارب لفظي خداع وقد كان الارتماء في حضن الحداثة الغربية دون إدراك لمواضع الاختلاف ومكامن الخطر كاملا.

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 156.

[2] نفسه: ص 157.

وهكذا قبل البعض الحداثة الغربية في جوهرها القائم على التمرد على القديم والمألوف وحينما تحولت الحداثة الغربية إلى ما بعد حداثة تقوم على الشك المطلق في كل شيء انزلق البعض إلى متاهاتها، ومن فعلوا ذلك دون وعي لم يكونوا أقل ذنبا ممن فعلوا ذلك عن وعي وإدراك لكن الأخطر من هذا وذاك أن الانبهار بالحداثة الغربية جاء تمهيدا مبكرا واختياريا من جانب البعض للوقوع في فخ السيطرة الأجنبية.

فانتهى بنا المطاف في السنوات الأخيرة من القرن العشرين إلى زحام هو أقرب إلى الفوضى منه إلى أي شيء آخر في المفاهيم والمصطلحات النقدية كانت نتيجة طبيعية لفتح ثقافة واحدة هي الثقافة العربية أمام حداثات متعددة غربية وشرقية دون إدراك الاختلافات الجوهرية بين الثقافة العربية وتلك الثقافات وما زاد الطين بلة أن عمليات النقل عن العقل الغربي كانت تتسم في أحيان كثيرة بالغموض والتشويش بل سوء الفهم، أما ثالثة الأثافي، فقد كانت ضيعتنا الكاملة بعد القطيعة المعرفية مع التراث العربي في مواجهة فوضى المصطلح النقدي وفي أحيان كثيرة كان البعض يختار أن يدير ظهره لمصطلح نقدي عربي محدد بل عصري وحداثي إلى أقصى حدود العصرية والحداثة ليستعير أوينقل مصطلحا لا يعرف بدايته أو نهايته.[1]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 160-162.

خلاصة:

يقدم **عبد العزيز حمودة** في فصله الأول من كتاب "المرايا المقعرة" نقدا تحليليا للصراع بين نموذجي النظرة إلى العالم "الحداثي الغربي والتراث العربي" وتخلف وعي الحداثيين بأصول النموذج التراثي والتشوهات الفكرية التي تسم العلاقة بين صورته عن ذاته والواقع المعاصر للعالم.

وقد تحدث عن آلية الصراع بين العنصرين المكونين للمعرفة النقدية في العالم العربي (الحداثة/التراث) وأعلن انحيازه إلى موقع الأصالة محللا موقف بعض المثقفين الآخرين من هذه الأزمة وألوان القصور التي تشوب جهودهم من أجل تحقيق هذا التجاوز والعلاقة بين النزوع الحداثي والصراعات الإيديولوجية.

وفي معرض كلامه عن الحداثة، يأخذ من أفكارها وتوجهاتها ولكن سرعان ما يهاجمها، فموقفه من رواية الكاتب **حيدر حيدر** "وليمة أعشاب البحر" موقف حداثي لأجل الحرية الفردية في التعبير والإبداع[1]، وهذا الموقف حداثي دون شك ثم يهاجم **عباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة** –رغم أنه مدح كتابه "الغربال" ووصفه بالقيم[2]– والسبب في ذلك أنهما عبرا عن إعجابهما ببعض نماذج الأدب الغربي في بعده الإنساني الذي ينطوي عليه.

وهذا موقف مضاد تماما للحداثة، فهو يسيء فهم الحداثة فيخلط بينها وبين التغريب الذي يرفضه كل صاحب عقل ورأي.

التغريب الذي يعني الانسلاخ عن ثوابت الأمة وآمالها وتطلعاتها المشروعة والميل إلى ترويج أفكار هدامة مغرضة تنال من أصالتنا وتسيء إلى قيمنا ومبادئنا الحضارية وكياننا بوجه عام.

فحمودة لم ينتبه إلى أن الحداثة بوصفها حركة علمية موضوعية (لو فهمناها جيدا بعيدا عن التشنج والتعصب) قادرة على نقل الحياة العربية في الإطار التي هي عليه إلى إطار علمي متقدم، ولو فعلت ذلك لكانت قد أدت دور إنسانيا حسنا، فهو لم يستطع الفصل

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 18.

[2] نفسه: ص 32.

بين الحداثة العلمية العقلانية التي نحن في أمس الحاجة إليها والشعارات البراقة الزائفة المنطوية على أهداف تغريبية تآمرية تروج لها الدول الكبرى تحت شعار العولمة.

كما أن نظريات الغرب ليس كلها شر كما يدعي، فيها بلا ريب ما ينفع لاسيما إذا اتفقنا أن التراث الإنساني ليس ملكية خاصة بل هو ملك للبشر أجمعين، ولا ننسى أن هذه النظريات لا تخلو من نسغ عربي مضمر قديم عبر الجسر الشهير: العرب، الأندلس، الغرب، فالسريالية كمذهب غربي تأثر بالصوفية الإسلامية التي سبقته بعشرة قرون.

وادعاؤه أن الحداثيين العرب أداروا ظهورهم للتراث النقدي العربي القديم غير صحيحة فكتاب "الثابت والمتحول" **لأدونيس** هو دراسة لظواهر الجمود وظواهر الحركة في التراث الفكري والجمالي العربي من العصر القديم حتى العصر الحديث.

كما نجد كتاب ونقاد آخرين كانت لهم دراسات في التراث النقدي العربي منهم **جابر عصفور**: "قراءة التراث النقدي" ونظرة **عبد الفتاح** نصوص التراث القديم بعين الأدوات المنهجية الحديثة، و**كمال أبو ديب** و**الغذامي** في استخدامهما لنظريات نقدية غربية في قراءة نصوص من التراث العربي.

الفصل الثاني

نحو تأسيس لمنظومة نقدية عربية (بين التراث والحداثة)

تمهيد:

يعتقد **حمودة** أن التبرير المنطقي لدى الحداثيين العرب سواء أعلنوا ذلك أولم يعلنوه أنهم تحولوا إلى فكر الحداثة الغربية بسبب غيبة نظرية علمية متكاملة للنقد العربي، وفي سعيهم لتحديث العقل العربي لجأوا إلى عملية النقد الحداثي، في هذا الصدد تحددت مهمة مؤلف المرايا المقعرة الأساسية في محاولة إثبات أن النقد العربي، والبلاغة العربية قدما نظرية نقدية ونظرية لغوية، ربما لا تكون متكاملة في أي من المجالين ولكنهما نظريتان لا تنقصهما العلمية التي كانت طعم الحداثيين العرب الذين التهموه في انبهار وحماس واضحين.

وأنهما يقدمان في جزئياتهما المتناثرة عبر أربعة قرون أو خمسة مكونات نظرية لغوية ونقدية كان من الممكن مع قليل من التزاوج مع الفكر الآخر الحديث والمعاصر أن يطورا إلى نظريتين كاملتين.

وسيحاول في الصفحات القادمة الإجابة عن السؤال الذي طرحه :

هل كان لدينا حقيقة الأمس واليوم نظرية لغوية ونظرية نقدية عربية هي بمثابة البديل في عصر البدائل؟[1]

قبل التطرق للنظرية اللغوية العربية ، سوف نستعرض بغير إسهاب للنظرية اللغوية الغربية الحديثة التي جاء بها **دي سوسير** وأهم أركانها بهدف استعمال ذلك كخلفية أثناء مناقشتنا للنظرية اللغوية العربية وأركانها.

وأظن أنه لا يوجد عالم لغوي أو ناقد لم يقرأ **لدي سوسير** فقد كانت نظريته اللغوية نقطة انطلاق للبنيوية اللغوية وللمدارس النقدية بعد البنيوية، حتى في تمردها على بعض مقولاته جاءت تطويرا لنظريته المؤسسة.

يقدم **جوناثركللر** في دراسته الموجزة لفكر **دي سوسير** تعريفا مبدئيا ومركزا للغة كما تعامل معها اللغوي السويسري ولأبرز أركانها:

"اللغة نظام من العلامات ولا تعد الأصوات إلا عندما تعبر عن الأفكار أو تنقلها، وإلا فهي مجرد أصوات، ولكي تعبر الأصوات عن الأفكار التي تنقلها ينبغي لها أن تكون

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 186.

جزءا من نظام من الأعراف يربط بين الأصوات والأفكار، وبعبارة أخرى ينبغي لها أن تكون جزءا من نظام من العلامات والعلامة هي اتحاد بين شكل يدل يسميه **سوسير** الدال Signifiant وفكرة يدل عليها، تسمى المدلول signifie مع أننا قد نتكلم عن الدال والمدلول، كما لوكانا عنصرين منفصلين، فإنهما لا يوجدان إلا بوصفهما مكونين للعلامة اللغوية..."[1]

هذا التعريف يقدم مجموعة من الأركان الرئيسية لنظريته اللغوية التي أسس عليها البنياويين نظريتهم في النقد والتي أقام فوقها أصحاب التلقي والتفكيك، باختلافهم مع بعضها وتطويرهم للبعض الآخر، استراتيجيات التعامل مع النص.

وهذه الأركان هي:

الركن الأول: يقوم على القول إن اللغة نظام من العلامات يكتسب قوة العرف الاجتماعي عندما يتفق عليه المستخدمون له.

معنى ذلك أن اللغة نشاط اجتماعي بالدرجة الأولى.

الركن الثاني: نظرية **سوسير** تقوم على العلامة اللغوية وسوف تمثل ثنائية الكلام واللغة المكتوبة العمود الفقري لكل النظريات النقدية اللغوية التي شهدها القرن العشرون دون استثناء.

الركن الثالث: أما هذا الركن فإنه يقوم على عنصرين:

- رفض النظرية التي تقول بشفافية اللغة على أساس أن العلامة تتكون من دال يشير إلى شيء، فعند **سوسير** الدال يشير إلى مفهوم أو فكرة في العقل.
- القول بتقسيم العلامة إلى دال ومدلول لا يعني أنهما في حالة انفصال، فهما عنصران لا يوجدان إلا بوصفهما مكونين للعلامة فانطلاقا من اعتبار اللغة نظام علامات، يركز على كيفية حدوث الدلالة أو المعنى وليس على ماهية الدلالة ، يركز على شبكة العلاقات الداخلية للنص اللغوي والتي تمكنه من الدلالة، وهذا الجانب من نظرية **دي سوسير** على

[1] جوناثر كللر: فرديناند دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، (د ط)، القاهرة، 2000، ص 72.

وجه التحديد ما يعطيه أهمية **جاليلو**، إذ أن بنظريته اللغوية والتركيز على نظم العلامات وشبكة العلاقات التي تمكنها من الدلالة هي وضع اللبنة الأولى لعلم العلامات والسيميوطيقا.

كما تنبه إلى أنه يوجد نوعين من العلاقات رأسية تصريفية Paradigmatiques وعلاقات أفقية أو تركيبية Syntagmatiques.[1]

وتحت مظلة الركن الأول أيضا يجيء مفهوم اعتباطية العلاقة بين شطري العلامة اللغوية وهي جزئية مهمة من مكونات الخلفية السوسيرية التي سنضع أمامها مفردات النظرية اللغوية العربية.

إننا حينما نصدر الصوت الذي هو لفظ "كلب" ليدل على فكرة "الكلب" ذلك الحيوان الأليف، فإننا كمرسلين ومستقبلين نتفق اعتباطيا على إقامة علاقة بين الصوت والفكرة التي يشير إليها، وهذا ما يميز تلك العلاقة الاعتباطية، بمجرد أن نقيم ذلك الربط يكتسب قوة العرف الاجتماعي الذي لا يملك متكلم بمفرده أو مستقبل بمفرده أو اثنان معا تغييره دون أن تتفق الجماعة المستخدمة للغة على ذلك التغيير.[2]

هذا باختصار شديد أهم ما جاءت به نظرية **دي سوسير** اللغوية لنتحول بعدها باتجاه النظرية اللغوية العربية التي ناد بها مؤلف المرايا المقعرة.

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 203، 204.

[2] نفسه: ص 205.

1. النظرية اللغوية العربية:

قبل الحديث عن النظرية اللغوية العربية نقف وقفة قصيرة أمام هذه المصطلحات: نظرية، لغوية.

النظرية:

إننا نستطيع القول: "بأن النظرية هي عملية كشف الأسس الفلسفية للأدب، سواء كان ذلك بطريقة الوصف الذي ينطوي تحت علم النقد، أم بطريقة الكشف الإبداعي في النظم والنثر".[1]

اللغوية:

أو علم اللغة "علم اللغة هو العلم الذي يدرس اللغة من ناحية بنائها الداخلي أو الأنماط المكونة لها من نحوية وصوتية ولفظية ودلالية."[2]

وهنا لفظة علم أكثر انضباطا وتحديدا من لفظ نظرية، مع العلم أن اللغة في أبسط حد لها: هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.

يحرص اللغويون على أن تكون النظرية اللغوية أبسط النظريات وأكفأها في وصف اللغة التي تقوم عليها، وأن تكون كذلك، صالحة للتطبيق على أكبر قطاع من اللغات، ومن هنا يقرر علم اللغة أنه إذا كان هناك أكثر من نظام نحوي يقوم بوصف اللغة، فإن أبسط هذين النظامين هو الصحيح.[3]

ومن شروطها أنها تجمع الحد الأقصى من الاتساق العام والاقتصاد والاكتمال.[4]

كما أنها تحمل خصائص البساطة والكفاية في وصف اللغة والعموم وإن كان موضوع النظرية اللغوية ضبط اللغة أو تحديد الصحة اللغوية فإن النظرية اللغوية تدور في فلكين اثنين يتحقق من خلالهما الفائدة اللازمة لتحقيق الصحة اللغوية، ويمثل هذان الفلكان مجالي

---

[1] هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، المطبعة الوطنية، (د.ط)،الأردن، 1981، ص 14.

[2] علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، أبو الهول للنشر، ط1، القاهرة، 1996، ص 1.

[3] محمد عبد العزيز عبد الدايم: النظرية اللغوية في التراث العربي، دار السلام للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2006، ص 22 .

[4] محمد عبد العزيز عبد الدايم: النظرية اللغوية في التراث العربي، مرجع سابق، ص 22،23.

حركة النظرية اللغوية وهما الاستعمال والنظام، فلا تتحقق الإفادة إلا من خلال ثبوت استعمال أهل اللغة وتواضعهم على الألفاظ والتراكيب حتى تكون لها دلالة.

وقيام وجه أو نظام ترد عليه المفردات والسلاسل اللغوية المستخدمة حتى يمكن أن يصاغ على شاكلته أو يمكن القياس عليه بالاصطلاح النحوي.[1]

أما الأركان التي تقوم عليها هذه النظرية فقد احتفظ **عبد العزيز حمودة** بالتقسيم نفسه الذي لجأ إليه لتحديد مكونات النظرية الأوروبية الحديثة.

[1] محمد عبد العزيز عبد الدايم: النظرية اللغوية في التراث العربي، ص 30.

- **أركان النظرية اللغوية العربية**

هنا ينطلق **عبد العزيز حمودة** إلى دراسة الأركان التي يرى أنها أسست لما يمكن أن يسميه نظرية لغوية عربية.

أولا: اللغة العربية وفكرة النظام:

عندما نتحدث عن اللغة العربية لابد أن نذكر تلك القصة الشهيرة لأبي الأسود الدؤلي وابنته حين قالت له ذات يوم: يا أبتي ما أشدُّ الحرّ فقال لها: الرمضاء في الهاجرة يا بنيه... فقالت له لم أسألك عن هذا وإنما تعجبت من شدة الحر، فقال لها قولي إذن: ما أشدَّ الحر، ثم قال إنا لله فسدت ألسنة أوغدنا، وهم أن يضع كتابا يجمع فيه أصول العربية.."[1]

وتلك كانت الخطوة الأولى في نحو اللغة العربية ووظيفته ليست مجرد ضبط الوحدات داخل النص اللغوي بل تحديد المعنى وتخصيصه، وهو بذلك يمثل أحد جوانب النظام اللغوي العربي، وما دام الحديث عن نظام اللغة **فعبد العزيز حمودة** يختار استعمال مصطلح "النظم" على المصطلح الغربي المستعار "نسق" أو "نظام" System و**حمودة** في هذا الموضع لا يقصد نظم الشعر، وإنما نظرية النظم الذي عكف **عبد القاهر الجرجاني** على تطويرها.[2]

ففي اعتقاده أن النظم يمثل مكونا في نظرية لغوية لا تقل سماتها وضوحا عن أي نظرية لغوية حديثة ومفهوم النظم يمثل العمود الفقري لنظرية لغوية عربية لا تقل تكاملا عن أي نظرية لغوية حديثة بما في ذلك نظرية **فرديناند دي سوسير** التي اتخذتها علوم اللغة نقطة انطلاق إلا تشعيبات وتفريعات لغوية ونقدية لا نهائية.

وقد تحمس لنظرية **الجرجاني محمد مندور** الذي كتب في "الميزان الجديد": "إنه يستند إلى نظرية في اللغة أرى فيها ويرى معي كل من يمعن النظر أنها تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء، ونقطة البدء تجدها في دلائل الاعجاز، حيث يقرر

[1] الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، تح: مازن مبارك، دار النفائس،(د.ط) ، بيروت، 1982، ص 89.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 219.

المؤلف ما قرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلامات، وعلى هذا الأساس العام بنى **عبد القاهر** كل تفكيره اللغوي".[1]

وبالحماسة نفسها يحدد **صلاح رزق** في "أدبية النص"، المفردات التي يرى أنها أساس النظريتين الأدبية واللغوية، فه ويتحدث عن جهود **الجاحظ، ابن قتيبة الرماني، الخطابي، و الزمخشري**...الخ.

وقبل الحديث عن نظرية النظم لا بد أن نعرف اللغة كما عرفها النقد العربي القديم، وسنقف عند تعريفين أولهما **للجاحظ** والثاني **لحازم القرطاجني** وهما لا يختلفان عن ما جاء به **دي سوسير** حيث يقول **الجاحظ** في كتابه "البيان والتبيين": "المعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه... وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح كانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع".[2]

في هذا التعريف الذي يبدو للوهلة الأولى بسيطا إلى حد السذاجة يقدم **الجاحظ** تعريفا للغة يمكن قراءة عناصر فيه لا تقل عصرنة عن أي تعريف حديث للغة كأداة اتصال، فمثلا قوله: "المعاني القائمة في صدور العباد وأذهانهم".

يمكن قراءتها باعتبارها تعريفا مبكرا للعلاقة بين شطري العلامة الدالة والمدلول فمن منظور المدلول هنا الفكرة أو المفهوم، وقد قدم تعريفا لفعل دل في الجزء نفسه من الكتاب قال فيه ومعنى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه، كما أنه يقدم تعريف للرسالة والمرسل والمستقبل والشفرة! فالرسالة هي المعاني القائمة في صدور العباد والمرسل العباد الذي يشير

[1] محمد مندور: في الميزان الجديد، ط2،القاهرة،(د ت)، ص147.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، ط7، 1998، ص 75.

إليه **الجاحظ** هو الفرد أو الإنسان أما المستقبل فهو الإنسان الآخر الذي لا يعرف ضمير أخيه أما الشفرة فهي اللغة التي بها تحيا المعاني الخافية في صدر المرسل.[1]

أما **حازم القرطاجني** فيورد تعريفا يتفق في مجمله مع عناصر التعريف المبكر لوظيفة اللغة حيث يقول: "لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وإزاحة المضار وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب وإما الاستفادة منه".[2]

مع الانتهاء من تعريف اللغة كما يرونها النقاد القدامى يتبادر إلى الذهن سؤال جديد ما النظم؟

التعريف الموجز المطروق الذي لا تكاد دراسة في التراث النقدي العربي تخلو منه هو تعريف **عبد القاهر الجرجاني** المعروف: "معلوم أن النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض".[3]

فالمفردة في رأيه علامة تدل على شيء أو فكرة ولكنها لا تحدث معنى مفيدا إلا داخل الجملة أو البنية اللغوية وهو المعنى الذي لا يمكن الإفادة به إلا بضم كلمة وبناء لفظة على لفظة.

وبرغم الإيجاز الشديد الذي يعبر به **عبد القاهر** عن مفهومه للنظم، فإن التعريف في الواقع يقدم كل مكونات نظريته والتي يفصّلها مرات في كتابيه "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة."

وكما قلنا **عبد القاهر** يمثّل نقطة الذروة في الحديث عن نظرية النظم العربية فلم تأت آراؤه حول النظم من العدم، بل كانت تتويجا لاجتهادات البلاغيين والنحاة من قبل.

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 223.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامية، (د ط)، بيروت، 1981، ص 344.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 225.

لم يكن انشغال البلاغي العربي في بداية الأمر باللغة من أجل اللغة، بل كانت اللغة التي جاء بها القرآن الكريم محور التفسير ومصدر التقوى ومن ثم كان من الضروري تحقيق أكبر قدر من الضبط والتحديد للدلالة اللغوية.

وهذا ما يقوله **أحمد مطلوب** عن **عبد القاهر الجرجاني** في معرض حديثه عن دلائل الإعجاز "وقد سعى عبد القاهر في هذا الكتاب إلى إثبات أن بلاغة الكلم تكون في النظم وأن القرآن معجز بالنظم لا بالصرفة".[1]

وكأن اللغويين العرب وجدوا في لغة الكتاب نموذجهم الأمثل الذي يجب أن يكون معيار للقياس والضبط، وبتعبير بنيوي، لقد كان القرآن بلغته العربية هو النسق الأكبر الذي نتحرك منه إلى الأنساق اللغوية الفردية.

نذهب إلى **الجاحظ** لنتوقف عند مقولته المشهور التي أحدثت بلبلة نقدية ما زلنا نعيشها حتى اليوم: "إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير".[2]

وهذا من أجل تأكيد فكرة النظم المبكرة عند **الجاحظ** والتي ترد في السياق بطرحه مفردات "تخير اللفظ"، "جودة السبك"، "النسيج" و"التصوير" هذا كله يشير في اتجاه واحد أوفي أحد اتجاهاته على الأقل نحو الصياغة أو النظم.

وبين أصحاب اللفظ وأصحاب النظم لا بد لنا من منطقة وسط، هي منطقة وقف فيها **ابن سنان** ليقدم حلا توفيقيا بين موقف **الجاحظ** ومقولته وموقف **عبد القاهر** الذي يرى أن الألفاظ مفردات لا تحقق معنى لكن النظم هو الذي يحقق للفظ معناه، وهكذا يمسك **ابن سنان** العصا من منتصفها فيقول "إن الألفاظ أو الوحدات اللغوية التي هي مادة البنية اللغوية ذات طبيعة مزدوجة أو ثنائية فاللفظ له قيمة أو سمة خاصة منفردا وهذه القيمة هي التي تؤهله دون غيره لدخول البنية اللغوية، كما يشترط عددا من الشروط التي يجب تحققها في

[1] أحمد مطلوب: عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، (د ط)، الكويت، 1973، ص 34،35.

[2] الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، القاهرة، 1965، ج3، ص 131،132.

اللفظة منفردة أبرزها تكون غير متوعرة وحشية، غير ساقطة عامية، وأن تكون جارية على العرف غير شاذة".[1]

فحمودة يرى أن توثيق نظرية **عبد القاهر** في النظم تضع الباحث في حيرة إذ أن الرجل إيمانا بقيمة العلم و إعلاءا لمنزلة العقل لم يأل جهدا في المناقشة والجدل حول ما يتعلق بجوانب النظم الذي يشغل المساحة الأكبر من دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة مما يجعل الاقتطاف من كتاباته أمرا عسيرا.

وتحت مظلة هذا الركن توجد اعتباطية العلامة ونوع من العلاقات العلاقة الأفقية Syntagmatiques والعلاقة الرأسية Paradignatiques.

- **المحور الأفقي والمحور الرأسي /التعاقبي والاستبدالي:**

الحداثيون العرب في مناقشتهم لشبكة العلاقات التي تربط بين نظام العلامات المكونة للنص يستخدمون المصطلح الغربي فيتحدثون عن العلاقة الأفقية Syntagmatique التي تربط بين المفردات الواردة داخل البنية اللغوية أو الجملة على أساس التتابع أو التعاقب كما يتحدثون عن العلاقة الرأسية Paradignatique التي تمثل العلاقة بين اللفظة التي وردت في الجملة والألفاظ الأخرى المحتملة التي لم ترد في النص، و**شكري عياد** يبسط مفهوم العلاقتين بعيدا عن كهنوت الحداثيين العرب فدي سوسير كما يكتب **شكري عياد** "لاحظ نوعين من العلاقات اللغوية علاقات رأسية تصريفية وهي التي تقوم بين الكلمة المذكورة وكل ما يمت إليها بصلة لفظية أو معنوية من كلمات لم تذكر في النص وعلاقات أفقية تركيبية وهي التي تقوم بين الكلمة وسائر الكلمات في الجملة".[2]

وقد انساقوا الحداثيين العرب وراء بريق المصطلح الغربي حتى حينما يكون قديما قدم التراث البلاغي والنقدي العربي و**عبد العزيز حمودة** ذكر نموذجين انبهرا بالمصطلح النقدي الغربي هما **عبد الله الغذامي** و**كمال أبوديب**.

---

[1] ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، ص 64-77.

[2] شكري عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، القاهرة، 1988، ص 49.

وكما أوضحنا قبل قليل أن التراث العربي لا يخلو من هاتين العلاقتين **فالباقلاني** "في إعجاز القرآن" يجمع بين المحورين الأفقي والرأسي أو التعاقبي والاستبدالي، فالرجل في حديثه عن اللفظ يؤكد أن للفظ قيمة أدائية يحددها موقع الكلام ومتصرفات مجاري النظام ثم ينتقل إلى الجمع بين المحورين الأفقي والرأسي أو التقائهما قبل أن يتحدث **جاكبسون** أو**كما أبوديب** عن سقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي لتحقيق الدلالة، فحيث إن قيمة اللفظة تحددها وظيفتها وأداؤها داخل النظام فإن ذلك يعني أن عملية الاستبدال التي قد يقوم بها قارئ أو مستمع أو متلق يحل بها أحد المتشابهات محل اللفظة الموظفة في النص تؤدي إلى فساد المعنى "فإن إحدى اللفظتين قد تنفرد في موضع وتزل عن مكان لا تزل عنه اللفظة الأخرى، وتجدها فيه غير منازعة إلى أوطانها، وتجد الأخرى –لووضعت موضعها– في محل نفار، ومرمى شراد، ونابية عن استقرار".[1]

ولتوضيح ما قاله نقف عند هذا المثال:

قال الشاعر:

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

توقفنا عند فعل أحل في بداية الشطر الثاني وكونا قائمة استبدالية للفعل على أساس التعالق والتخالف أو على أساس التشابه والاختلاف، بحيث يكون الشكل الجديد في وجود الجدول الاستبدالي كالتالي:

	شرع
	سمح
	أباح
ريم على القاع بين البان والعلم	أحل سفك دمي في الأشهر الحرم
	حرم
	منع
	حال دون

[1] الباقلاني: في إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف،(د ط)، القاهرة، 1977، ص 184.

بعدها أحللنا لفظة سمح مكان أحل ليصبح الشطر "سمح بسفك دمي في الأشهر الحرم" ولاحظنا إذا كان المعنى قد تغير أو ارتبك أو فسد، من الواضح أننا سنفقد.[1]

التقارب الصوتي الرائع بين أحل وحرم ثم إن المعنى سوف يفقد قدرا كبيرا من قوة تأثيره القائمة على التعارض بين التحليل والتحريم، ثم إن الصورة الأساسية سوف تصبح أقل تأثيرا فهذه الفتاة بلغ من سطوة جمالها أنها تملك سلطة التحليل والتحريم.

كل هذه الأشياء ستختفي مع فعل السماح الجديد وإن تابعنا العملية مع المفردات الأخرى سنجد أن الفعل الجديد في محل نفار ومرمى شراد.

لنعد إلى **عبد القاهر الجرجاني** الذي يعتبره **عبد العزيز حمودة** نقطة ارتكازه **فعبد القاهر** في نظرية النظم يتحدث عن العلاقات التي تحكم النظم أي العلاقات التي تحكم الوحدات المكونة للبنة اللغوية وهو لا يستخدم مصطلح الأفقية أو الرأسية بل يشير إليها بمصطلحات أخرى، فالعلاقة الأفقية هو "الجوار" أحيانا و"الضم" أحيانا أخرى، أما المحور الرأسي فالمصطلح الشائع بين البلاغيين العرب هو "الاختيار"[2] وهو يؤدي المعنى الحديث بالكامل ،المحور الأفقي هو شرط تحقق الدلالة يتمثل في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وهذا ما نجد في قوله : "أن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ".[3]

ويتوقف **محمد زكي العشماوي** عند الكلمات نفسها **لعبد القاهر** ليقارن بينها وبين كلمات ناقد غربي وهو **ريتشاردز** الذي يكتب في فلسفة البلاغة "إن النغمة الواحدة في أي قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها وإن اللون الذي نراه أمامنا في أي لوحة فنية لا يتكسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه".[4]

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 253.

[2] نفسه: ص 255.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 37.

[4] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية،(د.ط)، بيروت، 1979، ص 320.

- **اعتباطية العلامة:**

من المعروف أن أحد الأركان الأساسية في علم اللغة عند **دي سوسير** هو اعتباطية أو عفوية العلاقة بين الدال والمدلول، حيث أشار في دراساته اللغوية التي أعرب فيها على وجود علاقة بين الدال والمدلول ولكن لا يشترط أن تكون معللة، بمعنى أن حامل العلامة لا يحمل في جوهره تأكيد للعلامة، لأن بناءها جاء عن طريق العرف، ويعرف العلامة بأنها "وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين تماما، يتطلب احدهما الآخر".[1]

غير أن هذه العلاقة لم تثر انتباه البلاغيين العرب إلا في حالات شديدة الندرة وربما يكون أحد أسباب تجاهل هذه العلاقة أن الدراسات حول هذا الموضوع كان عليها أن تنتظر طويلا إلى أن تطور دراسات متعمقة في علم النفس وعلم الاجتماع وهذه الدراسات هي ما وفره المناخ الغربي، مما جعل ظهور الدراسات اللغوية الحديثة أمرا محتوما في نهاية الأمر على يد **دي سوسير**.

ومن بين المحاولات النادرة للبلاغيين العرب محاولة **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه "دلائل الإعجاز" الذي كان يحوم حول الطبيعة الاعتباطية لتلك العلامة حيث يقول " فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد"[2]

ولوكان في اللفظ ما يدل على معناه أوفي المعنى ما يقتضي أن يعبر عنه بلفظ معين لما اختلفت اللغات.

وهكذا يمكن أن يستنتج أن اختيار الدال والمدلول معين، إنما هو عمل إعتباطي عشوائي لا يخضع لمنطق.[3]

في هذا القول يشرح العلاقة الاعتباطية فيبدأ بالتمييز بين "الحروف المنظومة" و"الكلم المنظوم" الذي هوضم الوحدات اللغوية في نسق لغوي تنظمه أحكام النحو حتى يحقق المعنى والحروف المنظومة يقصد بها الحروف التي تتوالى لتشكل صوتا ملفوظا وكلمة

[1] مدقن كلثوم: وأنماط الخطاب، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 1، 2011، ص 123.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 39.

[3] محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2004، ص 28.

مكتوبة مثل "ض ر ب" إن اجتماع الحروف ينتج وحدة صوتية وهي مجرد تتابع أصوات في النطق وليس ارتباطها بمعنى في حد ذاتها فالناظم لم يفعل ذلك لوجود معنى في عقله يربط بينه وبين التلفظ النهائي، وهذا ما يتطابق إلى حد كبير مع مفاهيم **دي سوسير** للعلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول.

ونستطيع أن نشير إلى لغويين عرب آخرين حاموا حول مفهوم الاعتباطية كما فعل **الولي محمد** في مناقشته للعلاقة بين الدال والمدلول عند **ابن جني**.[1]

ما أراد **عبد العزيز حمودة** قوله من كل هذا أن كل معطيات علم اللغة كما طوره **دي سوسير** لم يكن فتحا جديدا، وكان يجب ألا يكون كذلك بالنسبة للمثقف العربي لو أنه في حماسه للتحديث وانبهاره بمنجزات العقل الغربي لم يتجاهل تراثه العربي.[2]

ثانيا: ثنائية الكلام واللغة

لا تكاد تخلو دراسة لغوية حداثية أو ما بعد حداثية منذ أن افتتح **دي سوسير** القرن العشرين بدراسته في اللغويات العامة من مناقشة ثنائية الكلام واللغة (Parole, langue) أو الكلام واللسان في تنويعات أهمها الكلام والكتابة وقد توقف المؤلف كثيرا عند هذه القضية في كتابه "المرايا المحدبة" في مواضع كثيرة، وفي هذا الكتاب –المرايا المقعرة– تعرض لمفهوم **دريدا** عن الكتابة كمكمل Supplement.[3]

ومن الواضح أن هناك إجماعا على أسبقية الكلام أي اللغة منطوقة أو متلفظة أو متكلمة على اللغة كعلامات مكتوبة وهذه حقيقة لغوية اجتماعية لا يمكن نقضها.

وهناك ما يشبه الإجماع على أن اللغة باعتبارها انساقا وأنظمة هي التي تمكن الكلام الفردي من تحقيق المعنى وفي الوقت نفسه فإن بعض البنيويين على سبيل المثال، يرون أن الحركة من الكلام إلى اللغة تسير في طريق ذي اتجاهين: فالكلام الفردي هو الذي يؤدي إلى تحقيق الأنساق اللغوية العامة الكبرى و**الجاحظ** يتحدث في "البيان والتبيين" بعبارات لا

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 261.

[2] نفسه: ص 257.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 130.

تختلف كثيرا عما يقوله علماء اللغة المحدثون بل إنه في الواقع يمس في إيجاز جميع الجوانب التي تثير الجدل حول الثنائية في الدراسات اللغوية الحديثة فيقول: "وتأتي الدلالة (الصوتية) بوصفها آلة للفظ، فهي الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، أي لا يمكن أن يتحقق كلام في أي شكل من الأشكال أو مستوى من المستويات في النثر أو الشعر، إلا بظهور الصوت ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف وحسن الإشارة باليد والرأس، فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتي والجانب الحركي في الإشارة"[1]

في هذه السطور يركز على العلاقة بين العلامة الصوتية والدلالة باعتبار الأولى شرطا لتحقق الثانية، فالدلالة الصوتية هي آلية اللفظ أي الدلالة في منشئها تتحقق في اللفظ منطوقا أو متلفظا به، أي بالتعبير عنها صوتيا، كما يتحدث عن جزئية حولها البعض في القرن العشرين إلى ركن من أركان نظرية الاتصال وهو القول إن نظام التوصيل ونظرية الاتصال لا تعني الاقتصار على العلامات اللغوية متلفظة أو مكتوبة، فالعلامات قد تكون غير لغوية مثل إشارة اليد أو إيماءة الرأس أو حركة بالجسم أو لحظة صمت.

طور **رولان بارت** مفهومه عن التوصيل إلى أبعاد قد يراها البعض مبالغا فيها وهذا ما يتحدث عنه **الجاحظ** في بساطة بالغة دون تعقيدات حديثة يضيفها حداثيو القرن العشرين، إذ يربط بين الكلام الذي تُحدِثه الحروف أي الأصوات وبين حسن الإشارة باليد والرأس فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتي والجانب الحركي في الإشارة، وكلامه هنا لا يختلف عن كلام الحداثيين الغرب، مما يؤكد أن البلاغة العربية حملت جنينا مؤكد التكون كان من الممكن أن نرعاه لنمكنه من الوصول إلى مرحلة النضج والاكتمال.[2]

بعدها تحول **الجاحظ** إلى الشق الثاني في هذه الثنائية إلى الكتابة "والدلالة (الخط) تمثل جانبا في عملية الكشف والبيان فالقلم أحد اللسانيين بل هو أبقى أثرا، وأوسع انتشارا،

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، مرجع سابق، ج1، ص 79.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 263،264.

ذلك بأن اللسان مقصور على القريب الحاضر والقلم مطلق في الشاهد والغائب، والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان واللسان لا يعدو سامعه ولا يجاوزه إلى غيره".[1]

فالتوقف عند هذه الكلمات **للجاحظ** يؤكد أننا نتحدث عن نظرية لغوية لا يمكن أن تكون في مرحلة جنينية بل نتحدث عن وليد مكتمل جاء إلى العالم منذ أكثر من عشرة قرون، ولم تتح له فرصة النضج أو الانتقال إلى مرحلة الفحولة.

وقد شهد القرن العشرين جدلا ليس بالقليل حول المقارنة بين الكلام Parole واللسان langue فيما يتعلق بوضع كل من المرسل والمستقبل فالمرسل والمستقبل في حالة الكلام يشتركان في الوجود الزماني والمكاني وقد كان هذا الاشتراك موضوعا لجدل جوهري حول حرية العلامة في تحقيق الدلالة والقيود التي قد يفرضها هذا الاشتراك في الزمان والمكان على قدرة المدلول على مراوغة الدال.[2]

فالجاحظ كشف عن وعي مبكر ما تمثله الثنائية من احتمالات للجدل التي انشغل به فكر القرن العشرين فيشير إلى أن القلم مطلق على القريب الحاضر الذي حل محل المستقبل الأول الذي أصبح في القراءة الأخيرة للرسالة المكتوبة غائبا وكأن غياب الرسالة والمرسل والمستقبل في حالة الكلام يتحول إلى حضور متكرر للرسالة والمرسل والمستقبل في حالة اللغة المكتوبة.

لكن **ابن جني** كان أكثر اهتماما من **الجاحظ** كما يرى **شكري عياد** في قراءته لبعض آرائه في اللغة والإبداع بالجوانب الصوتية مما دفعه إلى تأليف كتاب خصصه لصوتيات اللغة العربية وهو سر صناعة الإعراب، ويستعرض **عياد** بعد ذلك المراتب الثلاثة التي تنقسم إليها الدلالة وهي" اللفظية، الصناعية والمعنوية" ليخلص إلى: "وهذا التقسيم يشبه إلى حد ما تقسيم اللغويين المحدثين لدرس اللغة إلى صوتيات وصيغ وتراكيب".[3]

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، مرجع سابق، ج1، ص80.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 264.

[3] شكري عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، مرجع سابق، ص 117.

ونعود إلى **عبد القاهر الجرجاني** وكأنه المرجع الثابت الذي يستطيع **حمودة** أن يفهم في ضوءه معظم المقولات اللغوية التي سبقته والتي جاءت من بعده.

حيث يتحدث بما فيه صراحة أسبقية الكلام أو القول فبرأيه ومن منظور ثنائية الكلام واللغة إذا كانت الكلمة منطوقة أو متلفظ بها هي البداية الحقيقية لاستخدام الوحدة اللغوية الكلامية ثم إن العلاقة بين اللفظ والمعنى بين الدال والمدلول بين الصوت "ض ر ب" وفعل الضرب عفوية لا بد أن للكلام عند **عبد القاهر** أولوية مقارنة بالكتابة.

وفي هذا الشأن ما بقي أن نقول إلا أن ثنائية الكلام واللغة التي توقف عندها **دي سوسير** وعدد غير قليل من علماء اللغة والمحدثين في السنوات التالية من القرن العشرين لم تكن غريبة بالكامل عن وعي العقل البلاغي العربي الذي اقترب كثيرا من الثنائية بتفاصيل تكاد تتطابق أحيانا مع التفاصيل الحديثة وفي رأي المؤلف أن الركن الثاني من أركان علم اللغة السويسري الذي أعطيت له كل تلك الأهمية في القرن العشرين كان متحققا في الدراسات اللغوية منذ بضع مئات من السنين.[1]

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 268.

ثالثا: ثنائية اللفظ والمعنى

لا جدال حول أن **الجاحظ** كان أول بلاغي أو ناقد عربي أثار جدلية اللفظ والمعنى فهو كما يرى **شوقي ضيف:** "أول من أثار مشكلة اللفظ والمعنى إثارة واسعة فقد تحدث عنها في كتبه أحاديث كثيرة وهو في كل شق من هذه الأحاديث يرفع من شأن اللفظ ويغض من شأن المعنى، بل إنه ليسقطه إسقاطا، فليس له فضل ولا مزية ولا قيمة".

وقد اختار **حمودة** أن يبدأ برأي معاصر ليضع يده على جوهر الجدل الذي بدأه **الجاحظ** في القرن الثالث الهجري وظل حيا طوال العصر الذهبي للبلاغة.

لقد أثار **الجاحظ** جدلا قسم البلاغيين العرب إلى معسكرين معسكر اللفظيين ومعسكر النّظّامين وعلى رأسهم **عبد القاهر الجرجاني** الذي رفض الفصل بين اللفظ والمعنى وطور نظريته في ربط عربي مبكر بين شطري العلامة اللغوية.[1]

وقد شهدت الثقافة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ظهور مجموعة ثالثة ترى أن **الجاحظ** لم يكن يعني إسقاط المعنى، كان يتحدث في مقتطفه الشهير عن أن الألفاظ ليس لها معنى منفردة، بل تكتسب معناها داخل النسق اللغوي، وبهذا يكون **الجاحظ** قد مهد الطريق **لعبد القاهر الجرجاني** لتطوير نظريته في النظم ومقولته الشهيرة، جاءت أثناء استماعه في مجلس[2] لقول شاعر:

لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أفضع من ذاك لذل السؤال

فأبدى أحد الحضور إعجابه بالبيتين على حين رأى **الجاحظ** أن الرجل ليس بشاعر ثم أضاف أن المستمع أعجب بالبيتين على أساس من معناهما فقط ومن ثم قال قولته: " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 273.

[2] نفسه: ص 274.

إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنها الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير".[1]

و**الجاحظ** هناك لا يختلف في موقفه كثيرا عن موقف الشكلية الروسية أو النقد الجديد في تركيزهما على البناء الفني للقصيدة، فالمؤلف يعتبره رائدا عربيا مبكرا بهذا المعنى لا تختلف مقولاته عن مقولات النقد الجديد.

وما حدث بعد ذلك تاريخيا أن بعض رجال البيان والبلاغة العرب أخذوا المعنى السطحي الظاهر لمقولة **الجاحظ** باعتباره تركيزا على اللفظ دون المعنى ووصلوا في ذلك بالاتجاه اللفظي إلى مبالغات عطلت أو أجلت ظهور نظرية نقدية عربية.

وفي قراءة **لمحمد زكي العشماوي** للجاحظ يعيب عليه المبالغة في العناية بالشكل "الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير، وقد تطرق الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر عنده أن يكون حكما على الجمال الخارجي فيه، دون النظر إلى المحتوى الذي كاد أن ينعدم عنده فأصبح بذلك الشكل مقياسا للبراعة".[2]

محمد زكي العشماوي توقف عند المقولتين الأساسيتين **للجاحظ** كل على حدى، ففسر "المعاني مطروحة في الطريق" باعتبارها إسقاطا للمعنى وتقليلا من شأنه، ثم فسر مفردات "السبك" "الصناعة" "النسيج" "والتصوير" باعتبارها مؤثرات للمبالغة في العناية بالشكل على حساب المضمون إن الفصل بين المقولتين يعطي شرعية واضحة وخاصة لموقف **محمد زكي العشماوي** و**شوقي ضيف**، وعدم اعتبار الواحدة منفصلة عن الأخرى كفيل بتقديم تفسير مختلف هو الآخر يعطي شرعيته الواضحة، خاصة إذا نظرنا إلى المقولتين باعتبارها مقولة واحدة.

فالفكرة التي تتم عليها هي فكرة الضم أو النظم التي كانت البلاغة العربية تمهد لتطويرها عند **عبد الجبار الجرجاني**، و**عبد القاهر الجرجاني**، وهو الرأي الذي صرح به **محمد عابد الجابري**، الذي يرى أن التوقف عند سياق الكثير من مقاطع البيان والتبيين

---

[1] الجاحظ: الحيوان، مرجع سابق، ج3، ص 131،132.

[2] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مرجع سابق، ص270-274.

للجاحظ، خاصة تلك المقاطع التي يتحدث فيها عن اللفظ "يدل على أنه لا يقصد اللفظ المفرد بل ما ينتظم بالألفاظ من عبارات شعرا ونثرا، الأمر الذي يجعل منه اللهم لنظرية النظم التي سيشيدها الجرجاني".[1]

حان الوقت للتحول إلى الطرف الثاني من هذه الثنائية وهو المعنى وهذا الباب يصعب إغلاقه بمجرد فتحه، سواء كنا نتحدث عن المعنى في التراث البلاغي العربي أوعن المدلول في علوم اللغويات الحديثة والمدارس النقدية التي أفرزتها، فالمتاهات التي تثيرها القضايا الخاصة بالمعنى أو المدلول تكاد تكون لا نهائية، أبسطها بالطبع الحديث عن المدلول باعتباره ما تدل عليه الدالة أو اللفظة.

وفي الحديث عن هذه القضية يثار سؤال مهم هو: من الذي يسبق الآخر: العلامة اللغوية أم الوجود؟ هل الفكر أو التعبير عنه لغويا؟[2]

عبد القاهر **الجرجاني** يحدد موقفه من العلاقة بين المعنى أو الفكر واللغة فيهاجم موقف اللفظيين، ويرفض موقفهم القائل بأسبقية اللغة، أي أن بعض البلاغيين العرب ممن حاصروه تبنوا موقفا يرى أن اللغة سابقة على وجود الأشياء والمعاني والأفكار.

فاللفظيون الذين يتحدث عنهم **عبد القاهر** "يرون أن المعنى في كونه إثباتا أنه لفظ يدل على وجود المعنى في الشيء أو فيه حيث قالوا بوجود المعنى في الألفاظ وليس خارجها لأن الألفاظ تصبح الدليل على وجود معنى الشيء.[3]

عبد القاهر في نقضه يشير إلى أنه من المستحيل أن تتفق الجماعة المتكاملة على أن تدل اللفظة على شيء لم يكن قد سبق لهذه الجماعة العلم بوجوده فالقول بأن اللفظة هي التي تؤكد وجود الشيء من عدم يعني منطقيا مرة أخرى، نفي الاتفاق الاعتباطي على علاقة إشارة الدال والمدلول بين صوت "شجرة" وفكرة الشجرة وهي العلاقة التي لا توجد في اللغة من دونها حيث يقول: "انه محال أن يكون اللفظ قد نصب دليلا على شيء ثم لا

---

[1] محمد عابد الجابري: اللفظ والمعنى في البيان العربي، مجلة الفصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، العدد الأول، 198، مج 6، ص 38.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 279.

[3] نفسه: ص 282.

يحصل منه العلم بذلك الشيء، إذ لا معنى لكون الشيء دليلا إلا إفادته إياك العلم بما هو دليل عليه".[1]

كما أنه يعتقد أن نظم الألفاظ تابع لنظم المعاني في النفس ذلك لأننا نقتضي في نظم الكلم، إيثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، وينطلق من ينتصر للمعنى من مبدأ الكلام النفسي ونقصد به جملة المعاني المترتبة في النفس وهذه سابقة على اللفظ كما يسبق المتبوع التابع، فالألفاظ تابعة والمعاني متبوعة.

أما أصحاب مذهب المساواة فإنهم يرون أن الأدب لفظ ومعنى وأن الأدب يجب أن يقاس بقدر ما أحرز فهي مؤلفه من التوفيق والإصابة في كل من لفظه ومعناه، فحد المساواة إذن أن يكون اللفظ مساويا للمعنى، لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلا فقال: "كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي مساوية لها، لا يفصل أحدهما على الآخر".[2]

يمكن القول أنه لا جدال في اللفظ والمعنى في الكلام، هما كالروح والجسد في الإنسان، وهذا الفصل ما جاء إلا لغايات تعليمية وأكثر الدراسات التي تتعرض للألفاظ والمعاني يغلب عليها رأي مفاده أن العرب اهتموا بدراسة اللفظ والمعنى معا منذ القدم أو المتأخرين حذوا حذو المتقدمين.

حاول **عبد العزيز حمودة** تتبع خيوط أساسية بارزة لإثبات ثراء البلاغة العربية بدرجة تكفي لتحديد معالم نظرية لغوية عربية تعاملت مع القضايا التي شغلت لغويي القرن العشرين.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 283.

[2] بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، ط3، 1969، ص 296.

2. النظرية الأدبية العربية:

احتار عبد العزيز حمودة في عنوان لفصله الحالي ففكر في بداية الأمر بعنوان "**النظرية النقدية العربية**" خاصة أن ذلك هو الاتجاه التي تشير إليه فصول الدراسة لكن هذا العنوان يوحي بأن النظرية نشأت من فراغ وكأن التنظير سبق الإبداع ، وهذا غير صحيح بالنسبة للثقافة العربية.

كما فكر في اختيار ثان وهو "**النظرية الجمالية**" لكنه سرعان ما صرف عنه النظر لأنها تركز على دراسة النص من داخله بالدرجة الأولى مما أكسبها خطأ وسمعة سيئة في فترة دعاة الاشتراكية ولم يبقى له التفكير إلا في مظلة أوسع تتسع للدراسة النصية الجمالية ودراسة اللغة الأدبية وظروف إنتاج النص والآراء المختلفة حول أدبية الأدب ومن هنا اختار المصطلح الواسع لذي يعبر عن مناطق التداخل بين كل هذه الاختيارات الموسوم بـ: **النظرية الأدبية العربية.**[1]

وسيحاول صاحب المرايا المقعرة في هذا الجزء الوقوف على مكونات النظرية الأدبية العربية أو على الأقل سيتتبع الخيوط الرئيسية في ظهورها وانقطاعها التي يمكن أن تجدل لظفيرة نظرية أدبية والتي كان من الممكن أن تطور هي الأخرى إلى نظرية أدبية عربية متكاملة لولم يختر النقاد العرب القطيعة مع التراث العربي، وسوف يعيد قراءة التراث العربي في حضور خلفية معاصرة تماما كما فعل مع النظرية اللغوية وسيحدد أركانها انطلاقا من وجود أدب أو حركة إبداع أدبي نشطة في العصر الذهبي للشعر العربي.[2]

والنظرية الأدبية "تهتم بدراسة مادة الأدب ومنتجها ومستهلكها وطريقة إنتاجها، وهي ملزمة بالاتجاه نحو تحليل اللغة عن طريق الأسلوب الأدائي".[3]

غير أن العرب لم يعنوا بالبحث في نظرية الأدب حتى في أوج ازدهار حركتهم النقدية وكان جل همهم ينحصر في تعريف الشعر ووضع مبادئ وقواعد النقد والمقولات أو

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 305، 306.

[2] نفسه: ص 307.

[3] حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1999، ص 26.

التفسيرات المختلفة التي تتعلق بالدافع إلى قول الشعر، ولهذا كانت لديهم نظرة خاصة بهم عن ماهية الشعر، بوصفه النوع الأدبي الغالب آنذاك ووظيفته، طوروا في ضوءها آليات للتعامل مع النص وسنحاول تعريف الشعر وتحديد وظيفته وآليات التعامل مع النصوص الشعرية الفردية من تفسير وتحليل وتأويل، وهذه المفردات مجتمعة هوما يسميه مؤلف المرايا بأركان النظرية والتطبيقية للنظرية الأدبية العربية.

يعد تعريف **قدامة بن جعفر** للشعر من أقدم التعريفات التي خرج بها النقاد العرب إلى الوجود حيث عرفه بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[1] وعلى هذا قد استطاع **قدامة بن جعفر** أن يرسم حدود الشعر ويبين أن ما وقع ضمن هذه الحدود يعد شعرا وما خرج عنها لا يعد شعرا.

لكن النقاد اعتبروا أن هذا التعريف فيه قصور شديد لأنه لم يتضمن أهم مقولات هذا الفن التعبيري كالعاطفة والخيال.

ولذا عدلوا صياغة هذا المفهوم بما يتلاءم مع الطبيعة الفنية للشعر فأضافوا إليه صفة التخييل وأصبح المفهوم الحقيقي لهذا الفن عندهم "هو الكلام الموزون المقفى المخيل"[2]، أي المثير للانفعال والعاطفة بما يتضمنه من تفنن في الصياغة وبراعة في التصوير.

أما عن وظيفته فلم يقع عند العرب تعريف صريح لها، بيدا أن هناك ما يشير إلى هذه الوظيفة نستطيع التماسه من نص **ابن سينا**، الذي عاصر قول الشعر في جانبين: أحدهما التأثير في النفس للقيام بفعل معين وثانيهما هو الاستمتاع بالجمال والإعجاب في قوله "وكانت العرب تقول الشعر لوجهين، أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه".[3]

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ضبطه، وشرخه محمد عيسى منون، المطبعة الخليجية، ط1، 1934، ص 13.

[2] عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجماعية، مصر، 2000، ج2، مصر، 11-13.

[3] عباس إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة والرسالة، بيروت، 1971، ص 414.

نعود إلى السؤال المبدئي: هل أفرز العقل العربي أثناء العصر الذهبي للبلاغة العربية نظرية أدبية؟ هل عرف العرب النقد؟

يسارع **أحمد درويش** في "التراث النقدي قضايا ونصوص" إلى تقديم إجابة حماسية تعتمد على المنطق قوله بأنه لا يمكن للمرء أن يتصور تراثا حضاريا كالتراث العربي قد خلا من محاولة تقويم الكلمة والنقاش حولها ومحاولة التطور بجمالياتها وتأثيرها.

كما لاحظ **جابر عصفور** أن التركيبة الفكرية في نهاية القرن الثالث الهجري والجدل الذي صاحب التوتر بين القديم والجديد أفرز نقدا أدبيا محدثا.

فالمعركة الفكرية التي اشترك فيها أنصار العقل مع المتكلمين إلى جانب التجديد أفرزت نقدا أدبيا محدثا صاغ فيه أهل العقل من المتكلمين الأصول الجديدة لإبداع الشعراء المحدثين وقاموا بالدفاع عن هذه القواعد وتبريرها، كما تولدت معركة أخرى في القرن الرابع الهجري والتي كان محورها الخصومة المعروفة بين أنصار **أبي تمام والبحتري** وبين مذهبيهما في كتابة الشعر، وهي خصومة قسمت البلاغيين أيامها إلى فريقين: أنصار الطبع وأنصار الصنعة.[1]

إن تعامل البلاغي العربي مع النص يقدم نموذجا نقديا لا يختلف في جوهره عن النموذج البنيوي مع فارق جوهري هو: أنه لا يتوقف في جمود عند آلية تحقق الدلالة أو عند كيف يتحقق المعنى، بل يتخطاها إلى المعنى نفسه وماهيته، وهكذا جاءت الممارسة النقدية العربية مزيجا مبكرا من النقد التحليلي والنقد البنيوي.

ويمكن القول أنه إذا كان كل شيء في النقد الحديث والمعاصر يشير باتجاه اللغة، فقد كان كل شيء في البلاغة العربية يشير أيضا في اتجاه اللغة، ويكفي القارئ أن يتوقف عند **عبد القاهر الجرجاني** وحده ليدرك ذلك الانشغال شبه المطلق بكيف تقوم اللغة بالدلالة من ناحية وماهية الدلالة أو المعنى الذي تدل عليه تلك اللغة من ناحية أخرى.[2]

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 309،310.

[2] نفسه: ص 323،324.

- **أركان النظرية الأدبية العربية:**

أولا: الأدب العربي بين المحاكاة والإبداع

لم ينشغل النقد الأدبي منذ بداية وعيه بذاته وخاصة منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين بقضية، كما انشغل بقضية المحاكاة التي بدأت عند **سقراط** وحظيت باهتمام كبير من جانب **أفلاطون**، ويمكن القول أن الصيغة العربية للمحاكاة ارتبطت بطريقة أو بأخرى بالصيغة اليونانية عامة وبالصيغة الأرسطية خاصة! نعم إن الربط قائم والعلاقة أقوى من أن يتجاهلها أحد وقد حظيت باهتمام الباحثين العرب الذين قدموا دراسات علمية متميزة حول تأثير الفكر اليوناني في العقل العربي، بدءا **بطه حسين** مرورا **بمحمد مندور وشكري عياد وزكي نجيب محمود وجابر عصفور** وتباينت درجة تأثرهم بالفكر اليوناني وأفكار **أرسطو** حول الشعر.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا... هل كان من الممكن للبلاغة العربية أن تطور بجهودها الذاتية بعيدة عن التأثير اليوناني نظرية أدبية خاصة بها؟[1]

ونحن هنا استعملنا كلمة بلاغة كما يقول **أحمد مطلوب** فقد حلت البلاغة محل النقد على أساس أنهما يمارسان نشاطا مشتركا هو التحليل ومؤلف المرايا يستعمل مصطلح البلاغة في سياقات لغوية وأدبية أحيانا أخرى.[2]

حيث تؤكد الشواهد المادية الصرفة ونقصد بها إنتاج العقل العربي آن ذلك كان أمرا حتميا، وأن التأثير اليوناني كان عرضا تاريخيا لم يكن من الممكن تفاديه، ولكنه لم يكن سببا في عبقرية البلاغة العربية.

فالبلاغة العربية التي قدمت **الجاحظ** و**ابن طباطبا وقدامة بن جعفر** و**عبد القاهر الجرجاني** كان محتما أن تؤدي إلى تطوير نظرية أدبية متكاملة سواء حدث التأثير أو لم يحدث.

---

[1] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 333،334.

[2] نفسه: ص 306، 307.

وقبل الحديث عن المحاكاة كما عرفها البلاغيون العرب، نُعرِّج على تعريف **أرسطو** للمحاكاة "المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى ففي ذهن الشاعر أو المصور أو الموسيقي أو النحات تصور لشيء ما يسعى إلى استيلاده عملا ملموسا ليمتع نفسه ويمتع الآخرين".[1]

فالمحاكاة عنده "تكسب المعنى الذي يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي وإنما هي رؤية إبداعية يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع طبقا لما كان أو لما هو كائن أو لما يمكن أن يكون أو كما يعتقد أنه كذلك وبهذا تكون دلالة المحاكاة ليست إلا إعادة خلق".[2]

إن مفردات المحاكاة الأرسطية في تبسيط شديد هي الشعر محاكاة؛ الإنسان يحاكي لأنه يولد بميل غريزي للمحاكاة من ناحية ولأنه يستمد لذة من المحاكاة من ناحية ثانية.

غاية المحاكاة هي تحقيق العلم والإمتاع، وهي لا تختلف كثيرا عن كلمات **ابن سينا وابن رشد** في تعريفهم لها حيث يقول **ابن سينا** عن المحاكاة "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا... وللمحاكاة في الإنسان فائدة وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم... وحتى إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعا جليا وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة".[3]

إننا لسنا بحاجة إلى مناقشة تعريف **ابن سينا** لندرك مدى التقارب الكبير بين المفهومين وفي مرحلة تالية يقدم **ابن رشد** تعريفا يقترب من مفردات **أرسطو** فهو يرى أن طبع الإنسان يحوي علتين يتولد عنهما الشعر: "أما العلة الأولى: فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ، وأما الثانية: فالتذاذ الإنسان أيضا بالوزن والألحان، فإن

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية،(د ط) ، مصر، ص 24.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 25.

[3] عبد الرحمان بدوي: ترجمة فن الشعر لأرسطو طاليس مع شروح للفرابي وابن سينا وابن رشد، دار الثقافة(د ط)، بيروت، 1973، ص 171،172.

الألحان يظهر من أمرها أنها مناسبة للوزن عند الذين في طباعهم أن يدركوا الأوزان والألحان".[1]

وإذا تحولنا إلى البلاغي الأكبر **عبد القاهر الجرجاني** واجهتنا حالة فريدة ونموذج فذ للعقل العربي الذي خبر قديم البلاغة العربية ووعاه فاستطاع أن يصل بالبلاغة العربية إلى مرحلة النضج، والواقع أن ما حققه **الجرجاني** في توظيفه العربي الخالص لمفهوم المحاكاة الأرسطي يعتبر نموذجا يحتذى لتأصيل الفكر الوافد، داخل الثقافة العربية.

لقد حول **الجرجاني** مفهوم المحاكاة إلى نظرية ابتداع عربية ترى أن الشعر إبداع قبل أن يكون محاكاة أو مشابهة.

غير أن **عبد العزيز حمودة** يرى أن إبداع **أرسطو** يختلف عن الإبداع عند الجرجاني حيث برأيه أننا حينما نتعامل مع المحاكاة الأرسطية عادة نجهد أنفسنا ونقدح فكرنا ونلجأ إلى الكثير من التأويل والتحميل وقراءة ما بين السطور وهي تعني قدرا محدودا من الإبداع، وليس الأمر كذلك مع **عبد القاهر الجرجاني** الذي يقدم صورة بالغة العصرنة للأدب كإبداع كامل.[2]

وإذا انتقلنا إلى **حازم القرطاجني** نراه يتحدث في تفصيل شديد عن طبيعة المحاكاة وآلياته والعلاقة بين العمل المحاكى والمادة المحاكاة وهو إنجاز لم يسبقه إليه بلاغي عربي، فهو يتحدث عن دائرة التخييل والمحاكاة بلغة لا تختلف في جوهرها عن لغة الدائرة نفسها أو الدوائر الحداثية "كل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك فيه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصدر الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا أحتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن تتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها في

[1] ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو: فن الشعر، تح: محمد سليم سالم، (د ط) ، القاهرة، 1971، ص 69.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 346،347.

الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه".[1]

كلام **حازم القرطاجني** هنا يمكن التعامل معه بمدخلين: مدخل لغوي الذي يضع **حازم القرطاجني** ذاته في قلب علم اللغة الحديث إذ أن دائرة الإدراك والتلقي والشفرة اللغوية المستخدمة لا تختلف في أي من جزئياتها عن دائرة **دي سوسير** فالمرسل يكون صورة ذهنية للشيء المحاكي، وحينما يحتاج إلى نقل هذه الصورة الذهنية إلى ذهن متلق يعبر عن تلك الصورة بلفظ أو ألفاظ، أما المدخل النقدي الذي يحدد العلاقة بين الشيء المخيل والصورة المتخيلة والأداة فنقطة انطلاقه لغوية صرفة، حيث يؤكد **حازم** ما أكده البلاغيون العرب الآخرون أن الشفرة المستخدمة ليست الألوان أو الخطوط أو إشارات الأيدي بل مفردات اللغة متلفظة أو مكتوبة ومن هنا فإن الحديث عن نظرية عربية للأدب لا يمكن أن نفصلها في الحديث عن اللغة.[2]

نكتفي بهذا القدر عن الطرف الأول من الثنائية لنمر إلى طرفها الثاني وهو الإبداع أو درجة الإبداع في المحاكاة الشعرية يراها البيانيون العرب.

لقد عرفت الممارسة الإبداعية قبل أن يعرف البلاغيون العرب **أرسطو** حيث لم تكن العلاقة بين المادة والصورة الشعرية النهائية عند الشاعر العربي علاقة نقل حرفي أو سلبي بل كانت دائما علاقة إبداع تقوم على خلق علاقات جديدة لا وجود لها في الواقع وسوف نقف عند نموذجين أنتجهما العقل العربي قبل أن يتعرف على آراء **أرسطو**.[3]

الأول أبيات من الشعر **لعقبة بن كعب بن زهير**:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 18،19.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 352-354.

[3] نفسه: ص 355، 356.

الموقف الأول أو المادة الأصلية التي تعامل معها الشاعر هو مشهد الحجيج وهم مرتحلون من منى بعد انتهاء مناسك الحج وقد توقف **الجرجاني** عند الصورة الشعرية بعد أن تحول من المادة الخام في الأبيات "وسالت بأعناق المطي الأباطح "كصورة شعرية لا وجود لها في الواقع إلا بقدر وجود الفضة أو الذهب في الخاتم.

أما النموذج الثاني[1] فهو بيتان **لابن المعتز**:

ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت

كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

يرى **الجرجاني** أن هذين البيتين يقدمان بالفعل نموذجا يحتذى لوظيفة الشاعر الإبداعية في تعامله مع مادته والإبداع يصل إلى ذروته في الصورة المركزة التي يجسدها الشطر الأخير في تركيز بالغ وفي جدة كاملة لا وجود لها في المادة الأصلية.

إنه يشبّه زهرة البنفسج بلونها القوي كأنها أوائل النار، الطرف المشتعل لعود كبريت والمعنى هنا، وهو لا وجود له أصلا في الواقع الحسي، لا يمكن إدراكه في ومضة واحدة خاطفة، إنه معنى تتسع دوائره وإيحاءاته كلما فكرنا في الصورة.[2]

إن تخيل الشيء على غير ما هو عليه لا يعني فقط اختلاف الصورة عن الأصل بل جدتها بالكامل ما دام خيال الشاعر يتحرك بين طرفي الحرية والعقل أوبين الحرية ودائرة الهيئات التي وقعت للعرب؛ أي أن الحرية يحكمها العرف الأدبي وأحكام العقل فقط، وبذلك يستطيع الفنان أن يعدّل في مفردات الواقع ويضيف إليه.[3]

والتخيّل الجيد في رأي **حازم** يدفع المتلقين إلى الانفعال بالصور الجديدة لدرجة أنهم في حضور ذلك التخيل الجيد "يتركون التصديق للتخييل ويطبعون تخيلهم ويلغون تصديقهم"[4] ثم إنهم في انبساطهم لما يتم تخييله أو انقباضهم عنه لا يهمهم إذا كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيّلته لهم المحاكاة حقيقة أو كان ذلك لا حقيقة له.

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 356.

[2] نفسه: ص 56،57.

[3] نفسه: ص 370.

[4] نفسه: ص 372.

إن ما يقوله **حازم** ببساطة بالغة العصرنة إننا لا يجب أن نرد التجربة الشعرية إلى التجربة الواقعية وإن المقارنة بين التجربتين غير واردة ولا طائل وراءها، لقد تغيرت التجربة الحياتية أو الواقعية وتحولت بالكامل إلى تجربة جديدة، تماما كما قال **إليوث** بعد ذلك بسبعة قرون كاملة حينما شبه العملية الإبداعية بعملية تفاعل كيميائي ينتج عنها مركب جديد بالكامل.

كان هذا موقف العقل العربي من قضية المحاكاة والإبداع وبصرف النظر عن تأثر البلاغة والبيان العربيتين، بالفلسفة اليونانية عامة وبكتاب فن الشعر خاصة، استطاع العقل العربي أن يحدد موقفا خاصا به، معتمدا في ذلك على الاستعارات التي لا يمكن إغفالها وعلى خاصية الثقافة العربية وأغراض الشعر العربي الخاصة.

ومن هنا يرى مؤلف المرايا المقعرة أن العقل العربي استطاع أن يطور موقفا أصيلا من ناحية ومعاصرا لا نجد كثير العناء في وضعه داخل تيار النقد العالمي في القرن العشرين من ناحية أخرى.[1]

[1] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 372، 373.

ثانيا: قضية المجاز اللغوي

موضوع هذا الركن هو الإبداع باللغة ولنقل استخدام اللغة على المجاز وحينما نتحدث عن الاستخدام الخاص للغة أو المجاز نجد أنفسنا في قلب النظرية الأدبية العربية من ناحية وفي قلب كل الجدل الذي عاشه نقد القرن العشرين من ناحية ثانية، وقبل الذهاب إلى **الجرجاني** لنعرف ماذا يعني المجاز يقول **الرازي** في "مختار الصحاح" في مادة "ج وز" "الجوز" "الميل عن القصد"[1] أما عند **ابن منظور** "جزت الطريق، وجاز الموضع جوازا ومجازا سار فيه وسلكه".[2]

أما عند **الجرجاني** "المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز.[3]

والتجاوز هو التعدي كما أنه صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى مرجوح بقرينة ويعتبر تحويرا عن الاستخدام العادي أو انحرافا. ويحدد **الجرجاني** وظيفة المجاز أو استخدام اللغة على المجاز في النص الأدبي فهو يقارن بين معنيين، المعنى المباشر الذي تحققه المواضعة اللغوية أو استخدام اللغة على الحقيقة والمعنى غير المباشر الذي يعتمد على تحوير اللغة وتحريفها عما وضعت له؛ أي استخدامها على المجاز.

في استخدام اللغة على الحقيقة، القارئ لا يحتاج في إدراكه إلى طلب واجتهاد أما المعنى الذي يتحقق عن استخدام اللغة على المجاز فهو المعنى الذي يجهد القارئ نفسه للوصول إليه، لأنه معنى محتجب يحتاج النظرة الثاقبة القادرة على خرق الحجب وهو الدر في قاع البحر يحتاج لغواص ماهر ليخرجه.

فما يتحدث عنه **عبد القاهر** هنا هو اللامباشر والتجسيد اللذين يحققهما استخدام اللغة على المجاز، ويصل إيمانه بأهمية وظيفة الاستخدام المجازي للغة في الأدب إلى اتهام ممن يتوقفون عند المعنى الظاهر بالجهل والضلال "ومن عادة قوم ممن يتعاطى التفسير

---

[1] الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان ، (د ط)، لبنان، (د ت)، ج1، ص 49.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة جاز، دار صادر، (د ط) ، بيروت، (د ت)، ج5، ص 326.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1988، ص 304.

بغير علم أن توهّموا أبدا في الألفاظ الموضوعة على المجاز والتمثيل أنها على ظواهرها فيفسدوا المعنى بذلك ويبطلوا الغرض ويمنعوا أنفسهم والسامع فهم العلم بموضوع البلاغة وبمكان الشرف وناهيك بهم إذا هم أخذوا في ذكر الوجوه وجعلوا يكثرون في غير طائل! هناك ترى ما شئت من باب جهل قد فتحوه وزند ضلال قد قدحوا به".[1]

بل إن **الجرجاني** يخرج المجاز الذي لا يحتاج القارئ معه لنظر وتدبر تماما كما فعل مع الاستعارة المبتذلة التي اقتربت لكثرة ترددها من العرف اللغوي كأن" تصف إنسانا كريما بأنه بحر" أو "فتاة جميلة بأنها بدر".

ويقف الإنسان في ذهول أمام قصور كل من **العقاد والمازني** في فهم وظيفة المجاز وهو تفسير استخدام اللغة على المجاز تماما كما يفسر استخدامها على الحقيقة، وهكذا وقفا عند الصور بالمجازية في شعر **شوقي** موقف الرفض والإدانة، وموقفهما لم يكن خاصا **بشوقي** والشعراء المعاصرين لكنه موقف خاص باستخدام اللغة على المجاز.[2]

أما البلاغة العربية الحقة فقد أعطت للمجاز ووظيفته حقهما منذ البداية في القرن الخامس على وجه التحديد، وبعد أن كانت المعركة بين القديم والجديد قد حسمت بشكل واضح لمصلحة الجديد أصبح المجاز بجميع أشكاله هو الأداة الأولى في تحويل المادة أو المعنى النثري إلى شعر، قبل **عبد القاهر** كان هناك من ينظر إلى المجاز والصورة الشعرية على وجه الخصوص باعتباره شيئا زائدا على المعنى.

وهناك من اعتبر الاستخدامات المجازية للغة إفراطا في استخدام البديع مثل "الاستعارة والجناس والمطابقة" كما فعل **الآمدي** في حكمه على **أبي تمام** لكن مع بداية القرن الخامس لا بد أن الموقف من المجاز كان قد تغير تماما وهكذا يصبح استخدام اللغة على المجاز، خاصة في الاستعارة أساس تحول المادة أو المعنى النثري إلى شعر أو أدب، وقد أصبح مع **عبد القاهر** أساس نظرية الشعر العربي.[3]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 236.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 387، 388.

[3] نفسه: ص 392.

يعتبر تعدد الدلالة سببا ونتيجة للاستخدام المجازي للغة، فتعدد الدلالة يؤسس شرعية المجاز من ناحية ويحدد وظيفته من ناحية ثانية. وفي سياق حديثه عن التشبيه القائم على أخذ المحسوس للمحسوس يتوقف **الجرجاني** عند نموذج رائع لتعدد الدلالة التي تولدها المشابهة بين المحسوس والمحسوس قوله: "ومثال الأصل الثاني وهو أخذ الشبه من المحسوس للمحسوس ثم الشبه عقلي قول النبي صلى الله عليه وسلم: "إياكم وخضراء الدمن" الشبه مأخوذ للمرأة من النبات كما لا يخفى وكلاهما جسم إلا أنه لم يقصد بالتشبيه لون النبات وخضرته ولا طعمه ولا رائحته ولا شكله وصورته ولا ما شاكل ذلك...بل القصد شبه عقلي بين المرأة الحسناء في المنبت السوء، وبين تلك النابتة على الدمنة وهو حسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن، وطيب الفرع مع خبث الأصل".[1]

التشبيه في قوله هو تحقيقه لوظيفتين أساسيتين، هما التركيز الشديد والمقدرة على الإيحاء أو تعدد طبقات الدلالة التي يجب أن نتتبعها في كلمات النبي صلى الله عليه وسلم ونكشف عن الطبقة مستترة أو متحجبة تحت الطبقة.

الرسول صلى الله عليه وسلم قصد تحذيرنا من ضرر ذلك النبات، فالضرر أوضح من أن نحذر منه، وإذا كان ذلك التحذير هو المقصود فهو تحذير كان من الممكن أن يصدر عن مزارع أو فلاح خبير بأمور الزراعة والنباتات. المعنى الحسي أو الظاهري الثاني خاص بالمرأة الجميلة المظهر الخبيثة المخبر والمنشأ والتحذير مع الارتباط بمثل هذه المرأة هو المعنى الذي قصد إليه الرسول صلى الله عليه وسلم.

فماذا فعل مرسل الرسالة؟ أخذ الصفة الغالبة وهي الضر أو السم في النبات ونقله إلى المرأة وهكذا حول الشبه بين محسوسين إلى شبه عقلي بين المرأة الحسناء في المنبت السوء وتلك النابتة على الدمنة.

وقد حققت المشابهة المجازية في هذا السياق تركيزا حسيا أكسب التحذير قوة إقناع لم تكن لتتوافر من دون ذلك التشبيه المجازي.[2]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 51،52.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 393، 394.

فما يقول **الجرجاني** عن وظيفة التشبيه في الجمع بين شيئين متباينين مختلفين، أنه كلما كان التباعد بين المشبه والمشبه به أكبر، ووجه الاختلاف أبين كان ذلك أعجب إلى النفوس وأطرب.

كما يذهب في تأكيد أهمية وظيفة المجاز في الشعر والإبداع إلى تقديم نموذج تقريبي يقارب فيه بين المعنى النثري لبيت شعر قامت الاستعارة هذه المرة بالتأليف داخله بين متباعدين شديدي التباعد.

يقول **ابن المعتز**:

أثمرت أغصان راحته بجنان الحسن عنابا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به احتجت إلى أن تقول: أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من أطرافها المخضوبة وهذا ما لا تخفى غثاثته.[1]

إن الفارق الذي يتحدث عنه **عبد القاهر** هنا بين الصورة الشعرية ومعناها النثري هو جوهر ما أسماه الحداثيون الغربيون بأدبية الأدب أو ما يجعل الأدب أدبا.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 401.

ثالثا: ثنائية الصدق والكذب

قضية أخرى انشغلت بها البلاغة العربية هي قضية الصدق والكذب فما موقف البلاغة العربية القديمة من هذه القضية؟

في هذا الموقف صاحب المرايا المقعرة لا يهدف إلى إثبات صحة هذا الموقف أو ذاك، هو يهدف بالدرجة الأولى والأخيرة إلى إثبات وجود موقف بلاغي عربي من قضية الصدق والكذب، فهو يحاول أن يثبت أن العقل العربي طور موقفا واضحا من قضية الصدق والكذب.[1]

البلاغة العربية عند الجانب الأخلاقي والديني من هذه القضية كان من الطبيعي والمنطقي أن يربط الشعر في صدر الإسلام بعجلة الصدق الديني والأخلاقي وتعتمد الأحكام النقدية فيه على درجة الصدق والكذب.

وقد وضعت له المقومات الدينية فأصبح يقبل أن يرفض على أساس ما يتوافر فيه تلك المقومات المتمثلة في الأخلاق القويمة –الفضائل والمواعظ والعفة والمروءة– وعلى هذا الأساس جاء إعجاب الخليفة **عمر بن الخطاب** رضي الله عنه ببيت **طرفة بن العبد** الذي يقول فيه[2]:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

فقد وصفه بأنه من كلام النبوة:

وينوه **ابن سلام الجمحي** بقضية الصدق من خلال تناوله لشعر الرثاء، ومن خلال كلامه على واقعية العاطفة وقصرها على الشاعر الذي خاض التجربة الشعرية وتجريدها من الشاعر الذي لم ينظر إلى الواقع والحقيقة المطلقة، وبذلك ابتعد عن الصدق الواقعي لابتعاد الشعور الحقيقي عنه، وبهذا فقد اختلفت مشاعر الشاعر العاشق، عن الشاعر غير العاشق ولذلك اختلفت التجربة الشعرية في صدقها و واقعيتها وفي تصورها وتخيلها.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 416.

[2] هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، مرجع سابق، ص 192.

أما **الجاحظ** فيرى أن الشاعر يجب أن يخاطب الممدوح بما يقتضيه المقام وهذا دعوة صريحة إلى الصدق الفني وعدم التماسك بالصدق الواقعي.

أما **قدامة بن جعفر** فيرى أن الأخلاق يجب ألا تحدّ من حرية الشاعر في تناول المعاني والتعبير عنها.[1]

وربما موقف **حازم القرطاجني** من الصدق والكذب فيما يختص بالغايات الأخلاقية للأدب يكون هو الحل الوسط الذي نبحث عنه وسط اضطرابات عالمنا المعاصر، فهو لا يطالب بتحويل العمل بالضرورة إلى موعظة أخلاقية أو دينية ولا ينظر إليها باعتبارها كذلك لكنه موقف يقوم على رسم خطوط حمراء يطالب الإبداع بعدم تجاوزها أو تخطيها وهذا ما دفع ناقدا مثل **جابر عصفور** إلى تفسير وظيفة الشعر كما يحددها **حازم** باعتبارها تأسيسا لشرعية الحل أو الموقف الوسط.

يفتتح **جابر عصفور** فصله الثالث "الأساس الأخلاقي لمهمة الشعر" من كتابه "مفهوم الشعر" بتعريف **القرطاجني** لوظيفة الشعر: "الأقاويل الشعرية...القصد بها استحلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر"[2]. الجديد في تعريف **حازم القرطاجني** هو الربط بين المنافع والمضار وبين قيمتي الخير والشر وفي هذا يكمن أساس الحل الوسط الذي يقدمه **حازم**، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الخير والشر في تعريفه لا يختلفان عن الفضيلة والرذيلة في مفهوم **أرسطو** في عموميتها.

إن صدق الأديب في أدبه يهب لأدبه قيمة خالدة، وهذا نجده في العاطفة وصدقها أو صحتها لوجود الداعي الأصيل الذي يهيج الانفعالات الأصيلة الصحيحة التي تجعل الأدب مؤثرا في نفوس سامعه ومن هذا ما قيل لأعرابي[3]:

ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال "لأنا نقول وأكبادنا تحترق"

---

[1] هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، المرجع السابق، ص 199-202.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 337.

[3] هند حسين طه : النظرية النقدية عند العربي، مرجع سابق، ص 206،207.

رابعا: ثنائية السرقات الأدبية / التناص

السرقة مهما كان موضوعها، شيء مستنكر وقد عرفتها الإنسانية منذ وجدت الإنسانية نفسها بفضائلها و رذائلها، ولما ارتقى الفكر الإنساني أصبح للسرقة مدلولات أخرى وراحت تتناول المعنويات أيضا وأصبحت الأفكار الإنسانية موضوعا للسطو.

وقد كانت السرقة الأدبية أكثر شيوعا في العصور القديمة منها في العصر الحديث والمعاصر لعدم وجود قوانين تحفظ حقوق التأليف والنشر جاءت فكرة السرقات مع الشعر العربي القديم الذي وصل إلينا من العصر الجاهلي **فابن سلام** يقول "كان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان جيد الشعر قليله وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه".[1]

منهم **زهير بن أبي سلمى** ادعى هذه الأبيات:

إن الرزية لا رزية مثلها ما تبتغي غطفان يوم أضلت

إن الركاب لتبتغي ذا مرة بجنوب نخل إذا الشهور أحلت

لا يكاد يوجد بلاغي عربي معروف لم ينشغل بدرجة أو بأخرى بقضية السرقات بين الشعراء سرقات المحدثين من القدامى وسرقات المعاصرين بعضهم من بعض فالجدل الذي انشغل به البلاغيون العرب مبكرا حول سرقة المعاني وتداعيها واقتباس الصور أو تقاربها كانت البداية الحقيقية للنقد التطبيقي القائم على قراءة لصيقة للنص.

كما أنها البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه وهو التناص أو البينصية Inertextnality.[2]

لقد تمحور الحديث عن السرقات الشعرية وشرط تحققها أو انتفائها حول محور المعاني والألفاظ أو المادة والصورة وهناك اتفاق واضح على أن السرقات لا تكون في المعاني في حد ذاتها لسببين:

[1] محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات الأدبية، مطبعة نخبة لبنان، مكتبة الأنجلو المصرية،(د ط)،1958، ص 3-5.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 445.

الأول: أن المعاني ليست ملكا خاصا بشاعر دون آخر، فهي موجودة أمام الجميع، وربما تجدر الإشارة هناك إلى مقولة **الجاحظ** بأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، أما السبب الثاني: فيرجع إلى أن الشاعر الجديد في الواقع كانت توجه له نصيحة هي قراءة أشعار السابقين وتأملها وإطالة النظر إليها "لتعلق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه".

في ظل هذه التركيبة الخاصة، لا نستطيع أن نقول إن تداعي المعاني أو الاشتراك فيها يعتبر سرقة، وهذا موقف يتفق عليه جمهرة البلاغيين العرب من **ابن طباطبا إلى عبد القاهر الجرجراني.**

كما يورد البلاغيون العرب النماذج تلوى الأخرى للاشتراك في المعاني التي لا يجوز الادعاء فيها بالسرقة باعتبارها معاني متقررة في النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح.[1]

يورد ابن طباطبا مثلا قول **دعبل الخزاعي:**

أحب الشيب لما قيل ضيف كحبي للضيوف النازلين

الذي يرى أنه أخذ معناه، أو اشترك فيه من بيت **الأحوص:**

فبان مني شبابي بعد لذته كأنما كان ضيفا نازلا رحلا

وتمهد تلك الاسهامات المبكرة في الجدل حول السرقات الشعرية لمرحلة التقنين النهائية، عند **عبد القاهر** الذي عكف عليها ليحولها إلى قواعد وقوانين أكثر تحديدا أو تفصيلا.

وبعد هذا الاستعراض لقضية السرقات الأدبية يتوقف **عبد العزيز حمودة** عند التشابه الذي يراه أكبر من يتجاهل بين مفهوم السرقات ومفهوم التناص أو البينصية وسيتوقف عند التناص إلا بالقدر الذي يحتاج إليه بالمقارنة مع قضية السرقات، وقد رد التناص لا إلى **باختين** بل إلى **هيديغر** وفلسفته التأويلية التي ترى أن كل نص جديد يجيء إلى الوجود

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 446،447.

باعتباره بينصا فهو محمل برماد ثقافي يعيده إلى نصوص سابقة أما **جوليا كريستيفا** قد تولت مهمة تطوير هذا المصطلح ليتحدث عنه **رولان بارت** فيما بعد بوعي كبير.[1]

ونجد **جوليا** تقول: "بأن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص مشرئب وتحول للنصوص الأخرى"[2]

فعند **عبد العزيز حمودة** النصية تعني شيئا واحدا: النص الأدبي منتج مغلق وهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص)، بعضها ببعض وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله أما البينصية فهي نقيض ذلك تماما لأنها ترى أن النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، لكنه كيان مفتوح وحش أسطوري في حالة تكون مستمرة، يحمل آثار نصوص سابقة كما أن القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقعات تشكله في جزء منه على الأقل.[3] وإذا نقّينا مفهوم التناص المعاصر من بعض شطحاته التي تفتح ما يسميه المؤلف أبواب الجحيم وأبرزها كون النص كيانا مراوغا دائم التغيير والتحول يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة التي عرفها **عبد القاهر الجرجاني** بـ "الاحتذاء"[4]، ومفاده أنه يشير إلى أن الشاعر يسلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة.

قضية السرقات الشعرية في البلاغة العربية انتهت إلى حتمية الاحتذاء في المعاني وفي الألفاظ، بل حتى في التراكيب والصور المجازية ذات الصيغة المشتركة، والتناص هو الآخر يرى أن الاتفاق في المعاني تناص.

ومن هنا يصعب القول بأي اختلافات جذرية بين مفهوم السرقات أو الاحتذاء في البلاغة العربية والتناص.

---

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، مرجع سابق، ص 236.

[2] لحبيب شبيل: من النص إلى السلطة التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، آذار حزيران، 1991، ص 93.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 451.

[4] نفسه: ص 452.

خامسا: ثنائية الموهبة والتقاليد

في محور الإبداع بين الموهبة والتقاليد يطرح المؤلف السؤال التالي:

ما الذي يجعل الشاعر شاعرا؟

واللافت للنظر أن علوم البلاغة قديما وحديثا اتفقت على أن الشاعر لكي يكون شاعرا يجب أن تتحقق له الموهبة الفردية والاتصال، بل الدراية الكاملة بتقاليد الشعر.

ولم يكن الاختلاف بين بلاغة وبلاغة أو عصر وعصر أكثر من اختلاف في المصطلح، فهي الموهبة والتقاليد في النقد الغربي منذ أن حدد **إليوث** ذلك في مقاله الذي يحمل العنوان نفسه، وهي " قوة الرجل وقوة اللحظة " عند **ماثيو أرنولد** في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وهي الطبع و الصنعة أو الصناعة في البلاغة العربية القديمة.

ومرة أخرى تؤكد البلاغة العربية القديمة ريادتها في تطوير وعي مبكر لركن من أركان النظرية الأدبية.[1]

والطبع أو الطبيعة هو الخليقة والسجية التي جبل عليها الإنسان[2] أما الصنعة فهي العمل وإتقان الشيء.[3]

وقوله تعالى: "صُنْعَ اللهِ الذِي أتقنَ كلَّ شيءٍ، إنَّهُ خبيرٌ بمَا تفعلونَ"[4] وقول الشاعر المطبوع لا يمكن تفسيره، إلا بمعنى الشاعر الموهوب أو صاحب الموهبة وأهمية هذا التعريف ترجع إلى بداية القرن الثالث الهجري وقد أورد **الجاحظ** نصّا **لبشر بن المعتمر** الذي يقدم نصيحته لمن يحاول قرض الشعر: "فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون لم يعبك بترك ذلك أحد فإن أنت تكلفت، ولم تكن حاذقا ومطبوعا ولا محكما لسانك بصيرا بما عليك ومالك عابك من أنت أقل منه، فإن لم تسمح لك الطباع في أول وهلة، فلا تعجل ولا تضجر

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 458.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة طبع، دار صادر، (د ط)، بيروت، (د ت)، ج8، ص 232.

[3] نفسه: ص 208.

[4] القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع، من سورة النمل من الآية 88، الديار المقدسة للطباعة والنشر، ط3، دمشق، 2009، ص 384.

وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة و المواتاة فإن تمنع عليك بعد ذلك، فتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك وأخفّها عليك".[1]

والبلاغيون درجوا منذ البداية على استخدام الطبع والصناعة مقترنين ونادرا ما يشار إلى لفظة دون الإشارة إلى الأخرى في عملية ربط توحي بأن كل قدرة من القدرتين ضمان لحسن أداء الأخرى، فالطبع (الموهبة) تلزمه الصنعة (تقاليد)، والصنعة يلزمها الطبع، وقد حدث ذلك الربط بين القوتين منذ البداية، منذ **الجاحظ** على وجه التحديد، وقد توقف **شكري عياد** أمام مقولة **الجاحظ** بأن معيار القيمة في الشعر ليس هو المعاني، فالمعاني مطروحة في الطريق لكنه صحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك، ويهتم **ابن طباطبا** في "عيار الشعر" بالتقاليد التي يصفها بالأدوات اللازمة لفعل إبداع الشعر كما يقول: "أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه وبان الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب من كل جهة".[2]

أما **حازم القرطاجني** آخر البلاغيين العرب الكبار، فهو الأقرب إلى مفهومنا المعاصر عن الموهبة الفردية والتقاليد وأكثرهم تشددا في ضرورة وجودهما معا.

فالتقاليد مكملة للموهبة أو الطبع الذي يراه في حالة احتياج دائمة للتقويم وفي تأكيده على أهمية التقاليد الفنية تحرك على محورين:

الأول: علاقة الشاعر بالشعر والثاني علاقة الشاعر بالنقد التنظيري.

ففي علاقة الشاعر بالشعر بين أهمية ملازمة الشاعر المبتدئ للشاعر الفحل والشعراء الفحول كوسيلة لاكتساب الوعي الضروري بالتقاليد الفنية.

أما المحور الثاني: وهو علاقة الشاعر بالنقد التنظيري، هو القواعد التي تحكم الإبداع الشعري كما وضعها البلاغيون ومعرفتها تعتبر علما بالشعر إن الربط بين الموهبة والتقاليد عند **حازم القرطاجني** ليس مجرد تلازم حتمي بل توحد كامل تتحول معه التقاليد والقواعد والقوانين إلى جزء لا يتجزأ من الطبع أو الموهبة.

---

[1] أ الجاحظ: البيان والتبيين، مرجع سابق، ج1، ص 138.

[2] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر،تح: عباس عبد الستار،دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2005، ص 10.

فالموهبة وحدها لا تكفي لإنتاج شعر جيد وهذا ما أكده **إليوث** في القرن العشرين والتقاليد وحدها لا يمكن أن تنتج شعرا جيدا دون موهبة.[1]

بعد هذا الاستعراض السريع الذي قدمه المؤلف لقضية التقاليد والموهبة، لا يظن أنه هناك من يستطيع أن ينكر بأن تلك القضية تمثل خيطا واضحا في ظفيرة النظرية الأدبية العربية.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 465.

سادسا: ثنائية الشكل والمضمون

من قال إن الجدل حول الشكل والمضمون قد تراجع ما عليه إلا أن ينظر حوله في العالم العربي فقط ليتأكد أن القضية لم تفقد في نهاية القرن الماضي شيئا من السخونة التي اتصفت بها في البداية. وعلى الرغم من الادعاء بأن البنيوية قد انتهت إلا أن النقاد العرب مازالوا يمارسونها جهارا حتى هؤلاء الذين يدعون أنها قد انتهت.

والواقع أن البنيويين العرب في موقف لا يحسدون عليه بأي حال من الأحوال، فقد انبهروا في فترة ما في بداية الثمانينيات على وجه التحديد بالبنيوية ووقعوا ضحايا فتنتها، ثم ما لبثوا بسرعة شديدة أن أدركوا أن البنيوية انتهت، بل كانت قد انتهت بالفعل في بلاد المنشأ قبل أن يفتنوا هم بها.

وقد أعاد المشرّع البنيوي بشقّيه اللغوي الصرف والتوليدي الجدل حول الشكل والمضمون إلى دائرة الضوء من جديد، وحينما يقارب البنيوي النص الأدبي من المنظور اللغوي ويجشم نفسه عناء تحديد العلاقة بين الوحدات اللغوية داخل البنية أو الجملة ثم العلاقة بين الأنساق الصغرى والأنساق أو الأنظمة الكبرى وكيف تحدث الدلالة عند سقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي مركّزا في أثناء ذلك كله على كيفية تحقق الدلالة وليس ماهيتها، فإنه بذلك يتعامل مع القيمة الشكلية للنص.[1]

وفي المقابل فإن أصحاب البنيوية التوليدية حينما يفتحون النص أمام البنى وأنظمة الثقافة الأخرى مثل علوم السياسة والاقتصاد والاجتماع وعلم النفس، فإنهم بذلك يتحولون في اتجاه المضمون وإن كانوا يظلون مقيدين بكيفية حدوث الدلالة.

ربما لا يتحدث أحد عن قضية الشكل والمضمون في أثناء ذلك لكن القضية تمثل الحاضر الغائب.

من هنا تأتي أهمية إرجاع القضية برمتها إلى التراث النقدي، ومرة أخرى سوف يندهش القارئ للنظرة الشاملة والمفصلة التي تناول بها البلاغيون العرب قضية الشكل والمضمون.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 468.

تعددت مواقف النقاد العرب من العلاقة بين الشكل والمضمون أو الصورة على حساب المعنى ومنهم من حاول إمساك العصا من منتصفها بين هذا وذاك ومنهم من قال أننا لا نستطيع أن نتجاهل المضمون في تقويمنا للشعر، ومنهم من تبنى موقفا بالغ النظر قائلا بأن الشكل والمضمون وجهان لعلمة واحدة.

الجاحظ كان من البلاغيين العرب الأول الذي وقع في فخ الفصل بين الشكل والمضمون والتحيز إلى الشكل على حساب المضمون وخاصة في مقولته الشهيرة "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي...الخ" "وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ...الخ"[1]

أما **قدامة بن جعفر** فهو يقترب من موقف النقد الحديث بخطى ثابتة فيما يتعلق بقضية الشكل والمضمون[2] ويتجلى موقفه في بيتي **امرئ القيس:**

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكي من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول

حيث دافع عن البيتين ضد تهمة فحش المعنى باعتبار أن ذلك حكم أخلاقي لا علاقة له بالشعر كشعر، فليست فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته.

وإذا كان ذلك هو موقف **قدامة** من المعنى فإنه يعني اهتماما أكثر بالصياغة والصناعة والصورة أي الشكل فالأمر طبيعي إذا رفض الحكم على الشعر باعتباره تصويرا أو شكلا.

غير أننا نجده في موقف آخر يتحدث عن ارتباط الشكل بالمضمون والمضمون بالشكل لأن برأيه لا نستطيع أن نشكل شيئا لا وجود له وأنه لكي يتم التشكيل لا بد من

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 471.

[2] نفسه: ص 474.

وجود مادة تقبل ذلك التشكيل بل يذهب إلى أبعد من ذلك إذ يقول أنه لا وجود للشكل من دون مضمون ولا وجود للمضمون دون شكل.[1]

ويمثل موقف البلاغة العربية من قضية الشكل والمضمون ذروة حداثتها عند **عبد القاهر الجرجاني** وموقفه من الشكل والمضمون الذي لا ينفصل عن آرائه في النظم من ثنائية اللفظ والمعنى.

لقد كان في رفضه لموقف اللفظين حريصا على تأكيد أن المعاني لا توجد في الألفاظ مفردة بل أن الألفاظ تشير كعلامات إلى أشياء متفق مسبقا على الإشارة إليها.[2]

فاللفظة مفردة لا تحقق معنى لأنه لا وجود لمعنى، أي معنى سابق على نظم حروف اللفظة، لأن النظم في هذه الحالة لا يحدث بمقتضى عن معنى، ولا الناظم بمقتفي في ذلك رسما من العقل أن يتحرى في نظمه لها ما تحرّاه.

فلا يوجد نظم أو شكل من دون معنى أو مضمون بل إن المعنى سابق للنظم وما يفعله الشاعر حقيقة في أثناء فعل الإبداع أنه يرتب ألفاظه على حسب ترتيب المعاني في العقل.[3]

فكل ما سبق يعني أمرا واحدا: إن الأدب ليس معنى فقط أو شكلا فقط، لكنه بناء عضوي من الاثنين يصعب إن لم يكن مستحيلا الفصل بينهما.

ذاك هو موقف البلاغة العربية القديمة من قضية الشكل والمضمون.

---

[1] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، مصدر سابق، ص 474-476.

[2] نفسه: ص 477.

[3] نفسه: ص 479.

خلاصة:

- يرسم مؤلف المرايا المقعرة من خلال استعراضه لقضايا نقدية كانت مثار اهتمام القدماء صورة لبديل نقدي عربي، ويعتذر إن أخطأ أو فشل في ذلك لأنها مهمة لا يمكن إنجازها إلا من خلال تظافر جهود جماعية متكاملة تتم على عدة مستويات.
- حاول بسط القول حول نظرية لغوية عربية جديدة متخذا من النموذج اللساني الحديث منطلقا للمقارنة، فحاول أن يثبت أن العرب سبقوا إلى استخدام مفاهيم مثل محور الاستبدال والتعاقب واعتباطية العلامة والفصل بين الكلام واللغة...الخ، رغم أن ما قدمه قد يفيد لكنه لا يفيد في إنتاج نظرية لغوية عربية، وإنما يزكي منجزات اللسانيات الغربية الحديثة ويجعل منها إطارا ومنطلقا للتفكير يحد من الرؤية العميقة التي تستحضر خصوصيات النموذج، اللغوي العربي ومميزاته.
- يستبطن حمودة أيضا نظرية التواصل اللغوي التي أتى بها دي **سوسير وجاكبسون** ويجعلها إطارا مرجعيا في قراءة الكثير من نصوص القدماء ومثال ذلك نص **عبد القاهر الجرجاني** حيث يقدم تعريفا عربيا للغة باعتبارها أداة اتصال، ويتحدث عن الرسالة والمرسل والمستقبل بمفردات عربية قديمة هي المخبر والمخبر به، والخبر، وبغض النظر في ما قاله **عبد القاهر** وادعاء السبق إلى إبداع الأفكار والتصورات من خلال قراءات انتقائية فهو حجة علينا وعلى من سبقنا وليس حجة على من أتى بتلك النظريات واستفاد منها.
- وفي قراءته لقضية اللفظ والمعنى ورغم تحيزها إلى السياق التاريخي والأدبي الذي أنتجها اختار عن عمد تجاهل السياق العقدي الذي نشأت هذه القضية في ظله، لأنه لم يعد موجودا في عصرنا، وذلك لكي يتمكن من تحيين القضية مجددا وربطها باحتياجات العصر.
- كان من الطبيعي أن يكون لبعد **القاهر الجرجاني** ذلك الحضور القوي في المرايا المقعرة وقد كان يخيل إليه في كل مرة واستشهد بآرائه في قضايا متنوعة، ويدرك الجميع أن **لعبد**

القاهر الجرجاني في البلاغة العربية تأثيرا لا يضاهيه فيه أي ناقد أو بلاغي، رغم ذلك فإنه من غير المبرر إغفال جهود نقاد غيره، خصوصا من المخالفين له في المذهب.

- يحدد **حمودة** النظرية الأدبية العربية في ستة أركان التي يرى أن تطويرها يؤدي للوصول إلى بديل نقدي جديد، يستجيب لخصوصيتنا الحضارية لكنها في حقيقة الأمر قضايا أكثر منها أركان فهي قد تتغير وتتجدد وقد تختفي إن انتفت الحاجة إليها، أضف إلى ذلك سكوته عن عنصر هام يستحيل تجاوزه في أي عصر وحين، وهو عنصر الموسيقى والإيقاع لا في الأوزان الشعرية والقوانين فقط بل في الحروف والألفاظ أيضا .
- حديث **عبد العزيز حمودة** عن البديل كان على المستوى النظري فقط، فهو لم يحلنا إلى إجراءات منهجية جاءت بها الثقافة العربية مثلما أتت بها النظريات الغربية أو العقل الغربي.
- ما يعاب أيضا اعتبار العامل الزمني محددا وحيدا لاختلاف بين النموذجين العربي والغربي وفي هذا سكوت عن عوامل حضارية وثقافية أهم بكثير.
- ومن خلال هذا كله يتضح أن قراءته في كتابه المرايا المقعرة للنموذج المنتقد والنموذج المعتمد كانت في أغلبها انتقائية.

عبد العزيز حمودة حاول إيصال فكرة مفادها أنه كلما زادت انكسارات العقل العربي وهزائمه، اندفعنا في طريق تحديث ذلك العقل العربي في حماس ينسينا أي حسابات متأنية، ومما لاشك فيه أن التحديث قدر يحتمه الظرف التاريخي للحضارة العربية، لكن كون التحديث قدرا شيء وتحول ذلك التحديث إلى حداثة غربية شيء آخر، فهو يرفض الارتماء في أحضان الحداثة الغربية في تجاهل شبه كامل لورطتها ومأزقها من ناحية والخصوصية الثقافية العربية من ناحية أخرى.

إضافة إلى ذلك سعى إلى إثبات أن الثقافة العربية لم تكن مفلسة ولم يكن العقل العربي قط متخلفا كل ما حدث أننا في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي وضعنا إنجازات البلاغة العربية أمام مرايا مقعرة صغرت من حجمها وقللت من شأنها.

ودراسته الحالية تحاول رد الاعتبار للبلاغة العربية بوضعها أمام مرايا عادية تعكس الحجم الحقيقي لإنجازات العقل العربي دون مبالغة جوفاء أو تحقير مجحف وهي محاولة لتحديد نقطة ما في تاريخ الفكر البلاغي العربي ثرية بما فيه الكفاية لنتخذ منها نقطة انطلاق لتطوير نظرية لغوية ونظرية أدبية عربيتين.

خـــاتمة

لن يختلف اليوم اثنان في أن النقد العربي الحديث باتجاهاته ومدارسه المختلفة ما زال يعيش على منجزات النقد الغربي، ويواجه نتيجة لذلك إشكالية أساسية تكمن في البحث عن الهوية وتحديد مسار خاص به ومناسب لطبيعة النص العربي والثقافة العربية بشكل عام، ومن اللافت أن النقاد العرب الذين تأهلوا في الغرب ودرسوا مناهج النقد الحديث هم في كثير من الأحيان، الذين تنبهوا إلى غنى تراثنا النقدي القديم ودعوا إلى العودة إلى هذا التراث واستلهام منجزاته وتطويرها.

ويمكن أن نجد صدى تلك الدعوات في كتابات الدكتور عبد العزيز حمودة الذي يؤكد أن النقد العربي المعاصر يعيش حالة من الاغتراب والانقطاع عن جذوره الثقافية ويعاني تبعية خانقة للنقد العربي، وهذا ما دفعه إلى الدعوة للاستفادة من كتب التراث العربي من أجل تأسيس نظرية نقدية عربية أصيلة.

وهذا ما كشفته لنا آراؤه النقدية الموجودة في كتابه المرايا المقعرة والتي تعتبر الإشكالية الأساس لهذا البحث والمكون من فصلين فصل الحداثة والقطيعة مع التراث وفصل تأسيس لمنظومة نقدية عربية.

وبعد هذه الدراسة وبناء على ما تم عرضه وتحليله، يمكن أن نقف عند أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث المتواضع وهي:

- من خلال آراء المؤلف حول الحداثة والتراث يتضح لنا أنه ينتقد شرط الحداثة الغربية وجوهرها، لكون المبادئ والقيم التراثية أضحت قرينة إطار مرجعي مرفوض وصار التمرد عليه قرين التحرر، وهذا الإطار المرجعي الجديد يعني استبدال الماضي بالحاضر والتراث بالحداثة والغرب المتقدم بالشرق المتخلف فهو يرفض قرن الإطار المرجعي العربي بصفة التخلف.
- من خلال ما سبق ذكره يتضح أن الحداثة لها فلسفتها الخاصة بها ولها أصول متمثلة في أعمال نقادها عبر التاريخ وهذه الفلسفة والأصول هي غربية منذ القدم.

- تجلت النسخة العربية للحداثة في رأي حمودة في تعاملها مع واقع الحداثة الغربية وليس الواقع العربي.
- وقف عبد العزيز حمودة بموقف من الحداثة في نسختها العربية عند أزمة المصطلح النقدي التي أحدثتها نشاطات النقاد العرب، وأبرز الفوضى التي تعانيها المصطلحات العربية ليدين بها دائما الادعاء بتقديم حداثة عربية لها تفردها بواقعها الحضاري.
- إن اختيار حمودة للتراث منطلقا ضروريا ومنطقيا للنقد العربي المعاصر معناه أن حمودة يتبنى التراث على جميع مستوياته ليس على مستوياته اللغوية والبلاغية والنقدية والأدبية فحسب بل على مستواه الفكري أيضا، إذ لا انفصال بين هذه المستويات.
- لعل الدعوة الأكثر حضورا في كتاب عبد العزيز حمودة هي الدعوة إلى التواصل المعرفي مع الذات (التراث) وفي انشغاله بدعواه تجاهل معها الجهود المبذولة من الباحثين في الدراسات النقدية والبلاغية على سبيل المثال جهود أمين الخولي المبكرة في كتابيه مناهج تجديد وفن القول وكذلك جهود محمد مصطفى المراغي في كتابه تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها دون أن ننسى مجهود شوقي ضيف في كتابه البلاغة تطور وتاريخ...الخ.
- يقوم كتاب المرايا المقعرة على تبني النظرية العربية التراثية باعتبارها الأساس الذي تقوم عليه جل التنظيرات الغربية من حداثة بنيوية وتفكيكية، وقد استعرض المؤلف المبادئ التي تقوم عليها تلك الغربيات محاولا إيجاد صيغ لها في تراثنا النقدي العربي خاصة عند عبد القاهر الجرجاني والجاحظ وحازم القرطاجني.
- عبد العزيز حمودة عند محاولته الدخول إلى نظرية النقد العربي، دخل من باب الشعر كما فعل أسلافه عبر الزوايا التي تتكئ على نظرية الإنشاء والتلقي باعتبارها عنصرين أساسيين في النظرية العربية.

- كما تحاشى أن تكون عودته إلى التراث البلاغي عودة قصيرة بل حرص على الإقامة المطولة داخل بيت التراث البلاغي لفترة تكفي للتعرف عليه من الداخل من أجل التأسيس لشرعية التراث نفسه.
- يلقي صاحب المرايا باللوم على المثقف العربي الذي عمق من أزمته الفكرية والثقافية بتبنيه للثقافة الغربية مهملا بذلك إحياء التراث واستسلامه للعيش بالشرخ الثقافي وبكل ما يحمله من تناقضات محاولا وضعه أمام مرايا عادية تعكس صورته الحقيقية.
- تعمقه الشديد في التفاصيل والجزئيات أدى إلى إسرافه الكبير في التفسير والتكرار الممل للمعلومات مما يصعب من مهمة القارئ فيضطر إلى إعادة تركيب ما قرأه، ويجهد نفسه كي لا ينساق وراء استطرادات المؤلف الكثيرة فيفقد الربط بين المعلومات والأفكار.
- لا يمكن إنكار جهد عبد العزيز حمودة في جمعه تلك النصوص المختارة بدقة من مصادر عديدة من التراث العربي، والتي تشكل بالنسبة للمبتدئ خزانا يمكّنه من تعميق معارفه اللغوية والبلاغية، إضافة إلى أنه يقدم له رؤية تحليلية للحداثة واتجاهاتها ويبرز له مظاهر ضعفها، بما يمكّنه من توسيع آفاق البحث واستيعاب أوجه القصور.

ما بقي قوله في هذه السطور الأخيرة هو أني لا أدّعي أن هذه النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث هي نتائج نهائية، بل لا يزال إبداع هذا الناقد في حاجة كبيرة إلى الاهتمام والبحث والتحليل بسبر أغواره وما هذا العمل إلا محاولة لاستثارة الأعماق، وتوجيه القارئ نحو الخوض في غمار البحث عنه.

وعليه فإن أصبت فمن الله عز وجل شأنه وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، من سورة النمل، من الآية 88، الديار المقدسة للطباعة والنشر، ط3، دمشق، 2009.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. المصادر:

1. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001.

ب. قائمة المراجع:

1. ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو، فن الشعر، تح محمد سليم سالم، (د ط)، القاهرة، 1971.

2. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، (د ط)، جدة، (د ت)، ج1.

3. أحمد مطلوب: عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، (د ط)، الكويت، 1973.

4. البقلاني: في إعجاز القرآن، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف، (د ط)، القاهرة، 1977.

5. الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، ط7، 1998.

6. الجاحظ: الحيوان، تح عبد السلام هارون، ط2، القاهرة 1965.

7. الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، تح مازن المبارك، دار النفاش، (د ط)، ط3، 1969.

8. بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، المطبعة الحديثة، ط3، 1969.

9. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصر والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، (د ط)، الأردن، 2010.

10. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسة والنشر، ط1، 1991.
11. جابر عصفور: نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة المعرفة، مطابع الوطن، (د ط)، الكويت، 1993.
12. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، (د ط)، بيروت، 1981.
13. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دارسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.
14. حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، 1999.
15. سعيد سمير حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضايا واتجاهاته، دار الآفاق العربية، ط1، القهرة، 2001.
16. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، مطابع الوطن، (د ط)، الكويت، 1993.
17. شكري عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، القاهرة، 1998.
18. عباس إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة والرسالة، (د ط) بيروت، 1971.
19. عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني: الديوان في الأدب و النقد ، دار الشعب للطباعة والنشر، ط4، القاهرة، (د ت).
20. عبد الرحمن بدوي: ترجمة فن الشعر لأرسطو طاليس مع شروح للفارابي وابن سينا وابن رشد، دار الثقافة، (د ط)، بيروت، 1973.
21. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، مطابع الوطن، (د ط)، الكويت، 1998.
22. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، ط1، دمشق، 2002.

23. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1988.
24. عبد الله الغذامي: الخطئية والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
25. عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، (د ط)، مصر، 2000، ج2.
26. علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب أبو الهول للنشر، ط1، القاهرة، 1996.
27. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ضبطه وشرحه محمد عيسى منون، المطبعة الخليجية، ط1، 1934.
28. محمد أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح عباس عبد الستار، دار الكتاب العلمية، ط2، بيروت، 2005.
29. محمد أحمد منصور: الترجمة بين النظرية والتطبيق، مبادئ ونصوص وقاموس للمصطلحات الإسلامية، دار الكمال للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، 2006، ج1.
30. محمد حسن يوسف: كيف تترجم؟ دار الكتب المصرية، ط1، ط2، مصر، 1997، 2006.
31. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، (د ط) ، بيروت، 1979.
32. محمد عبد العزيز الدايم: النظرية اللغوية في التراث العربي، دار السلام للطباعة، ط1، القاهرة، 2006.
33. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي–عربي، دار نوبال للطباعة، ط3، القاهرة، 2003.
34. محمد مندور: في الميزان الجديد، ط2، القاهرة، (د ت).

35. محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2004.

36. مصطفى ناصف: النقد الأدبي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، (د ط)، الكويت، 2000.

37. مصطفى هدارة: مشكلة السرقات الأدبية، مطبعة نخبة لبنان، (د ط)، 1958.

38. ميخائيل نعيمة: الغربال، دار نوفل للنشر، ط 15، بيروت، لبنان، 1991.

39. هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، المطبعة الوطنية، (د ط)، الأردن، 1981.

ج. الكتب المترجمة:

1. أرسطوطاليس: فن الشعر، تر وتح عبد الله بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (د ط)، مصر ، 1953.
2. أرسطوطاليس: فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو مصرية، (د ط)، مصر، (د ت).
3. آلان تورين: نقد الحداثة تر أنور مغيث، طبع بالهيئة العامة الشؤون المطابع الأميرية للمجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 1997.
4. جوناثر كللر: فرديناند دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، تر اسماعيل عز الدين، المكتبة الأكاديمية، (د ط)، القاهرة، 2000.

د. المعاجم:

1. ابن منظور: لسان العرب، "مادة جاز"، دار صادر، (د ط)، بيروت، (د ت)، ج 5.

2. ابن منظور: لسان العرب، "مادة طبع"، دار صادر، (د ط)، بيروت، (د ت)، ج 8.

3. الرازي: مختار الصحاح، مادة "ج وز"، مكتبة لبنان، (د ط)، لبنان، (د ت)، ج1.

4. محمد علي التهانوي: كشف إصلاح الفنون، تح رفيق العجم، علي دحدوح ، مكتبة لبنان للنشر، ط1، لبنان، 1996، ج1.

5. معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة صلح، مكتبة الشروق، ط1، (د ت)، مج1.

هـ. المجلات و الدوريات:

1. شوقي بزيع: المرآة، مجلة قافلة الثقافية، أكتوبر، 2005.

2. لحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، آذار، حزيران، 1991.

3. محمد عابد الجابري: اللفظ والمعنى في البيان العربي، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، العدد الأول، 1985، مج 6.

4. مدقن كلثوم: العلامة وأنماط الخطاب، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد الأول، 2001.

و. المواقع الالكترونية:

1. أحمد عدنان حمدي: منهج عبد العزيز حمودة في كتاباته، المركز السوداني للبحث العلمي، 20 يوليو2013، (مقال على الشبكة العنكبوتية).

2. رامي أبو شهاب: اتجاهات النقد العربي المعاصر، الحوار المتمدن، العدد 4475، 2014/6/7، سا 15:35، (مقال على الشبكة العنكبوتية).

3. ويكبيديا، الموسوعة الحرة، عبد العزيز حمودة.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ
مدخل	
واقع النقد الأدبي العربي.	**6**
نبذة عن حياة عبدالعزيز حمودة.	**8**
التعريف بكتاب المرايا المقعرة.	**10**
دلالة العنوان "المرايا المقعرة"	**12**
الفصل الأول: قضايا الحداثة والقطيعة مع التراث (من المقدمات إلى النتائج)	
قضية الشرخ الثقافي (من أنا؟ من نحن؟).	**16**
قضية الانبهار والاحتقار.	**18**
قضية الاختلاف في المنطلقات الفكرية والفلسفية.	**21**
قضية الحداثة: التهديد/الخطر.	**24**
قضية المصطلح وأزمته.	**28**
قضية الغموض في النصوص الحداثية	**32**
قضية الترجمة وإشكالية التطبيق.	**34**
قضية الحضور والغياب.	**38**
قضية المراوغة والفراغ والفجوة.	**42**
قضية الشعرية مفاهيمها وتعدد المصطلح.	**48**
خلاصة	**52**
الفصل الثاني: نحو تأسيس لمنظومة نقدية عربية (بين التراث والحداثة)	
تمهيد.	**55**
النظرية اللغوية العربية.	**58**

أركانها	**60**
اللغة العربية وفكرة النظام	**60**
المحور الرأسي والأفقي.	**64**
اعتباطية العلامة.	**67**
ثنائية الكلام واللغة	**68**
ثنائية اللفظ والمعنى	**72**
النظرية الأدبية العربية	**76**
أركانها	**79**
الأدب العربي بين المحاكاة والإبداع.	**79**
قضية المجاز اللغوي.	**85**
ثنائية الصدق والكذب.	**89**
ثنائية السرقات الأدبية/التناص.	**91**
ثنائية الموهبة والتقاليد.	**94**
ثنائية الشكل والمضمون.	**97**
خلاصة	**100**
خلاصة عامة	**102**
خاتمة	**104**
قائمة المصادر والمراجع	**108**
فهرس المحتويات	**114**

ملخص الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز الآراء النقدية التي يتضمنها كتاب "المرايا المقعرة" للناقد المصري عبد العزيز حمودة، حول مجموعة من القضايا المختلفة والتي هي في الأساس مبادئ حملتها الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين.

وقد اعتبرها المؤلف مقدمات ونتائج لحصول القطيعة مع التراث العربي وسببا للشرخ الثقافي الذي يعيشه المفكر العربي، كما تتبعنا جهوده ومساعيه في محاولة منه إعطاء نموذج عربي متمثلا في نظرية لغوية ونظرية أدبية عربيتين يرى فيهما البديل عن نظرية فيرديناند دي سوسير وعلى ما أتى من بعدها من مفاهيم ونظريات حداثية وما بعد حداثية.

Résumé de l'étude :

Cette étude a pour objectif d'exhiber les opinions critiques que comprend le livre « le miroir concave » pour l'écrivain égyptien Abdelaziz Hammouda autour de plusieurs sujets différents et qui sont principalement des principes incluent dans la nouveauté et au-delà de la nouveauté occidentale.

Alors que l'écrivain avait considéré comme des introductions et des résultats pour avoir une rupture avec le patrimoine arabe et la cause d'une fissure culturelle que vit l'écrivain arabe, on a aussi suivi ses efforts en essayant de donner un exemple arabe pour une théorie linguistique et une théorie littéraire arabe.

تم بحمد الله