حداثة الماضي الشعري: سلطة النص وسلطة التلقي.

أ.فتيحة كحلوش

جامعة فرحات عباس، سطيف.

تضعنا العنونة « حداثة الماضي الشعري: سلطة النص وسلطة التلقي » أمام مجموعة مصطلحات تحمل أكثر من بعد بدءا بالحداثة وانتقالا إلى سلطة النص ووصولا إلى التلقي.

تستوقفنا هذه المصطلحات، فنطرح حولها الأسئلة: ما الجامع بين هذه المصطلحات؟ هل ثمة علاقة بينها؟ هل يمكن التركيب من جديد بينها في عنوان آخر؟ كأن نقول تفصيلا: سلطة النص الحداثي وسلطة التلقي، أم إجمالا: سلطة تلقي النص الحداثي؟ وتتم الإجابة عن مثل هذه الأسئلة إذا اهتممنا – أولا– بمفهوم كل مصطلح منها على حدة، فنعيد التساؤل بشكل آخر: عن أية حداثة نتحدث؟ ألا يناقض الماضي باعتباره دالا زمنيا كلمة الحداثة التي توحي بالجدة؟ ألا نقع في وهم كبير عندما نصف الماضي الشعري بصفة الحداثة؟ هذا من جهة. ومن جهة أخرى يواجهنا سؤال السلطة: عن أية سلطة نتحدث؟ وما علاقة النص (يعنينا هنا النص الشعري) بالسلطة، ثم ما هي مرتكزات سلطة التلقي؟

الحداثة – لغويا – من « حدث الشيء، حدوثا وحداثة وأحدثه فهو محدث وحديث وكذلك استحداثة.» [1]، ولقد ارتبطت مفهوميا بحركات القطيعة والمفارقة وابتداع النمط « الخاص » في التفكير والكتابة والعيش. يقول جان بودريار Jean

Baudrillard: « ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد »[2]، وتشمل هذه المعارضة الجانب التقني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والفلسفي والأدبي...الخ

ولقد اهتم الفكر العربي المعاصر اهتماما كبيرا بقضية الحداثة في إطار إشكالية التراث والمعاصرة، على اعتبار أن قضية الحداثة هي وليدة العامل الثقافي ما بين الشرق العربي والغرب الأوربي، ولأن المثاقفة كانت من طرف واحد ازدادت هذه الإشكالية حدة حتى صارت الإشكالية المركزية في الثقافة العربية المعاصرة.

لا يهمنا هنا التعمق في هذه المسألة فقد أُرْهِقَتْ بحثا بقدر ما تهمنا خصوصيات النص الحداثي، وبمعنى آخر لا تهمنا الحداثة من حيث هي طرح زمني متعلق بمرحلة حضارية معينة للوطن العربي، لكن تهمنا من حيث كونها طرحا فنيا، لا يتعلق بالراهن الحضاري، بل بالنص في امتداده الزمني، الأمر الذي ينقلنا من مأزق وضع التراث في مقابل الحداثة إلى إمكانية الحديث عن حداثة التراث.

ولعل الميزة الأولى للحداثة في هذا المستوى هي الذاتية أي مركزية ومرجعية الذات الإنسانية وفاعليتها وحريتها وشفافيتها وعقلانيتها[3]، وتتحقق هذه المركزية وتلك الفاعلية بطبيعة الحال في الفضاء المقابل لفضاء الجماعي والمشترك والمألوف، إذ تتخلى الذات عن هامشيتها (وهي هامشية تفرضها مركزية الرؤية الجماعية) لتحتل المركز: مركزية الرؤية، مركزية البصمة، ومركزية الفعل الإبداعي، فتجانب المعيار (الذي هو اتفاق ضمني جماعي)، وتقول الخاص (الذي هو وعي جمالي فكري جديد)، وتبدو الحداثة بهذه الصيغة كما لو كانت حالة تحد مستمر و جدلي في المهام التي يطرحها عليها تطور المجتمع والعالم في مساهمتها الريادية الخاصة في هذا التطور بالذات. إنها في خضم الإنجازات التي تشكل علامات فارقة في مسيرتها اللامتناهية أقرب إلى أن تكون في كل مرة قطيعة مع ما سبق واستنبت نموذجا تقليديا واستقر في المؤسسات القائمة جزءا منها وعنصرا من عناصرها الفاعلة، إنها تحول وخروج عن السائد والمألوف،

انعطاف وانحراف في اتجاه لم يكن قد طرق بعد، تفرع وامتداد نحو أفق كان حتى حينه مجهولا، قد يبلغ هذا التفرع مدى ويعرف ذلك الانحراف حدا يبدو معهما العمل الحديث في تأسيسه لنموذج جديد ومعايير طارئة ابتداعا من غير أصل. في جميع الأحوال يرسي هذا العمل قاعدة التحولات اللاحقة حتى ليبدو بذلك أصلا يهيئ لتشعبات متنامية وفي الوقت نفسه لانكسار في المسار وانقلاب يؤسس لمستحدث إبداعي طريف.

وكما نلاحظ كل هذه الخصوصيات الحداثوية لا تتعلق بزمن دون آخر، بل قد نجد نصوصا بعيدة في التاريخ تفارق تاريخها بشكل خلاق، وتتمتع بهذه المواصفات أو ببعضها على الأقل، وعلى العكس من ذلك قد نجد نصوصا حديثة زمنيا لكنها تفارق أيضا تاريخها بشكل انكساري فتختبئ في جمالية الماضي البعيد، الماضي المقدس مما قد يفقدها بكارتها وروح عصرها.

إذن الحداثة خاصية فنية وليست خاصية زمنية، ومن هنا فهي ترتبط بشكل ما بالسلطة، وعندما نتحدث عن السلطة فنحن لا نتحدث عنها باعتبارها موضوعا سياسيا فقط، بل باعتبارها موضوعا سيميولوجيا[4]، وباعتبارها كذلك تتخذ أشكالا متعددة، تبدأ بسلطة - الحكم - الحاكم وتصل إلى سلطة النص ولعلنا نجد في مؤلف ناصيف نصار«منطق السلطة » مفهوما شاملا لهذا المصطلح، يناسبنا أن نورده في هذا السياق يقول « السلطة بمعناها العام هي الحق في الأمر، فهي تستلزم آمرا ومأمورا وآمرا له الحق في إصدار أمر إلى المأمور، ومأمورا عليه واجب الطاعة للآمر وتنفيذ الأمر الموجه إليه. إنها إذن علاقة بين طرفين متراضيين، يعترف الأول منها بأن ما يصدره من أمر إلى الطرف الثاني ليس واجبا عليه إلا لأنه صادر عن حق له فيه، ويعترف الثاني منها بأن تنفيذه للأمر مبني على وجوب الطاعة عليه وحق الطرف الأول في إصدار الأمر إليه، فالمشكلة هي مشكلة الاعتراف بما تقوم به من حق وواجب عند طرفيها. فإذا كان هذا الاعتراف تاما ومتبادلا استقامت السلطة كعلاقة

أمرية مشروعة. ولكن إذا تطرق الخلل إليه، من جهة الآمر أو من جهة المأمور أو من جهة الأمر نفسه، فإنها تتعرض للارتباك والتصدع والوهن، وقد تنتهي إلى انهياره »[5]، ومبرر هذا التفهوم كما نلاحظ أنه لا يتعلق بالسنطة بشكلها المحدود (السياسي)، وإنما يشير إلى كل شكل أمري يتخذ طابعا مشروعا بين أفراد الجماعة، مما يحدث الانسجام والقبول والتواصل في إطار ثقافة الرضى، فالحكومة سلطة، والمدرسة سلطة، والأسرة سلطة، والمجتمع سلطة والدين سلطة، واللغة سلطة، وأعراف الكلام ومعايير التذوق الفني (المتفق عليها ضمنيا) سلطة....إلخ غير أن الامتثال التلقائي لا يستمر دائما، إذ يعيش الناس في المجتمع في الحقيقة بشكلين، منهم من يحب أن يحلب في إناء القوم ويسير في قافلة الجماعة مكرسا أوامرها ونواهيها (سلطتها)، وهؤلاء يشكلون الأغلبية، ومنهم من يخرج على الأنظمة العامة ويتمرد على الجماعي فيستغرق في بحثه عن رحلته "الخاصة" « والأولون هم أهل الظاهر المحافظون، المقلدون في أمورهم الممسكون عن التصرف والتدبر، يأخذون بآراء الجماعة ويلتزمون بشرائعها ويمتثلون لأوامرها، فسعادتهم في معاشرة الجماعة والاندماج بها والتماهي مع مثلها ورموزها، أما الآخرون فإنهم يميلون إلى الإنفراد والعزلة ويقفون على مسافة من الجماعة »[6] لأنهم يرغبون في النقد والتغيير، ويؤمنون بالإبداعية الفردية.

تقوم السلطة هنا كأنظمة وأعراف يضيق بها المبدع درعا فيعمل على مفارقتها، بحثا عن سلطة الأنا أيضا وعن سلطة نصه التي تتحقق عبر خدش «النموذج ».

في هذا المستوى يلتقي مصطلح الحداثة والسلطة. نص الحداثة هو النص الذي يمتلك سلطته، هو خطاب الذات المفردة، لا يثبت إمضاؤها الشخصي إلا باختلافه عن غيره... المفرد والمختلف هو، بدءا ما يتحاشى الجماعي والمجمع عليه، بحثا عن عزلة يرتضيها. هناك في حد العزلة يسمي ذاته، يسمي زمنه »[7] و «يخترق سيارة غيره[8] ».

إذن نص الحداثة هو النص المالك لسيادته (وهي سيادة تنبني على المجاوزة) لكنه بامتلاكه لتلك السيادة (أدى) ويؤدي دائما إلى إشكالية مزدوجة الأطراف، فهو يقيم شيئا من العداء للماضي والحاضر الشعريين وفاء لنفسه من جهة. ومن جهة أخرى فهو يخلخل أفق التوقع الخاص بالملتقى، إذ لا يتقبله هذا الأخير بسهولة في غالب الأحيان، فهناك في الحقيقة ما يشبه معاهدات تواصل ما بين المبدع والملتقي، الشاعر والقارئ، وهي معاهدات ترتكز على مختلف الأعراف الجمالية والقرائية التي ألفها المتلقي، فإذا خرج النص عن هذه المرجعية فإنه يهدم «التوقعات» السابقة ويضع القارئ في مفترق الطرق، فبعضهم تنسد عليه منافذ التواصل بمجرد تغير الأفق لأن القراءة بالنسبة لهؤلاء «قائمة على التكرار تبحث عن النموذج المتراكم عبر تجارب المبدعين ولكن تحول النموذج إلى سلطة هو الذي يعمي الأبصار النقدية عن رؤية جمال النص ويدفع إلى اعتبار كل تحول لا يطابق المثال مارقا »[9] هؤلاء هم قراء يقيمون في الثبات والتكرار ولا يستوعبون التحول والخلق، هم بالتالي لا يمتلكون أية سلطة تجاه النص المقروء أو المسموع بل تتسلط عليهم ذاكرة قرائية معينة تقوم على استهلاك نماذج قولية متوارثة.

في الطرف المقابل نجد القارئ الذي يندمج. فيدرك فضاء المقارنة وموطن الانزياح عن تاريخ جنس النص وبنيته الداخلية، وتتحرك حاسته الجمالية لتتذوق تلك التغيرات التي تفارق الإجماع النقدي وتحول الانتظار الخائب إلى فعالية ذوقية جديدة تجسد بعض مظاهر سلطة القراءة والقارئ.

في ظل هذه المعطيات حول الحداثة والسلطة يحلو لنا أن نعيد قراءة التراث الشعري العربي، وذلك عبر نموذج تمهيدي متمثل في حركة الشعراء الصعاليك باعتبارهم خارجين عن السلطة القبلية، وتعمقا في نص أبي تمام، كنموذج فني عريق بالمعنى الفني والزمني للكلمة، باعتباره خارجا عن نموذجية النص الشعري العربي القديم.

لقد كان هذا الأخير في عمومه ينسجم مع المرجع بأعرافه الدلالية البنائية، وكانت القصيدة هي الحياة اليومية مقولة في نموذج بنائي واحد وفي لغة تصنع جمالياتها من « شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى...» [10]، وكان الشاعر مشدودا إلى الداخل منفعلا بالمماثل، منغلقا على الذات الجماعية ولسان حاله يقول:

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

لم تكن القصيدة إذن تطرح إشكالية التواصل أو معوقات التلقي لأن الشاعر يقر بمشروعية السلطة من خلال تقبله للأعراف الكلامية المتداولة وممارسته لفعل التكلم و(أو) التعبير عن... في جو مؤسساتي يسوده الوئام ويخلو من أية نية للتحرش بالرؤية الجماعية ما دام الشاعر القديم ملتزما بذكر الديار والدمن والآثار، ثم البكاء والشكوى، ثم وصف متاعب الرحلة ثم المدح، في تشبيه صائب أو استعارة قريبة.

لكن على الرغم من هذه الهيمنة وهذه السلطة الجماعية في نمطية بناء القصيدة، ونمطية المعنى المتحدث عنه، نقرأ، ومنذ العصر الجاهلي النص «العاق »، النص الخارج عن « نموذجية » الشعر وعن القصيدة – لسان الجماعة تمثل ذلك الخروج في حركة ما اصطلح عليه بالشعراء الصعاليك، الذين رفعوا لواء التمرد على سياسة النظام القبلي، وضاقوا ذرعا بأساليب العيش الجماعي وأساليب الكلام المشترك، فتخلوا في شعرهم عن تقاليد الرحلة النصية التي سنها أمرؤ القيس ولم يشغلوا أنفسهم بمنزل بسقط اللوى أو حومانة الدراج، أو برقة ثهمد، فجاء شعرهم تبعا لذلك مؤلفا من « مقطوعات قصيرة مكثفة مشحونة بأكثر المشاعر حرارة وحدة وتفجرا ومباشرة يخترق بها الصعلوك، التقاليد الشعرية المألوفة ليصل مباشرة إلى هدفه وإلى موضع وجعه، معبرا عما يعانيه من إحساس مر بالظلم والقهر والحاجة وعما تمور به نفسه من نقمة وغضب وثورة ورغبة في الثأر والانتقام، كما يعبر في هذه المقطوعات القصيرة

المكتفة عن فلسفته ومفاهيمه وقيمه الخاصة وموقفه من الحياة والنـــاس »[11]، وهـــو موقف مختلف يتسم بالرفض والشذوذ واللاانتماء على خلاف موقـــف القبيلـــة – في جماعيتها – الذي يتسم بالطمأنينة والاستسلام للقدر المشترك.

بالرفض واللاانتماء انخرط الشنفرة أكبر الصعاليك في مجتمعه الخاص وإبداعيته الخاصة مستغنيا عن أبناء البشر، مستبدلا إياهم بـــ:« سيد عملس » و « أرقط زهلول » و « عرفاء جيال»، مفسدا لسلطة البداية في القصيدة العربية، محققا لسلطة الأنا على بداية تتلاءم وتمرده على «النحن » إذ يقتضي عرف «النحن » أن يبكي الشاعر ويبكي، ثم يجفف الدمع بالوصف والمدح وبقايا عناصر الرحلة الشعري. لكن الشنفرى.قاطع سيادة الوقفة الطللية قائلا:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل[12]

وقد شكل هذا المطلع – بنيويا – بداية القطيعة التي أكدها – دلاليا – عندما ربط بين لام التوكيد والصيغة «أميل » وراح يفصل خصوصيات ميله، وتميز رحلته بعيدا عن الطلل، النبع والمركز، وفي أرض أخرى له فيها كل السلطة:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل
لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل
ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيال
هم الرهط لا مستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بما هاجر يخذل[13]

إنه إذن الخروج عن حياة القبيلة، والانغماس في مجتمع آخر، وأرض أخرى يتحرر فيها الشنفرى من سلطة «الآخر »، ليعيش عرفه الذي تمليه عليه نفسه، هو وأصحابه الذين نعتهم الجماعة بالصعاليك، وهو نعت حمته - كما نلاحظ- سلطة الذوق العام فلم يتغير حتى الآن، فكانوا دائما صعاليكا لأنهم خارجون عن القبلية، ولو اندمجوا فيها لنعتوا بالشعراء فقط، حتى لو كانت القبيلة التي تحتويهم نفسها تغير وتقتل وتنهب، وتمارس سلوكات صعلوكية. من هنا ينبذ هذا الشاعر أو ذلك لأنه يصبح

وصمة في جبينها (القبيلة) وسبة في مجدها وشرفها، وحط من قدرها بين القبائل، فترى أنها أمام عضو فاسد لا يرجى إصلاحه، ضرره أكثر من نفعه فتبرأ من نسبه إليها حرصا على سمعتها وإبقاء على كرامة المجموع من أن يسيء إليها فردا فتخلعه[14] لكنها في خلعها له تعطيه فرصة أن يعيش ذاته، ويثبتها بعيدا عن الجسد الجماعي المتلاحم الذي يلغيه ويلغي حقه في أن يكون وأن يوجد حرا، مختلفا، غاضبا، متمردا وسعيدا — بكل هذا — في الوقت نفسه.

إذا انتقلنا إلى العصر العباسي، نجد أنه العصر الذي احتدم فيه الصراع بين الأدب (شعرا و نقدا) وبين السلطة، وإن انحصرت هذه الأخيرة بشكل خاص في سلطة النموذج القديم، أي القصيدة العمودية كما اكتملت بنيتها عند الشعراء الذين أطلقت عليهم صفة (فحول) كتعبير عن مطلقية حقهم في السيادة الشعرية، وتهيكلت هذه السيادة وتلك السلطة — نقديا — فيما سمي بنظرية «عمود الشعر» التي أشرنا إلى أهم دعائمها فيما سبق.

كل انسجام مع تلك الدعائم يربط القصيدة بتاريخ قيم الشعر الجيد، وكل مجانبة لوجه في وجوه عمود الشعر تستتبع إخراج البيت أو النص من دائرة «الاعتلاء» إلى دائرة «الاستفال» على حد تعبير المرزوقي، فسنة الكتابة واضحة وللقراءة أن تكشف عن كل مظهر من مظاهر الزيغ عنها والمطابقة لها.[15] من هنا كانت ثورة الآمدي على حركة أبي تمام، باعتباره أكبر شاعر خارج عن سلطة المألوف وسلطة البلاغة العربية، منتقلا من المطابقة إلى المخالفة، ففي موازنته نقرأ مختلف الأوصاف التي « تسفل » تجربة أبي تمام، من مثل شعر فاسد ومولد ومحدث.

الحداثة شعريا تساوي أخلاقيا، ومن ثم نقديا البدعة والفساد، والكتابة على طريقة أبي تمام «الشخصية» أمر مستقبح في ظل وجود طريقة / سلطة هي التي سار عليها الأولون.

نحاول فيما يأتي أن نعيد قراءة بعض أشعار أبي تمام « الخاطئة » التي سار فيها على « هواه » بحثا عن سلطة نصية، وسوف نعيد قراءتها في علاقتها بأفق التوقع، ممثلا بالآمدي كنموذج يعكس هيمنة شكل قرائي بعينه، ليحيط بعض الشيء بهواجس ذلك الشكل أو تلك القراءة.

يقول أبو تمام في مدح المعتصم بالله:

« فحواك عين على نحواك يا مذل حتام لا ينقضي قولك الخطل »

.....

.....

« من حرقة أطلقها فرقة أسرت قلبا ومن غزل في خره عذل[16] »

يعترض الآمدي على الاستعارة في البيت الأخير، فيرى أن إسناد الأسر إلى الفرقة إسناد خاطئ يقول: « وقوله: أسرت قلبا » يعني الفرقة، وهو معنى رديء لأن القلب إنما يأسره ويملكه شدة الحب لا الفراق، فإن لم يكن مأسورا قبل الفراق فما كان هناك حب، فلم حضر للتوديع؟ وما كان وجه البكاء والاستهلال والرجل الذي ذكره قبل البيت،والقصة القطيعة التي وصف الحال فيها عند مفارقتهم؟[17] والملاحظ هنا أن الآمدي لا يؤمن بتقاليد بلاغية راسخة فقط، بل يؤمن أيضا بتقاليد عاطفية راسخة أيضا تعادل فيها عهدة الحب حالة الأسر، أما ما بعد الحب، ما بعد الفراق فهو محنة تطرأ على أسير الحب)[18]، ثم يشفى منها. هذه إذن هي واحدية القراءة التي تعكس سلطة المرجع في التذوق والتفكير وتلغي ثراء الخطاب الحاضر، فتكرس نمطية الصورة وتلغي تعدد الأبعاد التحليلية سواء تعلق الأمر بالنص الشعري أو بمتلقي ذلك النص. فإذا لم يخطر للآمدي أن يتصور أسرا بعد الفراق، فالقارئ اللا محدود في الزمن- يمكنه أن يفكر بذلك: أليس الأسر الحقيقي هو المنفى في الذاكرة، منفى الوحدة والصمت بين أثاث الماضي وأشياء الذين كانوا موجودين ثم رحلوا ؟ أليس الأسر الحقيقي أن يحتاج الشاعر إلى نصفه الجميل كي يبثه شكواه وأشواقه فيواجهه الغياب والإخفاء؟

أليس أسر المحبة دلال لغوي فقط يعكس لذة التواصل، لذة المشاركة ولذة الوجود بينما أسر الفرقة بلاغة كلامية تعكس أولا عمق الإحساس إلى الحد الذي تبدو معه الحياة ما بعد ذلك الحبيب سجنا، ثم عنفوان الوفاء ما دام الشاعر أسيرا في ماضيه، متورطا في تفاصيل الذكرى.

وإذا كان الآمدي يسأل: فإن لم يكن مأسورا قبل الفراق فما كان هناك حب؟ فنحن نتساءل: وإذا كان المرء يسلي وينسى بعد الفراق: هل كان حقا عاشقا مأسورا؟ (الأسير الحقيقي هو ذلك الذي ينتقل بين السجون العاطفية، من أسر التواجد والتواصل وهو أسر مملوء بالعذابات اللذيذة كما قلنا، إلى أسر الفقد، والثاني أحق بالتسمية من الأول لأنه يفيض وحده غربة وفناء.(ماذا لو لم يشف العاشق من المعشوق أبدا، كما حدثنا التاريخ في مرات عديدة؟).

لم يقرأ الآمدي البنية الاستعارية في بيت أبي تمام قراءة «حرة» ، لذا لم يفكر ببناء مثل هذه الاحتمالات الدلالية، بل قرأها من داخل تصور مغلق يلغي- في النهاية- مجازية الاستعارة نفسها ويربطها ببيت شعر سابق فإذا ما خالفته خرجت عن صحتها، وهو ما يجعله يعود إلى السائد الشعري ليبرر موقفه، وفي هذا السياق يورد قول زهير بن جناب:

إذا ما شئت أن تسلى حبيبا فأكثر دونه عدد الليالي

فما أنسى خليلك مثل نأي وما أبلى جديدك كابتذال[19]

كما يقول شاعر آخر:

ينسي الخليلين طول النأي بينهما وتلتقي طرق شتى فتأتلف[20]

ثم يعقب قائلا: « فهذا هو المعنى الصحيح المعروف »[21]، ولعلنا نلاحظ أن كلمة (صحة) هي كلمة مناقضة لبنية اللغة الشعرية نفسها، وهي كلمة تلائم الخطاب اليومي العقلي لا الخطاب الشعري التخيلي الذي يسعى نحو تشكيل اللغة في أشكال تعبيرية باهرة ومدهشة ومفاجئة، وغالبا ما يكون ذلك هدفا بحد ذاته، بل غالبا ما

يكون ذلك هو الهاجس الأول الذي يؤرق منتج النص على حساب الإعلام والإخبار والوصف والبرهان والتأريخ)[22] فهذه قضايا تتكئ دائما على نهج سابق، بينما الإبداع الشعري هو تصور ذاتي لمكونات الحياة ومفاهيمها بل هو انعكاس لرؤية الشاعر الخاصة لا رؤى الآخرين، وقد كان أبو تمام واعيا بهذه المسألة فصور لنا (أسره) لا أسر الذين سبقوه، غير أن مفاجأة الإبداع تقابلها رتابة التلقي المحكومة بماض شعري يملي عليها النفور من كل مجاوزة له، وهو نفور سيتكرر في مواضع كثيرة جدا، نأخذ منها أيضا قول الشاعر في المدح:

سحاب متى يسحب على النبت ذيله فلا رجل ينبو عليه ولا جعد
ضربت لها بطن الزمان وظهره فلم ألق من أيامها عوضا بعد
لدى ملك من أيكة الجود لم يزل على كبد المعروف من فعله برد
رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد[23]

ويعلق الآمدي على البيت الأخير قائلا: « والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة، ونحو ذلك، كما قال النابغة: »

وأعظم أحلاما وأكثر سيدا وأفضل مشفوعا إليه وشافعا

وكما قال الأخطل:

شمس العداوة حتى يستقاد لهم وأعظم الناس أحلاما إذا قدروا[24]

ويستطرد الآمدي بعدها في سرد الكثير من الأبيات الشعرية التي اقترن فيها الحلم بصفات العظم و الرزانة إنها مرة أخرى هيمنة تقاليد المجاز وقواعد البلاغة التي لا يحق للشاعر أن يحيد عنها في فضاء المدح أو الفخر. عقل الممدوح أو المفتخر بنفسه ينبغي أن تستعار له أوصاف الجبل.أما أن تستعار له مواصفات الثياب الحريرية الناعمة فهذه استعارة قبيحة تنتقص من شأنه. هنا أيضا يحرم الآمدي نفسه — ويحرمنا — من تلقي استعارة في جو غير مؤسساتي، أليس العقل الناعم الرقيق دليل لين و دبلوماسية ومن

همة قوة؟ ألا تعكس هذه النقلة في التصوير نقلة في المحيط الحضاري الذي عاصره أبو تمام حيث انتقل المجتمع من البداوة إلى التمدن و من منطق القوة (بالتالي) إلى قوة المنطق؟ ألم تكن الأجواء الحضارية الجديدة بالنسبة لأبي تمام باعثة على أجواء تخيلية جديدة. فأعاد بناء صورة الحلم بما يتلاءم وطبيعة الحياة الجديدة في عصر بتلألؤ حريرا و ألوانا ثم إن أبا تمام لا يهتم بنقل الحقيقة كما هي. وإنما يستخدم الحقيقة كما هي لكي يخيل بواسطتها معنى آخر. فالتخيل هو مدار اهتمامه. لا نقل الحقيقة[25].

يترك الآمدي النص / الإبداع جانبا ليتحدث عن التاريخ النموذج وبدل أن يقدم تعليلا جماليا لاستعارة اللغة في هذا البيت، يذهب إلى مقارنته بالقديم(الجيد بالضرورة) ليخلص إلا أن أبي تمام لا يجهل أن هذا من أوصاف الحلم. ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون. وإياه يعتمدون. ولعله قد أورد مثله.ولكنه يريد أن يبتعد فيقع في الخطأ.[26] التكرار يعني الانصهار في إطار نظم قولية متعارف عليها ويفضي إلى جيد الشعر، أما مجانبة (النماذج) القولية فهو ابتداع يضع الشاعر في دائرة الرفض. لقد هجر أبو تمام أعراف المتشاكل، فأقصى نفسه من مملكة الشعر (الواحد) ومن دائرة قرائية تتميز بأفق انتظار مغلق مقنن بمعايير عمود الشعر، وعمود الشعر أفق مغلق لأنه نظام إحالي يقصي كل كلام لا يطابق معاييره. فهو سند قراءة يستند إليها القارئ لحظة مقاربته للنص عموما – بما في ذلك النص– المحدث – مستنكفا من مغامرة الدخول في الأفق الغريب الذي يقترحه المحدثون.[27]

بتجاربهم الكلامية الجديدة التي تجاوز تقاليد النظم الجماعي، وتطرح آفاقا جديدة للتلقي. لم تعن معظم نقاد المرحلة. لأن الإبداع في الفكر النقدي عند العرب يرد إلى عبقرية اللغة لا الفرد. بوصفها مادة ثابتة أزلية ذات دلالات قائمة معلومة. ومواصفات محددة. وليس دور الشاعر سوى احتذاء النموذج المثالي للإبداع في هذه اللغة، أي الشاعر الجاهلي دون تجاوز معاييره المقررة. إن الشاعر مطالب من قبل النقاد بالإفهام لا بالخلق [28]، وهو المنطق الذي أفسده أبو تمام لأنه يريد جمهورا يعلو بفهمه

إلى اختراعات الشاعر اللغوية. وبلاغته الجديدة. ويصر على ممارسة حرية الخلق بعيدا عن سلطة التشبيه الحسي و نمطية التعبير الاستعاري الذي ميز النص القديم.

من أشعار أبي تمام التي رأى فيها الآمدى استحداثا قبيحا للمعاني قوله:

ظعنوا فكان بكاي حولا بعدهم ثم ارعويت وذاك حكم لبيد

أجدر بجمرة لوعة إطفاؤهـــا بالدمع أن تزداد طول وقود[29]

يتحدث أبو تمام إذن عن لوعة رحيل بكى (حولا) كي يطفئها لكنها لم تنطفئ بل إن حرارة الدمع لا تزيدها إلا توقدا. وهذا معنى جديد في الشعر العربي غير مقبول بالنسبة للآمدي. لأن من شأن الدمع أن يخفف ثقل الوداع ويقلص حيز التفكير بالغياب يقول معلقا على البيتين، (وهذا خلاف ما عليه العرب. وضد ما يعرف من معانيها لان المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويعقب الراحة، وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى) [30]، ويضرب الآمدي أمثلة على ذلك من الشعر العربي دائما، كقول امرئ القيس، الشاعر الذي يشكل المعيار الصحيح:

وإن شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول[31]

إذن، ما دام امرؤ القيس شفي من حرقة المكان (الطلل)، الذي يختزن تجربـــة امـــرأة محبوبة، مفقودة، وراحلة عبر فعل البكاء، فهذه هي طريق الإبداع، وهذه هي خلاصة معاناة المكان أو الرحيل فالأمر سيان على كل الشعراء أن يمركزوا مفهـــوم الشـــفاء بالبكاء في ذهنيتهم وفي قصائدهم، كما لو أن الإبداع لا يكون إلا مرة واحد «فقـــد فتح امرؤ القيس أحد أبواب الإبداع ثم أقفله خلفه والمبدع الممتاز من استطاع فـــتح نفس الباب الذي سلكه أمرؤ القيس واقتفى آثار مسيرته وليس من فتح بابا أو أبوابـــا أخرى قد تقضي إلى مسالك جديدة في الإبداع »[32]

الولع بهذه الأبواب الجديدة وفاء للتجربة الذاتية أو بحثا عن التمايز هو الذي جلب النقمة لأبي تمام، فمعناه مستقبح لأنه مخالف لمعنى امرئ القيس ومن حذا حذوه.

هذه المخالفة (القبح) كفيلة بأن تلهي الآمدي وتبعده عن توقعات قرائية أخرى قد تخص هذين البيتين، كأن نقول مثلا – وبشكل مفارق تماما – أن معاناة النص الحالي أمام فكرة الرحيل هي معاناة أعنف من تلك التي قرأناها عند امرئ القيس، أعنف بكثير، إلى الحد الذي لم تشفها ملايين العبرات (حولا من البكاء) بعكس تجربة امرئ القيس الذي أهرق فيها عبرة واحدة وإن لم تحمل العبارة معنى حرفيا أي عبرة واحدة بل وقتا من البكاء، وقت من الدمع المهرق كان كافيا بالنسبة للملك الضليل للشفاء، بينما لم يحقق ذلك حول كامل. بالنسبة لأبي تمام.

ها نحن أمام راحلة استثنائية لا شفاء بعدها، فالدمع الذي يسلي نفوس كل الناس وكل الشعراء لا يحقق ذلك بالنسبة لأبي تمام في هذا النص. هل هو موجب عنيف أم بلاغة عنيفة تختزن دائما استثنائية الحالة العاطفية واستثنائية التعبير عن هذه الحالة.

لقد وجد امرؤ القيس عزاءه في عبرة مهراقة، لأن التجربة تكررت معه بشكل أفقد نصه جنون الحب الواحد والرحيل الواحد والألم الواحد، ألم يقل:

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل[33]

لهذا يختلف عن أبي تمام تجربة فتكون النتيجة الطبيعية أن يختلف عنه قولا ومعنى، الاختلاف الذي جعله يعاني من أفق انتظار مغلق ومنته، فأبو تمام قبيح المعاني لأنه لا يشبه القدم، وهو مرفوض دائما بالمقارنة مع النماذج السابقة، إذ لا نجد للآمدي في موازنته تعقيبا ولا ردا لبيت من أبيات أبي تمام إلا وهو مرفوق بأبيات غيره من الشعراء الذين شكلوا مطلقية الفحولة كما أشرنا، وكما نرى في النموذج الموالي.

يقول أبو تمام:

لما استحر الوداع المحض وانصرمت أواخر الصبر إلا كاظما وجما

رأيت حسن مرئي وأقبحـــــه مستجمعين لي التوديع والعنما

فكاد شوقي يتلو الدمع منسجما لو كان في الأرض شوق فاض فانسجما[34]

ويقول الآمدي مستقبحا البيتين (...كأنه استحسن أصابعها، واستقبح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ في [هذا] المعنى، أتراه ما سمع قول جرير:)

أتنسى إذ تودعنا سليما بفرع بشامة؟ تسقي البشام؟

فدعا للبشام بالسقيا، لأنها ودعته به فسر بتوديعها وأبو تمام استحسن إصبعها، واستقبح إشارتها (مودعة ولعمري إن منظر الفراق منظر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب، وأقلهم معرفة بالغزل وأغلظهم طبعا، وأبعدهم فهما)[35]

هذا هو أبو تمام إذن على حد وصف الآمدي، رجل جاهل بمنطق الحب (هل للحب منطق؟!): جاهل بفن الغزل والتغزل، غليظ الطبع، قليل الفهم في شؤون الحب والمحبين والوداع والمودعين، وكان حريا به أن يحذو حذو جرير في استحسان وسيلة التوديع لترضى عليه الشعرية العربية القديمة، لكن هل علينا أن نكتفي بواحدية الصورة وواحدية المعنى و واحدية القراءة؟ لماذا لا نتصور أن أبا تمام استحسن أصابع المحبوبة كجزء من الجسد المحبوب واستقبح العنم لأنه وسيلتها في التعبير عن دلالة لا يريد الشاعر أن يعيشها، دلالة التوديع والغياب من ثم والوحدة كنتيجة لكل ذلك؟ لماذا لا نقول أن جريرا دعا للبشام بالسقيا لأن يد المحبوبة لامسته فارتبط البشام بها وصار محبوبا لأنه كان بيدها ذات وداع، بينما الطائي استقبح الوداع ووسيلة التوديع أيضا، فصار العنم شجرا مرفوضا لأنه ارتبط نفسيا بزمن الفرقة والرحيل؟ ألا نكره أحيانا حتى الناس الذين أحاطوا بزمن التوديع، إذ رؤياهم تذكرنا بمن فقدنا، فما بالك بأشياء الطبيعة التي كانت شاهدة على الفصل بين حميمية اللقاء (أو اللقاءات) وزمن الهجر والوحدة؟

إن أبا تمام ينظر إلى العناصر الخارجية نظرة ذاتية، فيخرج الجماد من حياده ويحمله مواقف نفسية، فلا يفصل بين العنم كعنصر طبيعي خارج عنه وبين ما يحل بنفسه كذات مليئة بالأحاسيس والتصورات الخاصة جدا التي لا تشبه أحاسيس امرئ

القيس أو جرير أو غيرها. ألم يخلق الله الناس بطبائع مختلفة؟ إن أبي تمام كان وفيا لطبعه وفطرته، فلم يؤمن بضرورة معايشة الحب والتوديع على شاكلة من سبقوه، حتى لو لم تستلطفه شعرية الآمدي. والواقع أن ما يعطي أهمية لأبي تمام هو خروجه عن معيار المعاني المرغوب فيها وخروجه عن معيار البلاغة المتعود عليها، والتزامه بذاتيته، هذه الذاتية هي التي جعلت من نصه نصا حديثا، حتى لو أدركت هذه الحداثة في عصور أخرى غير العصر الذي عاش فيه الشاعر، فنصه لا يفارق مرجعه فقط، بل يفارق حاضره ذهابا نحو زمنية مستقبلية، (لقد كان العالم يموت في دلالات العرف والعادة والتقليد، فانبعث بشعر أبي تمام في دلالات جديدة، وهكذا اتخذ جسدا آخر، وبعدا غير مألوف. لم تعد القصيدة هيكلا يعلو في مكان، بل أصبحت حركة زمنية تتقدم في الزمان لحظة تثبت عالية في المكان)[36]، وبهذا الشكل أرسى أبو تمام تقاليد بلاغية جديدة، ولا يقارب الشعر ضمنها في التشبيه، ولا يصيب في المعنى ولا يناسب دائما بين المستعار منه والمستعار له، وأحدث بالتالي تغييرا جوهريا في مفهوم اللغة الشعرية، فهو إذ يهدم العلاقة المرجعية بين الدال والمدلول عندما يمارس إسناده الخاطئ فإنما ينقل اللغة من قطب النثر الخالي من الانزياح[37] إلى قطب الشعر الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة[38]، غير أن نموذجية التلقي التي ينطلق منها الآمدي حالت دون أن تقيم تجربة أبي تمام تقييما جماليا جيدا. ولعلنا نخلص في نهاية هذه القراءة الموجزة إلى جملة من الملاحظات نوجزها فيما يأتي:

- كانت الشعرية العربية القديمة تقوم في شق كبير منها على فكرة السائد والمجمع عليه، وكل شاعر يخالف الإجماع يحرم من الإقامة المطمئنة داخل السلطة الجماعية، فيرفض انتماء ونصا أو على الأقل يعاني كي يتقبل.

- كان رفض الآمدي لبعض أشعار أبي تمام نابعا دائما من المقارنة بالماضي الشعري فتتكرر عبارات العرب لا تقول هذا، لم أسمع في كلام العرب هذا...إلخ

- إن قول الآمدي بفكرة من (أخطاء) والهاء تعود على أبي تمام قول يعكس هيمنة سلطة المرجع عليه، فما قالته العرب صحيح دائما وما خالفه خاطئ بالضرورة، لذا كانت أحكامه حول أبي تمام أحكاما أخلاقية أكثر منها نقدية، لأنها لا تعاين جمالية النصوص من داخل بنيتها بل تقيمها من داخل دائرة إيديولوجية معينة، هي دائرة الكمال والمثالية والرفعة في الماضي / النموذج، وفي هذا انطواء وانغلاق على ذات اكتملت مما يناقض طبيعة التطور الإبداعي

- كان أبو تمام يتكلم كما يهوى وكما يملي عليه خياله، فيمتلك مطلق السلطة في نصه من جهة، وحداثة التخيل الشعري من جهة أخرى فوضعنا أمام حداثة نصية شعرية في مقال نموذجية القراءة والتلقي. لكن هذا لا يعني غياب القراءات النقدية القديمة التي تمتلك بدورها سيادة في التلقي، وهو ما نراه عند الصولي مثلا في أخبار أبي تمام أو عند عبد القاهر الجرجاني في تمييزه بين المعاني العقلية والمعاني التخيلية أو عند حازم القرطاجي في فكرتي المحاكاة والتخييل.

الهوامش:

[1] ابن منظور: لسان العرب المجلد2 دار صادر بيروت لبنان ط1 1955 ص 131.

[2] محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة مجلة فصول: المجلد 4،ن العدد2، ص 12.

[3] محمد يحيى فرج: التحليل الفلسفي للحداثة منشورات كلية الأدب جامعة عين شمس القاهرة مصر ص 21.

[4] انظر عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت افريقيا الشرق الدار القضاء المغرب 1996 ص 55.

[5] ناصيف نصار: منطق السلطة مدخل إلى فلسفة الأمر دار أمواج بيروت لبنان ط1 1995 ص 07.

[6] علي حرب: لقبه المعين المركز الثقافي العربي بيروت لبنان.

[7] محمد نبيس: كتابة المحو دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط1 1994 ص 146

[8] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[9] شكري المبخوث: جمالية الألفة بيت الحكمة قرطاج. تونس. 1993. ص 132.

[10] الرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة نشره أحمد أمين عبد السلام هارون المجلد الأول دار الجيل بيروت لبنان ص 9.

[11] علي سليمان/ الشعر الجاهلي وأثره في تغير الواقع. منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية 2000 ص 146.

[12] عبد المعين الملوحي: اللاميتان دمشق 1966 ص 28.

[13] عبد المعين الملوحي: اللاميتان دمشق 1966 ص 28.

[14] يوف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي دار غريب للطباعة القاهر مصر ص 88..

[15] شكري المخوت: جمالية الألفة ض 97.

[16] أبو تمام : الديوان جزء شرح الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف مصر ط4. ص 5.6.7.

[17] الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تحقيق السيد أحمد صقر ط4 دار المعارف القاهرة ص 223.

[18] م. ن. ص. ت

[19] الآمدي: الموازنة ص 224.

[20] م. ن. ص. ن.

[21] م. ن. ص. ن.

[22] محمد راتب الحلاق: النص والمماغة مقاربات نقدية في الأدب والإبداع منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2000. ص 12

[23] ابو تمام: الديوان م 2 ص 87.88.

[24] الآمدي: المازن ص 147

[25] أدونيس: القنابت والمتحول ج2 دار الساقي بيروت لبنان ط8 2002.

[26] الأمدي: الموازنة ص 147.

[27] شكري المبخوت: جمالية الألفة ص 131.

[28] مصطفى محمد ابو شوارب:: اشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري. دار الوفاء لدار الثقافة والنشر الاسكندرية مصر ص 46. 47.

[29] ابو تمام: الديوان م1 ص 392.

[30] الآمدي: الموزنة ص 209

[31] الآمدي: الموازنة ص 209.

[32] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم،افريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب ص 188.

[33] أمرؤ القيس: الديوان لأن الحجاج يوسف بن سليمان الشنتمري اعتنى بتصـــحيحه الشيخ ابن أبي شنب الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1974. ص636.

[34] ابو تمام: الديوان م3 ص 167.168

[35] الآمدي: الموازنة ص 230.

[36] ادونيس: الثابت و المتحول جزء 2 ص 129.

[37] Cohen : *Structure du langage² poétique. nouvelle bibliothèque scientifique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 23.

[38] م. ن. ص. ن

التراث في الخطاب العربي المعاصر
-تحليل نقدي-

أ.الهواري بكفوسة

المركز الجامعي، سعيدة.

نسعى في هذه المداخلة إلى قراءة خطابات العقل العربي في عصرنا الراهن لما أثيرت إشكالية النهضة والتحديث التي وجدنا أنفسنا بصفة حتمية مواجهين لأشكال التحدي الحضاري في فترات المقاومة وإثبات الذات أمام الآخر.

ومهما قدمنا من نقد وقراءات لهذا الخطاب الذي تبنّى مشروع النهضة بداية من جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وما رآه ملائما محمد علي في البعثات العلمية وحركات التحرير التي التف حولها المفكرون والأدباء ورجال السياسة وحركات الإصلاح، إلا أننا نسجل حالة من التحرك في مسار التحليل وإعادة الصياغة الفكرية والفلسفية للموروث الثقافي والفكري وحتى الأدبي من زوايا متعددة ومتناقضة في كثير من الأحيان من السلفية المحافظة إلى التغريبية المجددة وما بين هذين التيارين من التيارات الأخرى التي تراوحت خطاباتها من حيث الرؤية الحضارية والخلفية المعرفية والمرجعية الفلسفية.

ونسجل أيضا الدائرة الأحادية التي كان ومازال يتحرك ضمنها هذا الفكر العربي وهي دائرة اللغة العربية بخصوصياتها وحمولاتها الدلالية وموروثها الثقافي الذي يحاصر مجموع هذه العقول وإن كانت في إطار هذه الدائرة اللغوية عقلا واحدا، ذلك أن آلة وأداة

والملاحظة الأخرى التي أشار إليها صاحب كتاب"**هداخلات"علي حرب**، هي عدم تقديم نقد علمي خالص للعقل العربي؛ لأن المسألة تكمن في هذا العقل الذي ينتقد ذاته في دائرة العقلانية العربية.أي؛ بأي عقل ننقد عقلنا؟

إن المسألة الهامة في هذه الورقة هي موقع التراث في الخطاب العربي المعاصر، وما هي الإجابات التي قدمها هذا الخطاب لإشكالات التحديث والحداثة والعصرنة والمحافظة فيما يتعلق بوظيفة التراث في تشكيل العقل العربي في لحظته الراهنة، ما قدمه الفكر العربي الحديث والمعاصر من أطروحات وتصورات لم يجعله يتخلص من سؤال التراث هذا السؤال الحاضر في كل جدل فكري سواء اتسم بالمنهجية والعلمية، أو بقي في دائرة القفز على الحقائق الواقعية قريبا من الوهم.فإن التراث بقي ومازال الهاجس والإشكال المنهجي في أي تصور للنهضة والتحديث، والدارس لمسار الفكر العربي منذ بدايات النهضة العربية يستخلص الحضور الدائم للأسئلة المتعلقة بالتراث، وهذا يفسر طبيعة المجال الذي أطر عملية التفكير عند مختلف أصحاب الفكر سواء الذين أداروا ظهرهم لهذا التراث أو الذين جعلوه مسلمة أولى في أي تفكير نحو المستقبل، فحتى الذين نادوا بالانفصال عن التراث وإحداث القطيعة معه فلم يستطيعوا التخلص من ظلاله وهذا للأسباب التالية:

- إن اللغة التي قدموا بها طرحهم هي التي شكلت هذا التراث وحافظت على ظلاله
- بمجرد أنهم أثاروا إشكالية التراث في خطاباتهم فهذا دليل على سلطة التراث على تفكيرهم.
- إن الدائرة التي تحركوا فيها والمتلقي الذي خاطبوه مازال يحمل في ذاته الأطر المعرفية لهذا التراث المشكل لهويته ووجوده.

والدارس للمرحلة التي بدأ فيها الفكر العربي المعاصر يخطو نحو توجه فكري نوعي بعد الانتكاسات التي أصابت مشاريع النخبة السياسية والإيديولوجية في تحديث الوطن

العربي، تحركت آليات الفكر النهضوي نحو إعادة قراءة الموروث الثقافي للأمة العربية بحثا عن ديناميكية جديدة تنطلق من هذه الذات بدل الإسقاطات الخارجية عن هويتها والتي لم تحقق الانسجام في النقلة الحضارية المنشودة خروجا من مأزق التخلف على جميع المستويات، ومن هنا بدأت عملية قراءة التراث العربي والدعوة إلى جعله ينتظم في صيرورة أي تغيير.

يقول محمد عابد الجابري:"...فنحن لا نمارس النقد من أجل النقد، بل من أجل التحرر مما هو مميت أو هو متخشب في كياننا العقلي، إرثنا الثقافي والهدف: هو فسح المجال للحياة كي تستأنف فينا دورها، وتعيد فينا زرعها..ولعلها تفعل لا ذلك قريبا.."[1]

ومن بين النداءات التي طرحها الفكر العربي المعاصر في خطابه التنويري المقولات مثل:تحديث العقل العربي وتجديد الفكر العربي، وتارة أخرى نقد العقل العربي، وقد ساهمت هذه الأطروحات بشكل فيه من المنهجية والتحليل الفلسفي في تشريح المنظومات الفكرية التراثية، وقوفا على حدودها المعرفية ومحدوديتها أيضا، وهنا نسجل الانتقال النوعي في تحويل خطاب التجديد من الشعارية إلى إشكالية من إشكاليات الفكر.

والإشكال الأساسي في طرح هذا الخطاب هو كيفية النهوض؟ وما هي السبل الكفيلة بتحقيق ذلك؟

طرحت مسألة التراث لما طرحت ثنائية الأنا والآخر، وارتفعت الأصوات المنادية بالأصالة وما يقابله كالمعاصرة، وثنائية التراث وما يقابله من حداثة والمحافظة والتجديد إلى غير ذلك من المفاهيم المرتبطة بصراع فكري يؤكد حضور التراث بالفعل في بنية التفكير العربي الحديث والمعاصر.

والبحث عن البديل في خضم هذه المساءلة الفكرية التي عاشها وما يزال يعيشها العقل العربي أكد على ضرورة مدارسة التراث ومساءلة قضاياه بكل ما يتصل بحياتنا الفكرية والدينية والاجتماعية والسياسية واللغوية، مما جعل الطرق المحققة للإجابات متنوعة ومتعددة من حيث المنهج والموقف والمقاربة.

ولهذا نجد زكي نجيب محمود يثر من خلال كتاباته السؤال المتكرر في طروحات فكر النهضة والمتعلق بالعلاقة بين التراث والمعاصرة، ويتساءل عن الكيفية التي يمكننا بها إدماج التراث العربي في حياتنا المعاصرة، وهذا في كتبه مثل: (تجديد الفكر العربي) وَ(في تحديث الثقافة العربية).

ففي مقال له موسوم بـ : **أنجعل التراث كنزا نحن حراسه؟** يطرح تصوره في هذه المسألة ويقول:" ليس المراد بإحياء التراث أن ندفن في ثنايا صفحاته، مغمضين العين عما تعج به الحياة من حولنا، بل المراد يختلف باختلاف القول، فإذا اختصرنا وقلنا إن تراثنا إما أدب وإما علم : كان المراد من إحياء التراث الأدبي هو أن يكون مصدر وحي لرجال الإبداع الأدبي حتى نضمن استمرارية تاريخية..."[2]

وفي كتابه تجديد الفكر العربي يشير إلى عوامل الضعف في التراث العربي افسلامي مبرزا الدور السياسي الذي لعبته السلطة في احتكار الفكر بوصفها صاحبة الرأي"فالفكر مقصور على السلطان."[3]

ويقول أيضا:" فإذا أخذنا عن الأسلاف منظار العقل الذي استخدموه وهم أشداء أقوياء، انبثقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية بدل الأسس السائدة. وَالأسس الجديدة المرجوة هي أسس الحوار الحر الذي تعادلت فيه قامات الناس، وإن تفاوتوا بعد ذلك في سداد الرأي وقوة الحجة. وأما الأسس التي نريد لها الزوال فهي تلك التي تجيء فيها الفكرة من أعلى لتهبط كالقدر على رؤوس الناس،

وعندئذ يكون الصواب هو المعيار الذي تمليه تلك الفكرة ويكون الخطأ هو الجرأة على مناقشتها فضلا عن الجرأة على تجريحها والتمرد عليها."[4]

وعلى الرغم من دعوة المفكر زكي نجيب محمود الصريحة في كل مناقشة فكرية تخص سبل النهضة المتعلقة بترسيخ قيم الحرية والديموقراطية في التعبير والتفكير والعلمية والعقلانية في التفكير والانفتاح على الحاضر الذي ليس هو من صنعنا بل من صنع غيرنا، فإنه يلجأ على الحل الانتقائي، بحيث يتحدث عن التراث ولا يرفضه جملة وتفصيلا، ويرى بأن التراث كمجموعة من القيم والتقاليد والعادات والمبادئ، ما زال ساريا في دمنا يعرقل نمونا الحضاري، ويعوق نهضتنا الإنسانية... فالذي يحتاج حقا إلى إحياء هو بعض المواقف النادرة في التراث، نأخذ منها القيمة والشكل وزاوية النظر أي المنهج دون المضمون الذي لا علاقة له بعصرنا وإنساننا.

ولهذا يقول للذي يدعون إلى إحياء التراث" أن ينشطوا بالفكر كما نشط الآباء ولكن في مشكلاتهم وبعقولهم هم، وبحلولهم هم، لا في مشكلات الآباء ولا بعقول الآباء وحلولهم"[5]

ونراه في الوقت الذي يختار فيه الارتباط بالحضارة الحديثة، وتبنيه للوضعية والمنطقية التي كانت سائدة في أوربا فإنه سرعان ما يعلن اكتشافه لعقلانية متواجدة في التراث العربي الإسلامي، ويؤكد على أن العقل أعظم قيمة عند أسلافنا وعليه يقول:"إن قطب الرحى عند فلاسفة الغرب هو إحكام العقل، وقطب الرحى عند المفكر العربي هو قيم السلوك، والخير كل الخير أن نضم هذه إلى تلك."[6]

ومن بين الآليات التي ارتآها أكثر من مفكر للعودة إلى التراث العربي واستلهام الجوانب التي بإمكانها خدمة الحاضر العربي وخصوصا في مرحلة التحرر، وذلك بإبراز الجوانب المشرقة من هذا التراث سواء كانت تهم الأفراد كالفلاسفة أمثال الكندي والفارابي وابن رشد والرازي، أو تهم الجماعات كالمعتزلة وإخوان الصفا والمتصوفة...

وفي نفس الاتجاه وبرؤية أخرى يطمح المفكر (**طيب تزيني**) في كتابه: "مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط." إلى البحث في تاريخ الفكر الفلسفي المادي لدى فلاسفة العرب الإسلاميين في العصر الوسيط، مؤكدا وحدة الفكر الإنساني، وبالتالي يتسم في نظره التراث العربي الإسلامي على الطابع الإنساني الذي يمنكه الانفتاح على التراث البشري ومحاورته، كما انفتح في عصور سابقة أضاف فيها إلى البشرية تلك الإضافات الحضارية المشرقة. وهذا من خلال حسن التمثل وهذا ما ينبغي أن يكون في الحاضر أمام الثقافات الراهنة المجاورة للثقافة العربية، فهو يقول:" إننا في الوقت الذي نرى فيه أن الثقافة العربية الإسلامية الوسيطة والفلسفة والعلوم الطبيعية منها خصوصا، قد تكونت إلى حد كبير تحت تأثير الثقافات الأجنبية، فإنها ظلت محتفظة بكونها ثقافة المجتمع العربي الإسلامي الوسيط، إنها لم تكن هجينة، كما يؤكد البعض من المثقفين العرب المعاصرين. ذلك لأن التأثر بعوامل أجنبية لا يعني إطلاقا الوقوع في واقع (هجين) إذ استطاع ممثلو هذه الثقافة استيعاب هذه المسألة بعمق...)[7]

أما" قسطنطين زريق"فيدعو إلى على التفاعل بين الفكر العربي والفكر الغربي من حيث الأخذ بقوانين المنهج الوضعي كخيار منهجي حتى يتم بناء منظومة علمية وعقلية في حياتنا الفكرية، ولتحقيق هذا الطموح يركز على أهمية العقل وبالتالي يقدم الأسس التي تستند عليها عملية التفكير وهي:

- الإيمان بالعلم الطبيعي.
- الإيمان بالإنسان لكونه هدف الوجود.
- الإيمان بالعقل لأنه الأداة التي يتوصل بها إلى الحقيقة.

في حين نرى"حسين مروة" يقدم رؤية مغايرة أساسها الجدلية بين الماضي والحاضر، بينهما علاقة حيوية تجعل من إحياء التراث هو إعادة الاعتبار لما هو حي بالفعل من عناصره وإعادة قراءته خارج السلط التي تحكمت في مساره وشوّهت حقائقه.

أما فكرة التاريخانية التي سجلها خطاب "**العروي**" ودعوته إلى مجال تـــاريخي كلي من أجل رؤية أخرى لأنفسنا وإعادة بنية المجتمع من جديد، هذه الدعوة لم تخرج عن كونها طموح نظري، أي دعوة غائية.

وما انتهى إليه الفكر العربي المعاصر من مأزق في قضية التعامل مع التراث من أجل إيجاد منهجية غير إقصائية للذات، حوّا اتجاهه إلى الحقل المعرفي الغربي، منطلقا من نفس العناصر التي انطلق منها الفكر الغربي في مساءلة الحداثة وما بعدها أي إلى نقـــد العقل ذاته، وهذا لكون هذا هو الذي أنتج هذا التراث ومازال يحيا به، ولتجـــاوزه أو إعادة بنائه في خطابنا المعاصر.

ومن هذا الطموح الجديد يكتب"**محمد أركون**"**نقد العقل الإسلامي**– والغايـــة من ذلك كما يقول – :" هي محاولة ترسيخ تقاليد البحث العلمي المتعدد المشـــارب والمناهج، من أجل تجاوز التمركز الأوروبي، وتحطيم التفرد اللاهوتي في اتجاه الدفاع إلى أن الوحي والحقيقة والتاريخ أمور مترابطة ومتفاعلة بشكل محايث"

انطلاقا من هذه القراءات التي قاربت العقل الإسلامي من زوايـــا متعـــددة ومتقابلة نستنتج حضور التراث العربي الإسلامي بقوة في أي خطاب وفي أي مشروع يروم النهضة والتغيير، وهذا للأسباب العامة التي أشرنا إليها في بداية هذه المداخلة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن الفكر العربي المعاصر اكتشف ذاته في هـــذا التـــراث الذي لا يمكن بدونه أن يفكر خارجه ويفكر لكيان الأمة التي يسري فيها هذا التراث بكل محمولاته الثقافية والعقائدية والحضارية، غير أن الملاحظة المهمة في هذا التوجه نحو قراءة التراث تكمن في نوعية القراءة وخلفياتها الفلسفية والإيديولوجية وغايتها مـــن ذلك ومن التراث في حد ذاته.

الهوامش:

[1]- محمد عابد الجابري.تكوين العقل العربي- ص 7 و 18.

[2]- د.زكي نجيب محمود- في تحديث الثقافة العربية- ط1- 1987 - دار الشروق - ص302.

[3]- د. زكي نجيب محمود- تجديد الفكر العربي- دار الشروق- بيروت- ط6- 1980- ص27.

[4]- نفسه-ص30.

[5]- نفسه-ص86.

[6]- نفسه-ص383.

[7]- الطيب تزيني - مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط.دار دمشق للطباعة والنشر.دمشق- ط5 - 1981- ص7.