التراث و القراء الجدد

د/ كريمة بورويس
جامعة جيجل

يأخذ مصطلح "التراث" في الكتابات العربية ذات المنحى الفكري والأدبي، والنقدي معنى الإنتاج المعرفي والإبداعي المكتوب باللغة العربية الفصحى، الموروث عن الأسلاف والعائد بجذوره إلى الفترة الزمنية الممتدة من القرن الجاهلي الأخير ،أو ما قبله بقليل، إلى ما قبل النهضة العربية الحديثة، و التي يؤرخ لها – كما هو متعارف عليه – بحملة نابليون على مصر في نهايات القرن الثامن عشر. ومع علمنا بأن عهد التأليف عند العرب انتهى عمليا في أواخر القرن السابع الهجري، تصبح المساحة الزمنية الفعلية لإنتاج ذلك التراث، متكثفة عند قرون ثمانية، وقد نزيد عليها قليلا .تلك هي الحدود الزمنية للمدونة التراثية .

أما الحدود الموضوعاتية فهي أصعب من أن تعين، فما خاض فيه علماء العربية وفقهاؤها ،ومحدثوها ،ومبدعوها ،و مؤلفوها، متنوع الوجوه، متعدد الاختصاصات متداخلها، و المعيار هنا هو موضوع اشتغال الباحث، وزاوية نظره إلى ذلك الموضوع.

و بالنسبة لهذه المداخلة ،فإن علاقتها بالتراث ليست علاقة مباشرة، و إنما هي علاقة قائمة بحكم التعدي؛ سوف نحاول استبصار وضعية المكون التراثي في كتابات عدد من النقاد المعاصرين، ممن تجاوزوا النمط السائد في قراءة التراث، و خطوا لأنفسهم مسارا متميزا أبعد نظرا، وأعمق غورا،وما ذلك البعد ،وذاك العمق، إلا لأن هؤلاء ،وضعوا مسافة بين الذات و الموضوع (التراث)، هي من الاتساع بحيث تسمح بالتأمل المسكون بسؤال الفاعلية والنجاعة؛ فاعلية التراث ونجاعته في مجابهة تحديات الراهن؛ إننا حين نقرأ لنقاد من طراز (مصطفى ناصف) و (جابر عصفور) و (أدونيس) ، كأننا نسمعهم يجيبون بالنفي حينما يسألون أو يُسألون: هل اكتملت معرفتنا بالتراث؟

هل انتهى دوره، و بالتالي يحسن، أو يجب إزاحته توفيرا لفرصة تجديد الفكر، وعصرنة طرائق البحث عن الحقيقة؟

هل علينا أن نغلق باب النقاش في موضوع استهلك ما استهلك من الجهود، عبر أجيال متعددة قد تصل إلى الأربعة – إلى حد الآن– دون أن يخلص أصحابها إلى صياغة موقف استطاع أن يحصل الحد الأدنى من الاجماع؟

ذلك أن قناعة هؤلاء، تتجه إلى أن حضور التراث في نتاجاتنا الفكرية، و في ذهنياتنا ،وفي آليات تعاملنا مع العالم، ليس حضورا عفويا، و لا اختياريا ، و لا عارضا أو سطحيا .إنما هو حضور مهيمن و عميق . والمثير للغرابة، و الباعث على التساؤل الجاد، هو أن هذه الهيمنة التي يمارسها التراث على الذات العربية التي ابتعدت عنه – من الناحية الزمنية– بمسافات كبيرة، هي هيمنة غير مشعور بها في غالب الأحيان. الأمر الذي يدعو للبحث في تركيبته ،ويفرض التعامل معه كحقل حافل بالفجوات والفراغات، وذلك يقتضي النظر إليه من الخارج ، لأن النظر من الخارج يضمن الموضوعية ، فأن نحب موضوعنا فذلك لا يعني استباحة الروح العلمية التي أكثر ما يميزها عدم الخلط بين الموقف العلمي و الموقف الشخصي، ذلك ما عناه (مصطفى ناصف) حينما قال: "والمحبة شرط لازم للمعرفة ،و لكن المعرفة ليست مجرد تعبير عن المحبة"(1)، ومن شأن مراعاة هذا الأمر أن يوفر إمكانية التحلل من الانفعالات، و النوازع ،والانتماءات ،و الأهواء التي تلحق بنتائج البحث تشوهات، و انحرافات ذات صبغة عاطفية ،وإيديولوجية وانطباعية تفقدها نجاعتها و أهميتها ، وتضعها من الدراسات السابقة موضع المطابقة والمماثلة .

وإذا استوضح الواحد منا طبيعة موقف الدراسات السابقة من التراث، فسوف يقع على إجابات متمايزة يمكن اختزالها في مسارات ثلاثة تبرز بدورها أشكال قراءة التراث النابعة بالأصل من فهمها له، ونظرتها لطبيعة حضوره، والسياقات التي قدم فيها.

سياقات قراءة التراث:

1–السياق الاستعاري:

هذا الشكل يمثله الجيلان الأول و الثاني من النقاد والمبدعين العرب المحدثين، ونعني – تحديدا– التيارين الإحيائي و التجديدي، فباعتبار الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، أي يأخذ طرف مكانة الثابت والقار، و يحذف الثاني. فإن المحذوف في الموقف الإحيائي هو المشبه هو المحاكِي، و ليس المشبه به، أو المحاكَى ،لقد طابق (شوقي) و (البارودي) و(حافظ ابراهيم) شعريا بين الماضي و الحاضر، و نظروا إليهما كأنهما زمن واحد، ليس ثمة ما يفرق بينهما، غير تلك

الفترة الزمنية التي رمت فراغاتها العاطفية مشاعر الحنين واللوعة. و لحسن الحظ ، كانت لها نهاية سعيدة، هي نهاية من يجد نفسه الضائعة من بعد تيهان ، ويعود إلى حضن الأب بعد قرون من الضلال، وما ذلك الأب سوى الشاعر القديم الخالد المخلد،أخ العبقرية،وصاحب الحكمة والعصمة ،فطريقه الشعري هو الطريق الأسلم و صراطه هو صراط الشعر المستقيم. التراث بالنسبة للإحيائيين من الشعراء ،هو وسيلة التعبير وغايته، و الطريقة النموذجية لاستثماره، هي الاحتذاء، والغاية القصوى هي "المطابقة"، و كلما تقلص هامش الاختلاف بين النص الأصل ،والنص النسخة ، كلما اقترب من الهدف، و في هذا تنافس المتنافسون، وقد كانت النتيجة ،فوز (شوقي) لتفوقه في مقاربة النموذج وتمثله ،وتوزع الباقون على بقية مدارج ذلك السلم .و ما إن اطمأن كل إلى رتبته ومنزلته ،حتى هبت ثورة عارمة، أعلن روادها – وهم الموسومون بالمجددين من مثل (العقاد)، و(الشابي)، و(حمود رمضان) ، و(ميخائيل نعيمة) عن إحداث تغيير في معايير التصنيف، وقلبها رأسا على عقب؛ فالمعيار الأول هو "المخالفة" لا "المطابقة"، ومن ثم فإن من قُلِّد الإمارة ، فسيكون عليه أن يتخلى، ليس عن اللقب فحسب، بل عن "الشاعرية" نفسها؛ لأن مهارته في تقليد الشعر، لا تسمح له بأن يكون شاعرا ؛فالشعر و التقليد ضدان لا يلتقيان.

وهكذا تحول التراث من كونه مكونا مركزيا في شعر الإحيائيين ،و في النقد المحالف له (نقد المرصفي ،و الخالدي، و الرافعي و غيرهم)، له طابع القداسة ،ونفاسة النموذج، وسحر الأصل ،إلى كونه خيارا من الأسلم تركه، فرديئه قيد ، وجيده تحفة ،علينا أن نكتفي بالنظر إليها هناك في زمانها، وفي مكانها، وإذا امتد طمعنا إلى ما هو أبعد من ذلك ،كأن نفكر في نقلها إلى نص معاصر ، سمُجت هي، وسمُج النص .ذلك ما نكاد نفهمه من قول (الشابي) الذي مؤداه :"فليس ينبغي لنا أن ننظر إلى الأدب العربي كمثل أعلى للأدب الذي ينبغي أن يكون ليس لنا إلا احتذاؤه، و محاكاته في أسلوبه و روحه ومعناه ، بل يجب أن نعده كأدب من الآداب القديمة التي نعجب بها ، و نحترمها ليس غير "[2]. و الخلاصة أن الحضور التراثي في نظر المجددين مرفوض، و سبب الرفض هو عدم كفاءة هذا التراث في الاستجابة لروح العصر و ذائقته ، و عدم قدرته على استيعاب الرؤية الحديثة ، ثم إن مستواه الفني و الإبداعي في نظر كثير من المجددين هو مستوى ضعيف. وما دام القصور يلفه من كل الجوانب، فهو لا يستحق أن يحتذى أو يستحضر ،يقول (حمود رمضان) في سياق التقليل من القيمة الإبداعية للشعر القديم :

أتوا بشعر لا يحرك ساكنا عجوز له شطر و شطر هو الصدر
وقد حشروا أجزاءه تحت خيمة كعظم رميم ناخر ضمه القبر
وزين بالوزن الذي صار مقتفى بقافية للشط يقذفها البحر(3)

ويترجم العقاد هذا المعنى نثرا ، فيقول: " لا نرى بينهم [الشعراء القدامى] تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ،ووسائل التمثيل و التعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين "(4).

والواقع أن هذه القناعة تنم عن فهم قاصر للتراث من جهة ،مثلها في ذلك مثل الرؤية المضادة ؛الرؤية الإحيائية ، وتنم من جهة أخرى، عن فشل ذريع في فهم الفعل الإبداعي بوصفه فعلا كليا ذا بعد فلسفي وفكري، يغذيه اختلاف الرؤى ،ويخصبه تنوع المشارب ،وتعدد المصادر و المرجعيات.فالفهم التجديدي الماثل أمامنا لا يرى في التراث سوى القيمة المتحفية الجامدة غير القابلة للحركة ،والفاقدة لإمكانية التجدد ، و التنكر ، و التمدد و التشكل.

وهنا نخلص إلى القول بأنه وعلى الرغم من التعارض المتطرف بين التيار الإحيائي والتيار التجديدي ،فإنهما يلتقيان عند نقطة جوهرية هي التقمص الاستعاري للخيار المتخذ ؛استعارة النموذج ومحاكاته، ونفي أو حذف النموذج المخالف، فالاختلاف قائم حصرا على تمايز النموذجين الذين وقعت عليهما الاستعارة ،دون أن يطال طبيعة التعامل معه ،وكيفية استثماره .فالتراث هو المرجعية، وهو المثبت عند الإحيائيين، وهو المشبه به ، بينما عند التجديديين هو النموذج السلبي المضاد ، وهو العنصر المحذوف ،و في كلا الفهمين، يتخذ صفة المكون التاريخي التجريدي الفاقد للحياة، و البعيد عن تموجاتها و اصطراعاتها وفلسفتها ،ولذلك فلا يمكنه أن يؤدي وظيفة بنيوية ، إذا أُقحم في التجربة الابداعية المعاصرة إما لأنه أجلّ منها ، أو لأنه قاصر عنها . هذه الرؤية التمجيدية / الاستخفافية منعت نقاد الجيل الثاني (التجديديين)، من ممارسة القراءة النقدية بمعناها السليم و العميق .مما حول تلك الممارسة إلى مجرد موازنة طويلة الفصول ،بين ما هو موجود وما يجب أن يكون عليه ذلك الموجود ، مما غيب روح السؤال، وهمش فعل التأمل. و أفرز بالمقابل أدبيات في الممارسة النقدية، من وجوهها الانتقائية، و العفوية، و الانفعالية، وشيوع أحكام القيمة.

2-السياق الحجاجي الجمالي

ساد هذا الشكل ،مع ممثلي الجيل الثالث، و نعني بهم رواد الحداثة العربية ،الذين انشغلوا مع بدايات التلقي العربي لمناهج الآخر، بالترويج للحداثة و التوطين لمفاهيمها ومدارسها في الخطاب النقدي العربي ،و ذلك من خلال محاولة إثبات قدرة مناهجها على التعامل مع النص العربي ،وتعداد المكاسب التي سيجنيها النص العربي ،و التراثي خصوصا من وراء استثماره لها. في هذه الفترة تحول التراث إلى حقل تجارب تستغل نتائجه في دعم منجز الآخر المنهجي ،ويحتكم إلى معطياته في رد دعاوي المتهجمين على الحداثة ، وكثيرا ما اختلف نقاد من طراز (كمال ابو ديب) ، و (الغذامي) ، و (مرتاض) ، و غيرهم ، إلى عيون الإبداع العربي ، مزودين بأسلحتهم القرائية الجديدة التي أكسبتهم الحداثة إياها ، ناشدين التعمق في أغوراها ، متأملين العثور على الذخائر الجمالية و الدلالية التي ظلت مغيبة إلى زمانهم ،ونجحوا في ذلك أي نجاح. وفي الوقت الذي استشرت فيه ظاهرة العودة إلى النصوص الابداعية التراثية ، انتعشت حركة البحث في المتون القديمة ،بحثا عن إشارات أو مفاهيم وأسس لنظائر معاصرة لها، طورها الخطاب النقدي الغربي ،ووظفها في طروحاته ، يقول (الغذامي) بهذا الخصوص :" ومبحث التأويل هذا ،مبحث طويل ومهم ،لا تكفي فيه هذه المعالجة ،ولكنني أكتفي بهذه الإشارات الموجزة ،موضحا كم هو النقد الأدبي محتاج إلى جهود المفسرين من أجل الإفادة ،وتوسيع مجال الدرس الأدبي، وضبط قواعده ،مثلما أقول بحاجة طلاب (النظرية) إلى علماء الأصول و المنطق، من أجل تأسيس كليات نظرية شمولية، توجه النظر ،وتضبط الإجراء "[5] ،وحيث كانت الرغبة في الترويج للمنهج لا تقل إلحاحا عن فهم النص العربي ،و إعادة اكتشافه ، وحيث كان القصد من بعث المفاهيم القديمة ، وإضاءتها ، و محاولة تبيئتها في الحقل النقدي المعاصر، لا تبعد عن مسعى نفي الاغتراب عن المنهج ،و محاولة عربنته ، يتجلى لنا البعد الجمالي للحضور التراثي ، ملازما للوجه الحجاجي .فغالبا ما كانت المقاربة الجمالية النصية ، أو الاضاءة الحداثية للمفاهيم التراثية ،توضع في سياق حجاجي ،الغرض منه تبديد مخاوف المتلقي بخصوص تداعيات التطبيق المنتظم للمنهج الغربي على النص العربي ، ونفي مزاعم التأثير السلبي الناتج عن اختلاف السياق الثقافي للمنجزين . و الأكثر من ذلك إبعاد تهمة الارتهان الكلي للآخر ، والتفريط غير المشروط في جهود الأسلاف.

و على ما أسداه الحداثيون من خدمات جليلة للتراث ، أقلها تطوير النظرة له، و تحريره من قيد الزمانية وتفعيله ، وتحيينه ، واستعادة الثقة به ، ولعلنا لا نجد أحسن من نص (الغذامي) هذا لنبرهن به على هيمنة هذا التوجه في سياق استحضار المنجز الحداثي العربي للتراث ، "...ذاك لأن الأوائل قد بنوا بعقولهم حضارة زمنهم ،وتركوها لنا أثرا نتوارثه عنهم ،ولم نقنع نحن بمجرد استلام صكوك الميراث ،بل رحنا نغوص في آثارهم بحثا ، و تمحيصا ،ودرسا ،ولم نترك لهم من أثر إلا وداخلناه ،فهم لم يدعوا بابا من أبواب المعرفة إلا وطرقوه ،ونحن لم نترك هذه الأبواب على غبارها ،و لكننا ترددنا فيها دخولا وخروجا ..."(6)، نقول ، رغم كل ذلك ، فإن ثمة أبعادا تم تغييبها ،أهمها البعد النسقي ،و هو البعد الذي عرف النقاد الجدد كيف يستحضرونه، وكيف يسائلونه .

3-السياق النقدي:

يعتبر كل من (مصطفى ناصف)، و (جابر عصفور)، و (أدونيس) خير من تسعى لهم قدم في معرفة دقائق التراث، ومضمراته، لقد حاول هؤلاء أن يحركوا الآلة النقدية صوب صوت المؤسسة القابع خلف أسوار النصوص، فإذا كان الكثير من الحداثيين قد احترموا موضوع التخصص،و التزموا بوظيفة الكشف الجمالي ،فلم يتجاوزوها إلى فضح المسكوت عنه ،و المهمش في النصوص ،فإن هؤلاء ،و قليل غيرهم ممن نعتبرهم نقادا جددا، انشغلوا بما هو أبعد من ذلك، فمقاصد القراءة تتلخص عندهم في التعرف على التراث بوصفه نتاجا فكريا ،يعبر عن مرحلة من مراحل التفكير العربي، أو بوصفه نتاجا إبداعيا يمثل مرحلة محورية من مراحل الابداعية العربية ،وذلك النتاج بوجهيه النقدي و الإبداعي، أسس بالتأكيد للشخصية الفكرية و الابداعية العربية،كما أسهم في صياغة نظام التفكير، وطرق البحث التي اعتمدتها المنظومة الفكرية و الجمالية العربية . و بالتأكيد فقد استخدام هؤلاء- في إطار هذا المسعى - أدوات ذات كفاءة في التعاطي مع أفكار من هذا النوع ، لعل أبرزها أداة القراءة نفسها من حيث هي آلية معاصرة، ترتكز على "النقد" بمعناه الفلسفي و الفكري، وتترك مسافة بين القارئ و المقروء ، هي ذات طبيعة نقدية صرفة لا تؤثثها الإيديولوجيا ، ولا تشغلها الأحكام المسبقة ، كما تهمل التاريخ القرائي لذلك الموضوع. أما أهم تقنياتها، فهي المساءلة، والفحص، والاختبار، وأبرز أهدافها، تعرية ما عُمل على حجبه و التعمية عليه، يشرح لنا - بتفصيل أكثر- (جابر عصفور) هذا

التصور بقوله:"... هو تصور يبدأ بتأكيد ما يقوم به القارئ، من اختيار لمعنى بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقروء، و ينتهي بأداء القارئ لهذا المعنى المختار، بما يكشف عن خصوصية فهم هذا القارئ، أو كيفية إدراك النص المقروء.و في الوقت نفسه، فإن هذه المدلولات الثلاثة، تتجاوب مع المعنى الإبداعي الذي يتضمنه التصور المعاصر للقراءة.خصوصا حين تقترن القراءة بالاكتشاف، و التعرف، و إنتاج معرفة جديدة بالمقروء "(7).

انطلاقا من هذا الفهم، يأخذ التراث معنى مختلفا. إن هذا التصور يقدم بين سطوره مفهوما غير مألوف للتراث، أهم محدداته أنه نص لم يكتمل بعد ، لأنه لم يكتب لقارئ زمن الكتابة فقط ،و إنما لأنه كتب أيضا لقارئ زمن القراءة ،حيث يتحرر من كل ملابساته الظرفية و سياقاته الخاصة ، ويفقد تأثيراته المباشرة و المشعور بها ،ليفرز أنماطا أخرى من الاستجابة ،أهم ما يميزها ،أنها أنماط ذات أبعاد نسقية ،يوفر رصدها إمكانية فهم الراهن ،والعوامل المجهولة التي أسهمت في صياغته على النحو الذي هو عليه ، ومعنى ذلك أن التراث هو مقوم مهم من مقومات اكتشاف الذات الحاضرة ،وفحصه و مساءلته هو شرط من شروط اكتشاف الخيوط الرفيعة و الخفية التي توجه الذات الحاضرة ،و تتحكم في طرق تعاطيها مع العالم ،وما يجري فيه. يقول (أدونيس) :"إن الخطوة الأولى للفكر العربي الجديد هي مساءلة الأصول ذاتها، ومن ثم مساءلة القراءات التي قام بها الأوائل ،في نقد جذري وشامل لمنهجها ،و لطبيعة معرفتها .تلك هي المسألة المعرفية الآن ." (8) ولما كان ذلك كذلك ؛ أي لما كان التراث ركيزة قوية تتأسس عليها كل قراءة جادة وعميقة للواقع ،في تجلياته المعرفية ،والسوسيولوجية ،والذهنية ،والثقافية ،والحضارية ،و التاريخية و الفلسفية ،وغير ذلك ،اتخذه النقاد الجدد الذين اخترناهم ،تيمة تدور في فلكها كل دراساتهم .فتوصلوا بشأنه إلى عدد من النتائج ،كان لها من الإقناع و التأثير ما من شأنه أن أعاد تشكيل وعي العربي به . و كان الانطلاق من فكرة الوحدة النسقية مبدأ مشتركا بين هؤلاء النقاد ،وقبل أن نعرف ما قاد إليه تمثل هذه الفكرة من نتائج ، يحسن بنا أن نفصل في الفكرة نفسها أولا.

الوحدة النسقية:

عمل النقاد الجدد، على مقاومة الانحياز الى الرؤية الانفصالية التي غذت أكثر الدراسات المسلطة على التراث، و جوهر هذه الرؤية، أنها تأخذ بخيار بتر العلاقة بين الموضوع التراثي

المشتغل عليه، و الموضوعات الأخرى ،و بقدر ما خدم هذا التوجه فلسفة التخصص في قراءة النصوص النقدية والفكرية، وأشبع التطلعات الجمالية الخالصة في قراءة النصوص الإبداعية، بقدر ما وسع الهوة البينية التي ترهن نتائج البحث في مختلف الحقول ،بفعل ما يخلفه ذلك التباعد ،من فراغات معرفية ،تهدد فعالية النتائج المتوصل إليها في كل حقل ،ومن تجليات هذا التوجه على مستوى حقل الدراسات النقدية و الأدبية، إقصاء المؤثرات غير النصية ،وإهمالها، في الوقت الذي كانت فيه هيمنة تلك المؤثرات أقوى بكثير من المؤثرات النصية الظاهرة ،سواء من جهة التشكيل ،أو من جهة التلقي .مما يعني أن فلسفة العزل ؛عزل الظاهرة الأدبية عن الظواهر المرافقة، أو عزل النص النقدي عن سياقاته و مرجعياته ،هي التي جعلت الخطاب الواصف للتراث ،تغريدة أحادية البعد .أما ما اعتزم النقاد الجدد القيام به ، فهو تصيير الخطاب الواصف، استراقا وتجميعا لأصوات متعددة، منها المجهور، ومنها المهموس ، و منها المخنوق والمطموس ،وذلك لا يكون إلا من خلال النظر إلى البنية النصية، بوصفها تنويعا متحركا ، و متغيرا لبنية عليا أصلية ،من أهم سماتها الثبات و الاستقرار ،هي البنية النسقية ، تلك هي القناعة التي جعلت (جابر عصفور) يقول :"فإن هذا النهج يقوم على افتراض مؤداه ، أن كل نص من نصوص التراث النقدي، لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص ،فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله ، وإذا كان من الممكن أن نتحدث عن اتجاهات متميزة في التراث النقدي ،فإن هذه الاتجاهات ،لا يمكن فصلها عن الاتجاهات الأساسية في التراث من ناحية ، ولا يمكن فصلها عن دلالاتها الاجتماعية أو صراعاتها الإيديولوجية من ناحية ثانية "(9). وهذه القناعة عينها ،نجدها لدى (أدونيس) حيث كتب قائلا: "فالتراث الشعري العربي، هو في آن لغوي و ديني ،و التراث الديني هو كذلك لغوي وديني ،و الأمر كذلك في التراث السياسي ،أو الخلقي "(10)،وهذا التكامل يؤدي على صعيد التطبيق ،إلى التفسير الكلي للظواهر و النصوص، لتكون النتيجة أن كل ظاهرة من الظواهر المطروقة ،تؤوب إلى كلية من كليات النظام الفكري،أو الذهني ، أو الثقافي العربي. وعلى هذا، فإن كل القراءات التي تقدم بها هؤلاء للوضعيات الإبداعية و الفكرية القديمة هي من جهة توصيف لحالة سائدة، ومن جهة ثانية فإن هذا التوصيف يحمل في ثناياه تفكيكا لتمثيلات هذه الحالة على مستوى المتخيل، وعلى مستوى المقاربات النقدية، بما يعني بأن الوعي الثقافي، باعتباره حفرا في المسكوت عنه، كان متوفرا لدى

هؤلاء النقاد، وهذا هو الوعي الذي أعاد اكتشاف المسلمات ،وحولها إلى موضوع للسؤال الذي لا يهدأ ، على أن البحث عن إجابات جديدة لها، لم يكن ليغيب لبرهة موضوع الوحدة النسقية.

أدونيس وسؤال الديني في علاقته بالمعرفي والإبداعي :

مراعاة لمبدأ الوحدة النسقية ،واستفادة منه في الوقت نفسه ،رأينا (أدونيس) يفسر الظواهر الإبداعية ،والابستمولوجية، والاجتماعية ،والسياسية ،و الثقافية، بالعودة إلى كلية واحدة هي كلية التمركز، التمركز حول الدين، ومن هذه المركزية الأصلية، تتفرع مركزيات تابعة .منها التمركز حول "الأصل"، و"السابق"،و" الأول" ،و" الماضي" ، وإلى هذه الكلية أيضا أوعز هيمنة روح الاتباع على دوائر الانتاج المعرفي و الإبداعي، مما أفرز طباعا خاصة في التلقي والاستهلاك الفني والمعرفي ، كما أسس لعلاقات نمطية بين مصادر إنتاج المعرفة الفردية والجماعية، وأطراف توظيفها (المؤسسات) ،تقوم على التواطؤ و المطابقة، وهذا ما يبرر الصراع المتجدد بين الاتباع و الابتداع ،والذي يؤكد (أدونيس) بشأنه أن التمظهرين السياسي و الديني ،هما أبرز تمظهراته وأوضحها[11] .وأشار في السياق نفسه،إلى الانحياز المؤسساتي لمبدإ الاتباع[12]. وخلاصة لهذا الكلام ،يقول (أدونيس) بأن الحركة الفكرية العربية بدأت من منطلق أن الماضي أجلّ من الحاضر، و أن المتقدم يفوق المتأخر ، وبالتالي أخذ التحول قيمة سلبية باعتباره انحرافا عن الاصل[13].

جابر عصفور وسؤال الشاعر:أين موقعه في جدلية الهامش و المركز؟

وقف (جابر عصفور) وقفة مطولة أمام شخصية الشاعر ،مُحوّلا إياها إلى شخصية خلافية ،بعد أن ظل الاعتقاد بتمتعها بمكانة سيادية في المجتمع ،واحتلالها مواقع نافذة في السلط المتعاقبة، اعتقادا راسخا على مدى قرون عديدة .أو على الأقل ،فإن السياسي لم يعمد إلى تهميش الشاعر حتى إن كان ذلك من باب حماية أغراضه ،ذات المنحى الدعائي والتسويقي ،لقد كان السياسي يدرك القدرات الهائلة التي يملكها الشاعر، ولذلك حاول أن يوجهها لصالحه هو ،لكن الشاعر ،وإدراكا منه لتلك الطوية ،حاول أن يتطاول على غايات السياسي ،وتجلى ذلك التطاول في تجاهل مطامحه ،والانحياز –في المقابل– للهامش ،ذلك ما نفهمه من نص هذا مؤداه : "هذا النموذج[14]، هو الموازي الاجتماعي للبطريرك في المجتمعات القديمة ،أقصد إلى أن الشاعر ،كان المرآة الإبداعية التي تنعكس عليها رمزيا سلطة موازية لسلطة شيخ القبيلة ،أو

السلطة العليا في القبيلة ،التي كانت بدورها نموذجا لمجتمع مركزي، يدور حول قطبه الأعلى أو البطريرك الذي ترتد إليه –في النهاية- خيوط المصالح ،و العلاقات بالمعنى الاجتماعي و السياسي و الاعتقادي و الإبداعي "[15]،وهكذا تصبح علاقة الشاعر بالمركز الذي يمثله الحاكم ،هي علاقة نقدية ،وغالبا ما تأخذ طابعا صداميا لكن غير ظاهر، لأن الشاعر –في الواقع- يمثل سلطة المهمش ،ويؤسس لها اعتمادا على أدواته الخاصة ،فمبكرا خاض فن العرب الأول، مضامير أكثر من جمالية بأدوات جمالية ،حيث استدرج المتلقي إلى ساحات التفكير في اللامفكر فيه، مخلصا إياه من الاهتمامات المسطحة، و القضايا القشرية و أبعده عن التلهي المفرغ من الغايات الجادة و المصيرية ،وليس علينا أن نستكثر هذه المهام على الشاعر، بدعوى أنه مبدع ،لا مفكر أو مثقف ، لأن الإبداع الحقيقي من النوع الذي يمارسه النموذج الأصلي للشاعر، يتغذى على الفكر العميق ،ويرتكز على التأمل الفلسفي ،ويلتمس طريق التعاطي الإشكالي مع قضايا العالم و الوجود، لذلك فلا عجب أن يكون النموذج الأصلي للشاعر في الثقافة العربية ،هو نموذج إيجابي جدا ،فهو شخصية مثالية في معرفتها ،و تبصرها ،و بعد نظرها ،و قد أدرك المجتمع تميز هذه الشخصية، فاعطاها ما تستحق من التقدير و الإكبار[16]؛ "هذا النموذج الأصلي هو نموذج الشاعر العارف بكل شيء، القادر على كل شيء،وهو نموذج مفارق ،يتحدد بالمغايرة التي تمكنه من معرفة ما لا يعرفه الآخرون ،ويمتلك القدرة التي يستطيع معها أن يغير حركة المجموع ،ومواقف الفرد ،والمعرفة و القدرة وجهان للدلالة التي ينطوي بها حضور هذا النموذج على المفارقة التي تجسدها علاقته بغيره ،فهو ناء عن البشر العاديين بالمعرفة التي يجهلونها ،والتي يستمد منها اسمه منذ أن أطلقت اللغة العربية عليه اسم الشاعر ،لأنه يشعر (أي يعلم ،ويعرف،ويفطن)بما لا يشعر به غيره ،وردّت جذر الدلالة اللغوية لكلمة "الشعر" إلى العلم و المعرفة والفطنة ،التي لا تتاح إلا للكائن المتفرد الذي يشعر بما لا يشعر به غيره أو يفطن أو يعلم"[17].إذن تتحدد القيمة الوجودية للشاعر من خلال وظيفته التي يقوم بها بناء على طبيعة حضوره في وعي الآخرين الذين بدورهم يتفقون على الطبيعة الاختلافية لهذه الشخصية ،وهذه القناعة السائدة نابعة من توفر شخصية الشاعر على صفات مثل : الفطنة ،و العلم ،و الحكمة، و القدرة على التأثير والتغيير ،و لكن الآخرين من جهة أخرى يختلفون في تحديد مسالك حركته ،واتجاهها؛ ففيما يرغب شاغلو المركز في استقطاب الموهبة الشعرية إلى جهتهم ،ومن ثم استغلالها

واستلابها و تدجينها ،يطمح المهمشون إلى اجتذابها لصالحهم، وبذا يدخل الشاعر في لعبة تجاذب القوى يخرج منها في العادة بالتمويه اللغوي، بحيث يرضي المركز بالقول ،و يبهج الهامش بالموقف و الرؤيا ،و بهذا يكون قد روض كل الأطراف ،و غيرّها ،وقادها نحو التنازل عن كثير من قناعاتها ،من غير أن تشعر هذه الأطراف بذلك، وهذا لأنه "يعرف" و "يقدر"، أو كما قال (عصفور): "هذا الشاعر النائي عن الآخرين ،لأنه يعلم ما لا يعلمون ،قريب منهم بقدرته على أن يفعل ما لا يفعلون ،وأول ذلك ،أثره فيهم بما يبدعه من شعر ،ينقلهم من حال إلى حال ،ومقام إلى مقام ،وذلك في فعل أشبه بأفعال السحر ،فالقدرة العجيبة على إيقاع التأثير في الآخرين، و التلاعب بهم، هي بعض الصفات السحرية التي ظلت ملازمة للنموذج الأصلي للشعر و الشاعر ..." (18)، هكذا أصبح التمثيل (الشعري) مصدرا آخر لإنتاج الحقيقة ،أو هومنتج الحقيقة كلها ،لأن العالم أصبح يعرف من خلال الشعر، و لا يعرف بالمعاينة ،هذا ما أقر به (عصفور).

مصطفى ناصف و سؤال الطفولة في الأدب العربي:

يفتحنا (ناصف) في إحدى كتاباته ،على مفارقة لافتة في أدبنا الجاهلي ، وهي طفولته الزمنية في مقابل نضجه الفني؛ بمعنى أن الإبداع الجاهلي ،يجلي قمة النضج، ويظهر ضربا من النشاط التخييلي تم بمهارة و احترافية عالية، بحيث بلغ مرحلة التفلسف، في هذا السياق يقول (ناصف) : "...إننا مع ذلك لا نقول أن الادب الجاهلي يمثل طفولة الأدب العربي تماما ؛فكثير من الناس يرى أن الطفولة ضئيلة التجارب ،قليلة الخبرة ،لا عهد لها بالتأمل في الحياة ،لا تتفلسف ،ولا تعرف البحث عن حقائق الحياة المجردة ،ولا تكاد تتجاوز الأشياء القريبة الساذجة .ولكن الأدب الجاهلي ليس طفلا بهذا المعنى .الأدب الجاهلي ثمرة من الثمار الناضجة "(19)،وهذا النضج وذلك الاكتمال الفني ،هو الذي مكنه من التحول إلى نموذج ،ليس بالمعنى التعبدي التقديسي ،ولكن بالمعنى التحريضي ، كأننا بـ (ناصف) يريد أن يقول :بأن الشعر الجاهلي لم يُتخَذ كنموذج للنص ،و إنما اتخذ كنموذج للإبداع ،و أبرز ما في هذا النموذج من مقاييس ،هو التجاوز والتجريب، بهذا المنطق نفهم قول (ناصف) – و نتمنى أن نكون قد أحسنا الفهم – الذي مؤداه "ما من عصر بلغ تأثيره في مجرى الأدب العربي مبلغ الأدب الجاهلي "(20)، وإذا حُمل هذا القول على محمل بسيكولوجي ،يصبح تبرير هذه المفارقة من الأمور البعيدة عن التعقيد،

و هي أن الطفولة في حياة البشر ،تمثل مرحلة تكوين الذات ،و بناء الشخصية،و تنمية قدراتها و مهاراتها من غير أن يكون وعي الطفل مدركا لأبعاد هذه الأفعال، بمعنى أن الطفل في حالات لهوه وفي لحظات خوضه لمغامراته التي تسمح له بالتعرف على العالم من حوله، لا يدرك بأنه يطور نفسه ، و يبني ذاته ؛ إذ القناعة عنده، هي أن اللعب هو لعب في ذاته، و ليس مطلبا ضروريا لتحقيق النضج و الاكتمال النفسي و الذهني ، شيء من هذا رمى إليه (ناصف) حينما قال : "ولكن بعض علماء التحليل النفسي يقولون ،أن الطفولة الأولى، تؤلف جزءا جوهريا من شخصية الإنسان ، فتجارب السنين الأولى تشكل حياة الفرد المقبلة كلها ،قد يعرف ذلك الفرد، وربما لا يعرفه ،ولكن الحقيقة الثابتة أن الأدب العربي تأثر تأثرا بليغا بذلك الأدب الجاهلي"(21)، إذن فليس ضروريا أن يكون منتجو هذا النص من الجاهليين طبعا مدركين لأهمية ما يصنعون، وليس مما يقلل من أهمية ذلك الصنيع أن يغيب عن أذهان هؤلاء بأنهم كانوا يؤسسون للشخصية الإبداعية العربية ، وينسجون تاريخا عريقا لفن كلما تقادم ،تعاظم قيمة ،و تسامى نضجا، لأنه عالج عاما، وغالب هما إنسانيا سيظل مقيما ما دام الإنسان موجودا على ظهر هذه البسيطة، و بالتالي فالطفولة الزمنية لا تقابلها طفولة فنية، لأنها طفولة تأسيس و بناء، و ليست طفولة رعونة و عبث ، ومن هذا الباب دخل (ناصف) إلى قلعة الأباطيل التي سجن فيها الشعر الجاهلي مع مكانه و زمانه ليهدها ركنا ركنا ،و يبني بعدها سياقا آخر له أسسه القوية والواقعية ،ومن بين ما نسفه من أوهام ،نفي ما علق بالحياة الجاهلية من أكاذيب خصوصا ما تعلق منها بالمناحي الإنسانية و الاجتماعية ،و التي تراكمت مع الزمن لتصبح تصورا منغرسا في العقل العربي وحقيقة مؤكدة في و عي آخره . بيان ذلك أن العلاقة بين القبائل العربية، هي ليست لصالح التشاحن و الشجارات التافهة ، و النزاعات الرعناء ،فهذه الصورة السلبية التي تم تداولها عبر الزمن خطأ ،إنما كانت صورة صغيرة وجانبية تم تكبيرها، في مقابل تحجيم الصورة الإيجابية السائدة،والعمل على حجبها و التعمية عليها ،وهي صورة التماسك الاجتماعي الوطيد ،والتضافر الوجداني ،و التعانق الشعوري ،وعلامة ذلك التماسك وحجته التي لا تقبل الاعتراض ،هي الوحدة اللغوية فضلا عن مشتركات أخرى : "ونحن نريد إذن أن نؤكد وجود عناصر مشتركة ،ووجود لغة أدبية غنية ،ووجود شعور متماسك ،ووجود مستوى أدبي يعبأ به "(22).

و على سبيل تحليل ظاهرة شيوع الصورة السلبية ،و تسويقها على مدى بعيد زمانيا ومكانيا وإيجاد مبررات قوية لها ، يستحضر (ناصف) عدة مقولات رائجة ،استحضار الباحث الفاحص ،و الناقد المدقق، منها مقولة التسمية ؛ تسمية شعر ما قبل الإسلام حسب ما فهمناه من حديث (ناصف) هي تسمية منطوية على حكم قيمة ؛فمن حيث أريد بها –في بادئ الأمر –التحديد و التعيين المرتكز على معيار زمني تمييزا له عن شعر الأزمنة الأخرى ، وصادف أن كانت العصور الأخرى كلها تشترك في كونها عصورا إسلامية ، فسمي هذا العصر بالجاهلي ،في مقابل الإسلامي ،وتأكيدا للتغير و التحول الذي أحدثه الإسلام في حياة العربي ،عُمد إلى وسم العصر الجاهلي بكل الاوصاف التي تخالف العصر الجديد ،فحيث كانت أخلاق الإسلام تدعو إلى الاستقامة ،و الاتزان ،و تحكيم العقل و الدين في كل شيء ،صُّور العصر السابق على أنه عصر جاهلي في كل مناحي الحياة، حتى الابداعية و الفنية منها ،حتى لكأن قولنا "الشعر الجاهلي" ،هو إحالة واجبة على معنى التمركز حول دلالات الثورة ،و التمرد، و العنف ، التعصب، و الاستجابة السريعة للانفعالات و النزوات. و نظرا إذن لخطورة التسمية ،و جنايتها على صورة هذا الشعر ومستواه الفني الراقي ، اعتبر (ناصف) أن من أولويات الدراسة العميقة لهذا الأدب ،هي التخلص من هذا المصطلح (23) .

هز الثقة بفكرة البداوة، هي أيضا من الأمور التي خاض فيها (ناصف) معتمدا في ذلك على عدة حقائق، انتبه إلى أبعادها التي لم تُلحظ من قبل ،منها ظاهرة الأسواق التي تعبر في نظره عن مستوى اقتصادي، و ثقافي، و اجتماعي غير بعيد عن التمدن (24).

أما المعركة الحاسمة التي شكلت إضافة نوعية للدراسات النقدية المعاصرة ،فتتمثل في إعادة قراءة التراث الشعري الجاهلي، قراءة نقدية فاحصة ،متحررة من كل الآراء السابقة الاستشراقية منها ،و المحلية –إن صح التعبير –ومنطلقة من معايير فنية بحتة ،ومستخدمة لأدوات قرائية معاصرة ،مستقاة من مناهج النقد المعاصر ومدارسه ،و الهدف كان ،رد مزاعم السطحية و السذاجة ، قال في هذا السياق :"لنحاول – معا – إثبات خطأ النظرية المتداولة التي تزعم أن الشعر الجاهلي، كان ساذجا ،بدويا، لا غور له، ثم انتقل حينما اختلط العرب بغيرهم من الأعاجم إلى طور أرقى .لنقل إن الشعر الجاهلي ،ينافس أي شعر آخر إذا أحسنا قراءته، لبدا أمامنا وافر الحظ من العمق و الثراء "(25)، و الواقع أنه ما من إنتاج مهما كان نوعه ،يمكن أن

يصمد كل هذه القرون ،و يستطيع أن يقاوم كل الأعاصير التي جابهته ،و ليس له من زاد سوى السطحية و السذاجة .إن هذا الخلود يحمل في ثناياه مقومات ذات قيمة كبيرة فنيا ودلاليا انشغل ناصف بالكشف عنها، ومما يندرج في هذا المسعى أنه :

– تعرض لسيميائية بعض العلامات المتكررة مثل الوشم الذي أعطاه دلالة التجدد ،والحياة الأبدية.

– وقف عند الصور التي ترمز للحياة و الخضرة و النماء مثل :الامومة – الربيع – الولادة –فضلات الحيوانات وغير ذلك ،واعتبرها قرائن دلالية تدل على إقبال الجاهلي على الحياة.

– حلل ظاهرة الطلل ،مركزا على العمليات الفكرية المحايثة،و الحالات الوجدانية المصاحبة (التذكر – النوستالجيا – البكاء) ،و توصل بشأن ذلك ،إلى "اعتبار هذا التذكر نقطة بدء كل تأمل ،ومبتدأ كل رغبة من الرغبات "(26).

– دحض و بشواهد نصية ،وسبل تأويلية حفرية ،مكونات الصورة السائدة عن المجتمع الجاهلي من مثل: الضعف الثقافي – الفاقة –الترحال –السطحية في الوصف و في التفكير– البداوة .

–اشتغل على تفسير بعض الظواهر الفنية التي جنت على جمالياتها، القراءة السلبية للتواتر و الذيوع ،إذ صورت على أنها تكرار لا يشي بشيء، قدر وشايته بالتقليد و الرتابة، و نقص الابداع ،و ضحالته، لكن (ناصف) حول هذه الظواهر الفنية إلى ظواهر ثقافية، وقرأها على هذا الأساس ،أي بحث في المضمر وراء هذا الشيوع الذي تقبله المتلقي بكل أريحية وجمالية بل و لهفة ،وكرسه المبدع دون ضيق أو تملل ،وتوصل بهذا الخصوص إلى ربط الظاهرة باللاشعور الجمعي ،وقرنها بوجود سلطة عليا توجه مهارات الشاعر و اختياراته ،وتلك السلطة هي سلطة المجتمع التي يقابلها الفرد بالشعور بالالتزام نحو حاجات ذلك المجتمع .

ومن بين ما استرعى عناية (ناصف) من سمات و خصائص طبعت الشعر الجاهلي بطابع الاستثنائية ، الحضور الطاغي للمكان ،لقد شغله كثيرا ذلك التجميع الغريب للأمكنة في نسق واحد ،و قد قادته الملاحظة و النظر في نهاية تحليله لهذه السمة، إلى اعتبار ذلك التجميع نوعا من التعويض عن التباعد الواقعي و التناثر الجغرافي الذي وسم الفضاء الذي عاش فيه الجاهلي(27)

مما يلفت الانتباه أيضا في قراءات (ناصف) للشعر الجاهلي، و يوجب الإعجاب في الوقت نفسه ، حسه الإيكولوجي الشفيف ،الذي جعله متناغما بممارسته النقدية مع موضوعات النقد الثقافي في شقه البيئي طبعا (النقد الإيكولوجي) ،والمعروف أن هذه الرؤية المنهجية تسلط الضوء على الحضور البيئي في المتخيل ،وترصد الآثار الجمالية والدلالية الظاهرة والباطنة لذلك الحضور، كما تهتم بتحديد نمط العلاقة بين الإنساني و الطبيعي ، كل هذه الجوانب متوفرة في الإضاءات التي قدمها (ناصف) ،يمكننا أن نستشهد في هذا الإطار بنص الفرس هو موضوع القراءة فيه: "ومع ذلك فإن لغة الفرس التي نسميها صهيلا تجعل الناس يتجاوبون معه فهو قادر على اجتذاب الجمهور وهو اشبه بالخطيب الرائع و لكنه يقف —اذا تاملنا الصورة السابقة — من المجتمع موقف التحدي، يعلو عليه ،و لكنه يتحدث إليه .كل هذه الأمارات تحمل مغزى لا يمكن أن نغفله ؛فما يختار الشاعر شيئا عبثا ،ومن أجل هذا قلنا إننا لسنا أمام وصف ساذج ؛فالفرس — فيما نتوهم — أقرب إلى صورة المعلم العظيم الذي يمهد للناس الطريق "[28].هذه الأنسنة التي نلمحها هنا ،وهذه الإذابة للحواجز و الفروقات المنطقية بين الإنسان و الفرس تموضع (مصطفى ناصف) في طليعة النقاد العرب الذين دشنوا خطاب النقد الإيكولوجي .

الهوامش :

1. مصطفى ناصف: "قراءة ثانية في شعرنا القديم"، دار الأندلس، (د ، ت) ، ص 7 .
2. أبو القاسم الشابي: " الخيال الشعري عند العرب"، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975،ص 106 – 107 .
3. عن محمد ناصر: "رمضان حمود حياته و آثاره "، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985. ص : 59 .
4. عباس محمود العقاد: " ساعات بين الكتب "، المكتبة العصرية ، بيروت، ص 34 .
5. عبد الله الغذامي : "ثقافة الأسئلة" ،دار سعاد الصباح ،الكويت ،ط2 ،1993 ، ص :126 .
6. عبد الله الغذامي :ثقافة الاسئلة ، م س ، ص 15-16
7. جابر عصفور:"قراءة التراث النقدي"، مؤسسة عيبال للتوزيع و النشر، ط1، 1991، ص 12.
8. أدونيس : "الثابت و المتحول" ج 1 (تأصيل الأصول) ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1982 ، ص: 28 .
9. جابر عصفور : "قراءة التراث النقدي" ، م س ، ص: 6.
10. أدونيس : " الثابت و المتحول " ، م س ، ص : 95.

11. نفسه ، ص: 67 .
12. هذه الافكار نجدها موزعة في معظم كتابات أدونيس خاصة "الثابت و المتحول"
13. نفسه ، ص : 74- 75 .
14. تأتي عبارة " النموذج الأصلي للشاعر "هنا، لتقف في مقابل النموذج المخالف الذي يعبر عنه – لدى جابر عصفور – تنازل الشعر عن خيار تنمية قيم الشرف و الفضيلة و النحن ، وأخذه بخيار تمثيل الأنا ،وسلوكه طريق التكسب و المنفعة ، أنظر " غواية التراث " ، الدار المصرية اللبنانية ، ط1، 2011 ، ص : 116 – 118 .
15. نفسه ،ص: 116 .
16. نفسه ، ص : 23 – 27
17. نفسه ، ص : 24 .
18. نفسه ، ص : 24 .
19. مصطفى ناصف : " قراءة ثانية في شعرنا القديم " ، م س ، ص: 42 .
20. نفسه ، ص: 41 .
21. نفسه ، ص 42 .
22. نفسه ، ص : 46 .
23. نفسه ، ص: 46 .
24. نفسه ، ص: 44-45 .
25. نفسه ، ص: 50 .
26. نفسه ، ص: 56.
27. نفسه ، ص : 55-56 .
28. نفسه ، م س ، ص: 92 .