الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي
Hamma Lakhdar Eloued University
الوادي– الجزائر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
شعبة الدّراسات النقدية
مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده

المصطلح النّقدي عند أدونيس من خلال كتابه الثابت والمتحول

أطروحة معدّة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث في اللغة والأدب العربي

تخصص: النقد والمناهج

إعداد الطالبة:
مريم بن عياش

إشراف الدكتور:
مُحَمَّد الصديق معوش

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	رئيسا
محمد الصديق معوش	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مشرفا ومقررا
كمال بن عمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	عضوا ممتحنا
فطيمة الزهراء حفري	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	عضوا ممتحنا
أحمد التجاني سي كبير	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا ممتحنا
عبد القادر خليف	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا ممتحنا

السنة الدّراسيّة: 2022/2021

مـقـدَّمـة

مقدّمة:

نتج عن فعل المثاقفة بين الشرق والغرب ميلاد توجهات عدة في قراءة التراث العربي ثقافة وفكرا وأدبا...بدءا من القراءة الاستعادية الإحيائية إلى القراءة التفكيكية الناقدة، وفي مجال هذه الأخيرة برز اسم أدونيس **"علي أحمد سعيد"** (الشّاعر والنّاقد والمفكر السّوري)، الرّجل الذي خطا خطوات واسعة في تفكيك المتون التّراثيّة؛ من خلال إعادة قراءة المدونة النّقديّة العربيّة، وتحليل التّراث العربي وكتابته في صورة جديدة، صورة كسرت نمطيّة التّفكير العربي التي رسخت في المخيّلة العربيّة ردحا من الزّمن، وجُسِّد هذا التّوجه في جلّ كتاباته التي حاول من خلالها أن يقدم تصورا حداثيا للموروث العربي، كان من أهمها رباعيته المشهورة: **"الثابت والمتحول –بحث في الإبداع والاتباع عند العرب–"** وفيه كشَفَ عن المفارقات الفكرية والنّقدية التي قام عليها الفكر والنقد العربيان وقدّم جملة من الآراء حول قضيتَيْ: التقليد والحداثة أو الاتباع والإبداع عند العرب، ونحن إذْ ذاك نواجه منظومة من المصطلحات النقدية لخص فيها أدونيس مفاهيمه وتصوراته المختلفة، وقد قامت هذه المفاهيم على حركيّة الثبات والتحول، حيث لعبت هذه الثّنائيّة دورا مهما في توزيع وتصنيف المصطلحات، وكما يقول في كلّ خرجاته العلميّة: "لم يكن الثّابت ثابتا دائما ولم يكن المتحول متحولا دائما، وإنّما هما مرتبطان باللّحظات التّاريخيّة والاجتماعيّة والفكريّة".

ونتيجة لذلك نتساءل: ما هي المفاهيم والتصورات الجديدة التي تتجلّى من خلال المصطلح النقدي الذي تعاطاه أدونيس في مؤلفه "الثّابت والمتحول"؟

أي: _ ما التحولات المفهومية التي شهدها المصطلح النقدي عند أدونيس؟ وما هي المرجعيات التي يستند عليها؟ وما هي الأبعاد التي يمكن أن يرمي إليها؟

ولما كانت جهود هذا المفكِّر الناقد بارزة وملفتة للانتباه، فهي حلقة مهمة في سلسلة حياته الثقافية؛ وسعيا في الإجابة عن مثل هذه التساؤلات كان موضوعا لبحثنا الموسوم بـ:**"المصطلح النقدي عند أدونيس من خلال كتابه الثابت والمتحول"** الذي نحاول من خلاله أن نلقي الضوء على المصطلحات النقدية، باعتبار أنّ الثابت والمتحوّل مدونة تزخر بالمصطلحات والمفاهيم النّقديّة التي حاول المؤلف من خلالها قراءة التّراث العربي، وهو لا يتحدث عن ثبات الثقافة العربية فقط، بل يتحرّى مواطن التحول والإبداع في المفاهيم النّقديّة العربية،

حيث يعمل على ترويض هذه المفاهيم بما يتناسب مع العصر وتداعياته، وسنشهد ذلك في قراءتنا للمفاهيم الأدونيسية.

والكتاب المشكّل من أربعة أجزاء، جاء لتبيان ما سلف ذكره حيث اختص كل جزء في شرح وتفسير هذا الفضاء الثقافي العربي الواسع، وهذا تفصيلها:

الجزء الأوّل: الأصول، أصّل من خلاله للنّص الشّعري والنّقدي انطلاقا من النّص الدّيني الفقهي الثابت، فتناول في القسم الأوّل "أصول الاتباع أو الثبات" وقد وضّح فيه الثوابت العربية (المقدسات) التي قام على تفاصيلها الجانب الأدبي والنقدي فيما بعد.

وفي القسم الثاني "أصول الإبداع أو التّحول" عالج فكرة التّمرد في الحركات الأدبيّة على كل الأشكال الثابتة السابقة، واستعان بثلة من الحداثيين المتمردين على الثوابت التي قتلت النص وقيدته ردحا من الزمن– حسبهم–.

الجزء الثاني: تأصيل الأصول، تناول في القسم الأوّل الجوانب الدينية–السياسية من خلال حديثه عن "الشافعي" لتأصيلها، وينتقل بعدها لتأصيل الحركة الشّعرية عند الأصمعي والجاحظ.

أمّا في القسم الثّاني فقد أصّل فيه للإبداع أو التّحول، من خلال تطرقه لمجموعة من الحركات الثوريّة (ثورة الزنج والحركة القرمطية)، إضافة إلى تناوله لقضية الباطن والداخل، والاتباع والحداثة في الشعر عند أبي نواس وأبي تمام.

وفي القسم الثالث تحدّث عن "جيل الاتباع والإبداع أو القديم والحديث" من خلال تعريجه على الحركة النّقديّة الشعريّة عند الصولي والآمدي.

الجزء الثالث: صدمة الحداثة وسلطة الموروث الدّيني، تطرّق من خلال فصول ثلاثة إلى الحديث عن "القاضي عبد الجبار" و"الإمام الغزالي"، و"الفارابي" و"ابن تيمية" في العقل والنّقل، وإلى "مُحَمَّد بن عبد الوهاب" و"مُحَمَّد عبده" و"مُحَمَّد رشيد رضا"، و"الكواكبي" في قضية الفكر، أمّا في الفصل الثالث فقد عالج فكرة الثورة الإسلاميّة.

الجزء الرّابع: صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، تناول فيه أدونيس قضايا متفرقة –قضايا حداثية– وفيه برز جانب التحول في أفكاره النّقديّة، فقد انتقل من الجانب الثابت للأفكار إلى الجانب التحولي فيها، أو من الاتباع إلى الإبداع، ومن التّراث إلى الحداثة.

والدّافع الذي حفزنا لدراسة هذا الموضوع هو ثراء مؤلفات أدونيس إبداعا ودراسة، كما لاقت اهتماما معتبرا من قبل الدارسين العرب بإثارتها للجدل في أطروحاتها وانزياحها عن المألوف.

وهذا البحث لا يدّعي السّبق من ناحية الدراسة المصطلحية، فقد تطرق –على سبيل المثال لا الحصر– الباحث "**منصور زيطة**" في مذكرته "**مصطلح الحداثة عند أدونيس**"(مذكرة ماجستير) إلى دراسة مصطلح الحداثة عنده في مؤلفاته النّقديّة دون تحديد لمدونة بعينها، ولم يتم التّطرق إلى دراسة جميع مصطلحاته، ومن ثَمَّ فإنّ بحثنا جديد – في حدود ما نعلم – من حيث تناول المصطلحات في خطاب أدونيس النقدي بالذات، وهذا ما سأحاول تحقيقه في هذا البحث منتهجة منهج الدراسة المصطلحية الذي يتميز بعلمية وسائله من الاستيعاب إلى التحليل فالتعليل والتركيب، كما يتميز بالتكاملية من حيث اعتمادُه على الوصفية والتاريخية والموازنة والمقارنة.

وحتى نتمكن من الإلمام بعناصر الموضوع، قسمناه إلى ثلاثة(3) فصول، حيث تناولنا في الفصل الأول "**المصطلح النقدي: مفاهيم وقضايا وإشكالات**" مفهوم المصطلح النّقدي بعد المرور على مفهومي المصطلح والنقد كل على حدة، ليتبيّن أنّه عماد الخطاب النّقدي وأساسه، باعتباره اللفظ الحامل للمفهوم النّقدي، وربما هذا ما جعله عرضة لإشكالات عديدة –نظرا لأهميته– والإشكاليّة هنا مرادفة للاختلاف، وهذا الاختلاف هو مصدر التّعدد والتّنوع الاصطلاحي، وقد اخترنا مجموعة من الإشكالات التي تُصادفه وتحدّ من فاعليته من مثل: "**التّباين الثّقافي بين الباحثين**" فمن بين الاختلافات المتواجدة بين الباحثين والدارسين في حقل المصطلحية الخلفيات والمنطلقات والمرجعيات الفلسفيّة والنّقديّة التي يرجع إليها كل باحث، إضافة إلى ذلك نجد "**التّداخل بين المصطلح النّقدي والبلاغي**" فثمة مصطلحات يتنازعها النّقد والبلاغة؛ مما قد يحدث لَبْسًا. كما نرى "**ضبابيّة المفاهيم**" فالمفهوم هو الأساس الذي تُبنى عليه المصطلحات، ويلزم من ذلك أن الغموض في المفهوم يؤدي إلى مشكلة كبرى في اختيار المصطلحات المناسبة.

وقد تناولنا ثالثا قضايا المصطلح النّقدي، وفي ذلك ركزنا على أربع (04) قضايا يفترض أنها قد هيمنت على الخطاب النّقدي (الثابت والمتحول) فارتأينا اللجوء إليها للدخول إلى النّص بخلفية سليمة –إن صحّ القول–

أما أوّل القضايا فـ **"قضيّة التّراث/الأصالة"** التي اختلف النّقاد حولها، حيث جعل منها البعض مصطلحين لمفهوم واحد من مثل الباحث **"أكرم ضياء العمري"** الذي رأى بأنّ الأصالة هي الماضي الذي ترتكز عليه المعاصرة في بناء إشكالات تُلائم العصر وروحه، غير أنّهما في الحقيقة قضيتان منفصلتان عن بعضهما البعض، باعتبار أنّ مفهوم التّراث يختلف عن مفهوم الأصالة –وسنلمس هذا الاختلاف في الفصل الأوّل–.

بعد قضيّة التّراث انتقلنا إلى **"قضيّة الحداثة"** باعتبارها حلقة مهمة ليس في الخطاب النقدي عند أدونيس فقط، وإنّما في الخطابات النّقديّة بصفة عامة؛ أي أنّها معيار ضروري للتّقدم والنّهوض بالمجتمع، وقد شكّلت صدمة للتّراث/الثبات، بعد إعادتها النّظر في المفاهيم الجاهزة وبعد غربلتها، وقد طُرح سؤال الحداثة داخل تاريخ الأفكار الغربيّة، وهو ما دفع الكثير من الناس إلى جعل الحداثة مُرادفة لفكر الغرب وتصوراته، فيما أخذت الحداثة العربيّة طريقا آخر وهو البحث عن شرعيتها في ظل الأقاويل المتناقلة بين ثلة من الباحثين العرب عن زيفها ومحاكاتها للحداثة الغربيّة.

تحدّثنا كذلك عن **"قضيّة الإمبرياليّة"** التي لها دور كبير في تعرية الأفكار الغربيّة، كما عكست الخلفيات الأيديولوجيّة التي قامت عليها هذه القضية، وهو ما يشكّل خطرا على المنظومة الفكريّة العربيّة.

وأخيرا تطرقنا إلى **"قضيّة الفكر"** والسّجال الحاصل فيه، بداية من الصراعات في البيئة اليونانيّة (الصراع بين فلسفة أفلاطون المثالية وفلسفة أرسطو المبنيّة على التجربة والحس)، ثم الحديث عن الصّراع الفكري في بدايات العصر الحديث بين المذهب العقلي لديكارت والمذهب التّجريبي لجون لوك، غير أنّ الفكر الأوروبي ما هو إلاّ محاكاة للفكر اليوناني والروماني، فيما أغلق الفكر العربي على نفسه متجاهلا انفتاح الآخر، مُحاكيا ثقافة الغرب دون قراءة ودراية بخلفياته الكولونيالية لتغطية عجزه في إنتاج المعرفة وهو ما ساهم في تفكك الثقافة العربيّة، وجعل الفكر العربي يمر بأزمة حقيقية؛ أي أن التّأثر بالآخر لم يكن إلاّ تأثرا سلبيا.

وفي الفصل الثاني **"معجم المصطلحات النقدية في كتاب الثابت والمتحول"** تعرضنا إلى المصطلحات النّقديّة عند أدونيس بتتبع مجموع المفاهيم القائمة أساسا على ثنائيّة (الثّابت/المتحول)، باعتبارها ديناميكيّة غير مستقرة عند وضع ثابت، ومن أجل الوقوف عند كل مصطلح واستنباط خصائص المفهوم الأدونيسي تتبعنا أثر المصطلحات قبل أدونيس لمقارنتها بعد ذلك بما جاء به النّاقد.

وخلال القراءة توضَّح لنا ثلاثون (30) مصطلحا، غير أنّ المصطلحات التي كانت لها الحظوة في خطابه هي:

مصطلح الشّعر: وهو محور الثقافة العربيّة، فقد هيمن الشّعر على جلّ النّصوص الأدبيّة واستحوذ على اهتمام النّقاد بشكل مباشر أو غير مباشر، هذا الذي دفع بأدونيس –هو الآخر– إلى قراءة التّراث العربي انطلاقا من ديوانهم، الذي انعكست في مفاهيمه باعتباره تعميقا للحياة.

مصطلح الحداثة: يرى أدونيس بأن الحداثة وسيلة لرؤية العالم من زوايا متعددة، تذهب به إلى تشريح الأوضاع بمختلف فروعها وانقساماتها؛ أي الأوضاع السياسية والاجتماعيّة والفكريّة.. ومع ذلك فهو يرفض بناء حداثة تقفز على التّراث دون العبور من خلاله؛ فالحداثة التي يُقر بها هي تلك التي تُبنى على ما تركه السّلف والانطلاق منها بالزيادة عليها بما يخدم كل عصر ومتطلباته الثقافيّة.

مصطلح الصّوفيّة: يخوض فيها أدونيس باعتبارها المنفذ نحو تحقيق تلك اللمسة الجماليّة الغائبة، والتي غالبا ما يفتقر إليها الخطاب الأدبي عند العرب؛ فالأدب الصوفي نموذج عن نزع الرتابة عن الأدب العربي الغارق في المحاكاة والتّقليد.

أما الفصل الثالث والأخير"**مرجعيات وأبعاد المصطلح النّقدي الأدونيسي**" فكان جزءا منه عمليّة عكسية لما جاء في الفصل الثّاني، حيث حاولنا تتبع آثار أدونيس في المؤلفات النّقديّة التي جاءت بعد "الثابت والمتحول"، وقد رصدنا كتاب النّاقد الجزائري "عبد الملك بومنجل" الذي جاء معارضا لكتاب "الثابت والمتحول" عموما، ولغلاة الحداثة العربيّة خصوصا، في كتابه "**جدل الثّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث**" –وهو كتاب من جزأين–؛ إذ عارض الأفكار الجريئة والعنيفة في حق الدين –الشّريعة الإسلاميّة– تارة، وفي حق الثّقافة العربيّة –اللغة والشعر– تارة أخرى، كما رأينا النّاقد الجزائري "حبيب مونسي" هو الآخر يتعارض مع ما ذهب إليه أدونيس في كتابه "**نقد النّقد المنجز العربي في النّقد الأدبي**"، إضافة إلى ذلك نجد كتاب "**التّراث والتّجديد**" للباحث "حسن حنفي".

وتطرقنا في هذا الفصل كذلك، إلى المرجعيات التى غذّت القاموس الثقافي عند أدونيس، حيث قسمناها إلى ثلاثة أقسام: **منظومة تراثيّة** تمثلت في المرجعيّة الدينيّة والمرجعيّة الصوفية والفلسفيّة، و**منظومة الحداثة** التي قامت على المرجعية الماركسية والمرجعية الاستشراقية، و**منظومة ما بعد الحداثة** التي قامت على المرجعية الوجودية والرمزية والسوريالية.

ولقد انتهينا إلى خاتمة كانت محصلة للدراسة وإجابة عن إشكالية البحث.

ولتدعيم هذا البحث اعتمدنا جملة من المصادر والمراجع، التي أثرى تنوعها المادة البحثية، فكان أهمها:

مؤلفات لأدونيس:

كان أولها كتاب "الثابت والمتحول بحث في الابداع والاتباع عند العرب" وهو مصدر هذا البحث، إضافة إلى كتاب "مقدمة للشعر العربي" وكتاب "الشعرية العربية" و"الصّوفيّة والسوريالية" و"النّص القرآني وآفاق الكتابة" التي أعانتنا على فهم النّص (نص الثابت والمتحول).

مؤلفات أخرى:

استعان البحث بمجموعة من المراجع التي غذّته من مثل: "التراث والمعاصرة" لأكرم ضياء العمري، و"التراث والتجديد" لحسن حنفي، و"أزمة الفكر العربي" لإبراهيم سعفان، و"تاريخ النّقد الأدبي عند العرب" لإحسان عباس، و"إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر" لعبد الغني بارة، و"جدل الثّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث –مساءلة الحداثة–" لعبد الملك بومنجل.

وكذلك كتاب "من قضايا المصطلح اللغوي –واقع المصطلح اللغوي العربي قديما وحديثا–" لطاهر الحيادرة، و"الحداثة والتّواصل في الفلسفة النّقديّة المعاصرة" لمحمد نور الدين أفاية، و"إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ليوسف وغليسي.

إضافة إلى بقيّة المراجع المتواجدة في قائمة المصادر والمراجع، والتي لا تقل أهميّة عن ما تمّ ذكره سابقا.

أمّا فيما يخصّ الصّعوبات التي اعترضتنا قبل وأثناء البحث، هي كيفية البدء والدّخول إلى الموضوع، وذلك راجع إلى انفتاحه وتشعبه وتقاطعه مع مواضيع أخرى، فالمصطلح النقدي يتداخل مع المصطلح البلاغي على سبيل المثال.

إضافة إلى عدم توفر المراجع القديمة في طبعاتها الأولى لمقارنتها مع ما جاء به الناقد أدونيس في "الثابت والمتحول" والصّادر في عام (1973م)، وكذا صعوبة الخلاص من مصطلح إلى آخر، لأنّ كلّ مصطلح يتطلب اهتماما خاصا لكشف تجلياته وأبعاده الظاهرة والخفيّة.

في الأخير أتقدم بوافر الشكر والتّقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور: **مُحَمَّد الصديق معوش** الذي وجهني وأنار لي طريق البحث بإرشاداته القيمة، وبتعليماته الحكيمة.

كما أتوجه بوافر الشّكر والثّناء إلى اللّجنة العلميّة المناقشة لتجشمها عناء قراءة هذا البحث، وعلى ما يجودون به من ملاحظات وتوجيهات علميّة ومنهجيّة أستفيد منها في تقويم بحثي حاضرا ومستقبلا.

ولا يفوتني الاعتذار عمّا بدر من تقصير علمي ومنهجي خلال البحث، وسأعمل إن شاء الله على تقويمها متى سنحت الفرصة لذلك.

ولله الحمد على ما وفق وأنعم.

الفصل الأول:

المصطلح النقدي: مفاهيم وقضايا وإشكالات

الفصل الأول: المصطلح النقدي: مفاهيم وقضايا وإشكالات

من الأهمية بمكان –وقبل التطرق لقضية من قضايا الفكر والأدب والنّقد على حد سواء– أن نلم بها ونحيط بمفاهيمها؛ من أجل القبض على معانيها وأبعادها الخفيّة، وكيف لو كانت هذه القضية هي إحدى أهم القضايا النقدية؛ باعتبارها "مفاتيح العلوم ورحيقها المختوم"، ونقصد بذلك المصطلح عموما والمصطلح النقدي خصوصا، والباحث في حقل المصطلحات يعرف حق المعرفة أنها الوسيلة المثلى للتلاقح المعرفي بين الأمم والشعوب، والجسر الواصل بينهم؛ فهي أداة ضبط الفكر وتقنين المعرفة، وحصن متين يحول دون اختلاط المعارف بعضها ببعض؛ إذْ لكل حقل معرفي مصطلحاته الخاصة التي تميزه عن غيره، كما أنّ المصطلحات هي العتاد الذي يستعين به النّاقد للدخول إلى عالم النّص.

أولا: مفهوم المصطلح النّقدي

1– مفهوم المصطلح (Term - Terme):

أ– لغة:

من الضروري عند تعريف المصطلح أن نباشر تعريفه انطلاقا من مفهومه اللغوي حتى نتمكن من ربطه بالمعنى الاصطلاحي، وتبيان العلاقة التّكامليّة بينهما. هذا وقد جاء المفهوم اللغوي للمصطلح متداخلا متشاكلا في مجموعة من المعاجم العربية، كون المعنى المعجمي هو القاسم المشترك بين عدة معانٍ.

المصطلح هو مصدر ميمي للفعل "اصطلح" تعود أصوله إلى الجذر اللغوي "صَلُحَ"، فنجد في مقاييس **ابن فارس** أنّ «الصّاد واللاّم والحَاء أصل واحد يدل على خلاف الفساد» [1].

كما ورد في اللسان بمعنى: «الصلاح: ضد الفساد(...) والصلح: السلم، وقد اصْطَلَحُوا وصَالَحُوا واصَّلَحُوا وتَصَالَحُوا واصَالَحُوا»[2].

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج:3، ص: 303.
[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1،1997، ج:1، ص: 60.

ونجد في"**المعجم الوسيط**" قولهم: «صَلَحَ، صَلاحا، وصُلوحا: زال عنه الفساد(...) اصطلح القوم: زال ما بينهم من خلاف(...) الاصطلاح: مصدر اصطلح(...) اتفاق طائفة على شيء مخصوص»[1]، إضافة إلى كونه ضد الخلاف والفساد، فهو وسيلة اتفاق بين طائفة خاصة على شيء مخصوص.

وليس ببعيد عن المفاهيم السّابقة ما جاء به "**الزمخشري**" في "أساس البلاغة" عندما قال: «صلح: صلحت حال فلان، وهو على حال صالحة. وأتتني صالحة من فلان. ولا تعد صالحاته وحسناته(...) وصلح الأمر، وأصلحته، وأصلحت النعل وأصلح الله تعالى الأمير، وأصلح الله تعالى في ذريته وماله، وسعى في إصلاح ذات البين»[2]، فهو الاستقامة والاعتدال.

تنحصر دلالات الجذر اللغوي "صلح" في كونها تفيد السلم والمصالحة، والاتفاق والتعارف، والمواضعة، وهي نقيض الفساد والخلاف. لكنها سرعان ما تكسر القالب الدلالي الفضفاض لتضيّق من حدوده، وتحصره في نطاق ميداني محدد وهو الاتفاق والمواضعة، وانطلاقا من هذه المفاهيم اللغوية للمصطلح ينطلق النقاد العرب لتحديد دلالاته الاصطلاحية.

ب– اصطلاحا:

وردت عند العلماء العرب القدامى مفردتا "مصطلح" و"اصطلاح" للدلالة على نفس المفهوم، بل وتعدّت ذلك إلى مجموعة من المفردات الدّالة على نفس المصطلح، فقد أفصحت عنها «عنوانات كثير من التصانيف التراثية التي أفردت لهذا الغرض المعرفي، ومنها: (مفاتيح العلوم) للخوارزمي، و(مفتاح العلوم) للسكاكي و(التعريفات) للجرجاني، و(كشاف اصطلاحات الفنون) للتهانوي...»[3] وغيرها كثير، وفي هذا دليل على اهتمام اللغويين والنّقاد والباحثين القدامى بهذه القضيّة –قضيّة المصطلح– وفيما يلي استعراض لمجموعة من التعريفات الخاصة بالمصطلح عند ثلة من الباحثين قديما وحديثا.

من بين أهمّ تعريفات المصطلح، ما ورد في كتاب "البيان والتّبيُّن" **للجاحظ** في معرض حديثه عن مكانة المتكلّمين، وأنّهم «تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا

---

[1] إبراهيم أنيس (وآخرون)، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط2، ص: 545.

[2] محمود الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون السود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1998، ج: 1، ص: 554.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2009، ص: 24.

على تسميّة ما لم يكن له في لغة العرب اسم»[1]؛ أي أنّ العرب أطلقوا الأسماء (الألفاظ/المصطلحات) على مسمياتها (المعاني/المفاهيم) التي كانت غائبة عن الوعي الجمعي عند العرب.

ونجد **"الشريف الجرجاني"** يعرف المصطلح في معجم "التعريفات" فيقول: «الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما وقيل: الاصطلاح إخراج الشيء من معنى لغوي إلى آخر، لبيان المراد، وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين»[2]؛ فالمصطلح قائم على اتفاق طائفة من العلماء على شيء مخصوص ومعيّن، بزحزحة المعنى الأوّل، وإعطائه معنى جديدا يُلائم موضعه ومكانته.

إذن فلفظة "مصطلح" أو "اصطلاح" هي قديمة الاستعمال، تواجدت في المتون اللغويّة والنّقدية القديمة؛ لأهميّتها، وتماشيا كذلك مع البحوث اللغويّة التي أقرّت -أولا وقبل كل شيء- بوجوب التّعرف على المصطلح المراد الاشتغال عليه، كما اشتغل على هذا اللفظ الكثير من الباحثين المحدثين.

تطرق إلى هذا المفهوم من النّقاد المعاصرين، **"عبد السّلام المسدي"** وتجلّى ذلك في قوله: «المصطلحات هي مجموعة الألفاظ التي يصطلح بها أهل علم من العلوم على متصوراتهم الذهنية الخاصة بالحقل المعرفي الذي يشتغلون فيه، وينهضون بأعبائه، ويأتمنهم الناس عليه ولا يحق لأحد أن يتداولها بمجرد إضمار النية بأنها مصطلحات في ذلك الفن إلاّ إذا طابق بين ما ينشده من دلالة لها وما حدده أهل ذلك الاختصاص لها من مقاصد تطابقا تاما»[3]، وهنا يؤكد ويحرص على ضرورة معرفة المصطلح معرفة جيدة قبل إقحامه في أي مجال، فلكل مجال مصطلحاته الخاصة، ويؤكد على أهميّة معرفة اختيار المصطلح في كتابه **"المصطلح النّقدي"** في قوله: «المصطلح يُبتكر فيوضع ويُبث ثمّ يُقذف به في حلبة الاستعمال فإمّا أن يُروّج فيثبت، وإما أن يكسد فيختفي، وقد يدلى بمصطلحين أو أكثر لمتصوّر واحد فتتسابق المصطلحات الموضوعة وتتنافس في "سوق" الرواج ثم يحكم التّداول للأقوى فيستبقيه ويتوارى الأضعف»[4]، فهو يُحيلنا إلى مآل المصطلح بعد التّواضع عليه، حيث يترك لجمهور القراء وهم من يحددون بقاءه من عدمه، ورواجه من خموله.

---

[1] مهدي صالح سلطان الشمري، في المصطلح ولغة العلم، كليّة الآداب جامعة بغداد، العراق، 2012، ص: 59.

[2] الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، تح:إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط4، 1998، ص: 44.

[3] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص: 146.

[4] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، 1994، ص: 15.

ومن جهته يعرفه "**مصطفى الشهابي**" على النحو التالي: «لفظ اتفق العلماء على اتخاذه للتعبير عن معنى من المعاني العلمية»[1]؛ أي أنّه وعاء لشحن الدّلالات وتختلف هذه الدّلالة من مجال علمي إلى آخر، ويقول أيضا: «ومع تكوّن العلوم في الحضارة العربية والإسلامية تخصصت دلالة كلمة(اصطلاح) لتعني الكلمات المتفق على استخدامها بين أصحاب التخصص الواحد للتعبير عن المفاهيم العلمية لذلك التخصص. وبهذا المعنى استخدمت -أيضا- (المصطلح)، وأصبح الفعل (اصطلح) يحمل – أيضا – هذه الدلالة الجديدة المحددة»[2]؛ أي أنّ لفظة "اصطلاح" كانت الشائعة والمتداولة لدى الباحثين العرب للتّعبير عن لفظ علمي حامل لمعنى معيّن، فيما اتخذت لفظة "المصطلح" مكانة البديل والاحتياط عندهم.

وتتشابك المفاهيم فيما بينها لكن بأساليب مختلفة، ومفردات مغايرة للتعريف به، وهذا ما نراه كذلك في تعريف "**علي القاسمي**" الذي ينحو إلى توضيح مفهوم المصطلح -ومن زاوية أدق- ويتجلى ذلك في قوله: «المصطلح كل وحدة (لغوية) دالة مؤلفة من كلمة (مصطلح بسيط) أو كلمات متعددة (مصطلح مركب) وتسمى مفهوما محددا بشكل وحيد الوجهة داخل ميدان ما»[3]، والملاحظ في تعريف "**علي القاسمي**" أنه ميّز بين نوعين من المصطلحات، المصطلحات البسيطة؛ أي الحاملة للفظ واحد، والمصطلحات المركبة؛ أي الحاملة لأكثر من لفظ، وكلاهما يحمل وظيفة تسمية مفهوم محدد في مجال بعينه.

كما ورد تعريف المصطلح عند"**عبد الغني بارة**" بأنه «تسمية فنية تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر، بسيطها ومركبها، ثابتها ومتغيرها»[4]، وقد أضاف "**عبد الغني بارة**" عمّا سبقه لفظ الفنيّة، فالتّسمية يردفها بالفنيّة، وهي ما تُتيح للمصطلح القبول لدى جمهور القُراء من عدمه.

بينما يقف "**الشاهد البوشيخي**" على البون البيّن بين اللفظتين "الاصطلاح" و"المصطلح" في قوله: «الاصطلاح قد يكون مصدرا (اتفاق- إخراج)، وقد يكون اسما (لفظ). وفي الاصطلاح اتفاق، ونقل أو إخراج، وخصوصا في الاستعمال...أما المصطلح فهو اسم مفعول من اصطلح القوم على الأمر أي اتفقوا»[5]، لا يخرج

---

[1] مصطفى الشهابي، المصطلحات العلمية في اللغة العربية، دار صادر، بيروت-لبنان، ط3، 1995، ص: 06.

[2] نفسه، ص: 05.

[3] علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النّهضة المصريّة، 1989، ص: 215.

[4] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص: 283.

[5] مُحَمَّد أمهاوش، قضايا المصطلح في النقد الإسلامي الحديث الدكتور نجيب الكيلاني نموذجا، نقلا عن: الشاهد البوشيخي، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2009، ص: 57.

البوشيخي في تعريفه هذا عن التعريف اللغوي للمصطلح باعتباره اتفاقا وتواضعا من قبل ثلة من المختصين مع التفريق بين لفظ المصطلح ولفظ اصطلاح خلافا لمن قبله، الذين يذهبون إلى أن كليهما يصبّ في المعنى نفسه.

نجد كذلك من بين التعاريف الاصطلاحية، تعريف **"جبور عبد النور"** الذي عرّفه انطلاقا من وظيفته فيقول: «لفظ موضوعي يؤدي معنى معينا بوضوح ودقة بحيث لا يقع أي لبس في ذهن القارئ أو السامع. وتشيع المصطلحات ضرورة في العلوم الصحيحة والفلسفة والدين والحقوق، حيث تحدد مدلول اللفظة بعناية قصوى»[1] وهو بذلك ينفي صفة الغموض واللبس التي تطارد المصطلح، ذلك أن مفاتيح العلوم مصطلحاتها لأنها توضحها، ومن ثمة وجب على المصطلح أن يكون واضحا لكي يقدم صورة ذهنية صحيحة عن المفهوم المراد معرفته.

وعند الحديث عن المفهوم العلمي للمصطلح، نتطرق إلى ما قاله **"إدريس النّاقوري"** عنه، في قوله: «المصطلح أداة من أدوات التفكير العلمي، ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، بها يتم التفاهم والتواصل بين الناس عامة، أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة، في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة»[2]؛ فأهميته تكمن أساسا في كونه حلقة وصل بين العلم والمتعلّم، أو بين الفِكر والمفَكّر، وحتى بين الفلسفة والفيلسوف.

بينما يتطرق **"مصطفى طاهر الحيادرة"** إلى مفهوم المصطلح انطلاقا من مقتضياته، حيث يرى بأنّ المصطلح ذو أهميّة كبيرة في عمليّة التّواصل بين الباحثين والدّارسين، باعتباره أداة ضروريّة لتجسيد حصيلة الأبحاث والتّجارب؛ ومن أجل فاعلية هذه الأداة لا بدّ من تحقيق مقتضياتها، والمتمثلة في[3]:

- **المفهوم واللفظ المناسب:** وتقوم أساسا على ضرورة تحديد المفاهيم؛ من خلال الوعي بها وبخصائصها ووظائفها وعلاقاتها، باعتبار أنّ المفاهيم تتلوّن من بيئة إلى أخرى، وبالتّالي يعمل الباحثون في هذا الحقل –الحقل المصطلحي– على تنظيم وتسهيل المفاهيم فيما بينها؛ أي ربط المفاهيم الجديدة بالمفاهيم الواضحة والمستقرة، إضافة إلى ذلك ضرورة ربط الصّلة بين المفاهيم ومصطلحاتها.

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص: 252.

[2] إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية، تاريخية نقدية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982، ص: 07.

[3] ينظر، مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي –واقع المصطلح اللغوي العربي قديما وحديثا–، الكتاب الأول، عالم الكتب الحديث، اربد–الأردن، ط1، 2003، ص: 25–35.

- **الحدّ:** وهو تصوير المحدود في الذّهن؛ أي أنّ الباحثين في حقل المصطلحيّة إذا أرادوا الدّلالة على حقيقة الشّيء وتمييزه عن غيره تمييزا ذاتيا، حدّوه بحد، وبالتّالي تحقيق الغرض المطلوب، أمّا عن أهميته فإنّ الحد يساعد الباحث في اختيار مصطلح واضح مستكمل لمتطلباته الأساسيّة.
- **التّعريف:** يعمل التّعريف على توضيح معاني المصطلحات المستخدمة في شتّى العلوم، ومن ثمَّ ييسِّر على المتلقي فهم المصطلح وكيفية التّعامل معه، وتوظيفه بعيدا عن أي لبس أو غموض، وهو نوعان: الحقيقي واللفظي، وينبغي أن يتوافر في التّعريف المصطلحي جملة من الشّروط، أهمها: ضرورة تحديد المجال المعرفي للمصطلح، وجوب تحديد علاقة المصطلح بالمصطلحات الأخرى المتعلقة به، والانطلاق من المفهوم لتحديد المصطلح.

ولا يسعنا أن نوجز ما تم الخوض فيه حول مفهوم المصطلح إلاّ فيما قاله النّاقد **"يوسف وغليسي"**، والمتجلي في قوله الآتي: «وعموما فإن "المصطلح" علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسيين، لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني أو حدها عن مفهومها، أحدهما: الشكل (Forme) أو التسمية (Dénomination). والآخر المعنى (Sens) أو المفهوم (Notion) أو التصور(Concept) يوحدهما "التحديد" أو "التعريف" (Définition)؛ أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني» [1].

تجدر الإشارة – انطلاقا من التّعريفات السّابقة– إلى تشاكل التّعريفات اللغويّة، والتّعريفات الاصطلاحيّة للمصطلح، فكلاهما يُقرانِ بكونه اتفاق طائفة لغويّة على اسم خاص لشيء مخصوص، ضمن إطار علمي محدد.

بعد الحديث عن مفهوم "المصطلح" عند العرب، ننتقل إلى الحديث عن مفهومه في البيئة الغربية، حيث تطلق عليه في اللغات الأوروبيّة المختلفة تسميات متقاربة في شكلها المنطوق والمرسوم، حيث نجد: Term في اللغة الإنجليزية، وTerme في اللغة الفرنسيّة، وTermine في اللغة الإيطاليّة، وTermino في اللغة الإسبانيّة... وتعود هذه التّسميات إلى الكلمة اللاتينيّة Terminus المراد بها النّهاية أو المدى أو الحد[2].

وقد تباينت وتعددت مدلولات هذا اللفظ ابتداء من القرن 13م، فنجدها ترادف "الكلمة" وترادف "حدّ المعنى"، كما ترادف "أجل الدّفع المالي" ... وتدلّ في الاستعمال الألسني على وحدة معجميّة مزودة بمعنى محدد، أمّا إذا استحضرنا الدّلالة الأسطوريّة لكلمة **Terme** فإنها تحيل إلى الإله الروماني... فالملاحظ عن هذه الكلمة

(1) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 27،28.
(2) ينظر، نفسه، ص: 22.

الغربية أنها حاملة لدلالات متعددة تتراوح بين الدلالة المنطقيّة، والدّلالة الاقتصاديّة –عند القول بأجل الدّفع المالي– والدّلالة الألسنيّة – لما نعرفها بأنها وحدة معجميّة– كما لها دلالات رياضيّة – فيما يتعلق بالحد–[1].

عند حديثنا–كذلك– عن مفهوم المصطلح في البيئة الغربيّة، نستحضر قول **"فاتشيك"(J.vachek)** بأنّ: «المصطلح كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محدد وصيغة محددة، وحينما يظهر في اللغة العادية يشعر المرء أنّ هذه الكلمة تنتمي إلى مجال محدد ودقيق»[2]؛ فالمصطلح يستوجب عليه أن يكون متخصصا في مجال محدد، لكي يسهل على الباحث الإحاطة بذلك العلم وفهمه دون ضبابيّة.

وإذا أجرينا مقارنة بسيطة بين المفهومين للمصطلح؛ ونقصد بذلك المفهوم العربي والمفهوم الغربي، فسنجد بأنّ «مفهوم المصطلح في اللغة العربية لا يطابق مفهوم المصطلح في اللغات الأوروبية من حيث الاشتقاق والمعنى ولكنه يطابقه من حيث الوظيفة والدّلالة»[3].

وستتم عمليّة ربط المفاهيم السّابقة بالمفهوم الرئيسي الذي نحن بصدد الاشتغال عليه – وهو المصطلح النّقدي– فيما سيأتي.

2– مفهوم النّقد (Critique):

أ– لغة:

جاء في اللسان لابن منظور: «النّقد خلاف النّسيئة، والنَّقد والتِّنْقاد: تمييز الدّراهم وإخراج الزّيف منها(...) ونَاقدْتُ فلانا إذا ناقشته في الأمر...» [4].

وورد في "القاموس المحيط" للفيروز آبادي: «النّقد خلاف النّسيئة، وتمييز الدّراهم وغيرها كالتّنقاد والانتقاد والتّنقد (...) وانتقد الدّراهم: قبضها(...) وناقده: ناقشه»[5].

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص: 23.

[2] مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النّقد العربي السيماءوي (الإشكالية الأصول والامتداد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، 2005 ، ص: 26.

[3] عبد الملك مرتاض، صناعة المصطلح في العربية، مجلة اللغة العربيّة، فصلية يصدرها المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، ع: 2، مج:99، ص: 12.

[4] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج: 2، مادة (نقد)، ص: 425.

[5] ينظر، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (نقد)، ص: 322، 323.

وفي معجم الوسيط ورد «(نقد) الشيء نَقدا: نقره ليختبره، أو ليميّز جيّده من رديئه(...) ونقدَ الدَّراهِم والدّنانير وغيرهما نقدا، وتَنقادا: ميّز جيّدها من رديئها، ويقال: نقد النثر، ونقد الشعر: أظهر ما فيهما من عيب أو من حسن. وفلان ينقد النّاس: يعيبهم ويغتابهم(...) (نَقِدَ) الشّيء نَقْدا: وقع فيه الفساد (...) (نَاقَدَه): ناقشه في الأمر (...) والنّقد فن تمييز جيّد الكلام من رديئه، وصحيحه وفاسده»[1].

انطلاقا من التعريفات اللغوية السّابقة لكلمة النّقد، فإنها تحيل إلى تمييز الجيّد من الرّديء، وإظهار الخالص من المَشُوب كما تُفيد كذلك المناقشة.

-اصطلاحا:

النّقد هو مرآة الأدب، التي تظهر محاسنه من مساوئه، كما أنّه أعمق من ذلك عندما يتجاوز الحدود الأدبيّة ليحيط بأشكال الثقافة ككل، من سياسة واقتصاد وفن وغيرها، وقد تطرق إلى مفهومه النّاقد **"صالح هويدي"** في قوله: «عُرف النّقد ملازما للإنسان، فهو قديم قِدم وجوده، إذْ هو قرين النّزوع الذي يتخذ شكل معاينة للذات والطِّراح لنواحي القصور، وتجاوز لمظاهر الضّعف إلى حيث الرّفعة والارتقاء بالنّفس إلى ما هو أسمى»[2].

وإذا تحدثنا عن الأصول الأولى للنقد العربي؛ فإننا نجد ممارسات نقدية ذاتية انطباعيّة، تعوزها الدّقة والصرامة العلميّة، ونقصد بذلك النّقد الجاهلي –إن أمكننا تسميته نقدا– المفتقر لأدنى شروط النّقد، ومن أهمّ مميزات «النّقد العربي في مرحلته الأولى أنّه يأخذ شكل أحكام جزئيّة، ونظرات عفويّة، تعبر عن ذوق بسيط تأثري في جمل مركزة تنزع نحو التّعميم المستفيد من خبرات الواقع»[3].

ومع مجيء العصر العباسي نرى انتفاضة صريحة للنقد والناقد على حد سواء، فقد خطا النّقد خطوات واسعة في هذا العصر، وسعى إلى وضع قواعد صارمة ينتهجها النّاقد في ممارسته النّقديّة، كما تغيّرت ملامح النّقد «لينتقل من ذاتيته إلى الموضوعيّة، ومن التّأثريّة غير المسوغة إلى التّعليل الذي أضفى عليها نوعا من الشرعيّة، تلك التي شهدت ولادة أصول وقواعد وأفكار نقديّة واتجاهات مهمة، تولي عناية بالاستقراء والقياس والمقارنة، وتجنح نحو الاهتمام بالبيئة حينا، والصياغة حينا، ودخائل النّفس أحيانا أخرى»[4].

---

[1] ينظر، مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة (نقد)، ص: 944.

[2] صالح هويدي، المناهج النّقديّة الحديثة – أسئلة ومقاربات–، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2015، ص: 11.

[3] نفسه، ص: 11.

[4] نفسه، ص: 12.

ومن بين الأوائل الذين أوردوا كلمة نقد نجد: «ابن سلام (231هـ) بمعناه اللغوي أثناء حديثه عن الجهبذة بالدرهم والدينار، فقال:"يعرفها النّاقد عند المعاينة"»[1]، وهنا إشارة من **"ابن سلام"** إلى دور النّاقد، والتي لخصت في كلمة معاينة؛ أي الفحص الدقيق، وتحري الحقائق.

هذا وقد «استعملها الجاحظ (255هـ) بمدلولها الاصطلاحي حيث قال: "بعض [جهابذة] الألفاظ ونقاد المعاني". وميّز الجاحظ بين أنواع عديدة من النّقد والنّقاد، فقال: "طَلَبْتُ علم الشّعر عند الأصمعي فوجدته لا يُحسن إلاّ غريبه، فرجعتُ إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلاّ إعرابه، فعطفتُ على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلاّ ما اتصل بالأخبار وتعلّق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردتُ إلاّ عند أدباء الكتاب»[2]، فـ **"الجاحظ"** يتطرق إلى ابستيمولوجيا النّقد القديم؛ من خلال تصنيف بعض الممارسات النّقدية عند ثلة من النقاد القُدامى.

بالإضافة إلى الاسمين السّابقين(ابن سلام والجاحظ)، نجد كذلك ثلة من الأسماء التي لها وزنها في النّقد العربي القديم من مثل: «البحتري، وابن معتز، والصّولي، وابن طباطبا. وجعلها قدامة بن جعفر(337هـ) مضافة إلى الشعر في عنوان كتابه المعروف (نقد الشّعر). وذكرها في مقدّمته حيث قال: "ولم أجد أحدا وضع في نقد الشّعر وتخليص جيّده من رديئه كتابا"، وقال: "إنّ النقد علم مجاله تخليص الجيّد من الرّديء"، وحاول أنْ يعطي كلمة (النّقد) مضمونها العلمي، ويخرج بها من الاضطراب الذي كانت فيه على أيدي النّقاد السّابقين، فهي تردُ عنده مرادفة للعلم»[3]، فقد خرج **"قدامة بن جعفر"** من المعنى اللغوي للنقد، والمقترن بتصنيف الجيّد من الرّديء، إلى طابعه العلمي.

أمّا **"القاضي الجرجاني"** فنجده قد وضع معايير الجمال في النّص الشّعري، والتي لا يطالها إلاّ النّاقد الخبير، «وشروط النّاقد الجيّد عنده هي أنّه يحتاج إلى الرّواية (الثّقافيّة)، والدراية (الدّربة والمران)، والفطنة، ولطف الفكر (الموهبة)، وصحة الطّبع، وإدمان الرياضة. وبهذا يرتفع النّاقد على مستوى الإنسان العادي الذي يُسهل عليه إدراك اللغة والوزن والإعراب والجناس والطّباق والمعاني»[4].

---

[1] مُحَمَّد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت-لبنان، ص: 385.

[2] نفسه، ص: 385،386.

[3] نفسه، ص: 386.

[4] نفسه، ص: 386.

راح الجرجاني –من أجل ضبط مفهوم النّقد– إلى وضع شروط النّاقد الخبير، الذي لا يكتفي بتمييز جيّد الكلام من رديئه، بل يعمل على فكّ شيفرات النّص والولوج إلى عالمه من خلال المميّزات الواجب توفرها فيها، من قدرة على التّحليل والتّفكيك، والوصول أخيرا إلى الأنساق المضمرة التي تعتري النّص المدروس.

وفي مفهوم النّقد المعاصر، يتطرق له **"عبد السّلام المسدي"** في قوله: «النّقد معرفة، وهو معرفة من طبيعة خاصة: إذا نظرت إليه من زاويّة الفن قُلت إنّه علم الفن القولي، وإذا نظرت إليه من زاوية اللغة قُلت إنه علم القول الفني، ولا يُغيّر ذلك شيئا من أنّه علم للأدب لا يُنازعه أحد في أن يكون له من اللغة جهازه الاصطلاحي»[1] فيما يُعرفه الباحث **"عبد الحكيم الشّندودي"** بأنّه: «معرفة تُمارس على الأدب يعني أنّ النّقد إن لم يكن علما فهو ضرب من المعرفة أو التّحصيل، بينما الأدب فن»[2].

والنّقد أنواع وصور متعددة، تراوحت بين النّقد الذاتي والنّقد العلمي والنّقد الموضوعي والنّقد الاعتقادي والنّقد الأيديولوجي[3].

1- **النّقد الذاتي**: هو نقد انطباعي، مهمته البحث عن الأثر النّاتج عن النّص الأدبي، في نفس المتلقي بعيدا عن كوامن النّص الشعريّة والجماليّة، كما أنّه نقد ذوقي قائم على التّجربة الشّخصيّة.
2- **النّقد الموضوعي**: هو نقد مادي شيئي، ينظر إلى النّص نظرة ماديّة، لا ترى فيه غير حبر على ورق، منزوع من كل قيمة خارج إطاره.
3- **النّقد العلمي**: هو النّقد المرتكز على النّظريات العلميّة في قراءة النّصوص الأدبيّة؛ أي أنّه يقوم على التّجربة والبحث الميداني للوصول إلى نتائج دقيقة وسليمة دون اعتبار لأفق النّص.
4- **النّقد الاعتقادي**: – إنْ قُلنا عنه إنه نقد– فهو النّقد الذي تسيطر عليه الآراء والمعتقدات، والدّخول بها إلى عالم النّص؛ فتقوّلُه ما لم يقل، ويمكن القول إنّه جامد غير متطوّر.
5- **النّقد الأيديولوجي**: وهو التّجربة النّقدية الخاضعة في مجملها إلى أفكار مؤدلجة؛ تعمل على تسييس النّص وتفرض الرّأي قسرا وقهرا؛ أي أنّ النّقد الأيديولوجي هو ذلك النّقد الذي ينظر إلى النّص الأدبي وفق معيار فلسفي محوره الانتماء السياسي.

---

[1] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص: 19.

[2] عبد الحكيم الشندودي، نقد النّقد حدود المعرفة النّقديّة، إفريقيا النّشر، المغرب، 2016، ص: 41.

[3] عاطف السّيد بهجات، المفاهيم النّقدية من التّشكيل إلى التّأويل، مجلة علامات في النّقد، المجلد20، العدد77، نوفمبر، 2013، ص: 63-68.

بعد الحديث عن بدايات النّقد الأدبي في البيئة العربيّة –بصفة عامة– ننتقل إلى الحديث عن بداياته في البيئة الغربية، والذي كان مشابها له في عدة مظاهر، ولا سيّما في نشوئه وتطوّره، ف «مثلما بدأ النّقد عند العرب فطريا بُدائيا، بدأ عند اليونان ساذجا بسيطا، ثمّ أخذ يتعقد شيئا فشيئا، مرورا بأفلاطون ووصولا إلى تلميذه النّابه أرسطو الذي اتّخذ النّقد عنده شكله الأخير، في صياغة نظريّة متكاملة في الشّعر والخطابة خاصة، ظلّت تتردد زمنا غير قليل لدى الرومان والغرب الأوروبي فيما بعد»[1].

وإذا تحدثنا عن الأصول اللغويّة والتاريخيّة لهذه الكلمة، فإنها تعود إلى التّراث الغربي (اليوناني) للدلالة على الفصل؛ أي الفصل في قضيّة معيّنة، والحكم على الشّيء، وإصدار حكم ما، أو اتخاذ القرار، وكلّ هذه الدّلالات تلتقي في حقل العدالة والقضاء، ونجد أرسطو قد استعملها للدّلالة عن القرار القضائي الذي يبتُّ في أمر خصومة ما. ثمّ تطورت هذه المفردة لتكتسب مدلولا طبيا، وهو الحالة الحرجة ولحظة التّحول في مرحلة المرض[2].

في العصر الهيليني اكتسبت مفردة "نقد" معنى دراسة النّصوص الأدبيّة، «(...) وظلّ هذا النّقد معنيا بتحقيق النّصوص وإعادة بناء وتصحيح ما تُلف منها. ومن هنا استُخدم الإنسانويون والاصلاحيون هذا النّقد لوصف الحكم المقنع المختص بدراسة النّصوص القديمة سواء كانت الكلاسيكيّة أو الإنجيل»[3]، فالنّقد في هذه المرحلة كان مقيّدا بدراسة النّصوص الدينيّة – الإنجيل– دون سواها من النّصوص الأخرى، فكان خادما لرجال الدين المسيحيين بالدرجة الأولى.

وفي المراحل اللاحقة لعصر النّهضة أُعطيَ للنقد مفهوم خالص، فأصبح عبارة عن «إجراء له قوانينه الخاصة به ويكتشف الحقيقة دون العودة أو الإحالة إلى وقائع ما ورائية تكسبه مشروعيّة الحكم»[4]، ففي هذه المرحلة خرج النّقد من مجال الدّين ونقد الكتاب المقدّس، والذي كان يجعل من النّقد مُرادفا للتّفسير الديني؛ فمهمته الكشف عن الحقيقة الغائبة أو الما ورائيّة ليصير مقابلا للحقيقة، ومن ثمّة أسهم هذا المفهوم العلمي الجديد للنّقد في بناء عقليّة جديدة وهي عقل التّنوير، سمحت بتحوّل النّقد من كونه منهجيّة إلى كونه مبدأ، فبات مفهوما شموليا فلسفيا، يتجاوز دراسة النّصوص القديمة والدينية إلى دراسة جميع النّصوص.

---

[1] صالح هويدي، المناهج النّقديّة الحديثة –أسئلة ومقاربات– ، ص: 12.

[2] ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط3، 2002، ص: 301.

[3] نفسه، ص: 301.

[4] نفسه، ص: 302.

مع مجيء فلسفة ما بعد الحداثة، تراجع هذا المدلول وصار النّقد مرادفا للقراءة والتلقي والتأويل؛ أي تعدد القراءات وانفتاحها.

ومن ثمة يمكن القول أنّه: «لم يكن النّاس في الغرب يعرفون النّقد، كما يُمارسه اليوم المشتغلون بالثقافة الأدبيّة، حيث كان يوجد نقاد ولكن لم يكن يوجد نقد بكل ما يحمل هذا المصطلح من دلالة فكريّة وجماليّة وتعليميّة معا إلاّ أثناء القرن التّاسع عشر»[1].

بعد الوقوف عند أهم التعريفات الاصطلاحية لمفهوم المصطلح والنّقد وضبطهما، ننتقل للحديث عن الموضوع الذي نشتغل في إطاره، وهو المصطلح النقدي.

3- مفهوم المصطلح النقدي (Terme Critique):

سبق أن أشرنا إلى أهمية المصطلح باعتباره لغة التواصل والتفاهم، فهو مستودع أفكارنا ومرآة عاكسة لحضارتنا وتقدمنا، باعتباره الوعاء الحاضن للمفاهيم العلمية والأدبية، وتزداد أهميته في كونه الجسر الواصل بين الثقافات المختلفة. ونشير هنا إلى المصطلح النقدي الذي «يشمل مصطلحات علوم عديدة، كالنقد، والبلاغة والأدب والعروض، والقافية...إلخ»[2]، وهذا ما جعله مصطلحا غائما نوعا ما، وسنرى ذلك في إشكالية المصطلح النّقدي.

ممّا لا شكّ فيه أنّ المصطلح النقدي هو عماد الخطاب النقدي وأساسه، وفيه يقول الباحث النّاقد "**أحمد مطلوب**": "اللفظ الذي يسمى مفهوما نقديا لدى اتجاه نقدي ما، ويعتبر من ألفاظ ذلك الاتجاه أو من مصطلحاته"[3]، وهو كذلك «مجموع الألفاظ الاصطلاحية لتخصص النقد»[4]، كما أنه «النسق الفكري المترابط الذي يبحث من خلاله عملية الإبداع الفني ونختبر على ضوئه طبيعة الأعمال الفنية وسيكولوجية مبدعها، والعناصر التي شكلت ذوقه»[5]؛ أي أن المصطلح النقدي هو المسؤول عن ضبط التصورات الفكرية، الناتجة أساسا عن ممارسة الفعل النقدي، وفق ضوابط منهجية قادرة على توضيح دلالاته.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، دار هومه للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010، ص: 24.

[2] محمّد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص: 07.

[3] ينظر، أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2012، ص: 235.

[4] نفسه، ص: 235.

[5] عبد العزيز الدسوقي، نحو علم جمال العربي، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج9، ع2، ص: 128.

ويتطرق إليه "**يوسف وغليسي**" في قوله: «... رمز لغوي (مفرد أو مركب) أحادي الدلالة، منزاح نسبيا عن دلالاته المعجمية الأولى، يعبر عن مفهوم نقدي محدد وواضح، متفق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي، أو يرجى منه ذلك»[1]، يعني أن المصطلح النقدي من صفاته التخصص والدقة، وذلك من أجل تأطير التصورات الفكرية التي تنتج عن ممارسة العملية النقدية.

فيما يُعرّفه "**عبد السّلام المسدي**" قائلا: «إنّ المصطلح النّقدي تزداد حظوظ مقبوليته في التّداول والتّأثير كلما توفرت فيه مقومات المواءمة الإبداعيّة، وإذا كان متيسرا أن نعوّل في ترويج مصطلح طبي أو هندسي- تعتريه بعض مظاهر التّنافر الصّوتي أو النّشاز المقطعي- على مرور الزّمن وضغط الحاجة وكثافة الاستعمال، فإن الأمر في المصطلح النّقدي يختلف عميق الاختلاف، لأن المواءمة الجماليّة والنّفسيّة لا تُغتصب له اغتصابا»[2].

ويمكن القول أخيرا أنّ العناية بالمصطلح النّقدي في البيئة العربيّة كان متأخرا نوعا ما، مع مطلع السّبعينات لكنّ الخطاب النّقدي العربي القديم عرف ممارسات مصطلحيّة نقديّة كثيرة، افتقرت إلى التّسميّة، وضبطها بالمصطلحات الخاصة بكل علم؛ أي أنّ العرب في بداياتهم كانوا يولون أهميّة للممارسة النّقديّة ولا يتوجونها بأسمائها ومصطلحاتها الخاصة بها.

ثانيا: إشكالات المصطلح النقدي

تختلف الآراء النقدية حول وجود إشكالية في المصطلح النّقدي – ونقصد بذلك البيئة النّقدية العربيّة على وجه الخصوص- من عدمها؛ فهناك من يرى أنها إشكالات مفتعلة لا تمتُّ إلى الواقع بصلة، وهناك من يرى أنها مشكلة عويصة بالفعل تستلزم حلولا سريعة لتدارك هذه الأزمة المصطلحيّة، وسنقف عند الرأي الثاني لوجود فوضى المصطلحات فعلا في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، والحقيقة «أنّ الإشكاليّة (Problématique) مصطلح فكري وفلسفي أساسا، استعاره الفيلسوف الفرنسي لويس ألتوسير **Louis Althusser** (1991-1918) من جاك مارتن (**J.Martin**)، للدلالة على مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينها، ولكنها تشكل وحدة فكريّة أو نظريّة تتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضيّة مستقلة»[3]؛ أي أنّ الإشكالية هي مرادف الاختلاف، وهذا الاختلاف هو مصدر التّعدد والتّنوع الاصطلاحي، ضمن الاستراتيجية المصطلحيّة المنهجة

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 24.
[2] عبد السلام المسدي، المصطلح النّقدي، ص:21.
[3] المرجع السابق، ص:49.

المتفق عليها، كما أنّه –مما لا شكّ فيه– «أنّ واقعنا النّقدي العربي واقع متأزم؛ لا يزال خطابه يتخبط في عشواء المناهج الجديدة، ويكابد وَعْثَاءَ المصطلحات البرّاقة، وكثيرا ما تعالت الصّيحات وهبت المعالجات لتشخيص ذاك الفيروس الاصطلاحي الذي طالما حُمِّل جريرة هذا الطّاعون»[1]، هذا الاستيراد العربي للمناهج النّقديّة الغربيّة، دون الإحاطة بخلفياتها الفلسفيّة والمعرفيّة في لغاتها الأصليّة، أدّى إلى تضخم الجهاز الاصطلاحي العربي وأشكلته.

ويمكن تحديد مكمن إشكالات المصطلح النّقدي في مجموعة من العناصر، وهي:

- **التباين الثقافي بين المؤلفين أو الباحثين:**

من بين الاختلافات المتواجدة بين الباحثين، والدّارسين في حقل المصطلحيّة، الخلفيات الأيديولوجية والمنطلقات والمرجعيات الفلسفيّة والنّقدية التي يرجع إليها كل باحث عربي، فمن يمتلك ثقافة أجنبية بحتة يختلف كل الاختلاف عن صاحب الثقافة العربية أو أحادي اللغة، ويختلف كذلك عن من يمتلك الاثنتان معا، هذا التّفاوت في الثقافة وطرق تحصيلها خلق اضطرابا اصطلاحيا[2].

- **الاختلاف الثقافي الأوروبي:**

يختلف الباحثون الأوروبيون بدورهم في تحصيل الثقافة والمعرفة؛ باختلاف المراجع الغربيّة والمذاهب الفلسفيّة المتشعبة؛ مما أدّى إلى صعوبة فهم هذه المعارف في البيئة العربية، كما تعددت زوايا النّظر وغابت –عن الدّارس العربي– صور المصطلحات الدقيقة، وحلّت محلها صور المصطلحات غير الدقيقة؛ وبالتالي الوقوع في فوضى المصطلحات لا محالة[3].

- **الاشتراك اللفظي:**

تتشارك بعض الألفاظ في عدة أشياء مما تُصعّب على الباحث القبض على معانيها المتشاكلة والمتداخلة فيما بينها، وخاصة عندما يتعلق الأمر باللغة المنقول عنها، وبالتّالي الاختلاف في الترجمات سيؤدي حتما إلى الاختلاف في المصطلحات العربيّة[4].

---

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:53.

[2] ينظر، أحمد مطلوب، في المصطلح النّقدي، ص:24 بتصرف يسير.

[3] ينظر، نفسه، ص:24.

[4] ينظر، نفسه، ص:25.

- **مشكلة المعجم وقلة عطائه بسبب افتقاد المعجم التّاريخي:**

إنّ العجز في تتبع المصطلح وترقب دلالاته الخفيّة، وتحولاته من الدّلالة المعجميّة إلى الدّلالة النّقديّة، عمل على عدم ضبط المصطلح والسّيطرة على تطوراته؛ ممّا أدّى إلى شرذمة المصطلحات وتفككها، واضطرابها[1].

- **مشكلة الاضطراب في استخدام المصطلح:**

تعود مشكلة الاضطراب في استخدام المصطلح إلى الجهل بالمصطلح، وإلى كونه وعاء من الدّلالات المتداخلة والمتشاكلة حينا، والمتنافرة أحيانا، ولهذا «تُخالف دلالة المصطلح حين يُستعمل مفردا، وحين يستعمل جمعا، بل وحين يرد بصورة المصدر، وحين يُضاف مثل: "التّكلف" (مُتَكَلَفة النَّسْجِ) ومثل: الصِّناعَةُ والمصنوع»[2].

- **مصطلحات شديدة الاضطراب:**

تتفق المصطلحات في بعض الخصيصات، ما يجعلها متداخلة فيما بينها، يصعبُ على الباحث أنْ يسيطر على حمولاتها الدّلاليّة؛ ممّا يؤدي إلى الخلط والفوضى والاضطراب، ويمكن الإشارة هنا –على سبيل المثال لا الحصر– إلى مصطلح "عمود الشّعر" «الذي شغل النّقد العربي القديم، من أبرز المصطلحات المضطربة التي تحتاج إلى مراجعة (...) فإن ما يُعرف بمبادئه السّبعة والتي احتفل بها المرزوقي –بعد إجمالها عند علي عبد العزيز الجرجاني في وساطته– يستحيل تقنينها أو ضبطها مثل: "تشبيه مصيب" "واستعارة قريبة" و"تخيّر من لذيذ الوزن" إلخ... ممّا لا يتقدّم بالمصطلح كثيرا».[3]

- **مصطلحات انطباعيّة غائمة:**

تجتاح بعض المؤلفات النّقديّة موجة من المصطلحات الغربيّة التي يستعصي على القارئ النّاقد ضبطها، والوصول بها إلى الإدراك والمعرفة المفتقرة إلى الموضوعيّة والعلميّة، المتصفة بالانطباعيّة والذّاتيّة، والتي يختصُّ بها ناقد دون غيره من النّقاد من أجل التّفرد في ذلك، ويمكن إعطاء مثال على ذلك من مثل: المستكره– المبتذل– الجزل– ...[4].

---

[1] ينظر، رجاء عيد، المصطلح في التراث النّقدي، المعارف، الإسكندرية، ص:07.

[2] نفسه، ص:07.

[3] نفسه، ص: 08،09.

[4] ينظر، نفسه، ص:11.

إضافة إلى ذلك، فإن المشكلة تَعظُم «حين تكون المصطلحات التي يطالها هذا التّحريف والتّغريب مصطلحات محورية هي أركان لمنظومة فنيّة معرفيّة كاملة هي منظومة "علم الأدب"؛ فقد درج القارئ والكاتب العربيان على استعمال مصطلحات مثل "النّقد" و"الشّعر" و"الأدب" و"البلاغة" و"النّص" و"الإبداع"، بمعانٍ محددة معروفة ثابتة متفق عليها، فلا يضطرب مفهومها بين قارئين أو كاتبين، فإذا بالوافد الثقافي الغربي إلى السّاحة النّقديّة والأدبيّة العربيّة يبلبل هذا الاستقرار ويزلزل هذا الثّبات(...) فيُضيف إليها ما ليس في الأصل منها أو يُحاول تجريدها مما هو الأصل الجوهري فيها، أو يحولها من دلالة لغويّة محصورة المعنى إلى دلالة فلسفيّة على منهج في الحياة»[1].

- **مشكلة التّداخل بين المصطلح النّقدي والبلاغي:**

تتشاكل المصطلحات النّقديّة والبلاغيّة فيما بينها، فـ «ثمة مصطلحات يتنازعها النّقد والبلاغة، ومنها ما هو لصيق بالنّقد، ومنها ما يمُسُّ بطرف جناح ما يتصلُ بما يُعرف بعلم المعاني ولأنّه(...) يكون وثيق الصّلة ببنية الأداء، وبتشكيلات النّسق اللّغوي، ولعلّه من هذا الجانب قد أدّى في القديم إلى هذا التّداخل»[2].

- **تعدد التّسميّة وتخالفاتها:**

إنّ تعدد التّسميات للمفهوم الواحد راجع أساسا إلى النّاقد بعينه واختياراته، «فكل دارس يستعمل من الكلمات ما تأتّى له وبحسب ما هو متوفر له من مقروئياته إنْ قلّت وإن كثرت، والقليل القليل من يجتهد لنفسه في تخيّر المصطلح الموفق في رأيه وقد يقترحُ تسميَّة معدلة من عنده»[3].

- **تمثلات المصطلح حسب الاتجاهات:**

أي أنّ المصطلح يختلف باختلاف اتجاه النّقد والنّاقد؛ حسب النّزعة الفكريّة أو الأدبيّة للنّاقد، فمن يدرس النّص له مصطلحاته الخاصة به، مثلما نجد عند كل السيميائيين (نسق، نمط، نظام، سجل،...)، والهرمينيوطقيين (التّأويل)، والأسلوبيين (الانسجام)، والأصوليين (الظاهر، غير قابل للتّأويل..) وغيرها.

---

[1] عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحوريّة في النّقد العربي بين جاذبيّة المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر المثاقفة العربيّة في الأدب ونقده، سطيف، ط1، ص: 5،6.

[2] رجاء عيد، المصطلح في التراث النّقدي، ص:21.

[3] عقاب بلخير، نسقيّة المصطلح وبدائله المعرفيّة، دار الأوطان للطباعة والنشر والتّوزيع والتّرجمة، الجزائر، 2011، ص:36.

أمّا من يعتنق الخطاب فنجده كذلك يختار مصطلحاته الخاصّة، من مثل: السّيميائيّة (الإنتاج، المقصديّة) والتّداوليّة (التّفاعل، التبادل، التّواصل...) وغيرها.

وفي الأدب كذلك نجد المصطلحات الخاصة بهذا الحقل، ففي اللسانيات نجد البلاغة والأسلوبيّة، ونجد كذلك السّيميائيّة: الفلسفة والتّأويل[1].

- **مشكلة ترجمة المصطلح:**

واجه المصطلح النّقدي أثناء عمليّة التّرجمة مشكلات عديدة، تراوحت أسبابها من ناقد إلى آخر، ومن مرجعيّة ثقافية مغايرة، واختلاف في مجال التّخصص؛ ولذلك «يجد المترجمون صعوبة كبيرة في ترجمة النّصوص النّقديّة لانتظامها داخل شبكة اصطلاحيّة شديدة التّعقيد. إذْ أنّ أيّ خطأ في ترجمة مصطلح معيّن قد يؤدي إلى تقويض النّظريّة النّقديّة أو تشويهها»[2].

- **ضبابيّة المفاهيم:**

يمكن القول إنّ بين المصطلح والمفهوم علاقة تداخل وتشاكل، بحيث لا يكتملان إلاّ معا، فالمصطلح بمثابة الدّال، والمفهوم بمثابة المدلول، وأيّ تشويه في أحدهما، يعني تشويه الطّرف الآخر، لذلك يجب تحديد وتوضيح كليهما، وخاصة المفاهيم؛ لأنّ «المفهوم هو الأساس الذي تُبنى عليه المصطلحات، ويُشكّل عدم وضوح المفهوم مشكلة كبرى في اختيار المصطلحات، وليس المقصود بعدم وضوح المفهوم أنّ واضعه غير مدرك لمضمونه، بل يتضمّن ذلك الإشارة إلى عدم وضوح صورة المفهوم في كتاباتهم، أو قصور عباراتهم عن تقديم المفهوم بشكل واضح»[3].

- **إغفال التّعريف:**

يعدّ التّعريف ضرورة لازمة في قراءة المصطلح، ولتسهيل القراءة لدى المتلقي لهذا المصطلح، وبالتّالي فإنّ: «الحدّ أو التّعريف يشكلان المدخل الأساس لتوضيح المصطلح وتحديد مفهومه الذي يتميّز به عن غيره، ومن هنا

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص: 34،35.

[2] عز الدين البوشيخي، مُحَمَّد الوادي، قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 11 مارس 2000، ج:2، ص: 07.

[3] مصطفى طاهر الحيادرة، واقع المصطلح اللّغوي العربي قديما وحديثا، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط1، 2003، ج:1،ص: 83.

كان لا بدّ لواضع المصطلح أن يقدّم مصطلحه من خلال حدّه أو تعريفه على أقلّ تقدير؛ ليوفر على القارئ عناد البحث عن مدلول المصطلح»[1].

بعد الوقوف عند جملة من الإشكالات المحيطة بالمصطلح عموما، والمصطلح النّقدي خصوصا، ننتقل للحديث عن قضايا المصطلح النّقدي.

ثالثا: قضايا المصطلح النّقدي

رصد المصطلح النّقدي العديد من القضايا في صفوفه، والتي أسالت الحبر لدى الباحثين، وأثارت الجدل والخلاف بين جيل النّقاد المعاصرين، وتعددت حولها الانتقادات التي أدت إلى تضارب الأقوال والأفكار تارة، وإلى التّشاكل والتّداخل تارة أخرى، وسنشهد أبرز هذه القضايا التي عُني بها النقادُ والمفكرون.

1- قضيّة التّراث /الأصالة:

يقع الباحث في اللبس والغموض إزاء قراءته للمصطلحين (التّراث/ الأصالة)؛ إذْ أنّه للبرهة الأولى قد يجمع على ترادفهما وتقاطعهما تحت دلالة واحدة، مثل ما ذهب إليه الباحث **"أكرم ضياء العمري"** عندما زاوج بين مصطلح التّراث ومصطلح الأصالة وجعلهما نقيضين لمصطلح المعاصرة، ويتجلّى ذلك بشكل صريح في قوله: «قد تتحدّد المشكلة نوعيا في خطأ الطّرح الذي جعل مفهوم التّراث أو الأصالة مُقابل مفهوم المعاصرة، وانتهى إلى أنهما طرفا الاختيار الملزمان في المعادلة؛ ذلك أنّ المقدمات المخطئة تقود بالضّرورة إلى نتائج مخطئة، وأنه لا سبيل آخر؛ إلاّ اختيار أحد الأمرين، إمّا التّراث وإمّا المعاصرة»[2]، فقد جعل من الأصالة مُرادفا للتّراث في خضم حديثه عن الجدل القائم بين الماضي والحاضر أو كما يُطلق عليهما التراث/الأصالة والمعاصرة، ويواصل طرح إشكاليته قائلا: «والحقيقة البادهة أنّ لا معاصرة دون أصالة، ولا أصالة صادقة دون معاصرة فاعلة، فالماضي بالنّسبة للأفراد والأمم هو الذاكرة المصاحبة دائما التي يختزن فيها الإنسان تجاربه وعبره، ويُوظف دروسها لحاضره ومستقبله(...) فالحاضر جزء منّا ونحن جزء منه، رضينا بذلك أم رغبنا عنه، وكذلك الماضي هو جزء منا ونحن نسغ ممتد منه»[3]؛ فالأصالة –حسبه- هي الماضي الذي ترتكز عليه المعاصرة في بناء إشكالات تُلائم العصر وروحه، ومن خلالها

---

[1] المرجع السابق، ص: 87.

[2] أكرم ضياء العمري، التّراث والمعاصرة، كتاب الأمة (سلسلة فصليّة تصدر عن رئاسة المحاكم الشّرعيّة والشّؤون الدّينيّة)، قطر، ط1، 1405هـ، ص: 13،12.

[3] نفسه، ص: 13.

تتسع الآراء والأفكار في سبيل بناء جسر تواصل بين القديم والمحدث؛ لأنّ العلاقة التي تحكمهما هي علاقة ضرورية لازمة، ينتفي الطرف الأوّل في غياب الطّرف الثاني.

في المقابل، نجد من يفرق بينهما فنجد –على سبيل المثال– الباحث **"حسن حنفي"** الذي يقرّ بتخالف مفهوميهما، في قوله: «التّراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافيّة وقوميّة، والتّجديد هو إعادة تفسير التّراث طبقا لحاجات العصر، فالقديم يسبق الجديد. والأصالة أساس المعاصرة»[1].

هذا التّشاكل الظاهري بينهما ماهو إلاّ تغييب لجوهرهما الحقيقي، وهو ما يجعلهما قضيتين تحتاجان الكثير من التّأمل وإعادة القراءة، باعتبار أنّ مفهوم التّراث يختلف عن مفهوم الأصالة، وفي ما يلي نلمس هذا الاختلاف.

أ– التّراث:

يتطرّق **"رمضان عبد التّواب"** إلى قضيّة التّراث، فيقول فيها: «هو كلّ ما وصل إلينا مكتوبا، في أيّ علم من العلوم أو فن من الفنون، أو هو بالتّالي: كلّ ما خلّفه العلماء في فروع المعرفة المختلفة؛ ولهذا فالتّراث ليس محددا بتاريخ معيّن؛ إذْ قد يموت أحد العلماء في عصرنا هذا، فيصبح ما خلّفه مكتوبا تُراثا بالنّسبة لنا، فما كتبه شوقي، وحافظ، وطه حسين، والعقاد، ومُحَمَّد مندور، وأمين الخولي، وغيرهم، يعدّ تراثا لا يقلّ في أهميته عما خلّفه لنا أبو تمام، والمتنبي، والبحتري، وسيبويه، والأصمعي، والمبرد، وثعلب مثلا»[2]؛ أي أنّ التّراث هو سجل المجتمع ورصد لسيرورته الخطيّة، أو هو مخطوط جماعي يتم حفظه للأجيال اللاحقة.

ويذهب كذلك الناقد **"حسن حنفي"** إلى تعريف التراث، في قوله: «التّراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السّائدة، فهو إذن قضيّة موروث وفي نفس الوقت قضيّة مُعطى حاضر على عديد من المستويات»[3]؛ فيتفق على أنّ التّراث هو الماضي الذي تقف عليه الحضارة، والتي تنطلق من خلاله إلى رصد الوقائع الجديدة.

---

[1] حسن حنفي، التّراث والتّجديد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 1992، ص: 13.

[2] رمضان عبد التّواب، مناهج تحقيق التّراث بين القُدامى والمحدثين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985، ص: 08.

[3] المرجع السابق، ص: 13.

ب- الأصالة:

يخوض **"مارتن هايدغر"** في مفهوم الأصالة فيقول فيها على لسان **"جميل صليبا"**: «الأصالة هي الأفكار والعواطف الصّادرة حقا عن صاحبها فكل من كان تفكيره صدى للبيئة، أو للرّأي العام، وكلامه غير صادر عن ذاته، وغير متصل بالواقع لم يكن إنسانا أصيلا»[1]؛ فهي نابعة أساسا من الذات/الذات العارفة لا من المحيط الخارجي، فالأصالة تكون تابعة للفرد الواحد لا للجماعة.

- ✓ وهنا مكمن الاختلاف بين "التراث" و"الأصالة"، فالتّراث مآله ومرجعه الجماعة والتي تسنّ السنن للباحث وتنوّر البحث؛ أي أن الباحث يقرأ ويكتشف الحاضر في ضوء معطيات تراث الجماعة، بينما تنعزل الأصالة إلى فردانيتها ووحدانيتها، والاعتداد بالقول الواحد/الأصل والذي لا يمتّ للجماعة بصلة، إضافة إلى ذلك تقوم على التّفرد والتّميز في القول (مصدرها الذات).

2- قضيّة الحداثة:

تتسع الآراء حول قضيّة الحداثة (modernité)، باعتبارها حلقة مهمة في ثقافة المجتمع، والتي تؤدي بالضّرورة إلى التّقدم، أو إلى عكس ذلك؛ أي أنها معيار أساسي وضروري للنّهوض بالمجتمعات، وصبغها صبغة إيجابيّة، هذا الاتساع مردّه -في حقيقة الأمر- اختلاف البيئة الحاضنة للحداثة، فالحداثة في البيئة الغربية (المصدر لها) تختلف كليا عن الحداثة في البيئة العربيّة (التابع/المرجع)، وسنشهد فيما يأتي عرضا تاريخيا للحداثة وتضارباتها المختلفة.

أ- الحداثة في البيئة الغربيّة:

اعتبر المفكرون الغربيون "الحداثة" ثورة على ثوابت المجتمع وطابوهاته التي تجذرت ضمنيا في الحياة الاجتماعية، وعملت على تحريكها في إطارها المحدود، ما دفع ثلة من النقاد إلى الإنتفاضة والتّغيير فحملوا راية الحداثة، لأنّ «الغرب الحديث، منذ بداياته إلى الآن، كان دائما مدفوعا إلى الأمام من طرف قوتين أساسيتين: إرادة المعرفة وإرادة السّيطرة. بل إنّ الرّغبة العارمة في المعرفة تعزز وتقوي الرّغبة في التّغيير، ومن تم الميل نحو التّوسع والتّحكم في فضاءات متعددة»[2]، هذا ما دفع الغرب للتّقدم بخطوات ثابتة نحو رفض المعتقدات القديمة الكلاسيكية/السّلفيّة، وهدم اللوغوس الذي سيطر على الحياة الدينية والسياسية والاجتماعية منذ وقت طويل.

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، 1982، ج1، ص: 96.

[2] محمّد نور الدين أفاية، الحداثة والتّواصل في الفلسفة النّقديّة المعاصرة -نموذج هابرماس-، أفريقيا الشّرق، المغرب-الدّار البيضاء، ط2، 1998، ص: 108.

وتجدر الإشارة إلى أنّ «طرح سؤال الحداثة تم، بالأساس، داخل تاريخ الأفكار الغربيّة، بل إنّ كثيرا من النّاس يجعلون الحداثة مُرادفة لفكر الغرب وتعبيرا عن قيمه وتصوراته وعن موقفه من الزمن والمكان والإنسان»[1]؛ أي أنّ الحداثة قامت وتأسست عند الغرب انطلاقا من الأسئلة التي خاض فيها الباحثون الغربيون، محاولين الإجابة عنها.

في محاولة للإحاطة بمفهومها يمكن القول بأنّه «ما دامت الحداثة تُشكّل صدمة للموروث والتّقليد والثّابت، فإنّها تُدخل الاضْطراب في الرّؤى المطمئنة إلى استقرارها، وتُعيد النّظر في الفهم المشترك لدرجة أنه أمام تدخلاتها لا يكف –أي الفهم المشترك– عن الإعلان عن عدم فهمه لما يجري حوله»[2]؛ أي أنّ الحداثة قائمة على تحريك البنى التّحتية للمجتمع –الثوابت– وهو ما يُفضي بالضّرورة إلى تغيّر وتجديد في البنى الفوقيّة، وذلك ما سيتطرق إليه أدونيس بالتّفصيل في كتابه "الثابت والمتحوّل".

تستدعي الضّرورة –في هذا المقام– التّفريق بين مصطلحين، وهما "الحديث" و"الحداثة"، فإذا «كانت لفظة "حديث" ظهرت في القرن الرابع عشر الميلادي للتّعبير عن الاعتراض على ما هو قديم والذي كان يُميّز العصور اليونانيّة والرومانية القديمة، فإنّ هذه اللّفظة لم تتخذ شحنتها العاطفيّة، كما يرى "جان ماري دومیناك" إلاّ فيما بعد، أي في الوقت الذي برز فيه مفهوم الحداثة الذي بدأ بالتّداول حوالي (1850م) على يد كل من جيراردي نيرفال**G.Denerval** وشارل بودلير **C.Beaudelaire** حيث نظرا للحداثة باعتبارها تكثيفا لمجموعة من الدّلالات العائمة، سواء كانت فلسفية وجمالية أو سياسية»[3]؛ أي أنّ لفظة الحديث اكتسبت أهميتها وحضورها في السّاحة الفكريّة والنّقديّة بعد ظهور لفظة الحداثة عام (1850م) على يد ثلة من الباحثين، فيما يرى **"هابرماس"** أنّ «لفظة "حديث" تجرّ وراءها تاريخا طويلا. ذلك أنّ كلمة Modernus اللاتينية استعملت لأول مرة في نهاية القرن الخامس الميلادي لتمييز الحاضر المسيحي لتلك الفترة عن الماضي الروماني والوثني(...) غير أنّ هناك من الباحثين من يحصر مفهوم "الحداثة" بعصر النّهضة، لكن هذا الحصر لا يدخل في اعتباره أنّ بعض النّاس كانوا يعتبرون أنفسهم محدثين في زمن "شارلمان" أو في القرن الثاني عشر»[4].

---

[1] المرجع السابق، ص: 107.

[2] نفسه، ص: 118.

[3] نفسه، ص: 109،108.

[4] نفسه، ص: 122،121.

تطرق **"بودلير"** و**"رامبو"** إلى مفهوم الحداثة انطلاقا من جانبها الجمالي باعتبارها «عمليّة تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطوّر الفن والمشاعر والأفكار والعادات..إلخ. وبالتّالي فهي تسمح بذلك التّبرم المبدئي إزاء ما هو موجود وما يعتبر نفسه مالكا لشرعيّة مطلقة. والحداثة، بغض النّظر عن كونها تنطلق من تصور جمالي أو غيره، فإنها لا تسلم بقدسية أيّ شيء، ومن ثمّ فإن كل الموضوعات والأشياء والخطابات خاضعة للبحث والمُحاكمة، وموضع استقصاء سواء من طرف العلم أو الفن، الفلسفة أو التّقنيّة»[1]؛ فالحداثة تهشيم للمقدسات، وقفز على الثوابت المترسخة في الأذهان، والمتحكمة في سيرورة التّطور، وبالتّالي فتحت الحداثة آفاقا واسعة أمام الباحث المتلهف لقراءة جديدة حديثة تُواكب روح العصر وتُسايره؛ من خلال التّحول والثورة على المعطيات السابقة، والبحث عن معطيات جديدة تُوائم مشروعها الحضاري، والاقتصادي، والسياسي، والأيديولوجي، و«لذلك لا يمكن استبعاد الخلفيّة الأيديولوجيّة عن كل تصور للحداثة. فالتّقدّم التّقني المستمر في العلوم والتّقنيات والتّقسيم العام للعمل أدخلا إلى الحياة الاجتماعيّة أبعادا دائمة للتّغيير وخلخلا العادات والثقافات التّقليديّة، وبالموازاة نتجت توترات سياسية وصراعات اجتماعية مما فرض على الدّولة الحديثة وعلى أجهزتها المختلفة التي تعتمد عليها ضرورة الحداثة في سياق الصّراع الأيديولوجي من أجل ضبط مفاصل المجتمع والتّحكم في مختلف تعبيراته الاعتراضيّة»[2].

ويتعرض **"جان بودريار"** إلى أبعاد الحداثة، فأجملها في ثلاثة أبعاد وهي كالآتي[3]:

- **البعد التّقني–العلمي**:عمل عصر الإنتاجيّة La Productivité على التّحول العميق داخل الحداثة، ويتجلّى ذلك من خلال الانتقال من حضارة العلم والتّقدم إلى حضارة الاستهلاك والتّرفيه، ما جعل من الإنسان والطّبيعة مجرد قوى إنتاجيّة مرتبطة بخطط الفعاليّة والمردوديّة القصوى.
- **البعد السياسي**: وهو مفهوم الحداثة انطلاقا من جانبها السّياسي، حيث تتشكل "البنية السياسية للحداثة" من خلال التّمظهرات الشّكليّة المتمثلة أساسا في التّعالي المجرد في صيغة الدستور والوضع الصّوري للفرد وتحت عنوان الملكية الخاصة، ثمّ إنّ هيمنة الدّولة البيروقراطيّة لم تزدد إلاّ نموا مع تقدّم الحداثة.

---

[1] نفسه، مُحَمَّد نور الدين أفاية، الحداثة والتّواصل في الفلسفة النّقديّة المعاصرة، ص: 110.

[2] نفسه، ص: 112.

[3] ينظر، نفسه، ص: 113.

- **البعد السيكولوجي:** ارتبطت الحداثة بالمفهوم السيكولوجي، باعتبار أنّ الفرد في العصر الحديث تميّز ببروزه ووعيه، بكونه مستقلا بذاته عن غيره (عن الجماعة) بعقله وبنفسيته وصراعاته الشّخصيّة، ماجعله محاصرا بنسيج وسائط التّواصل والمؤسسات، وبالتّالي فقدان هويته داخل العمل، ما دفعه لتعويض نسق بأكمله للشّخصنة من خلال الأشياء والعلامات.

فالحداثة الغربيّة ينفتح مفهومها على أبعاد مميّزة، تسمح لها بالاختلاف والتّفرد عن بقيّة التّصورات التّقليدية والكلاسيكيّة.

ب– الحداثة في البيئة العربيّة:

عرفت الحداثة في البيئة العربيّة تعقيدات كثيرة، ارتبطت بداية بالمصطلح وتعدداته، وانتهت بقبول مفهومه من عدمه، خاصة وأنّ الحداثة العربيّة حداثة مستجلبة من الحضارة الغربيّة بكل تفاصيلها وأشكالها وأيديولوجياتها المخبوءة وراء حجاب الجديد، ومحاولة تطبيقها على النّص العربي البريء بكل ما تحمله من خلفيات إمبريالية– استعماريّة، وهنا تبرز «إشكاليّة أساسيّة حول فهم الإمبرياليّة الغربيّة ودوافع سيطرتها على العالم عموما، وعلى العالم الإسلامي خصوصا، والعربي منه بالأخص. ولا تتمثل هذه الإشكاليّة في الجوانب العسكريّة أو السياسية أو الاقتصاديّة لهذه السيطرة فحسب، وإنّما تتمثل أيضا في الأبعاد العقديّة– الحضاريّة– الثقافيّة فيها»[1].

يتطرق **"عبد العزيز حمودة"** إلى قضايا جوهريّة في الحداثة من خلال طرحه لإشكالية مُلازمة للحداثة العربيّة، ويتجلّى ذلك في قوله: «ربما يكون أول سؤال يطرح نفسه هنا هو: هل لدينا حقيقة نسخة عربيّة للحداثة الغربيّة؟ والسّؤال يعني ضمنا وصراحة أنّ النّسخة الأولى من "الحداثة **Modernism**" (...) نسخة غربية في المقام الأوّل ولا أظنّ أنّ حداثيا عربيا واحدا يستطيع أن يُماري في ذلك»[2]، فهو يُشير إلى أسبقية الغرب في هذا المضمار، وبعجز الفرد العربي عن الإتيان بحداثة عربيّة كاملة الأوصاف والمفاهيم، وإنما هي مجرد محاكاة للحداثة الغربية بتوظيفها كما هي على النّص العربي الأعزل.

إضافة إلى ذلك يتطرق إلى أركيولوجيّة الحداثة العربية الضائعة، في قوله: «الحداثة العربيّة هي محاولة بحث عن شرعيّة المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التّاريخيّة في عالم توحده الرّأسماليّة الغربيّة بالقوة، ويهيمن عليه الغرب، وتنفى فيه الأطراف إلى الذّاكرة التّاريخية، حيث لا تُستعاد إلاّ بوصفها فلكلورا أو دليلا جديدا على تفوق الغرب

[1] منير شفيق، في الحداثة والخطاب الحداثي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999، ص: 23.
[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة –من البنيوية إلى التّفكيك–، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص: 23.

وقُدرته على نفي الآخرين وإبادتهم»[1]؛ أي أنّ الرّأسمالية الغربية كان لها الأثر الكبير في تسطير معالم الحداثة عند العرب وتحديد شكلها انطلاقا من الصّورة الأصليّة (الحداثة الغربيّة).

وفي محاولته لإبراز التذبذب عند نقاد الحداثة العرب في عدم اتفاقهم حول هوية الحداثة العربية، يقول: «هم يتأرجحون بين ادعاء الأصالة وإنشاء حداثة عربيّة تختلف عن الحداثة الغربيّة في مقولاتها ومصطلحها النّقدي، في الوقت الذي تكشف فيه كتاباتهم بصفة مستمرة عن تأثرهم الواضح، إن لم يكن نقلهم الصّريح، عن الحداثة بمفهومها الغربي. وهنا تكمن أزمة الحداثيين العرب في جوهرها»[2]؛ فهو يبرز حجم المغالطات والتناقضات في صفوفهم (صفوف النقاد العرب) من خلال انشطار الجانب النظري عن الجانب التطبيقي، أو يقولون ما لا يطبقون.

أمّا بالنّسبة للمصطلحات النّقدية المرتبطة بالحداثة وتعددها، فإنه يُشير بداية إلى وجود الخلل في المصطلح الغربي، الذي شهد هو الآخر تعددا واتساعا، ويتجلّى ذلك في قوله: «هناك أزمة نقل للمصطلح النّقدي، لكن أزمة المصطلح لم تكن [قطُّ] أزمة مصطلح نقدي عربي، فالمصطلحات التي أفرزتها الحداثة الغربيّة في تجلياتها في المدارس النّقديّة الحديثة من بنيوية وتفكيكية تثير أزمة عند قراء الحداثة الغربيّة ذاتها، وتُواجههم نفس مشاكلنا مع الفارق، وترتفع الدّعوات بين الحين والآخر لتوحيد المصطلح النّقدي حتى نصل إلى دلالات معرفيّة نقديّة شبه متفق عليها»[3].

3- قضيّة الإمبريالية:

كان لقضيّة "الإمبريالية"**Imperialism** دور كبير في زحزحة المفاهيم وتغيّرها؛ نظرا لما تفرضه هذه القوة الغربيّة من هيمنة وسيطرة على جميع الأصعدة، -وقد ارتبط هذا المصطلح في بداية الأمر بالجانب الاستعماري/العسكري-والمتمثلة في السيطرة والاستيلاء على الدول الضعيفة، ليتم تحويل هذا المفهوم إلى مفهوم ثقافي –أي الغزو الثقافي- يستخدمه الطرف الأقوى (الغرب) للهيمنة والسيطرة على الطرف الأضعف (العرب)، وفي ذلك يقول **"عبد الله العروي"**: «لم تعد الإمبريالية تعني ممارسة القهر، الاضطهاد الخفي والمكشوف، الجور

[1] المرجع السابق، ص: 24،23.
[2] نفسه، ص: 28،27.
[3] نفسه، ص: 29،28.

الذي تُزكيه قوة السّلاح، إنما تمثل الوجه الخلفي للقلق المعشش في داخلنا»[1]؛ أي أنّ الإمبريالية أصبحت اليوم تحفر في الأعماق للهيمنة على الأفكار وبلورة المفاهيم بما يخدم مساعيها الأيديولوجية، وأطماعها الخفيّة، بالرّغم من محاولاتها الفاشلة في إخفاء هذا التّوجه، وادعائها الليبيرالية القائمة أساسا على حرية الإنسان.

إلاّ أنّ "**عبد الله العروي**" يؤكد على تجذر ثنائية (الغرب/العرب) في الممارسات الفكرية والثقافية –كأقل حد– فيقول إثر ذلك: «هكذا تقوم الاشتراكيّة القومية نفسها مدعيّة أنها تخطّت كل تعارض بين الثابت والمتغيّر فينا، بين الحق الذي لا يتغيّر والتّاريخ الذي يتقلب بلا توقف. في الواقع أنها لا تعدو أن رادفت بين العروبة والتّصنيع. لم تتمثل حقا وبعمق لا التّاريخ العربي ولا الغرب. إنها مجرد مزيج غير منسق لنتف من الأفكار والعقائد مبعثرة في وعي أجوف ومجتمع كتيم»[2]؛ فمحاولة الاشتراكية لتخطي هذه الثنائية وخلفياتها ما هي إلاّ محاولة سطحيّة لم يتم التجاوب معها من طرف المجتمعين: العربي والغربي، إلاّ «أنّ خصوم الإمبريالية في أوروبا يحبذون نظرية الثقافة القوميّة دون أن يروا أن هذه تمثل الوجه الآخر لتغلغل العقل المتنامي. كلا الطّرفين يحاور نفسه في ذات الغير، إلاّ أن تداخل المجتمعين العربي والغربي كاد أن يكون الآن تاما، فعاد الحوار بمثابة مناجاة»[3].

وبالرّغم ممّا سبق، إلاّ أنّ "**عبد الله العروي**" لا يرى في الإمبرياليّة إلاّ وجهها الحقيقي الذي يشكّل خطرا على المجتمع العربيّ وأفكاره ومفاهيمه، ويبرز ذلك في قوله: «الإمبريالية هي الشّر المطلق والغرب هو الإمبريالية، فلا شيء فيه إذا، من ثقافة أو سياسة أو نظام اجتماعي، يستحق أن يُقلد. يجب على كل من تحرر من رقبة الاستعمار أن يُغاير سيده المستعمر في كل شيء»[4]، وفي هذا إشارة صريحة منه إلى مقاطعة الغرب في أنظمتها الاجتماعية والثقافية، وعدم الأخذ بها باعتبارها غزوا ثقافيا.

4– قضيّة الفكر:

أ– الفكر في البيئة الغربيّة:

يستند الفكر الغربي إلى مداخل ومرتكزات تؤسس وتؤصل طريقه المملوء بالجدل والسّجال، منذ "**أفلاطون**" و"**أرسطو**"، مرورا بـ "**ديكارت**"، ووصولا إلى المفكرين المعاصرين من أمثال "**جاك دريدا**" والآخرون، لذلك يقول

---

[1] عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربيّة المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1995، ص: 74.

[2] نفسه، ص: 80.

[3] نفسه، ص: 81.

[4] نفسه، ص: 87،86.

الباحث **"فاروق عمر فوزي"** بأنّ «الفكر الغربي الأوربي منذ نشأته في البيئة اليونانيّة اتخذ مسارا يختلف جوهريا عن المسار العربي الإسلامي، ذلك لأنّه خضع لقانون الصّراع بين الأضداد الذي تمثّل –على سبيل المثال– في الصّراع بين فلسفة أفلاطون المثاليّة وفلسفة أرسطو المبنيّة على التّجربة والحس ثمّ ظهر الخلاف في بدايات العصر الحديث في الصّراع بين المذهب العقلي لديكارت والمذهب التّجريبي لجون لوك، ثم أفرز المجتمع الأوربي الفلسفة الماديّة التّاريخيّة التي وجدت في الصّراع بين الأضداد القانون الصارم الذي يوجه مسيرة التّاريخ»[1]، فقد عرف الفكر الغربي تاريخا حافلا بالتّنوع والتّعدد والتّفرد، على عكس الفكر العربي الذي ارتكن إلى الجانب الديني الإسلامي –فجلّ الدراسات الفكرية والنّقدية العربيّة استندت على دراسة النّص القرآني– بينما خالف الفكر الغربي مقولة "القطبية الأحاديّة" بتبني تيارات تنعزل في رؤيتها عن النظرة الدينية، ولكن لا يمكن الجزم بهذا القول دائما لأن هناك من يوحي فعلا بانسلاخه عن البعد الديني، إلاّ أنّ مضمون فكره يصب في قالب واحد وهو القالب الديني.

ويؤكد على ذلك **"فاروق عمر فوزي"** في قوله: «إنّ الفكر الأوروبي وما أنتج من حضارة استندت في أصولها على اليونان والرومان أمّا الدّين الممثل بالمسيحية فهي شرقيّة في جذورها. وقد ظلّ هذا الفاصل بين الواقع الأوربي العلماني المعاش وبين المسيحيّة واضحا ظهرت معالمه في التّاريخ الأوربي العلماني المعاش وبين المسيحيّة واضحا ظهرت معالمه في التّاريخ الأوربي حيث الصّراع بين الكنيسة والدّولة ومحاولات الفصل بين الدّين والدّولة وشؤون العقيدة وشؤون الحياة»[2]، فهو يُرجع أصول الفكر الغربي إلى الحضارتين اليونانية والرومانية، حيث استقى منهما المفكرون الغربيون الخطوط العريضة لمشروع الفكر العلمي الممنهج العلماني (بعد محاولتهم لفصل الدين عن الدّولة)، وعلى منواله صاغوا آراء ومعطيات فكريّة تُلخص العالم وتُسيّره.

ب– الفكر في البيئة العربيّة:

يتطرق الباحث **"إبراهيم سعفان"** إلى مفهوم الفكر، مؤكدا أهميّته وضرورته في قيام حضارة متكاملة الأركان، ويتجلّى ذلك بشكل جلي في قوله: «إنّ الفكر هو ضمير الأمة فلا بدّ أن يكون فكرا صحيا ليظلّ ينبض بالحياة»[3].

---

[1] فاروق عمر فوزي، الاستشراق والتّاريخ الإسلامي –القرون الإسلامية الأولى–، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمان–الأردن، ط1، 1998، ص: 27.

[2] نفسه، ص: 27.

[3] إبراهيم سعفان، أزمة الفكر العربي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية–سوريا، ط1، 1994، ص: 13.

وفي حديثه عن قضيّة الفكر في المجتمع العربي، يُشير إلى حقائق جوهريّة من شأنها أن تحدث الضّجة الكثيرة والإغراء اللازم للبحث بعمق أكبر في تفاصيل هذه القضية، ويتمثل هذا في قوله: «لقد تعاملت السّاحة العربيّة مع قضيّة الفكر العربي بأسلوب النّعامة وظلت على أسلوبها هذا عملا بالمثل القائل "الباب الذي يأتي منه الريح سده واستريح" والذي حدث أننا سددنا الباب ولكننا لم نسترح.. وظللنا على أسلوب سدّ الباب حتّى انهار البيت العربي وتحطم الباب»[1]، وهنا إشارة صريحة منه على انغلاق الفكر العربي على كل التمظهرات الثقافيّة، والابتعاد عن كل أشكال التّجديد والتّغيير، ومحايثة الأفكار الأصليّة والأصيلة في المجتمع العربي.

عاملُ الانغلاق على الذات العربيّة، وتجاهل الانفتاح على الآخر ساهم في تعقيد الفكر العربي، وسلّط عليه الضّوء الأحمر، وهو ما يُشير إليه "**إبراهيم سعفان**" في قوله: «الفكر العربي اليوم يمر بأزمة طاحنة لا يمكن تجاهلها، إذْ أنّه يقف عاجزا أمام التّحديات التي يجابه بها واقعنا العربي المحلي في مرحلة من أخطر مراحل تاريخه المُعاصر. هذه التّحديات التي تدثرت برداء عصري ولكنها في واقع الأمر ليست إلاّ امتدادا لما خلفه الغزو الاستعماري(العسكري والفكري) على المشرق والمغرب العربيين منذ نهاية القرن الماضي»[2]، فهو يرد هذا التّأخر في مجاراة الفكر الحديث إلى ما خلفه الآخر من كسر ومنع في الشّخصيّة العربيّة، خاصة وأنّ السياسة الاستدمارية–الاستيطانيّة هاجمت الفكر والثقافة العربيين ومحاولة طمسهما بجملة من الأساليب والطرق.

ينوّه–كذلك– إلى خطورة الصّمت العربي من قضيّة الفكر، وتجاهله لهذه الإشكاليّة، في قوله: «الفكر العربي يمر بأزمة حقيقية قد تصل به إلى حدّ التّمزق، ونحن لا زلنا نتلقى فيضا من ثقافة الغرب بكل ما تزخر به هذه الثقافة من فكر استعماري خبيث في كثير من ضروبها»[3]، فمحاولة تغطية هذا النّقص بالتّأثر السلبي لفكر الآخر يُساهم في تفكك الثقافة العربية شيئا فشيئا.

قام هذا الفصل على رصد مفهوم المصطلح النّقدي، والذي هو أساس هذه الدّراسة المصطلحيّة، انطلاقا من مفهوم المصطلح والنّقد كل على حدة، ومن ثَمّ التّطرق إلى مفهوم المصطلح النّقدي والإحاطة به عند مجموعة من الباحثين؛ للخوض بعده مباشرة في إشكالات المصطلح النّقدي، وقد أجملناها في جملة من العناصر التي

[1] المرجع السابق، ص: 05.
[2] نفسه، ص: 17.
[3] نفسه، ص: 19.

لخصت أهم العراقيل التي يُصادفها القارئ بصفة عامة والقارئ العربي بصفة خاصة، لننهي هذا الفصل بأهمّ القضايا البارزة في ثقافتنا العربيّة والمؤثرة فيها بشكل واضح.

الفصل الثاني:
معجم المصطلحات النقدية
في "الثّابت والمتحول"

الفصل الثاني: معجم المصطلحات النقدية في "الثّابت والمتحول"

ينهض بحث "**أدونيس**" على فكرة الثّبات والتّحول في المفاهيم النقدية، فقد جاء كتابه تحت اسم"**الثّابت والمتحول**" كعنوان رئيس، يليه "**بحث في الإبداع والاتّباع عند العرب**" كعنوان فرعي مُكمّل للعنوان الأوّل، وهو ما يدلُّ على أهميّة المصطلحين وتأثيرهما على بحثه ككل.

ترتبط المفاهيم النّقدية عند "**أدونيس**" بثنائية (الثابت/المتحوّل) وتقوم عليها، حيث تندرج وتُصنّفُ جميعها تحت هذه الثنائية، وسعيا منه إلى توضيح تراتُبية هذه المفاهيم وفق مقولة الثابت والمتحوّل، ومدى قدرة المصطلح على التّغير من الوضع الثابت المستقر إلى الوضع التّحولي المحدث—باعتبار أنّ المصطلحات لا تستقر عند موضع معيّن، بل هي نشطة منشطرة، وديناميكية حيوية تستوعب جميع الاختيارات الممكنة- ضمّن خطابه النّقدي بمجموع المفاهيم المتقابلة، وتُماثل الثنائية السّابقة ثنائيتين مُترادفتين من نفس القيمة الدلالية، وهما: (الاتباع/الإبداع) و(التّراث/الحداثة)، واللتان توحيان بمدى حركيّة المصطلحات والمفاهيم بين عصر وآخر.

أولا: ثنائيّة الثابت والمتحوّل

1- مصطلح الثابت:

جاء مصطلح "الثابت" في معظم المعاجم اللغوية، ومن مادته (ث ب ت) -مثلما ورد في معجم "**محيط المحيط**"- مصطلح "الثَّبَات"، فقيل فيه: «الثَّبَاتُ في اصطلاح العُلماء هو عدم احتمال الزّوال بتشكيك المشكّك وقيل هو الحزم المطابق الذي ليس بثابت وهو تقليد المصيب»[1]؛ أي أنّه التّقليد، والمحاكاة، والاستقرار على رأي أو سُنَّة سبقت.

تناول هذا المصطلح، النّاقد "**سيّد قطب**"في خضم حديثه عن الشّريعة الإسلاميّة، حيث يتجلّى ذلك في قوله: «إنّ الشّريعة الإسلاميّة ثابتة لا تتغيّر... لأنّها المبادئ الكليّة الأساسيّة لهذا الدّين»[2]؛ فالثّبات مقرون بالشّريعة الإسلاميّة، أو بالدّين بصفة عامة.

---

[1] بطرس البُستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، ص: 77.

[2] سيد قطب، نحو مجتمع إسلامي، دار الشروق، القاهرة، ط7، 1987، ط8، 1988، ط9، 1993، ص: 47.

وأضاف إلى ذلك قوله بأنّ الشّريعة الإسلاميّة «ثابتة لا تتغيّر لأنّها ترسم إطارا واسعا شاملا يتسع لكل تطور»[1]؛ فالشّريعة الإسلاميّة حسب "**سيّد قُطب**" مُتكاملة، مُستوعبة لجميع أشكال التّطور، ومُنفتحة على الحياة بجميع احتمالاتها الممكنة.

في مفهوم ليس ببعيد عن ما قال به "**سيد قطب**"، ذهب "**مُحَمَّد قطب**" هو الآخر إلى القول بعلاقة المصطلح بالجانب الدّيني، والمتمثل في قوله الآتي: «الدّين -في حسّ البشريّة- يُمثل الثّبات. ثبات الإله. وثبات العقيدة. وثبات العبادة. وثبات القيم. وثبات المفاهيم. وثبات التّقاليد. وثبات الحياة»[2]؛ أي أنّ الدّين هو الثّبات، والثّبات هو الدّين، وهذا الثّبات الدّيني ينعكس على مختلف أشكال الحياة.

يقف "**أدونيس**"إلى مفهوم الثّابت، فيقول: «أُعرّف الثّابت، في إطار الثقافة العربيّة، بأنّه الفكر الذي ينهض على النّص، ويتخذ من ثباته حجة لثباته هو، فهما وتقويما، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النّص، وبوصفه، استنادا إلى ذلك، سلطة معرفيّة»[3]؛ فالنص هنا هو ذلك الثابت الديني والفقهي، الذي يؤثر بشكل مباشر على المنتوج الثقافي-الأدبي، فيجعل منه هو الآخر ثابتا قائما عليه، فهو بمثابة السّلطة المتحكمة في جميع النّصوص اللاحقة.

ويَضربُ أمثلة على عوامل الثّبات، فيقول فيها: «هناك آراء كثيرة، توضح الثبات ودلالته، أختار منها ثلاثة أجدها الأكثر إفصاحا وتمثيلا. الأوّل للطبري، والثّاني لإبن حزم، والثالث لإبن تيمية. ويمكن وصف هذه الآراء الثلاثة بأنّها خلاصة لما هو سائد في النّظرة إلى الثبات»[4]، فهو يُشير -من خلال أسماء هذه الشّخصيات- إلى مصدر الثبات الديني والفقهي.

فالثّابت عند أدونيس هو تلك المرتكزات التي تجعلك خاضعا لها بطريقة أو بأخرى، مقيّدا بتعاليمها، أو كما سمّاها الباحث الفرنسي "**جاك ديريدا**" "اللوغوس"، ولذلك يقول فيه: «وقد عنيت بـ"الثّابت" ما ينبني

---

[1] المرجع السابق، ص: 50.

[2] مُحَمَّد قطب، التّطور والثّبات في حياة البشريّة، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1986، ط7، 1987، ط8، 1991، ص: 05.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار السّاقي، بيروت-لبنان، ط7، 1994،ج:1، ص: 13.

[4] نفسه، ص: 14.

أحقيته على ماضٍ يُفسِّرُهُ تفسيرا خاصا، معيّنا، ويعزل أو "ينفي" كلّ من لا يقول قوله»[1]؛ أي أنّ سلطة الثّابت تُقصي جميع الأعمال الخارجة عنها، باعتبارها غير شرعيّة/غير مؤهلة لاعتمادها كمرجع أساسيا كان أو فرعيا.

يتعمق في هذا المفهوم أكثر بإسقاطه على الجانب الإبداعي-الأدبي، بالتّوغل في مفهوم الثّابت، مبررا ثبات الشعر والأدب العربيين في صدر الإسلام، ويتجلّى ذلك في قوله: «في أساس الإشكال المعرفي العربي أنّ الاتجاه الذي قال بالثّابت النّصي على المستوى الدّيني، قاس الأدب والشّعر والفكر بعامة، على الدّين. وبما أنّه، لأسباب تاريخيّة، كان يُمثّل رأي السّلطة، فإنّ الثّقافة التي سادت كانت ثقافة السّلطة- أي أنّها كانت ثقافة الثّابت. هكذا حدث في الممارسة تمفصل بين الدّيني والسياسي، من جهة، والثقافي من جهة ثانيّة. وتحوّلت المعرفة الدينيّة الخاصة إلى معيارية معرفية عامة»[2]؛ فالسّلطة الدينيّة —حسبه- عملت على كبح الإبداع الأدبي والمبدع على حد سواء، وجعلهما تابعان لأحكام معياريّة وقواعد إلزاميّة حدّت من تفردهما.

ولتبيان سيطرة القواعد المؤسسة للعمل الفني على مجموع الأعمال الأدبية، والتي تجعل منها قالبا واحدا لنسخ متعددة، يقول: «الثابت هو الأدب-اللغة، وأعني هنا القواعد التي عرفت، جماليا، بعمود الشّعر»[3]؛ فهو يضرب على الثبات الأدبي مثال عمود الشعر، والذي يُلزم الشّاعر بقالب معيّن والعمل به دون غيره.

- ✓ يشترك أدونيس مع "سيد قُطب"، و"مُحَمَّد قطب" في أنّ مصطلح الثّابت/الثّبات يرجع أساسا إلى السياق الديّني، غير أنّه ينفكُّ عن هذا المفهوم الدّيني، ويُسقطه على الجانب الثّقافي-الإبداعي عند العرب، لمعاينة مدى تأثير هذا المفهوم على الثّقافة العربيّة.

ويرى-أيضا- في مفهوم "الثّابت" —من زاوية الثقافة العربيّة- بأنّه ذلك النّص السّلطوي القائم على رفض وإقصاء النّصوص الأخرى، المغايرة والمخالفة له، وقد أجمل هذه النّصوص الثّابتة في أعمال كل من "**الطّبري**" و"**ابن حزم**" و"**ابن تيميّة**" باعتبار أنّ آراءهم نظرة مُلمة لما هو موجود وحاصل في ثقافة الثّابت، وهو لايخرجُ عن نطاق النّصوص الدّينيّة والإسلاميّة والفقهيّة، وجميع النّصوص الموازية لها.

---

[1] المصدر السابق، ص: 31.

[2] نفسه، ص: 14.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار السّاقي، بيروت-لبنان، ج:4، ص: 64.

2- مصطلح المتحول:

تناول معجم **"مختار الصّحاح"** معنى "التّحوّل"، فجاء فيه ما يلي: «(حَالَ) إلى مكان آخر يَحُولُ (حَوْلاً) و(حِوَلاً) بكسرِ الحَاءِ وفتْحِ الواوِ أي تحوّلَ(...) و(التَّحوُّلُ) التّنقُّلُ من موضعٍ إلى موضعٍ والاسمُ (الحِوَلُ). ومنه قوله تعالى: "لا يَبْغونَ عنها حِوَلاً"»[1]، فهو الحركة، أو الحركيّة.

في مفهومه الاصطلاحي، تطرّق**"سيد قطب"**إليه بمصطلح رديف وهو "المتغيّر"، وقال فيه: «أمّا الفقه الإسلامي فمتغيّر لأنه يتعلق بتطبيقات قانونيّة لتلك المبادئ العامة في القضايا والأوضاع المتجددة التي تنشأ من تطور الحياة، وتغيّر العلاقات، وتجدد الحاجات»[2]، فالتّغيّر حسبه يكون في الفقه الإسلامي دون الشّريعة الإسلاميّة التي تنهض على فكرة الثّابت، والسّبب في حركيّة الفقة الإسلامي كونه متعلقا بقواعد قانونية متجددة تبعا لتطور الحياة وتجددها.

وقد جاء عند **"مُحَمَّد قطب"** بمصطلح آخر، هو مصطلح "التّطور"، وفيه يقول: «لا يوجد شيء واحد ولا عمل واحد ولا مفهوم واحد لا تدخل فيه فكرة التّطور.. ولا يتصوّر النّاس شيئا في الحياة كلها إلاّ من خلال فكرة التّطور التي تشمل كل شيء وكل كيان!»[3]؛ فالتّطور –وعلى العكس من مصطلح التّغيّر عند سيد قطب– مفتوح وغير محدود، ولا يستقر عند الفقه الإسلامي فقط، وإنّما يشمل جميع الأصعدة، الدينية والثقافيّة.

أمّا عن مفهوم "المتحول" عند**"أدونيس"**، فيقول فيه: «أعرّف المتحوّل بأنّه، إمّا الفكر الذي ينهض، هو أيضا، على النّص، لكن بتأويل يجعل النّص قابلا للتّكيّف مع الواقع وتجدّده، وإمّا أنّه الفكر الذي لا يرى في النّص أيّ مرجعيّة، ويعتمد أساسا على العقل لا على النّقل»[4]؛ أي أنّ مفهوم المتحوّل –حسبه– يتجسد عبر طريقتين، الطريقة الأولى تقوم على الرجوع إلى النّص الأول، وإعادة تحويره وتشكيله بصياغة جديدة تُلائم عصر وزمن المبدع/النّاقد، في حين تقوم الطريقة الثّانيّة على إقصاء النّص الأول/النَّص الثّابت ومُخالفته كليا باتخاد رؤية جديدة مُغايرة.

---

[1] أبو بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، 1986، ص: 68.

[2] سيد قطب، نحو مجتمع إسلامي، ص:50.

[3] مُحَمَّد قطب، التّطور والثّبات في حياة البشرية، ص:05.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 13،14.

ويُضيف إلى ذلك، قوله: «عنيت ب "المتحوّل" ما يرفض "أحقيّة" هذا "الثّابت". استنادا إلى تفسير خاص، معيّن، لذلك الماضي عينه، عاملا، بواقعيّة كونه خارج السّلطة، على تحويل المجتمع في اتجاه ما يهدف إليه»[1]، فمفهوم المتحول –هنا– هو ذلك النص الذي استطاع الخروج من مجال تأثير السّلطة، وخلق لنفسه مجالا يُغايره ويُخالفه، لبناء نص جديد لا يعتمد على مرجعيّة سابقة في قيامه، وهو ما يُشيد به ويعتقده.

- ✓ بينما اكتفى "سيد قطب" بربط المتغيّر بالفقه الإسلامي، ذهب "مُحَمَّد قطب" إلى أنّ المصطلح – وبالضّبط التّطور كما أسماه– منفتح على جميع أشكال الحياة، ويُوافقه أدونيس إلى حد كبير– بالرّغم من اختلاف دلالة المصطلحين– حيث رأى بأنّ مفهوم "المتحوّل" طاقة ديناميكيّة، وانفجار ثقافي–معرفي، ويكون ذلك بالابتعاد عن المركزيات والمسلمات الثابتة–النصوص الدينيّة والفقهيّة، من خلال تبنّي التّأويل كوسيلة للخروج عن النّص الأوّل واختراقه.

3– بين الثّابت والمتحوّل:

قبل الرّبط بين المصطلحين؛ أي بين الثابت والمتحول، وجب الوقوف عند كل من المصطلحات التّالية، والتي جاءت للدّلالة على مُقابل مصطلح الثّابت:

- المتغيّر، والذي جاء به النّاقد "**سيد قطب**"
- التّطور، والذي جاء به النّاقد "**مُحَمَّد قطب**"
- المتحوّل، والذي قال به "**أدونيس**"

يمكن إجمال الفروق الموجودة بين هذه المصطلحات في القول التّالي:

"يكون التّغير في الأصل من المحمود إلى المذموم (نقول: تغيّرت رائحته، أي: فسدت)، إذْ التّغير أن يصير الشّيء غيره تماما، بينما يكون التّطور هو الأدق، فهو المعبّر عن حقيقة ما يجري في الحياة من خروج الظّواهر من طور إلى طور دون خروج عن الأصل. أمّا المتحول–التّحول فهو وسط بين التّطور والتّغير"[2].

---

[1] المصدر السابق، ص: 31.

[2] عبد الملك بومنجل، حوار عبر الفايسبوك، يوم 2021/11/27، على السّاعة العاشرة صباحا، https://m.facebook.com/dr.abumindjel?tsid=0.8594710600732876&source=result

يذهب **"سيد قطب"** إلى الرّبط بين مصطلحي الثّابت والمتغيّر، من خلال حديثه عن الشّريعة الإسلاميّة والفقه الإسلامي، وفي ذلك يقول: إنّ الشّريعة الإسلاميّة «ثابتة لا تتغيّر لأنها ترسم إطارا واسعا شاملا يتسع لكل تطور. أمّا الفقه الإسلامي فمتغيّر لأنّه يتعلق بتطبيقات قانونيّة لتلك المبادئ العامة في القضايا والأوضاع المتجددة التي تنشأ من تطور الحياة، وتغيّر العلاقات، وتجدد الحاجات»[1]؛ أيْ أنّ بين الثّابت والمتغيّر علاقة تكامل واتفاق، لا تنافر وتخالف، فالشّريعة الإسلاميّة ثابتة ولا يصحّ التّغيير فيها، بينما يُتاح للفقه الإسلامي التّغيّر، باعتباره لا يعرف الثّبات والسّكون.

يُضيف إلى ما سبق، قوله: «ونحن إذا تتبعنا الأحكام الثّابتة في الشّريعة وجدناها كلها تتعلق بمثل هذه المعاني، فثبوتها إذن لا يعني الجمود؛ لأنّه يتعلق بأهداف ثابتة، ومن هنا يلتقي النّاموس الذي يحكمها بالنّاموس الذي يحكم الحياة والفطرة! وهو ناموس ثابت في أصله متحرك في جزئياته، لأنّه جزء من ناموس الوجود الأكبر الذي يجمع بين الثّبات والحركة في كلّ لحظة، وفي كلّ جزئيّة على ما نشهد من ثبوت الأفلاك وتحركها، وثبوت الحياة وتحركها، وثبوت المجتمع وتحركه»[2]، فهو يؤكد على انسجام المفهومين وتناسقهما، فأين ينتهي الأول يبدأ الثّاني في حلقة دائريّة مُتواصلة.

وفي تأكيده كذلك على تواشج المصطلحين، يقول: «إنّ اعتبار ارتقاء الحياة هدفا ثابتا لا ينفي تطوّر الحياة نحو هذا الهدف، واعتبار الإنسانيّة وشيجة متصلة ذات أهداف مترابطة لا ينفي حاجات كل جيل وأهدافه تتخذ شكلا معيّنا، يُناسب ظروفه ووراثاته ودوافع حياته، ولكنها في عمومها لا تخرج عن هذه الوشيجة المتّصلة ولا عن ذلك الهدف الثّابت»[3]؛ أي أنّ كل مصطلح من المصطلحين يحمل خصائص المصطلح الآخر في جوهره، وكأنّه به يُحاول دمج المصطلحين في مصطلح واحد.

بينما يرى **"مُحَمَّد قطب"** تصارعا داخليا وخارجيا بين مصطلحي "الثّبات" والتّطور"، هذا التّعارض يحدث خصوصا مع مُحاولة الخروج عن النّمطية والشّكل الثّابت؛ أي مع الدّين الذي يُمثل فكرة الثّبات، فيقول: «وحين تستولي فكرة التّطور على أفهام النّاس بهذه الصّورة، فلا بد أن يصطدم تفكيرهم بالدين! فالدّين –في حسّ

[1] سيد قطب، نحو مجتمع إسلامي، ص: 50.
[2] نفسه، ص: 55.
[3] نفسه، ص: 49.

البشريّة- يُمثّل الثّبات»[1]، ويُضيف إلى ذلك قوله: «وما دام الدّين في حسّ البشريّة يُمثّل هذا الثّبات كله، فلا بدّ أن يصطدم في حسّها بمفهوم التّطور الشّامل، الذي لا يُطيق تصور الثبات في أيّ شيء على الإطلاق، ولو كان فكرة الله أو فكرة الدّين»[2]؛ فالتّطور الشّامل يُقصي الثّبات، وبالتّالي يُقصي الدّين، وهذا يدعو إلى وقفة تأويلية فاحصة للدّلالات التي يحملها كل من هذين المصطلحين.

يتطرق المستشرق **"غوستاف قون غرنباوم"**بدوره إلى العلاقة الحاصة بين المصطلحين "الثابت" و"المتحوّل" انطلاقا من حركيّة الأوضاع الغربيّة، فيقول في هذا الصّدد: «...وفي الغرب حوّل العلم والفلسفة الكون الثابت إلى آخر دينامي متحرّك، فاضطر الإنسان إلى أن يُعيد النّظر في موقفه من العالم، وأن يُعيد النّظر أيضا في نفسه»[3]؛ أي أنّ للعلم والفلسفة (الثنائيات التي حكمت العالم كثنائية الداخل/الخارج) الأثر الأكبر في قلب الموازين الثقافيّة من حال إلى حال أخرى، والاستغناء عن المعطيات السّابقة، أو إعادة تشكيلها بما يتناسب مع مساعي هذه الحركة التّنويريّة.

يذهب أدونيس إلى طرح آخر فيما يتعلق بثنائيّة الثّابت/المتحول، وإلى القول بأنّه: «تاريخيا، لم يكن الثّابت ثابتا دائما، ولم يكن المتحوّل متحولا دائما. وبعضه لم يكن متحولا في ذاته بقدر ما كان متحوّلا بوصفه معارضا، بشكل أو بآخر، وخارج السلطة، بشكل أو بآخر»[4]؛ أي أنّ الثّابت والمتحول مصطلحان ديناميكيان يتغيّران مع تغيّر الزّمن، فمصطلح الثابت اليوم لا يعني ثباته غدا، وكذلك مصطلح المتحول اليوم لا يعني أنه سيبقى متحولا دائما، إذْ أنّ المصطلحات تعيش حالة دورانية في مفاهيمها، يتم القبض عليها من خلال تماسها مع البيئة الثقافية للباحث.

يُضيف إلى ذلك قوله: إنّ «لفظي الثابت والمتحول ليسا إلاّ مصطلحين إجرائيين رأيت أنهما يُتيحان إمكانيّة التّعرف، بشكل أكثر دقة وموضوعيّة، على حركة الثقافة العربيّة-الإسلاميّة»[5]؛ أي أنّه ومن خلالهما عاين الثقافة العربيّة، ووقف على مواطن القوة والضّعف في صفوفها؛ من أجل بناء صرح ثقافي حداثي جديد يُخالف النّظرة الكلاسيكيّة السّائدة آنذاك.

---

(1) مُحمّد قطب، التّطور والثّبات في حياة البشريّة، ص: 05.

(2) نفسه، ص: 05،06.

(3) غوستاف قون غرنباوم، دراسات في الأدب العربي، تر: إحسان عباس وآخرون، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959، ص: 24.

(4) أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 14.

(5) نفسه، ص: 14.

ويُشير كذلك إلى وجود تداخل بين المصطلحين من خلال تبادل أدوارهما بشكل مستمر، فيقول: «هذا لا يعني أنّ ما أسميه بالثّابت لم يعرف أي تحول في التّنظير والممارسة، عبر التّاريخ، أو أن ما أسمّيه بالمتحول لا يتضمّن بعض عناصر الثّبات. وإنّما قصدت أن أشدد على الطّابع الغالب والأكثر إلزاما وحضورا في اتجاه الثبات بالقياس إلى اتجاه التّحول، أو في هذا الاتجاه بالقياس إلى ذلك الآخر»[1]؛ أي أنّ لكل مفهوم بعدين بعد ثابت وبعد متحول، والبعد الغالب على المفهوم يحدد وجهه ووجهته.

"وبالتّالي لم يكن الثّابت دائما ثابتا، ولم يكن المتحول متحولا دائما، هما مرتبطان باللحظات التّاريخيّة والاجتماعيّة والفكريّة، والثّابت هو الأصول الدّينيّة ولست أنا من أقول ثابت، وإنّما هو من يقدّم نفسه ثابتا لا يتغيّر"[2]

- ✓ ذهب "سيد قطب" إلى القول بتوافقية مصطلحي "الثابت" والمتغيّر"، في حين خالفه "مُحَمَّد قطب" الذي رأى بتعارضهما؛ أي تعارض "الثبات" مع التّطور الشّامل.

بينما نهض مصطلحا الثابت والمتحول عند أدونيس على نص سابق، واختلفا في العملية التي تلي القراءة، فالثابت بقي سجين النص الذي أغلق تأويلاته واكتفى بمفهوم واحد، بينما انفتح النص المتحول على تأويلات تكيَّفت مع متطلبات الواقع الحديث.

ثانيا: المصطلحات النقديّة الواردة في كتاب "الثابت والمتحول"–القائمة على ثنائيّة الثبات والتحول–(مرتبة ألفبائيا):

1- مصطلح الإبداع:

تتشابك المعاني اللغويّة لمفردة **"الإبداع"** في نفس الحلقة الدّلالية، وتنصهر في معنى وحيد، وقد اشتُقّ هذا المصطلح من الفعل الثلاثي **"بَدَعَ"**. فنجد في معجم "مقاييس اللغة" تعريفه كالآتي: «(بدع) الباء والدال والعين أصلان: أحدهما ابتداء الشّيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال. فالأوّل قولهم: أبْدعْتُ الشَّيء قولا

[1] المصدر السابق، ص: 56.

[2] لقاء مع الشّاعر والمفكر العربي أدونيس في صالون الدكتور عبد النّاصر هلال، الجمعة 29 أكتوبر 2021، على السّاعة الثّامنة بتوقيت القاهرة، وعلى السّاعة التّاسعة بتوقيت مكة المكرمة.
https://us02web.zoom.us/j/83702840667?pwd=WTFDQ3hoT29NZDRhMlV6SHhzVXBRUT09

أو فعلا، إذا ابتدأته لا عن سابق مثال.(...) قال الله تعالى: ﴿مَا كُنْتُ بِدْعا مِنَ الرُّسُلِ﴾ أي ما كنت أوّل»[1]، فالإبداع هو أوّل الأمر وتفرده، بحيث لا يستند في ركيزته وأسسه على قاعدة سابقة.

وقد جاء مفهوم هذا المصطلح في المعجم الفلسفي بدلالات مُغايرة، يمكن حصر أهمها في النّقاط التّاليّة[2]:

- **تأسيس الشّيء عن الشّيء**؛ أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقا، كالإبداع الفنيّ.
- **تأسيس الشّيء من لا شيء**؛ أي أنه اخراج من العدم إلى الوجود.
- **إيجاد شيء غير مسبوق بالعدم**، ويُقابله الصّنع.
- **الإبداع الدّائم**، وهو ما قال به الفلاسفة الأصوليون والديكارتيون، وهو عين الفعل الذي يخرجه من العدم إلى الوجود.

تناول النّاقد "**حسين مروه**" مصطلح الإبداع في قوله على لسان الشاعر "**الداغستاني رسول حمزتوف**" إنّ «الإبداع الشعري يزداد خصبا في شعب بلاده الذي وهب العالم شاعرا عظيما، هو سليمان ستالسكي»[3]، وهو يَعبُر على المصطلح دون الخوض في مفهومه؛ للدلالة على التّفاوت بين الإبداع في منطقة دون غيرها، وبأنّ هذا الإبداع مرتبط في الأساس بالبيئة والشاعر.

ويؤكد على ما سبق، قوله: إنّ «قدرة الإبداع والخلق هذه، تنشأ من خصائص ثابتة في قوم من الناس، وأنّ فقدان هذه القدرة تنشأ أيضا من خصائص ثابتة أخرى في قوم آخرين»[4]، وهو ما يفسر تفاوت الإبداع بين بيئة وأخرى، ومع فترة زمنية دون غيرها.

غير أنّ أدونيس ينظر إلى مصطلح الإبداع نظرة فلسفية-عموديّة، نظرة تختلف عن مفهومه العادي-الأفقي، بالتّعمق في الأنساق المضمرة، فيقول فيه:«...والإبداع هو تأسيس للإنسان والوجود في أفق البحث والتّساؤل. بتعبير آخر، أخذ الإنسان يُمارس هو نفسه عمليّة خلق العالم»[5]، فهو ينتقل من البنية السّطحيّة

---

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج:1، ص: 209.

[2] ينظر، جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج:1، ص: 32،31.

[3] حسين مروه، قضايا أدبية، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1956، ص: 108.

[4] حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، 1965، ص: 148.

[5] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 07.

للمصطلح إلى بنيته العميقة، والخوض في حيثياته الفلسفية التي توحي بالخلق، والولادة؛ أي أنّ صفة المبدع تتحقق في الشّخص الخلاّق دون غيره.

ويُضيف إلى كون مصطلح الإبداع يُخلق من الدّاخل، وليس من السطح المحيط به، وهو ما يصنع التباين والاختلاف بين شخص وآخر، قوله: «من هنا نقول إنّ جوهر الإبداع هو في التّباين، لا في التّماثل. كذلك نقول إنّ غنى التّراث الشّعري لشعب ما يُقاس بمدى هذا التّباين»[1]؛ أي أنه يُخالف الناقد **"حسين مروه"** الذي ربط الإبداع بمحيط الأديب.

الإبداع لا يعني القطيعة مع الماضي، كما لا يعني الكتابة على منوال القدامى، وإنما هو فَنيةُ التَّجاوز دون الاقصاء، «وعلى هذا نقول إنّ العودة إلى الماضي أو الجذور هي العودة إلى الإبداع، لا العودة إلى الأشكال التي أبدعت. إنّ العودة إلى الماضي الشّعري العربي، بتعبير آخر، لا تعني الإقامة في هذا الماضي وإنما تعني على العكس تجاوزه. ولا يعني هذا التّجاوز، بدوره، أن يكتب الشّاعر العربي اليوم شعرا أفضل بالضّرورة من الشّعر الذي كتبه أسلافه، وإنما يعني أن يدخل في المناطق الأكثر عمقا في الحدس العربي أو الرّؤيا العربيّة»[2].

ينطبق هذا المفهوم على مجال الفن والأدب، فيقول في ذلك: «ومن هنا نشدد على أنّ زمن الإبداع ليس أفقيا، ليس خيطا متصلا، وإنما هو آنات أو لحظات، أي أنّه انبجاس متقطع، وعلى أنّ العالم الشّعري لم يخلق كاملا دفعة واحدة، وعلى أنّ هذا الكمال ليس موجودا، بشكل جاهز في نقطة زمنيّة اسمها الماضي، أو في مستودع اسمه التّراث، كما يقول التّقليديون، وإنما هو انفتاح دائم، وقابليّة دائمة على أن يكون أكثر غنى وجمالا، وأعمق وأشمل، وعلى أنّ الكمال حركة لا تكتمل»[3]، ويقصد هنا بالزّمن الأفقي الزمن السّطحي للنّص، ويقابله الزّمن العمودي الذي يتجاوز البنيّة السّطحيّة، متوغلا في العمق من خلال التّركيز على الثنائيات المسيطرة في بنائه، والمؤسسة لمعالمه؛ فالإبداع يتجسّد في لحظات زمنيّة دون أخرى، وهو غير مرتبط بالقديم دون الحديث، أو العكس، وإنما هو هروب الشّاعر من بوثقة الزمن والتّحرر منه، ليصبح زمن الإبداع هو زمن الشّاعر.

ويشير كذلك إلى خاصيّة الإبداع، والمتمثلة في الانفتاح، فيقول:

---

[1] أدونيس، الثّابت والمتحول، ج:4،ص: 52.

[2] نفسه، ص: 53،52.

[3] نفسه، ص: 53.

«والرؤيا إذن إبداع. ويمكن تعريف المبدع، على صعيد الرّؤيا، بأنّه من يبدع "في نفسه صورة خياليّة أو مثالا، ويبرزه إلى الوجود الخارجي". وكلّ شخص لا ينطلق من هذا الإبداع في نفسه لا يسمّى مبدعا. فالإبداع، هنا، هو إبداع المثال- أي مثال الشّيء الذي سيتحقق في الخارج»[1]، فالمبدع لا يكون مبدعا —حسب أدونيس- إلاّ إذا أعطى لخياله القدرة على مُحادثة الواقع وتمثيله.

إضافة إلى خاصيّة الانفتاح، يرى أدونيس بأنّ الإبداع استشراف لحقائق معرفيّة لاحقة، وتوثيق لها، ولذلك يقول: «وقد يكون الإبداع كشفا لما لم يُعرف بعد، وقد يكون تأليفا جديدا لأشياء معروفة، شريطة أن يجيء هذا التّأليف "شكلا لم يعرف بعد". ومن هنا نشوة المبدع بإبداعه، لأنّه يشعر أنّه يتجاوز المألوف والعادي ويُقدّم صورة جديدة للعالم»[2]؛ أي أنّ القراءة لشيء معروف-معلوم بطريقة جديدة يجعله غير معروف، لأنّ الإبداع قام بتغريبه وإعطائه صفة الدَّيمومة.

كمفهوم متكامل لمصطلح الإبداع، يمكن القول بأنّه التّجديد، وذلك ما يقر به النّاقد في قوله: «التّجديد موقف إبداعي جذري وشامل»[3]، فهو يربط بين الإبداع والتّجديد ويجعلهما وجهان لعملة واحدة؛ أي أنّ الإبداع هو تجديد، والتّجديد هو إبداع.

- ✓ الإبداع عند أدونيس انفتاح دائم على الوجه الآخر من الحياة، وهو كذلك حالة شعورية هاربة يلتقطها المبدع لتجسيدها قطعة أدبية خالصة، بحيث يُجسّد مكامن الجمال ويرصده، وهو بذلك يُخالف رأي النّاقد "حسين مروه" الذي يربط الإبداع ببيئة المبدع.

2- مصطلح الأصالة:

جاء معنى الأصالة في معجم "مقاييس اللغة" والمأخوذ من الفعل الثلاثي "أصل" كالآتي: «الهمزة والصاد واللاّم، ثلاثة أصولٍ متباعدٍ بعضها من بعض، أحدها أساس الشّيء والثّاني الحيّة، والثّالث ما كان من النّهار بعد العشيّ. فأمّا الأوّل فالأصل أصل الشّيء»[4]، ومن ثمّ فالأصالة -حسب هذا المعنى اللغويّ- هي أوّل الشّيء وركيزته.

---

[1] أدونيس، الثّابت والمتحول، ج:4، ص: 151.
[2] نفسه، ص: 151.
[3] نفسه، ص: 50.
[4] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج:1، ص: 109.

الأصالة في المعجم الفلسفي –وبالتّحديد عند **"مارتن هيدجر"**– هي كلّ فكرة ناشئة عن جذرها الأوّل لذلك تمّ القول بأنّ: «الأصالة عند (هيدجر) هي الأفكار والعواطف الصادرة حقا عن صاحبها فكل من كان تفكيره صدى للبيئة، أو للرأي العام، وكلامه غير صادر عن ذاته، وغير متصل بالواقع، لم يكن إنسانا أصيلا»[1].

يُشير **"العقاد"** إلى مفهوم الأصالة في قوله: «الأصالة قدر مشترك بين جميع الحضارات: فكل حضارة أبدعت ونقلت وكانت لها سمة تميزها بين الحضارات العالمية. ولم توجد قط حضارة تفردت بالإبداع أو تفردت بالنقل أو خلت من السمة التي تُميزها بين سمات الحضارة»[2]؛ أي أنّ الأصالة ترتمي في معنى واحد عنده، وهو ذلك المفهوم البسيط للمصطلح؛ حيث جعله مشتركا بين الحضارات، أو بعبارة أخرى لخصه في كونه تراث يتوارث بين الأجيال، فمهما أبدعت وتفردت كل حضارة إلاّ أنها تبقى تابعة/خاضعة بشكل ما إلى سلطة الماضي.

فيما عالج أدونيس مفهوم الأصالة في الجزء الرّابع –صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشّعري–بمفهوم مغاير، جاء فيه تأكيده على ضرورة قراءة التّراث –الأصول– لإضاءة الأفكار المتناثرة اليوم تحت ما يسمّى بمفهوم "الحداثة" وإعطاء مفهوم جديد للأصل، فيقول مبدئيا: «يحدد الأصل تقليديا، بأنه ما نبع أصليا من الشخصيّة العربيّة. أي أنه الابتكار الذي صدر عن العرب، من ذات أنفسهم، دون أي تأثر بالخارج. وهذا الأصل هو الإسلام، واللغة العربية، تضاف إليهما الابتكارات العلمية (العلوم الإنسانيّة) والنظم (الدينية، السياسية، الاجتماعية، المالية، العسكرية، الإدارية...)»[3]؛ أي أنّ الأصل بطابعه التقليدي هو كل ما تعلّق بالثوابت (الثابت اللغوي –اللغة العربيّة– والثابت الديني–الإسلام–).

يخالف المفهوم التّقليدي للأصالة، فيطرح مفهوما آخر، في قوله: «الأصالة إذن، هي التّأصل في الأصل والصّدور عنه. وفي هذا ما يتضمّن تحديدا للعلاقة بين ما ينتجه العربي اليوم وما أنتجه أسلافه، أي بين الحديث والقديم أو (التّجديد والأصالة). فهذه العلاقة يجب أن تكون كعلاقة الفرع بالجذر، أو الغصن بالشّجرة»[4]؛ إذْ أنّ الأصالة حسبه جوهر الحداثة، لأنّها الخلق والتّفرد والتّميز، وهي النسخة الأولى والأخيرة من ذاتها، كما يؤكد على ضرورة ربط الحداثة بالتّراث، والجديد بالقديم، ولابدّ على الباحث لأن يكون أصيلا أن يرجع إلى أصول

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والانكليزية واللاتينيّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، 1982، ج:1، ص: 96.

[2] عباس محمود العقاد، أثر العرب في الحضارة الأوروبية، دار المعارف، مصر، ط8، 1969، ص: 28.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 125.

[4] نفسه، ص: 125.

الشّيء والاطلاع على النتائج السّابقة قبل بناء فرضيات ومعارف جديدة (فلا يمكن بناء علم من العدم، وإنما هو سلسلة تجارب يستعين بها الباحث من أجل محادثة المستقبل).

يترتب تبعا لما سبق ذكره، التركيز على المعطيات العميقة للمجتمع قبل الخوض في الشكليات المحيطة به، وضمن هذا النّطاق تتشكل معالم الأصالة وتتحدّد بشكل واضح، وهو ما يُصرّح به أدونيس في قوله: «ينبثق تحديد الأصالة على هذا النّحو من نظرة خاصة لمفهوم المجتمع والفرد. المجتمع بحسب هذه النّظرة، وحدة (أمة) كاملة. أمّا الفرد فكائن عابر يحفظ هذا الكمال، ويشهد له. ليس دوره في أن يرفض أو يغيّر، بل هو في أن يقبل ويفسّر هذا القبول، بحيث تستمر وحده الأمة أو أحديتها في التّفكير والتّعبير. هكذا يكون "التّجديد"، بالضّرورة، "نسجا على منوال القديم"»[1]؛ فلا يمكن للفرد أن يتمرد أو يتجاوز أركولوجيّة المجتمع، وإنما ينطلق منها مفسرا ومعللا ومحللا ومنتقدا، وبالتّالي المضي نحو تحقيق خطوة التّجديد والتّغيير، القائمة أساسا من داخله.

وقولنا أصالة الشيء بمعنى أصله (من ذاته أو من داخله)، وهو ما يؤكد عليه في قوله: «الأصل هو ذاته، وهو كذلك تجلياته أو تجسيداته في أشكال وطرق من التفكير والتعبير. ليس الأصل، بكلمة ثانية، "روحا"- "جوهرا" وحسب، وإنما هو أيضا تاريخ. الأشكال التّاريخيّة التي يتجسّد فيها الأصل، هي مانسميه بالثقافة أو الحضارة»[2]، ولا يُريد بها –حسب هذا المفهوم- التّقليد والتّراث، وإنما الأصالة عنده هي جوهر الحداثة، وهذه الحداثة لا تتعارض مع العودة إلى الماضي من أجل قراءته وفهمه فهما صحيحا.

لا يختلف المفهوم العام للأصالة عن مفهومه الخاص، فالأصالة في المجال الشّعري أو الأدبي بصفة حامة، قراءة للتّراث وعودة إليه؛ من أجل الإحاطة بآداب السابقين، ومحاولة استنباط أهمّ الخصائص الجوهرية لبناء أدب أصيل يتماشى مع العصر الحالي، إضافة إلى إضفاء لمسة عصريّة تتلاءم مع معطيات الواقع، فيقول في هذا الصّدد: «يعني مفهوم الأصالة والأصل، بدلالته السّائدة (الموروثة)، وضمن الإطار الذي أشرنا إليه، أنّ للأصل الشّعري خصائص أو سمات معيّنة يجب أن تُحافظ عليها النتاجات (الفروع) اللاحقة، دون ذلك- أي إذا حدث أن ظهر نتاج بسمات مغايرة، فإنّ الثقافة السّائدة تُسميه "خروجا" أو "شذوذا" أو "ضد ما نطقت به العرب"، أي "استيرادا" من الآخر غير العربي، يتناقض مع "الخصوصيّة" أو "الشّخصيّة" العربيّة"»[3]؛ فالشاعر –حسب

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 126.
[2] نفسه، ص: 126.
[3] نفسه، ص: 126،127.

أدونيس- لا بدّ أن يكون أصيلا في كتاباته الشّعريّة، فلا يتمرد كلّ التّمرد، ولا يخضع كلّ الخضوع، كما لا يجب أن يتقمص ما لا يمتّ لجنسه بصلة فيصبح دخيلا على ثقافته والثقافات الأخرى.

ويُحيط كذلك بمرادف الأصالة التّقليدي -حسب ما رأته الثقافة العربيّة السّائدة- فيقول: «الأصالة، في منظور الثّقافة السّائدة، هي إذن المِنْوَاليَة. فلا يكفي الشّاعر، لكي يكون عربيا "أصيلا" أن يكتب باللغة العربيّة- الأصل (الأم)، وإنما عليه أن يكتب على غرار ما كتب أسلافه القُدامى، وبـ "روحهم"»[1]، فالمنوالية —حسب الثّقافة السائدة- مرادفة للأصالة، وهي الكتابة على منوال السابقين، وهي لا تعني بالضرورة اقتفاءهم في الشّكل واللغة، وإنما هي الكتابة بنفس النغم والروح اللتان كتبوا بهما سابقا.

ويذهبون إلى أنّ الأصالة كذلك «هي في تكراريّة الأشكال القديمة (الجاهليّة، على الأخص) التي جسّدت للمرة الأولى، "خصوصية" اللغة العربية (الأصل) وعبقريتها، وليست في إبداع أشكال جديدة مغايرة، قد تكشف عن عبقريّة اللغة العربية بطريقة مغايرة، وربما قد تكون أعمق وأغنى مما فعلت الأشكال القديمة»[2]، فهي—حسب البعض منهم- قائمة أساسا على الرّجعيّة؛ أي الرجوع إلى الأشكال الشّعريّة القديمة —الجاهليّة- ومحاولة الكتابة على منوالها.

ويرى بأنّ الثقافة السائدة في المجتمع هي المتحكمة في استجابة الشاعر من عدمها لمجموع الآراء الفنية المطروحة في حدود ذلك الوسط المغلق، فتجعله تابعا لها بطريقة أو بأخرى، ويؤكد على هذا الرأي في قوله: إنّ «الثّقافة السّائدة (الموروثة) تؤكد دائما على أنّ مهمة الشّاعر (وكل شخص) هي أن يقبل ويُسوّغ، لا أن يسأل ويبحث. "لا جديد تحت الشّمس": تلك هي الحكمة الشّعريّة التّقليديّة. فالمنواليّة ليست قيمة، بحدّ ذاتها، وحسب، وإنما هي أيضا معيار أول. وطبيعي أن يكون الإبداع، في هذا المنظور، خروجا-أي شذوذا وانحرافا...إلخ، وأن لا يكون الشّعر في الحاضر إلاّ تحيينا للشّعر في الماضي»[3]، فالإبداع ضمن هذا الوسط المغلق يعدّ ضربا من اللاجدوى، اعتبارا للتّهميش الذي سيُلاقيه.

هذا ما يجعله مصطلحا ضروريا في البيئة العربيّة، لأنّ «مفهوم الأصالة، كما عرضناه، هو أحد المقومات الأساسيّة للثقافة العربيّة "الحديثة"، السّائدة. وهو يكشف عن أمرين: التوكيد على الاختلاف، حين تكون المسألة

[1] أدونيس، الثّابت والمتحول، ج:4، ص: 127.
[2] نفسه، ص: 127.
[3] نفسه، ص: 128.

مسألة المقارنة بين العرب والأمم الأخرى، والتوكيد على الإئتلاف، حين تكون المسألة مسألة العلاقة بين العربي "الحديث" والعربي "القديم"»[1]؛ أي أنّ لمفهوم الأصالة وجهان مختلفان، الوجه الأول يُقابل الثقافة الغربية لتعريفها بمدى الثراء والتنوع في الثقافة العربية، والذي يميزه عنها، والوجه الثاني المُقابل للثقافة العربية بصفة عامة؛ أي على طول امتدادها التاريخي، وهو يعكس الإئتلاف الموجود في هذه الثقافة على الرغم من تغيّر الأزمنة.

أمّا الحديث عن فلسفة المصطلح عند أدونيس، وقراءته من منظور ثقافي، فيرى بأنّه «من هنا كانت "الأصالة" المصدر الأوّل لمشروعيّة الكلام. وهكذا يتبين أنّ مفهوم الأصالة في الممارسة الإيديولوجيّة السّائدة، "استحداث" ثقافي-سياسي من أجل تسويغ استمرار السلطوية القمعية، أي استمرار الفئات التي "ترث" "الأصيل-القديم" في سيادتها وسيطرتها»[2]؛ أي أنّ للمصطلح أغراض ثقافيّة خفيّة، تتحكّم في الشّاعر أو النّاقد أو الباحث، وتجعله متصلا بشكل دائم بمعطيات دغمائية تحدّ من إبداعه.

يرى كذلك بأنّ «الذين يؤمنون بتثوير الحياة العربيّة تثويرا شاملا ويعملون له، يرفضون، بالضّرورة الإيديولوجيّة العربيّة السّائدة، أي أنّهم يرفضون، بالضّرورة، مفهوماتها ومستلزماتها الثّقافيّة-السّياسيّة، والاقتصاديّة-الاجتماعيّة. والأصالة هي، بين هذه المفهومات، الأكثر اكتنازا بطاقة التّمويل والتّضليل، أي الأكثر مدعاةً للنّقد والرّفض»[3]، فهو يرفض التّنكر العربي للمعطيات الحقيقيّة والفعليّة لهذا المصطلح، ويجد هذا التجاهل لسياقاته المؤسسة له نوعا من العبث السلبي، العائد بالضرورة على الثقافة العربية بالسّلبية، فالثورة قائمة على جميع الأصعدة، ولا تشمل صعيدا دون آخر، وهذا ما أدّى إلى ضبابيّة المفاهيم وإغراقها في الماديات دون الجوهر، وانحرافها عن المعنى المُراد.

من بين أسباب التّنكر لجوهر الثورة (الثورة العلميّة)، تعارضها مع الجانب الديني، ويقول إثر ذلك: «لكن رفض الأصالة، منظورا إليها بهذه النظرة الإيديولوجيّة-الدينيّة، لا يستدعي رفضها كلفظة. فمن الممكن أن نستخدم هذه اللفظة، ونعطيها دلالة جديدة. ونحدد الأصالة، في ضوء هذا المنظور، بأنها فذوذية التجربة الإبداعيّة

[1] أدونيس، الثّابت والمتحول، ج:4، ص: 128.
[2] نفسه، ص: 129.
[3] نفسه، ص: 129.

وفُرادتها»[1]؛ أي أنّه يرى بوجوب التّعامل مع هذا المصطلح بإيجابيّة، من خلال منحه بعدا دلاليا عميقا، يسمح له بالخوض في التّجارب، ذلك ما يُعطيه صفة التّميز والتّفرد.

وفي الجانب الإبداعي لهذا المفهوم، يرى أدونيس بأنّ أصالة الأدب-أصالة القصيدة تتراوح في كونها خروج من الشرنقة، ببناء عالمها المنفرد والمختلف، ويتجلّى ذلك في قوله الآتي: «هكذا حين أصف قصيدة بأنها أصيلة، لا أعني أنها صادرة عن أصل قديم، أو جارية مجراه، وأنها تكتسب أصالتها من تشبهها بهذا الأصل، وإنما أعني، على العكس، أنها فذة، مغايرة للقديم، وأنها تتجه نحو المستقبل لا نحو الماضي وأنها أصل ذاتها: طبعا، لا بمعنى أنها منفصلة عن الشعب والواقع...إلخ، بل بمعنى أنها ليست ابنة نموذج-أب، وأن لها بنيتها الفنية الخاصة بها، ورؤياها الخاصة بها، وعالمها الخاص بها»[2]؛ فهو-هنا- يُخالف جميع الاعتقادات السابقة، التي ترى في الأصالة كتابة على منوال السابقين، ويذهب إلى أنّ الأدب لا بد لكي يكون أصيلا، أن يُغاير ويتحرّى التّجديد النابع من الداخل (من داخل الشّاعر) ما يجعل منه في النهاية عملا أصيلا.

اختلف الحقل الدّلالي لمفهوم الأصالة عند أدونيس عن سابقيه، من خلال ربطه لمفهوم الأصالة بالحداثة، فليس الثابت ثابتا دائما، وإنما بين الثابت والمتحول علاقة تشاكل وتداخل تتغيّر بتغيّر معطيات العصر، في حين رأى النّقاد القُدامى مفهوم الأصالة مفهوما مقدسا، وهو ما رفضه من خلال كسر قدسيته لجعله ضرورة طبيعيّة من أجل المضي قدما؛ أي أنه حاول تجاوز هذا القديم انطلاقا من صياغته صياغة جديدة، فيرى أنّه من الواجب العودة إلى التّراث وقراءته، ثمّ تخطيه، وبالتّالي رفض أن يكون حبيسه، لأنّ الاستغناء عن التّراث كليا والبحث في تراث الآخرين يولد فكرا غربيا لا عربيا، ويصبح بذلك غريبا عن المجتمع العربي وأفكاره.

- ✓ يكمن الاختلاف الذي جاء به "أدونيس" في ربطه للأصالة بالبيئة الثقافيّة العربيّة، باعتبارها قضيّة خاضعة للمتغيّرات الثقافيّة، وبالتّالي تبنى موقفا مُخالفا لما تمّ القول به (قول العقاد) فيما يخص هذا المصطلح، وإعطائه مدلولا خاصا قائما على فكرة التّفرد والتّنصل من المعارف السّابقة الخاضعة لحكم العادة، دون اقصائها.

[1] المصدر السابق، ص: 129.
[2] نفسه، ص: 129،130.

3- مصطلح الإمبرياليّة/ الإمبرياليّة الثقافيّة:

جاء في قاموس "أكسفورد" مفهوم الإمبرياليّة، على الصّيغ التّاليّة[1]:

- **"Imperialism"** نظام سياسي، حيث تسيطر وتحكم دولة غنيّة وقويّة على دولة أقلّ قوة منها، وتجعل منها مستعمرتها.
- **"Imperialist"** وهو الشّخص المؤمن بالإمبرياليّة.
- **"Imperial"** أصل الكلمة "**إمبراطوري**"، وهي الدولة القوية المهيمنة والمسيطرة على المستعمرات الأخرى.

أمّا اللاحقة **"Culturel"** (الثقافي)، فهي صفة مرتبطة بالعادات والفن... الخاصة بمجتمع ما، كالهويّة الثقافيّة، والتّنوع الثقافي[2].

تطرق النّاقد "**حسين مروه**" إلى مصطلح الإمبريالية من خلال حديثه عن مظاهر التّعايش السلمي في الأنظمة الاجتماعية، ويتجلّى ذلك في قوله: «من ظاهرات التّعايش السّلمي بين الأنظمة الاجتماعيّة المتباينة، وجود الإمبريالية والاشتراكية كنظامين متعارضين في عالم واحد، هو عالمنا الحاضر»[3]، وقد جعل من الإمبريالية والاشتراكية تيارين متصارعين يمتد تأثيرهما إلى اللّعب بنظام العالم ككل.

يُضيف إلى ذلك قوله: «الإمبريالية التي هي أعلى مرحلة من مراحل الرّأسمالية، ستظلّ مزدهرة، على أشكال مختلفة، ما دامت الظروف تسمح لها بذلك. ومع أنّ نهايتها محتمة، لن تزول إلاّ تحت ضغط اليقظة القومية وتَحالف القوى التّقدميّة العاملة على تعجيل نهايتها وتحطيم ظروف وجودها»[4]، وعند القول بأنّ الإمبريالية هي أعلى مرحلة من مراحل الرّأسمالية فهو يُشير إلى العلاقة العضوية بين الرّأسمالية والإمبريالية، ومدى تلاحمهما وشراستهما في تحقيق مصالح رأس المال.

يرصد أدونيس التّغيّرات الحاصلة في مفهوم الإمبريالية، فيرى بأنّه قد تشكل عبر مراحل تاريخية متسلسلة، حتّى اكتمل في شكله النّهائي وهو الإمبريالية الثّقافيّة الشّاملة لكل المجلات الأخرى (السياسة والاقتصاد...)،

---

[1] see, oxford wordpower, university press, oxford, second edition, 2006, p:395.

[2] see, ibid, p: 191.

[3] حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص: 212.

[4] نفسه، ص: 213.

وهي ممارسة استعماريّة غربية –في حقيقة الأمر– على الآخر (الآخر العربي–المسلم بشكل خاص)، فيقول في هذا الشّأن: «الإمبرياليّة الثّقافيّة هي مجموعة الوسائل التي تمكّن من إدخال مجتمع ما في إطار النّظام العالمي الحديث، وهي الطّريقة التي تؤدي بالطّبقة التي تقود هذا المجتمع إلى أن تكيّف مؤسساته الاجتماعيّة، سواء بفعل الإغراء أو الضّغط أو القوّة أو الإفساد، لكي تجعلها متطابقة مع القيم والبنى في المركز المهيمن لذلك النّظام، أو لكي تجعلها وسيطا لها»[1]، فبعد الحرب العالميّة الثّانيّة تغيّر النمط السّائد، وتغيرت طريقة الإمبريالية، من خلال اللجوء إلى إمبرياليّة ثقافيّة؛ أي استعمار ثقافي، وهو أكثر خطورة لكونه يؤثر على الفرد بشكل غير مُباشر، فيقوم بجذبه حتّى يصبح تابعا وخاضعا لهذا النّظام الثّقافي المفروض.

يُكمل حديثه عن ما سبق ذكره، فيقول: «تُشير عبارة "النّظام العالمي الحديث" إلى النّظام الأمريكي–الأوروبي. أمّا عبارة "المركز المهيمن" فتعني الولايات المتحدة، وحدها. ربما كان هذا التّحديد خير ما يصف العلاقة القائمة بين المجتمع العربي، والنّظام الأمريكي–الأوروبي، الاقتصادي–الثقافي»[2]؛ أي أنّ النظام الأمريكي أصبح اليوم المهيمن والمتحكم في جميع العلاقات المطروحة سياسية كانت أو اقتصادية أو ثقافيّة؛ ثمّ إنه بطريقة أخرى تغلغل في البنيات التّحتيّة للعالم، وبالتّالي السّيطرة عليه ثقافيا.

يُشير كذلك إلى الخلفيات المخبوءة من هذا الاستعمار الثّقافي، في قوله: «غير أنّ الامبريالية الثقافيّة تخلخل، اليوم، جذريا، هذه التّلفيقيّة. تقذف بالمجتمع العربي في مفترق حاسم، بحيث أنّه لا يبدو أكثر من ملحق اقتصادي–ثقافي بالغرب، وعلى الأخص بمركزه الامبريالي المهيمن: الولايات المتحدة. إنه الآن، بتعبير آخر، في مرحلة انشقاق على مستوى الأصل. ولئن قدرنا في الماضي أن "نلغي" أو "نعلق" بمعنى ما الغرب، ممثلا باليونان، فإنّ الغرب، اليوم، يقيم في عمق أعماقنا...»[3]، وهو حديث عن الإمبريالية الجديدة، التي طوّرت أسلوبها في الغزو، فقد تجاوزت الغزو القديم وسلب الأراضي والمواد الخام، وأصبحت غزوا ثقافيا اقتصاديا يُخضع الآخر إلى سيطرته المحتومة والنّهائية، والتي لا مناص من مجابهتها، ويركز على الولايات المتحدة باعتبارها الرّاعي الرّسمي للإمبريالية بكل أشكالها المختلفة.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت–لبنان، ط8، 2002، ط9، 2006،ج:3، ص: 05.

[2] نفسه، ص:05.

[3] نفسه، ص: 09.

يُضيف إلى ذلك، قوله بأنّ: «جميع ما نتداوله، اليوم، فكريا وحياتيا، يجيئنا من هذا الغرب. أمّا في ما يتصل بالنّاحيّة الحياتيّة، فليس عندنا ما نحسّن به حياتنا إلاّ ما نأخذه من الغرب. وكما أننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإننا نفكر بـ"لغة" الغرب: نظريات، ومفهومات(...)ابتكرها، هي أيضا، الغرب. الرأسمالية، الاشتراكيّة، الديموقراطيّة...»[1]، فمحاولة التّجاوز؛ أي تجاوز الهيمنة الغربيّة، تستدعي قوة من الطّرف الآخر في جميع المجالات، غير أنّ العربي لا يملك هذه القوة، لأنّه يفكر على منوال الغرب، ويستعير لغته ووسائله.

وقد ساهم هذا المفهوم –في بداية الأمر– على خلق الثنائيات الضديّة في المجتمع، مثل السيد/ العبد، الغني/ الفقير، المركز/الهامش، القوي/الضّعيف، وكلها تصبّ في إطار الهيمنة، وبالضّبط الهيمنة الثّقافيّة.

يتطرق أدونيس إلى إشكالية تعترض الحضارة العربية، في قوله: «لننطلق من تحديد المشكليّة القديمة للحضارة العربيّة. من جهتي، أحددها بأنها مشكلية الوحي/العقل، الدين/الفلسفة، الروح/الجسد، القديم/المحدث، على المستوى النّظري العام، والمضمون/الشكل أو المعنى/اللفظ، على المستوى الأدبي الخاص»[2]؛ فالفكر العربي لم يستطع تجاوز هذه الثّنائيات، والصّراع الدّاخلي فيها، وبالتّالي عجز عن مواكبة الآخر وظلّ حبيسها.

يرى كذلك «أنّ طبيعة هذه المشكليّة هي في أساس ما أدّى إلى الثنائيّة التّبسيطيّة الحديثة (الإمبريالية): العرب/الغرب، النّبوة/التّقنيّة»[3]، فالعربي يُقابل النّبوة، والغربي يُقابل التّقنيّة.

ويشير إلى ضرورة تخطي زيف هذه الثنائيات الوهميّة، الرّاسخة في الذّاكرة من أجل التّغلب على الآخر نفسيا قبل التّغلب عليه واقعيا–ماديا، فليس «هناك "غربي" متفوق نوعيا على "العربي" بحيث يتحتّم على الثّاني أن "يفيد" دائما من الأول ويظلّ تابعا له، إلى أن يأتي وقت قد تنقلب فيه المعادلة، ويصبح الأوّل تابعا للثّاني. وإنما هناك إنسان واحد، حدث له، في ظروف وأوضاع معيّنة، أن "يتقدّم"، أو حدث له أن "يتأخر" فليس " التّقدم" مسألة "غربيّة"، كذلك ليس التّخلف مسألة "شرقيّة". إنّ هذه الثّنائيّة هي أيضا من "ابتكار" الهيمنة الإمبرياليّة»[4]، فثنائية التّقدم/التّخلف لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تبقى صامدة جامدة، بل تتحوّل من فينة إلى أخرى لقلب الموازين، وبعثرة المعادلة.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 09.

[2] نفسه ، ص: 12.

[3] نفسه، ص: 12.

[4] نفسه، ص: 30.

يقول كذلك، بأنّه: «حدث في مناخ هذه الهيمنة، ما يمكن أن أشبهه، دون مبالغة، بنوع من **الثّورة الكوبيرنيكية**[*]: لم يعد المطلق الإلهي، وحده، مركزا، بل صار الإنسان شريكا له. ذلك هو الجانب الصّوفي (والعقلاني-الإلحادي، لكن على مستوى آخر) من هذه الثّورة» [1].

مُضيفا إلى تأثير الثّورة الكوبيرنيكيّة على العالم، امتداد تأثيرها على الجانب الإبداعي، فيقول: «يتمثل الجانب الثاني من هذه الثورة الكوبيرنيكيّة في إبطال قياس الأدب والشّعر على الدّين، من جهة، وفي إبطال قياس علم جمال الكتابة على جمال الخطابة، (ويمكن القول، استطرادا، إبطال قياس علم جمال الحضارة على علم جمال البداوة)، من جهة ثانية: أي في تجاوز القديم، من حيث هو أصل ونموذج. وهذا ممّا أدّى، فنيا، إلى رؤية العالم بوصفه بحثا مستمرا، وسؤالا مستمرا»[2]، فهو يرى بأنّ الثّورة الكوبيرنيكيّة وتأثيرها على المجال العلمي، له تأثير آخر على الجانب الأدبي؛ أي محاولة تخليص الأدب من كلّ الثّوابت المحيطة به، والتي تجعله عاجزا عن الإبداع في ظلّ تأثيراتها.

- ✓ ذهب كل من "حسين مروه" و"أدونيس" إلى رفض الإمبريالية، التي تعدّ استعمارا، غير أنّ أدونيس راح للتّأكيد على ذلك من خلال حديثه عن الإمبرياليّة الثّقافيّة، وتأثيراتها الجانبيّة، والتي تجعل من الهامش العربي تابعا وخاضعا للمركز الغربي، وهذه التّبعية تُلغي أحقيّة الفرد العربي في الإبداع، وبناء عالمه الخاص.

4- مصطلح البلاغة:

أُخذ معنى البلاغة من المعاجم اللغويّة، والمُشتقة من الفعل الثلاثي "بلغ"، فقد جاء في معجم "مقاييس اللغة": «(بلغ) الباء واللاّم والغين أصل واحد وهو الوصول إلى الشّيء. تقول بلغتُ المكان، إذا وصلت إليه. وقد تُسمّى المشارفة بُلوغا بحق المقاربة(...)، وكذلك البلاغة. التي يُمدح بها الفصيح اللّسان، لأنّه يبلُغ بها ما يُريده»[3]، فمرادف بلغ وصل، والتّبليغ هو التّوصيل، وسُميت البلاغة بذلك لأنها توصل الكلمة بمعناها، وتقرّب الفهم للسّامع، فهي تُرادف الفصاحة؛ أي وضوح الكلام وسلامة مخارج الحروف، وهما أمران ضروريان في الخطيب أو المتكلّم، وبلاغة الخطاب المكتوب تكمن في تخيّر الكلمات الواضحة والشّفافة التي تُقرِّب الفهم للقارئ.

---

[*] الثورة الكوبيرنيكية: نسبة للعالم البولندي نيكولاس كوبيرنيكوس-واضع اللبنة الأولى لعلم الفلك الحديث- الذي أحدث ثورة حقيقية في تاريخ العلوم، وهو ما رفضته المؤسسات الدينية والعلمية كافة في القرن السادس عشر .

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 14.

[2] نفسه، ص: 16،15.

[3] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج:1، ص: 301.

يتطرق النّاقد "**شوقي ضيف**" إلى مفهوم البلاغة على لسان "**الجاحظ**" فيقول: «البلاغة اسم جامع لمعانٍ تُجرى في وجوهٍ كثيرة، فمنها ما يكون في السّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج ومنها ما يكون جوابا، ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا وخطبا، ومنها ما يكون رسائل»[1]، فالبلاغة صفة مشتركة بين المتكلم والسّامع، دون اقتصارها على طرف واحد، ودون ارتباطها بشكل معيّن؛ وإنما تغرف من كلّ وجه ومن كلّ طرف لتوسع مجال معانيها، فتتلون وتتسع بالاختلاف.

يُضيف إلى ذلك قائلا: «إنّ البلاغة طرفين: أعلى وهو حد الإعجاز وما يقرب منه، وأسفل وبينهما مراتب كثيرة»[2]؛ فيؤكد على فكرة مراتب البلاغة واختلافها من مرتبة إلى أخرى، واعتبار أنّ "حدّ الإعجاز" يكون أعلى مرتبة، ويُريد بحدِّ الإعجاز ذلك القالب البلاغي الذي يخلق من مغنطة أطرافه ستاراً دلاليا يستعصي على القارئ/المستمع فكّ شفراته؛ وبالتّالي إضفاء الغموض على سلسلة المعاني الجاهزة.

فيما يتطرّق الباحث "**لطفي عبد البديع**" إلى مفهوم البلاغة انطلاقا من ثنائية (اللفظ/المعنى)، وارتكازها على طرف اللفظ الذي يُمهد لسلامة المعنى، فيقول: «فالبلاغة صفة راجعة إلى اللفظ لا من حيث إنه لفظ وصوت بل بإعتبار إفادته المعنى أي الغرض المصوغ له للكلام...وكثيرا ما يُسمّى ذلك الوصف المذكور فصاحة أيضا كما يُسمى بلاغة»[3]؛ فالألفاظ تعمل على تحرير المعاني المُناسبة للكلام المُراد إيصاله للطّرف الآخر/المتلقي.

لا تختلف المفاهيم الأدونيسية لمصطلح البلاغة عن المفاهيم الاصطلاحيّة العامة، وإنما هي تأكيد لما تمّ قوله، فيقول في كتابه "**الثابت والمتحوّل**": «هكذا تأسس مفهوم البلاغة على خصيصة الخطابة، الفطرة-البداهة-الارتجال. وهي بأقسامها الثلاثة: علم المعاني، علم البيان، علم البديع، تهدف إلى أمرين: الوضوح (الارتجال) والتّأثير(النفع)» [4]، فأقسام البلاغة ثلاثة، تختلف أغراضها البلاغيّة من قسم إلى آخر، وقد وضّح خصائص كل قسم في قوله: «فعلم المعاني هو علم الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى المقصود، فأساسه سلامة المعنى وصحته،

---

[1] شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط2، ص: 20

[2] نفسه، ص: 337

[3] لطفي عبد البديع، التّركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، ط1، 1970، ص: 3،4.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 120.

والمبدأ الذي يقوم عليه هو مبدأ الخطأ والصواب»[1]؛ أي أنّه قائم على الاهتمام بسلامة المعاني من الشوائب، والحرص على صفائها من النّقائص التي تعيق فهم المتلقي.

فيما يعرف القسم الثاني (علم البيان) في قوله: «...وعلم البيان هو علم الاحتراز من التّعقيد. فالبيان بصر وهو عماد العلم، كما يقول الجاحظ. ويقوم علم البيان على مبدأ الوضوح»[2]؛ أي أنّه الحرص على تشكيل الجمل الخالية من الغموض، ويقوم على ثلاثة أركان، وهي: التّشبيه والمجاز والكناية.

أمّا القسم الثالث وهو علم البديع، فيقول فيه: «أمّا علم البديع فهو علم التّحسين الكلامي لإضفاء الجمال. فمبدؤه هو مبدأ التّحسين»[3]، فهذا العلم مسؤول عن الجانب الجمالي للكلام، من خلال الاهتمام بالمحسنات البديعية التي تضفي الجماليّة على الجملة اللغوية، ومن ثمّ تزيد في شاعريّة النّص الأدبي.

- ✓ ذهب "شوقي ضيف" إلى القول بأنّ مصطلح البلاغة حمّال أوجه، فكما يمكن أن يكون في المتكلم، يمكن أن يكون كذلك في المستمع، وفي الإشارة..، في حين رأى "لطفي عبد البديع" بأنّ البلاغة تكون في اللفظ، وهو ما يؤسس للمعاني الجيّدة، فيما قال أدونيس بأنّ البلاغة بُنيت على الخطابة، وقام بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام –من مثل ما قسمها السابقون–.

5– مصطلح التّأويل:

جاء في اللسان معنى التّأويل والمأخوذ من الفعل الثلاثي "أوّل"، وفيه قال: «وأوّلَ الكَلامَ وتَأَوَّلَهُ: دَبَّرَهُ وقَدَّرَهُ، وأوَّلَهُ وتأَوَّلَهُ: فسّرَهُ. وقولهُ عزّ وجلّ: ﴿ولمّا يَأْتيهِم تَأْويلُهُ﴾، أي لم يَكُنْ مَعَهُمْ عِلْمُ تَأْويلِهِ، وهذا دليل على أنَّ علمُ التَّأْويلِ يَنْبَغي أنْ يُنْظَرَ فيهِ»[4]، ويقول كذلك: «والتَّأْويلُ: عبارة الرُّؤيا. وفي التَّنْزيل العزيز: ﴿هذا تَأْويلُ رُؤْيَايَ من قَبْلُ﴾»[5]، فيقصد بالتّأويل التّمعن والتّدقيق، والتّأمل في القول، كما قد يُعنى به الرّؤيا.

يرى الباحث**"كامل مصطفى الشيبي"** بالعلاقة الماثلة بين التّفسير والتّأويل، فيحاول التّفريق بين المصطلحين، قائلا في ذلك: «ويبدو الفرق بين التفسير والتأويل واضحا مما ورد في التّأويل من إشارات قرآنية تبلغ

---

[1] المصدر السابق، ص: 120.
[2] نفسه، ص: 120.
[3] نفسه، ص: 120.
[4] ابن منظور، لسان العرب، ص: 172.
[5] نفسه، ص: 172.

الخمسة عشر موضعا في سورة يوسف وحدها منها ستة. ففي الآية: ﴿قالوا: أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين﴾ أول إشارة إلى جوهر التّأويل»[1]؛ فهو يُشير إلى اختلاف التّأويل عن التّفسير انطلاقا ممّا ورد عليه المصطلحان في "سورة يوسف"، والتي تُشير إلى اختلافهما في كل موضع من المواضع الوارد فيها.

فيما يرى أدونيس في مصطلح التّأويل نموذجا عقليا للخوض في حفريات التّراث، واستنباط الأحكام اللازمة لبناء معطيات جديدة، فيقول: «التّأويل، في هذا المنظور، صيغة عقلية لفهم الحركة التّاريخيّة والتّآلف مع تغيّرات الزّمن»[2]، فهو تلك الحلقة الواصلة بين الماضي والحاضر، من خلال الجمع بينهما في نسق علمي ممنهج.

كما يجد في مفهوم هذا المصطلح الملاءمة بين التّفاسير القديمة والتّفاسير الحديثة، فهو لا يُلغي الماضي، بل ينهض من خلاله لقراءة وتفسير المحدث، فيقول: «نشأت كذلك فكرة التّأويل، وتعني في اشتقاقها الظاهر العودة إلى الأول، لكنها تعني، على المستوى التّاريخي، تفسير الأول، بما يُلائم التّالي. إنها تعني، بتعبير آخر، تفسير القديم بما يُلائم المحدث»[3]، فالتّأويل لا يهتم بالتّراث على حساب الحداثة، بل ينطلق منه في سبيل الوصول إلى المحدث والجديد.

وبين التّأويل والمجاز أوجه تشابه يرصدها أدونيس، فيقول: «وليس المجاز إلاّ اسما آخر للتّأويل، أعني أنّه الصيغة الفنيّة للموقف الفكري العام الذي يكشف عنه القول بالتّأويل»[4] ويُريد بهذا القول بأنّ المجاز يكون على السطح (يهتم بالكلمات)، بينما التّأويل يهتمّ بالعمق (المعاني المضمرة في الخطاب المدروس).

- ✓ ذهب "كامل مصطفى الشّيبي" إلى التّفريق بين مفهومي التّفسير والتّأويل، باعتبار أنّ التّفسير يكون في القراءة الأفقيّة، عكس التّأويل الذي يقرأ النّص عموديا، غير أنّ أدونيس ذهب للقول بتشابه مفهومي التّأويل والمجاز باعتبار الوظيفة، واختلافهما في السّياق، فمجال التّأويل الفكر، ومجال المجاز الأدب.

---

[1] كامل مصطفى الشيبي، الصلة بين التّصوف والتّشيع، دار المعارف، مصر، ط2، 1969، ص: 408.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 135.

[3] نفسه، ص: 322.

[4] نفسه، ص: 149.

6- مصطلح الاتباع:

جاء المعنى اللغوي لمصطلح الاتباع في معجم "مقاييس اللغة"، والمأخوذ من الفعل الثلاثي "تبع" على الصيغة التّاليّة: «(تبع) التّاء والباء والعين أصل واحد لا يشذ عنه من الباب شيء، وهو التُّلُوُّ والقَفْو. يُقال تبِعتُ فلانا إذا تَلَوْتَهُ واتَّبعْتَهُ. وأتْبَعْتُه إذا لحِقْتَهُ»[1]، فالاتباع هو اقتفاء الآخر، والسّير على نفس خطواته.

وردت لفظة الاتباع في السياق الديني، وبالتّحديد في الخطاب القرآني، حيث تراوح مفهومه بين معانٍ سلبية للمصطلح، وبين معانٍ إيجابيّة، ومن بينها نذكر:

﴿فَمَنْ عُفِيَ لَهُ مِنْ أَخيهِ شَيء فَاتِّبَاعُ بِالْمَعْروفِ﴾ (سورة البقرة، الآية 178)

﴿فَأَمّا الذّينِ في قُلوبِهِم زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ﴾ (سورة آل عمران، الآية 07)

﴿قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ﴾(سورة آل عمران، الآية 31)

﴿وَجَاعِلُ الذّينَ اتَّبعُوكَ فَوْقَ الذّينَ كَفَروا إِلى يَوْمِ القِيامَةِ﴾ (سورة آل عمران، الآية 55)

﴿مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِ ومَا قَتَلُوهُ يَقيناً﴾ (سورة النّساء، الآية 157)

اختلف سياق المصطلح بين التّرغيب والتّرهيب، وبين القبول والرّفض، وذلك راجع إلى الخلفيّة القائم عليها أساسا، فإن كان هذا الاتباع خالصا لوجه الله ورسله فهو الغاية والهدف، أمّا إذا كان الاتّباع للأهواء والظّن، فهو مرفوض ومذموم.

يختلف أدونيس مع المفهوم الدّيني لمصطلح الاتّباع، حيث يُقصي جانبه الإيجابي باعتباره مصطلحا رجعيا؛ فالاتباع حسبه يُؤسس لفكر ثابت وهو ما ينعكس سلبا –بالضّرورة– على الجانب الإبداعي–الأدبي، ويعمل على ثباته وجماده.

فيُشير إلى مفهوم الاتباع في قوله: «الاتباعيّة توجه الذائقة العربيّة، وتسود النّظرة العربيّة للشّعر»[2]، فهي الخطوات الثابتة التي تُفرض على الثقافة العربيّة ومن ثمة تُسيّرها ضمن فضائها المغلق.

---

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج:1، ص: 362.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 47.

ويُضيف إلى ذلك، فيقول: إنّ «الشعر بذاته، لا يفسر تأصّل الاتباعيّة في الحياة العربيّة. وكان واضحا، تبعا لذلك، أنه لا بدّ من البحث عن أسباب هذا التّأصل، في غير الشّعر، وفي غير العصر الجاهلي»[1]، فهو ينفي عن الشعر هذا التّوجه، داعيا إلى البحث عن أصل الاتباع في البيئة العربيّة بعيدا عن العصر الجاهلي، ويقصد بذلك، أنّ السّياق الديني هو من أصّل للاتّباعية في الثّقافة العربيّة.

ينوّه إلى أمر لا يقلّ أهميّة عن خطورة الاتباعيّة، والمتمثل في كون هذا الاتجاه رافض للإبداع رفضا قاطعا، مُتمثلا ذلك في قوله: «الثقافة العربية، بشكلها الموروث السّائد، ذات مبنى ديني، أعني أنها ثقافة اتباعيّة، لا تؤكد الاتباع وحسب، وإنما ترفض الإبداع وتُدينه»[2]، فالاتّباع–الثّبات يُقصي الإبداع–التّحول باعتباره يتعارض مع مبادئه وقوانينه الثّابتة.

- ✓ الاتّباع عند أدونيس يحمل دلالة سلبيّة، باعتباره مصطلحا ثابتا، ويفرض ثباته هذا على ما حوله؛ أي أنّ الاتّباعيّة تُقصي كل المحاولات الإبداعيّة، وتقف ضدّها، وهذا ما ينعكس سلبا على الثقافة بصفة عامة، والأدب بصفة خاصة.

7– مصطلح التّفكيك: الاستقصاء والزيادة / الهدم والبناء:

مصطلحا الاستقصاء والزيادة ممّا اقترحه أدونيس في قِبَال مصطلحي الهدم والبناء **De/construction**، وقد جاءت المفردتان في معجم مقاييس اللغة، وهذا نصهما:

"البناء": «(بَنى) الباء والنون والياء أصل واحد، وهو بناء الشّيء بضمّ بعضه إلى بعض»[3]، فهو الضمّ والجمع.

"الهدم": «(هدَم) الهاء والدّال والميم: أصل يدلّ على حطّ بناء، ثم يُقاس عليه. وهَدَمتُ الحائط أهدِمُه. والهدَم: ما تهدَّم، بفتح الدّال»[4].

ينطلق النّاقد**"حسين مروه"** إلى الإحاطة بمفهومي "الهدم" و"البناء" في قوله: «وعملية الهدم في هذا الفضاء، هي وعملية البناء وحدة متكاملة.. إنها عملية الخلق التي تستمر ما استمر الفضاء.. وعملية الخلق هذه

---

[1] المصدر السّابق، ص: 49.
[2] نفسه، ص: 64.
[3] ابن فارس، مقاييس اللغة، ج:1، ص: 302.
[4] نفسه، ج:6، ص: 41.

هي الخلود ذاته.. حسب الإنسان أن يُفكر فيها ليكون بعضا منها، وحسبه أن يكون بعضا منها ليكون له اليقين بأنّه أبقى من الزّمان والمكان، وأقوى من الموت والحياة»[1]، فعملية الهدم تكون أساسا من أجل عملية البناء/الخلق، والتي تفعّل الفضاء المحيط بهذه العملية.

يتحدّث أدونيس عن المقاربة التّفكيكية الدّيريدية، دون ذكر لمصطلح التّفكيك وإنما بإيراد المصطلحين الدّالين عليه، وهما ثنائيّة **"الهدم والبناء"** –مثلما ورد عند "حسين مروه" سابقا– فيقول في ذلك: «إنّ جدليّة الهدم والبناء شكل آخر لجدلية ثانية أسمّيها جدلية الاستقصاء والزّيادة. ويكون الاستقصاء داخليا أو خارجيا، وفي الحالتين يكون وعي الرّائي يقظا متنبّها. وغالبا ما يتركز في النّظر والسّمع بمعنييهما الحسّي والرّوحي معا»[2]؛ فهو يجعل لثنائيّة (الهدم/البناء) ثنائيّة مُرادفة، تتمثل في ثنائيّة: (الاستقصاء/الزيادة)، ويُراد بالثّنائيّة الأولى لا نهائية المعاني (المعاني غير ثابتة) فالمعنى مرجأ إلى حين، بينما يعني بالثّنائيّة الثّانيّة إقصاء وتجاوز الخلفيات الدغمائية التي قيّدت الأدب والفكر في وقت سابق.

- ✓ اشترك "أدونيس" و"حسين مروه" على قولهما بثنائيّة البناء والهدم، دون ذكر مصطلح التّفكيك والتي تدلّ عليه، غير أنّ أدونيس زاد على ثنائيّة (البناء /الهدم)، ثنائيّة أخرى مُرادفة ومُقابلة لها، تمثلت في ثنائيّة (الاستقصاء /الزّيادة)، ولسنا نقول ههنا إن أدونيس أراد بهذه الثنائية ما يجده الباحثون عند "دريدا" وإن كانت المفاهيم تتقاطع وتتشاكل.

8- مصطلح الحداثة:

جاء في اللسان معنى الحديث كالآتي: «حدث. الحَديثُ: نقيضُ القَديم. والحُدوثُ نَقيضُ القُدْمةِ. حدث الشّيء يحدثُ حُدُوثاً وحَداثةً، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثته»[3]، فقد تمّ ربط الحداثة بنقيضها –أي بالقديم– فلا تكون الحداثة حداثة إلا بتجاوزها لكل ما هو كلاسيكي عتيق.

وفي معجم "محيط المحيط" قيل: «حَدَثَ الشّيء يحدُث حُدوثاً وحَداثَةً نقيضُ قدُم (...) الحداثة مصدر. وحداثة الأمر أوّله وابتداؤه وطرآءته من باب التسمية بالمصدر» [1]، لا يختلف هذا التّعريف عن التّعريف السّابق في كون الحداثة مصدر، وهي الجدة، ونقيضها القديم.

---

[1] حسين مروه، دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعي، ص: 50.
[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 178.
[3] ابن منظور، لسان العرب، ص: 796.

نرى من خلال المعاني اللغويّة السّابقة أنّ مفهوم الحداثة اقتصر على الجديد، ولم تتطرق المعاجم اللغويّة العربية إلى أوسع من ذلك، وهذا الاتساع في مفهوم الحداثة شهدته الكتب الغربية الحديثة، التي أسهبت في تجسيده على أرض الواقع، فيما تأخر –نوعا ما– عن مجاراتهم النّقاد العرب.

يذهب النّاقد **"طه حسين"** إلى الحديث عن مفهوم الحداثة المتجذر في تاريخ العرب والمتجسد في متون الشّعر والنّقد بمصطلح التّجديد، في قوله: «إن زعمنا أن التجديد الذي تناول لفظ الشعر ومعناه، إنما حدث في العصر العباسي خاصة، فإن العصر الأموي قد كان عصر تجديد أيضا، بل قد كان عصر تجديد قوى ظاهر في اللفظ والمعنى»[2]؛ أي أنّ ملامح الحداثة عرفت طريقها إلى الشعر العربي منذ العصرين الأموي والعباسي، وقد اختار مصطلح التّجديد بدل مصطلح الحداثة.

يشير الناقد **"إحسان عباس"** إلى وجود «مشكلة زمنية تسمى القدم والحداثة (أو مشكلة القديم والمحدث)، وقد ماتت المشكلة الأولى من الوجود النّقدي بعد أن وقف عندها ابن سلام، كما ماتت الثّانية بعد أن ضرب الشّعر المحدث في الزّمن وتفاوتت درجات الحداثة نفسها، ولكن النّقاد لم ينسوا هذه المشكلة التي تحوّلت عندهم دائما إلى مشكلة "المتقدم والمتأخر" وظلوا يقفون عندها دون أن يتناولوها بالحماسة التي تناولها بها النقاد في القرن الثالث»[3]؛ أي أنّ مفهومي القديم والحديث يرتبطان أساسا بمراحل زمنية مختلفة، فالقديم –حسب إحسان عباس– ينتهي عند "ابن سلام الجمحي" الذي روّض المفهوم كما يجب، ووضحه من خلال تبنيه لمعايير ينتهجها الشّاعر للوصول إلى مصاف الشّاعر المجيد/الفحل، بينما ضاع المفهوم الثاني وتشرذم مع اختناق الوضع الثقافي والأدبي، المتراوح بين الآراء المتفاوتة بخصوصه، فالحداثة كُبّلت وتبعثرت مع شتات التوجهات.

يُضيف إلى ذلك قوله: «وحين أصبحت الحداثة متفاوتة أو متنوعة انتقلت الأزمة إلى المفاضلة أو الموازنة بين اثنين من المحدثين (العباس بن الأحنف والعتابي/ أبو تمام والبحتري) وأصبحت المشكلة المزدوجة هي مشكلة الطريقة الشعرية»[4]، فهو يُشير إلى المصطلح صراحة، في خضم حديثه عن تفاوتها بين شاعر وآخر؛ أي البحث عن الشّاعر الأكثر تجديدا وخروجا عن المألوف، مع البقاء في نفس العصر الذي ظهرت فيه –حسبه–.

---

[1] بطرس البُستاني، محيط المحيط، ص: 152،153.

[2] طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط9، 1968، ص: 14.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص: 654.

[4] نفسه، ص: 654.

ويذهب النّاقد "**داود سلوم**" إلى القول بمفهوم الحداثة ضمن حديثه عن الفرق القائم بين "القديم" و"الحديث"، فيقول: «وأصبحت مسألة القديم والحديث عقيدة قد يعتقدها الشّعراء المحدثون أنفسهم كما قد يثور عليهم بعضهم الآخر»[1]، وهو بذلك يؤكد على تفاوت مفهوم الحداثة والاعتقاد به من شاعر إلى آخر.

يقول كذلك على لسان النّاقد "**ابن قتيبة**" بأنّ «القديم كان حديثا في عهده وفي أيامه ثم أصبح قديما بالنسبة لنا»[2]؛ أي أنّ العلاقة بين القديم والحديث طردية، فقديم اليوم كان حديثا بالأمس، ولم يكن الحديث حديثا دائما، فهما مرهونان باللحظات التّاريخيّة، والاجتماعيّة، والفكريّة.

يُضيف إلى ما سبق، قوله: «يوصي ابن قتيبة الشاعر المحدث ألاّ يُقلد لغة الغابرين من الشّعراء حتى وإن كبروا في عينه فلكل جيل لغته ومفرداته واشتقاقاته اللغوية واللغة تموت وتتبدل وتتطور»[3]، وهنا دعوة من "**ابن قتيبة**" إلى ضرورة الأخذ بالحداثة مع عدم الرّجوع إلى الوراء.

تختلف نظرة أدونيس لمصطلح الحداثة عن سابقيه في نقاط ثانويّة، وقد أطلق عليها مصطلحا مرادفا هو مصطلح "التّحول" فيقول: «تنطلق الحداثة، وهي امتداد لما سميته بالتّحول من افتراض نقص أو غياب معرفي في الماضي، ويعوض عن هذا النّقص أو هذا الغياب إما بنقل ما لفكر ما أو معرفة ما، من هذه اللغة الأجنبيّة أو تلك، وإما بالابتكار والإبداع»[4]، فالماضي العربي كان مليئا بالمغالطات والمفارقات التي جعلته ناقصا، ما دفع العربي ينفر منه، وتعويض هذا النّقص بالاطلاع على المنجزات الغربيّة والإعجاب بها، وقليل منهم من اتجه إلى الابتكار والإبداع انطلاقا من قاعدة صلبة —ونقصد بها التراث القديم– وتحويره، وتشكيله وفقا لمتغيرات العصر وجدته، وما يتطلبه من تغييرات ممكنة.

هذا الغموض المثير حول الحداثة جعله قبلة للمفكر العربي المتعطش لقراءة جديدة مغايرة، ومختلفة كليا عمّا جاء من قبل، وهذا ما دفعه للقول: «الحداثة هي إذن قول ما لم يعرفه موروثنا، أو هي قول المجهول، من

---

[1] داود سلوم، النقد العربي القديم بين الاستقراء والتّأليف، مكتبة الأندلس، بغداد، ط1، 1969، ص: 89.

[2] نفسه، ص: 233.

[3] نفسه، ص: 241.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 19.

جهة، وقبول بلا نهائيّة المعرفة، من جهة ثانيّة»[1]، فاللانهائي واللامألوف كان وجهة للمفكرين في عصر عَرَفَ الغموض واللااستقرار.

ولكي يحيط –أدونيس– بالموضوع من جوانبه الخارجيّة، أوجب ذلك الوقوف عند أضداد المصطلح لتقريب الفهم أكثر، وهو ما دفعه لاستعمال كل من مصطلح السّلفية، ومصطلح التّقليد، فقال فيهما:

مصطلح السّلفيّة: يُريد بهذا المصطلح العودة إلى الماضي والنّهل منه، والاقتران به، لذلك يقول في تعريفه: «السّلفيّة وهي امتداد لما سمّيته بالثّبات من افتراض الكمال في المعرفة بالنّص والنّقل، بحيث لا يعود للحداثة معنى في لغة حققت إبداعها الأكمل الذي لا يمكن تجاوزه، ولهذا تنتفي الحاجة إلى الفكر الآخر وإلى الابتداع معا. وما يحتاج إليه المجتمع هو إذن، بحسب هذه النّظرة، جعل الماضي حاضرا باستمرار»[2]، فالسّلفية= الثبات، والحداثة= التّحوّل، والتّحول≠الثبات، الحداثة≠ السّلفيّة.

مصطلح التّقليد: يُريد بهذا المصطلح المحاكاة العمياء، والحرفيّة للشّيء المأخوذ عنه، بدون زيادة أو نقصان، فيقول: «يفترض التّقليد إذن أصلا يتّبعه المقلّد ويحذو حذوه. ولهذا فإن العلاقة بين المقلِّد والمقلَّد هي كالعلاقة بين المتبوع والتابع، الأصل والفرع، القديم والمحدث. ومن هنا نفهم الدّلالة في تسمية الشّعر الجاهلي بالشّعر القديم. فقد كانت هذه التّسميّة تعني إفراده عن الشّعر المحدث، وهذا الإفراد يتضمن حكما تقويميا هو الدّعوة إلى الإقبال على القديم والتّمسك به، والإعراض عن المحدث ورفضه»[3]، فالتّقليد عنده يعارض الحديث أو المحدث، وهو كل ما تعلّق بالقديم أو الأصل الأوّل، الذي لا يشوبه من الحداثة شيء، ويضرب في ذلك مثالا عن الشّعر القديم لتمييزه عن الشّعر الجديد أو الحداثي، ولا يعني ذلك أنّ الاختلاف بينهما في التّسميّة فقط، وإنما الاختلاف الجوهري يكمن في الوظائف الدّاخلية للشّعر العربي، والتي عرفت تحولا من زمن إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر.

يتطرق أدونيس إلى مبادئ الحداثة، ويوجزها في ثلاث نقاط وهي[4]:

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 19.

[2] نفسه، ص: 19.

[3] نفسه، ص: 98،99.

[4] ينظر، نفسه، ص: 20.

-**مبدأ الحريّة الإبداعيّة، دون أي قيد:** ويُريد بذلك التّجرد من كل المسلّمات والثّوابت عند الكتابة الإبداعيّة؛ أي التّحرر من قيد الجماعة، لتحلّ محلّها الفردية (الذات)، وهو ما سعت إليه الحداثة وحققته في نهاية الأمر.

- **مبدأ لا نهائيّة المعرفة، ولا نهائيّة الكشف:** رأت الحداثة بلانهائيّة الأفكار والمعارف، ورفضت فكرة الرّأي الواحد المشترك، فمهدت إلى مناهج واستراتيجيات تتلاءم مع غرض التّعدد.

- **مبدأ التّغاير والاختلاف والتّعدد:** التسليم بالذّات المبدعة يؤدي –لا محالة– إلى الاختلاف والتّعدد في الكتابة، وبالتّالي تُفتح أمام القارئ مجموعة من التّأويلات اللامتناهيّة.

يربط الحداثة بالنّصوص الشّعريّة، فيقول: «ويبدو لي أنّ الفكرة– الأساس في نزعة الحداثة على الصّعيد الشّعري، في المجتمع العربي تكمن في إدراك التماثل بين اللغة والعالم، بوجهيه: الظاهر والباطن، الموضوعي والذاتي. أعني في رفض القول بأنّ اللغة هبوط على العالم، وفي القول على العكس، بأنّها انبثاق منه»[1]، فكثيرا ما شهدنا جدلا واسعا بين ثنائيات فلسفية، (الظاهر/الباطن)، (الداخل/الخارج)، (الذات/الموضوع) وكلّها ثنائيات متحكمة في العالم بأكمله، بتأرجح الطرف الأقوى في فترة زمنية محددة، وهو من سيصبح طرفا أضعف في فترة زمنية أخرى، فالذات كانت المتحكمة في فترة "**كانط**" و"**سبينوزا**" قبل مجيء الفلسفة الوضعية مع "**كونت**"، الثائرة على الذات المتحكمة، وإعطاء السلطة للعقل في معرفة الحقائق العلمية، وهي التي ستشهد انقلابا مع فلاسفة ما بعد الحداثة، بداية من الهرمينيوطيقا مع "**هوسرل**" الذي يعيد للذات اعتبارها ويرجع مفاتيح القيادة لها. والوضع نفسه في المجتمع العربي – وإن كان بطريقة مغايرة– فهناك صراع داخلي بين ركائز لا تثبت، فمن يرى أنّ الشعر هو الحياة، سيجد بأنّ اللغة تنبثق من تلافيف الشعر، والعكس، فهناك من يرى العالم واللغة أوجدت الشّعر للتواصل الإنساني.

في حديثه عن أصل الحداثة العربيّة، يتطرق إلى جذورها الأولى عند ثلة من الأدباء والفلاسفة، فيقول: «نرى أنّ لهاجس الحداثة جذورا في نتاج أبي نواس وأبي تمام، وفي كثير من النتاج العربي، العلمي والفلسفي (الرازي، ابن الرواندي، ابن رشد) والصوفي. ذلك أنّ الخاصيّة الرئيسيّة التي تميز هذا النتاج هي إدانة التّقليد أو المحاكاة ورفض النسج على منوال الأقدمين، والتوكيد على التّفرد والسّبق، وعلى الابتكار. ومما يزيد في أهميّة الهجس بالحداثة وعمقه، لدى أسلافنا هؤلاء هو أنه لم يأت مصادفة أو بشكل مجاني، وإنما كان يرتكز إلى نظرة

[1] المصدر السابق، ج:3، ص: 18.

جديدة»[1]، فهو ينفي فكرة المصادفة في نهجهم للحداثة، وإنما كان اللجوء إليها من قبيل الاصرار للخروج من الشكل الواحد، والرّؤية الواحدة، والفكرة اليقينيّة، فانزاحوا عن مألوفية النّظرة السّائدة آنذاك، وراحوا لتبني نظرة جديدة تتناسب مع أهدافهم.

وإذا تطرقنا ودققنا أكثر في الحداثة العربيّة سنجدها هشّة لا ترتكز على دعائم صحيحة، فحداثتنا مشوهة، بل هي حداثة وهميّة، وهذا ما دفع أدونيس للقول: «إننا اليوم نمارس الحداثة الغربيّة على مستوى "تحسين" الحياة اليوميّة ووسائله- لكننا نرفضها على مستوى "تحسين" الفكر والعقل، ووسائل هذا التّحسين، أي أننا نأخذ المنجزات ونرفض المبادئ العقلية التي أدّت إلى ابتكارها، إنه التّلفيق الذي ينخر الإنسان العربي من الدّاخل»[2]، فالمفكر العربي كمن يُعالج الداء بالداء تاركا الدّواء، فإن أراد النّهوض فكريا لابد من إعادة قراءة متفحصة للتّراث، ولا ضير في قراءة المنجز الغربي والأخذ منه ما يلائم طبيعة المجتمع العربي وخصوصيته، مع عدم تجاوز خصوصيته المقدسة.

ويؤكد أدونيس على ضرورة مواكبة التّطورات الحاصلة في العالم، فيقول إثر ذلك: «لا بدّ أولا من التّوكيد على أنّنا لا نقدر أن نفصل الحداثة العربيّة عن الحداثة في العالم. إنّ إرادة الفصل باسم "الأصالة" حينا، وباسم "التّراث" حينا آخر، هي في التّحليل الأخير ضدّ الأصالة وضد التّراث. التّفاعل والتّبادل هما خصيصة أولى في الثقافة العربية، منذ نشوئها. ولا يضير مبدأ التّفاعل والتّبادل أن يكون قد غالى فيهما أحيانا بعض ممثلي هذه الثقافة، بحيث أديا إلى ما يناقض الغاية منهما: التوفيق والتّلفيق»[3]؛ أي أنّ رَفضَ الحداثة بحجة الحفاظ على الأصالة، هي حجة باطلة -كما يراها- لأنّ الحداثة لا تتنافى مع الأصالة والتّراث، وإنّما هي تدعيم وتطوير لهما، ونوّه إلى ضرورة التّفاعل مع الآخر تفاعلا إيجابيا.

مُضيفا إلى ذلك قوله: «والتّفاعل والتّبادل هما، اليوم، خصيصة أساسيّة من حركة الثّقافة في العالم. الحداثة الشّعريّة في أمريكا اللاتينية مثلا، تؤسس فضاءها في الأفق الفرنسي. والحداثة الفرنسية تؤسس فضاءها في الأفق الأميركي. وهناك بلدان بكاملها، الصين-تمثيلا لا حصرا، تؤسس حداثتها على فكر يُناقض تراثها كليا. وليس في هذا كله، مع ذلك، ما يتنافى مع الخصوصية وأصالة الابداع، وإن تنافى مع "أصالة الموروث" و"خصوصيته". ولا

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 17.
[2] نفسه، ص: 21.
[3] نفسه، ص: 22،21.

يكون الكلام، اليوم، على الحداثة في المجتمع العربي، حقيقيا خارج هذه التّجارب وخارج الأفق الذي فتحته على الأخص العلوم الحديثة»[1]، فهو يؤكد على ضرورة المبادلات الفكرية والأدبية، والثقافيّة بصفة عامة بين مختلف الشّعوب، بين العربي والغربي، لأنّ هذا الانفتاح سيساعد بشكل أو بآخر على تطور الفكر والأدب العربيين.

وبالتّالي فإنّ غياب الانفتاح على الآخر، هو من أخّر الحداثة العربيّة وقيامها، فيقول في هذا الصّدد: «ذلك، فيما يبدو لي، هو الأفق الذي يجب أن يتحرك فيه نقدُ مشكلية الحضارة العربيّة، ويتأسس فيه بحثُ مشكلية الحداثة في المجتمع العربي. وتبدو صحة هذا الأفق، بشكل أجلى، حين نتذكر فشلنا (أو تقصيرنا) في إحداث الجوانب الأخرى من الثورة: في العلوم الرياضية، والعلوم الطبيعية، والعلوم الإنسانية الأخرى، وبخاصة الاقتصادية»[2]، فالتّخلف عن ركب الحداثة لا يكون فقط في الأدب والنّقد، وإنما في جميع المجالات، وهو ما يُفسّر تأخر العربي اليوم عن نظيره الغربي في جلّ المجالات.

يرى أدونيس كذلك بأنّ العربي غارق في تبعيته للسّلف، مقيّد بكل ما هو تراثي قديم، فيقول: «فالعربي، اليوم، سواء حارب أو تحدث عن الشّعر أو الفلسفة أو الأخلاق أو العلم أو العائلة أو الاقتصاد أو أيّ شيء آخر، إنما يخضع مسبقا لمعياريّة الماضي، وسندية التراث، ومرجعيّة السّلف»[3]، هذا الخضوع القوي للتراث ما يزعج النّاقد، ويجعله ناقما على المجتمع العربي الذي لم يتمكن من تخطي القديم، والتّقدم إلى الأمام، ولم يستطع مجاراة الغرب في وعيهم وفكرهم، وهذا لا يعني أنّه ينفي الحداثة العربية مطلقا، فهناك محطات تاريخيّة عرفت تجاوزا للماضي بصنع حاضرها، بداية من الدّولة الأمويّة، وتوهجت أكثر مع العصر العباسي –العصر الذهبي– أي أنّ الحداثة «في المجتمع العربي بدأت موقفا يتمثل الماضي ويفسّره بمقتضى الحاضر. ويعني ذلك أن الحداثة بدأت، سياسيا، بتأسيس الدّولة الأمويّة، وبدأت فكريا، بحركة التّأويل»[4]، فالحداثة العربية نوعان:

حداثة سياسية– فكرية: تجلّى فيها الصّراع بشكل واضح، وهو صراع سياسي بين الأنظمة السّائدة آنذاك، لسيادة النّظام الأقوى والإطاحة بالأنظمة المنافسة الأخرى، فشهدنا ثورات عنيفة بين المتدينين واللادينيين، فنجد أدونيس يوضح طبيعة هذا الصّراع في قوله: «ومبدأ الحداثة، من هذه النّاحيّة، هو الصّراع بين النّظام القائم على

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 22.
[2] نفسه، ص: 22.
[3] نفسه، ص: 27.
[4] نفسه، ج:4، ص: 05.

السّلفيّة، والرّغبة العاملة لتغيير هذا النّظام. وقد تأسّس هذا الصّراع، في أثناء العهدين الأموي والعباسي حيث نرى تيارين للحداثة: الأوّل سياسي- فكري ويتمثل من جهة، في الحركات الثّوريّة ضدّ النّظام القائم، بدءا من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج مرورا بالقرامطة والحركات الثوريّة المتطرفة. ويتمثل من جهة ثانية، في الاعتزال والعقلانيّة الإلحادية، وفي الصوفيّة على الأخص»[1].

حداثة أدبيّة- فنيّة: وهذا النوع أقل حدة من النّوع الأول، كان الهدف من خلاله تحرير النّصوص الأدبيّة والفنيّة من بوتقة الاستعمال اليومي، وكسر النّمطيّة السّائدة والمألوفة، وتغيير الطّرق والوسائل المعهودة في كتابة الأدب، فيقول في هذا الصّدد: «أمّا التّيار الثاني ففني، وهو يهدف إلى الارتباط بالحياة اليوميّة، كما عند أبي نواس، وإلى الخلق لا على مثال، خارج التّقليد وكل موروث، كما عند أبي تمام. الاتجاه الأوّل يُلغي الأرستقراطيّة- الوراثيّة في الحكم، والاتجاه الثاني يُلغي عصمة الأوائل في الفن»[2]، بالإضافة إلى ذلك فإن هذا النّوع من الحداثة سعى إلى تجريد الفنون والآداب من عباءة الدين التي قيّدتهما -حسبه-، تحت شعار الفن للفن، ولا شيء آخر، فالأدب لا يكون أدبا وهو مقيد برسائل مضمرة خلف شعريته وجماليته، لذلك يقول أدونيس: «أبطل التيّار الفني قياس الشّعر والأدب على الدّين. أبطل، بتعبير آخر، القديم من حيث أنّه أصل للمحاكاة أو نموذج. يتضمّن هذا الإبطال النّظر إلى العالم من وجهة جديدة تعدّه بحثا مستمرا، ليس للإنسان فيه إلاّ أن يؤسس، بالفنّ، صورة عن عالم يجدر بالإنسان، حيث يجد نفسه ويتعرّف عليها. وليس له، في مغامرة البحث هذه، غير اللغة»[3]؛ أي تخليص الفن من كل ما هو خارج عنه، وإطلاق العنان للنفس الشغوفة بحب الاستطلاع والاستكشاف.

يُنوّه إلى عوامل قيام الحداثة، فيقول: «هكذا تولدت الحداثة، تاريخيا، من التّفاعل أو التّصادم بين موقفين أو عقليتين، في مناخ من تغيّر الحياة، ونشأة ظروف وأوضاع جديدة. ومن هنا وصف عدد من مؤسسي الحداثة الشّعريّة، بالخروج»[4]، فالتّصادم بين شيئين متضادين هو المحرك الفاعل، والرئيس في انفجار الحداثة وتبلورها بشكل سريع في المجتمع، والعمل على أسسها ساعد على تغيّر البنى العميقة —ونقصد بذلك التّغيير في المجتمع وهو النّوع الأوّل الذي تحدث عنه أدونيس- وبالتّالي التّغير في البنى السّطحية — أي في الأدب والفن وهما النّوع الثاني للحداثة عند أدونيس - وهذا ما يدفع للقول بأنّ «الحداثة نتيجة لتغيّر الأزمنة، وهي من هذه النّاحيّة، ظاهرة

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 06.
[2] نفسه، ص: 06.
[3] نفسه، ص: 07،06.
[4] نفسه، ص: 07.

ضروريّة وطبيعيّة»[1]، فلولا التّغيير والتّحول في المفاهيم والعلاقات لساد الركود الفكري، والعلمي في المجتمعات، ولشهد العالم أزمة علمية وثقافيّة حادة.

وبالرّغم من ذلك يرى أدونيس أنّه من الصّعب تحديد فترة زمنيّة محدّدة لانبثاق الحداثة العربيّة، إلاّ إذا استطعنا تحديد زمن الكتابة، فالعصر الجاهلي عُرف بالشّفاهة والارتجال، مع غياب التّدوين والكتابة، وقد تم تجاوز العرب فن الإلقاء وتعويضه بفن الكتابة، فيقول هنا: «لا نقدر أن نحيط بنشأة الحداثة في المجتمع العربي، على الصّعيدين: السّياسي- الفكري –الاجتماعي، من جهة، والشّعري من جهة ثانيّة، إلا إذا أدركنا معنى انتقال العرب من الخطابة إلى الكتابة، أو من الشّفويّة إلى التّدوين»[2]، فالكتابة تخلد الأعمال الفكريّة، والعلميّة، والأدبيّة، وتمنحها ديمومة أطول بكثير من الأعمال الشفاهية التي هي وليدة اللحظة فقط.

الحداثة وعلى العكس ممّا يراها البعض في أنها تهديم وتخريب في العمق، وعبث بأنظمة المعرفة، فإنّها تكملة وإضافة إلى ما سبقها من أفكار، وتنظيم لها، «ومن الخطأ إذن أن يوصف التّجديد مهما كان متطرفا بأنّه هدم للماضي، فالجديد أو الابتكار يعيد، على العكس، في هذا المنظور، بناء الماضي، ويُعطيه أبعادا جديدة»[3]؛ أي أنّها تعطي الديناميكية اللازمة من أجل التّقدم والاستمرارية، وهذا لا يعني أنّها تشترط اللاموجود، وإنما تنظر في الموجود لكي تجعله غير موجود، فـ «ليس التّجديد إذن، أن نبتكر الجديد وحسب، بل هو أن يكون هذا الجديد جزءا في رؤيا جديدة للعالم»[4]، تتلخص رؤية أدونيس للحداثة في كونها رؤيا للعالم بزوايا متعددة، تتيح العبور إلى اللامألوف، بشكل واسع ومتعدد المجالات، فعلى العربي أن يتجاوز الأطلال وفك طلاسم التّقليد، وتوسيع زاوية نظره، من أجل مجاراة التّطور الحاصل في جميع المجالات –العلمية والأدبية- وهذا لا يعني كذلك التّخلي عن التّراث كليا، وإنما الانطلاق منه وصولا إلى النوافذ الدّاخلية للحقائق.

- ✓ ذهب كل من النّاقدين "طه حسين" و"إحسان عباس" إلى القول بأنّ الحداثة مسألة تاريخيّة- زمنيّة، باعتبار ظهورها منذ العصر الأموي والعباسي، ويُوافقهم في ذلك أدونيس الذي يرى بأنّ

[1] المصدر السابق، ص: 11.
[2] نفسه، ص: 19.
[3] نفسه، ص: 93.
[4] نفسه، ص: 94.

للحداثة جذور في نتاج أبي نواس وأبي تمام، والرازي، وابن رشد..، غير أنّه لم يقف عند هذا الحد، وتطرق إلى الحداثة المعاصرة وفلسفتها.

أخذت الحداثة حيّزا معتبرا في الخطاب النّقدي عند أدونيس، والذي حاول الإحاطة بها من كلّ جوانبها، والوقوف عند مشاكل الحداثة العربيّة، وأسباب تأخرها، باعتبار أنّ الحداثة الوسيط لرؤية العالم؛ ومن أجل ذلك دعا إلى ضرورة الانفتاح على الآخر دون الانسلاخ عن الأصالة العربيّة.

9- مصطلح الخطابة:

جاء في اللسان معنى الخطابة في قوله: «والخَطْبُ: الأَمْرُ الذي تقعُ فيه المخاطَبَة، والشَّأْن والحال؛ ومنهُ قوْلُهُم: جَلَّ الْخَطْبُ، أيْ عَظُمَ الأمرُ والشّأْنُ»[1]، ويقول كذلك: «والخِطابُ والمخاطَبَةُ: مُراجَعَةُ الكَلامِ، وقَدْ خَاطَبَهُ بالكَلامِ مُخاطَبَةً وخِطاباً، وهما يتخاطبانِ»[2]، والمراد هنا بمراجعة الكلام ذلك الحوار القائم بين الخطيب والمخاطَب، وتبادل أطراف الحديث ليُصبح الخطيب مُخاطبا، والمخاطَب خطيبا ضمن فاعليّة ونطاق الخطاب.

ومن ثمّ فإنّ مصطلح الخطابة قائم على ثلاثة أطراف هما: الخِطابُ، والمُخاطِبُ، والمُخاطَبُ، ويشترط في عمليّة التّخاطب سلامة الخطاب وبلاغة الخطيبِ من أجل الإقناع والتّأثير في المخاطَب.

يتطرّق الباحث **"مُحَمَّد طاهر درويش"** إلى مفهوم الخطابة، في إطار التّمييز بينها وبين الكتابة فيقول: «ولهذا تختلف الخطابة عن الكتابة، ولو قصدت إلى الاقناع والتأثير، لأنّها تخلو مما لا بدّ منه للخطيب، من جمهور يواجهه، وجمع يشافهه، وبهذا تفترق أيضا عن الحديث والقصص ورواية الأخبار وما إليها، لأنّ الخطابة تقوم على عنصرين لا يتوافران في هذه الأنواع، هما: الاقناع والتّأثير، كما تفترق عن الشعر في أنّه لا يلجأ إلى التّقرير، ولا يجعل اعتماده على المنطق والبرهان والدّليل إلاّ نادرا، ويلتزم من القيود ما لا حاجة بها إليه»[3]؛ أي أنّ الخطابة لا تقوم إلاّ بخطيب متمكن، قادر على التّأثير والإقناع في جمهور/متلقي للخطاب، على غرار الكتابة التي لا تستند على جمهور فعلي مباشر، وإنما على جمهور غير مباشر.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص: 1194.

[2] نفسه، ص: 1194.

[3] مُحَمَّد طاهر درويش، الخطابة في صدر الإسلام، دار المعارف، مصر، 1965، ج:1،ص: 2،3.

إضافة إلى ذلك، يرى بأقدميّة هذا الفن القولي، الذي يمتد إلى تاريخ ضارب في القدم، وهو ما يمثله قوله الآتي: «والخطابة فن قديم، نشأ مع الإنسان، وصعد معه في مدارج الرقي، بل ربما كانت أقدم الفنون الأدبيّة، فالمتدينون والهمج في الحاجة إليها سواء، ولا تكاد أمة عرفها التّاريخ تخلو منها، وفي آثار المصريين القدامى خطب دونت بالهيروغليفية»[1]؛ فالخطابة وسيلة ضرورية للتّواصل في مختلف الحضارات، الأمر الذي ساهم في تطورها ورقيها، مُشيرا إلى تواجدها منذ الحضارة الفرعونيّة.

أمّا حديثنا عن الخطابة في البيئة العربيّة فيختلف عن غيرها، فقبل مجيء الإسلام اقتصرت الخطابة على أشخاص بعينهم دون غيرهم، وعن سبب ذلك يقول **"مُحَمَّد طاهر درويش"**: «وربما كانت الخطابة عند العرب الجاهليين أقل شأنا منها عند اليونان والرومان، لأنّ اتساع مجال الخطابة وتنوعها عند هؤلاء اقتضاه نظام الحكم وتطور الحكومة، أمّا العرب فلم يؤثر عنهم إلاّ ما يمثل الحكم القبلي في منازعاته ومنافراته، ولم يكن مجال القول في الخطابة القضائية عندهم ذا سعة، لأنهم يحتكمون في تقاضيهم إلى الشّهود أو التّحكيم أو اليمين»[2]، اختلاف طبيعة الحكم في البيئة العربيّة عن نظيرتها في البيئة اليونانية والرومانية، عمل على تجاهل هذا النوع الأدبي، فقد عرفت البيئة العربيّة صراعات قبلية واسعة لم تترك لها المجال لمعرفة الخطابة ووسائلها، على عكس الشّعر الذي كان خطابا ضروريا للفخر والهجاء على حد سواء.

تطرّق أدونيس في كتابه "الثابت والمتحوّل" –وبالتّحديد في الجزء الرابع– إلى مفهوم الخطابة، باعتبار أنّ هذا المصطلح شغل حيّزا في الخطاب الأدبي والنّقدي العربيين قديما وحديثا، فنجده يعرّفه في قوله: «الخطابة فن القول الذي يدفع إلى العمل، أي فن القول العملي، من حيث أنّها لا تهدف إلى التّأثير في ذهن الجمهور وحسب، وإنما تهدف كذلك إلى التّأثير في إرادته. إنها تخاطب العقل والعاطفة من أجل أن توجّه الإدارة وتدفعها إلى العمل»[3]، فالخطابة مركزها العقل، عكس الشعر المخاطب للعاطفة والقلب، وتقوم أساسا على التّأثير في المخاطَب واستمالته من أجل إقناعه.

ويُواصل حديثه عن شروط الخطابة، فيقول: «تقتضي الخطابة، في صميم بنيتها بوصفها فنا قوليا، جمهورا تخاطبه. وهي، تبعا لذلك، قائمة، أساسا، على استمالة هذا الجمهور وإقناعه. وتعني الاستمالة كسب تأييد

---

[1] المرجع السابق، ص: 3.

[2] نفسه، ص: 8.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 253.

الجمهور للقضيّة المطروحة، واستجابته لما يطلب إليه في هذا المجال. ويعني الإقناع إشباع مشاعر الجمهور وعواطفه، وإرضاء فكره، بحيث يميل ذهنه إلى تقبّل هذه القضيّة»[1]، فمن أسس قيام الخطابة وجود جمهور لمخاطبته، ويتطلّب من المخاطِب أن يُراعي المخاطَب وأحواله؛ من أجل إيصال خطابه سليما.

بشكل آخر، يمكن القول بأنّ «الخطابة هي إذن فنّ التّعليم والتّحريض، من حيث أنّها تقوم، أساسيّا، على الإقناع والتّأثير. وإذا كان الإقناع يقتضي الوضوح، وقوّة البرهان والدّليل، وحسن الأداء البلاغي، تقريرا ومباشرة، على الأخص، فإنّ التّأثير يقتضي جمال الصّوت عند الخطيب، نبرة وتوازنا وإيقاعا –عبر اللفظ والعبارة، والأسلوب، من جهة، ويقتضي، من جهة ثانية، جمال الحركة- إلقاءً وإشارة، هيئةً ووقفة وملامح»[2]، فهو يحاول التعمق أكثر في تفاصيل الخطاب الجيّد، بوضع شروط لازمة على كل خطيب؛ من أجل الإقناع والتّأثير في الطرف الآخر، وهي: الصوت الواضح (سلامة نطق الحروف)، الأسلوب الجميل، الاستعانة بإيماءات الجسد في التّعبير.

يتطرق إلى الغاية التي قامت من أجلها الخطابة، فيقول: «ما تكون غاية الخطابة، بوصفها فنا قوليا، في هذا المنظور؟ إنّها جوهريا: الدّعوة. الدّعوة إلى الرّأي أو العقيدة، أو الإيديولوجيا كما نعبّر اليوم، أي أنها دعوة شاملة: اقتصاديّة- اجتماعية- سياسية. وهي، من حيث أنها دعوة، يشترط فيها التربية، والتّوجيه، والهداية، وإذكاء الحماسة للعمل. ومن هنا كانت، بالضّرورة، أكثر فاعلية من الكتابة، أو على الأقل يفترض أنها كذلك»[3]؛ أي أنّ الخطابة تحمل أبعادا أيديولوجيّة في مكامنها، واستعملت لأجل غاية الدّعوة.

يُضيف كذلك بأنّ الخطابة في البيئة العربية عامل ضروري، و«ندرك أهميّة الخطابة ودورها في الحياة العربيّة، من النّظر في طبيعة نشأتها. فقد نشأت كحاجة عضويّة. أي نشأت في وسط اجتماعي أميّ لا يقرأ ولا يكتب ثمّ جاء القرآن الكريم توكيدا لهذه الحاجة»[4]، فقد ساهم الإسلام في ازدهار الخطابة واكتمالها، باعتبار أهميتها في الدّعوة الإسلاميّة، وتنوير الفكر العربي الجاهلي.

يشير أدونيس إلى أنّ الخطابة تقوم على العقل والمنطق؛ وعلى الوضوح، فيقول: «بما أنّ الخطابة تهدف إلى الإقناع والتّأثير، فقد قامت، بوصفها طريقة تعبير، على المنطق من أجل الوصول بالجمهور إلى التّصديق، أي

---

[1] المصدر السابق، ص: 253.

[2] نفسه، ص: 253،254.

[3] نفسه،ص: 254.

[4] نفسه، ص: 254.

أنّها قامت على الوضوح، بشكل مباشر، ودون إبهام. قامت بتعبير آخر، على "المعنى العقلي"»[1]، وبالتّالي تنبني الخطابة على "عقلانيّة الخطاب"،والتي تعطي الخطاب الجدية والمصداقيّة.

أشار كذلك إلى أصول الخطابة –حسب ما يُجمع عليه علماء البلاغة العرب– وهي ثلاثة أصول[2]:

- **الإيجاد**: وهي مجموع الصفات اللازمة في الخطيب من سداد في الرّأي، وصدق في اللهجة، إضافة إلى التّودد، وما يلزم للسّامع كذلك من رعاية لحاله، وخطابه بما يُلائمه.
- **التّنسيق**: وهو ترتيب للمعاني وربط لأجزائها بإحكام؛ من أجل توضيح ما يجب توضيحه بسهولة وليونة، وبالتّالي تكون أحسن وقعا على السّامع.
- **التّعبير**: وهو الإفصاح عن هذه المعاني بشكل برهاني يُراعي من خلاله طبقات السّامعين وأحوالهم عبر مجموعة من التقنيات المُبسّطة للقول والشّارحة له، بحيث تظلّ صيغة التّعبير مشاكلة للمعنى.

ثم يتطرق أخيرا إلى الشكل الذي تجيء فيه الخطابة، فيقول: «تتويجا لهذه الأسس، بنيت الخطبة، من حيث شكلها، بناء منطقيا. فهي تتسلسل في أجزاء مترابطة: مقدمة، فعرض برهاني، فنتيجة»[3]، فالمقدمة تكون من أجل التّمهيد واستقطاب اهتمام المستمع، ثم يتدرج في عرض الحجج والبراهين التي تُدعم رأيه وتجعل من المخاطَب يُسلِّم بقوله، ويُنهي خطبته بخلاصة القول من هذه الخُطبة.

كإجمالٍ لمعالم هذا المصطلح وبربطه مع مصطلح البلاغة، يقول إثر ذلك: «الخطابة، إذن، نموذج البلاغة الأرقى، والأكثر فاعليّة، ولئن تلاشى أو تراجع، بفعل الظروف، فقد بقي مثالا في الذّاكرة، ومن هنا نشأت الضّرورة لمحاكاة هذا المثال في فنون القول الأخرى، وفي طليعتها الشّعر»[4]، فبين الخطابة والبلاغة علاقة تداخل واحتواء.

✓ يشترك كل من "مُحَمَّد طاهر درويش" و"أدونيس" في كون الخطابة ظهرت كغرض مهم في سبيل الدّعوة الإسلاميّة –وإنّ تواجدت قبل ذلك في العصر الجاهلي، فإنها لم تأخذ أهميتها إلاّ في عصر صدر الإسلام– وقد ركز أدونيس على أصول الخطابة وأُسسها، والتّفصيل في شكلها الدّاخلي والخارجي.

---

[1] المصدر السابق، ص: 254.
[2] ينظر، نفسه، ص: 255.
[3] نفسه، ص: 255.
[4] نفسه، ص: 258.

10- مصطلح الرؤيا:

جاء في "لسان العرب" معنى الرؤيا بالشّكل الآتي: «وَرَأَى في مَنَامِهِ رُؤيَا، على فُعلى بلا تنوين، وجَمْعُ الرُّؤْيا رُؤًى، بالتّنوين، مثل رُعًى؛ قال ابن برى: وقد جاء الرُّؤيا في اليَقَظِةِ؛ قال الرّاعي:

فَكَبَّر للرُّؤْيا وهَشَّ فؤادُهُ ••• وبَشَّرَ نَفْسًا كان قَبْلُ يَلومها

وعليه فُسِّر قوْلُهُ تعالى: ﴿وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤْيا التِّي أَرَيْنَاكَ إلاّ فِتْنَةً للنَّاسِ﴾»[1]، وبالتّالي فالمراد من معنى "الرّؤيا" هو ما يتسلل للنائم في منامه.

جاء في المعجم الفلسفي لـ **"جميل صليبا"** مفهوم الرّؤيا بشكل واضح، حين فرّق بين الرّؤيا والرّؤية، فيقول: «الرؤيا ما يُرى في النّوم، وجمعه رؤى. وقد يُطلق لفظ الرؤى على أحلام اليقظة، **(Rêverie)**. والفرق بين الرؤيا والرؤية، أنّ الرؤيا مختصة بما يكون في النّوم، على حين أنّ الرؤية مختصة بما يكون في اليقظة. فالرؤيا بالخيال، والرؤية بالعين، والرّأي بالقلب»[2]، إذن فالرّؤيا تشتمل على الخيال والاحتمالات واللامنطق، بينما الرّؤية تكون حقيقية وواقعيّة.

يرى أدونيس في كتابه **"مقدمة للشعر العربي"** أنّ مصطلح الرّؤيا يرتبط بشكل أو بآخر بالحالة الشّعرية للشّاعر، فيقول: «إنّ رؤيا الشّاعر المبدع لا تكمل القيّم والقواعد وحسب أيا كانت وإنما تتجاوزها.إنها أغنى منها، وأشمل وأسمى»[3]، فكلّما كان الرّائي خياليا أكثر، كان الشّعر أجمل وأروع، إذْ أنّ الرّؤيا تتجاوز القواعد المتينة لبناء عالم جديد.

فيما نرى النّاقد **"إحسان عباس"** قد استخدم مصطلح "الرؤية" بدل مصطلح "الرّؤيا"، فيقول فيها: «والفنان الأصيل هو الذي يتجاوز ما يحضر العين إلى ما يستحضر العقل(...) وإذا تذكرنا أن لفظة الخيال غير مألوفة في النقد القديم استطعنا أن نرى في إلحاح الجرجاني على "الرؤية" لا ما يتصل بالعمل الفكري وحسب، بل ما يتصل بقوة الحدس وقوة التّخيل أو الطّاقة التي تجمع بين "غير المتشابهات" أو التي ترى بين شيئين، مشابهة خفية تدق على الرؤية المجردة وتنأى عنها»[4]، فقد وضّح مفهوم الرّؤية، باعتبارها تتجاوز الملموس إلى

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص: 1541.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والانكليزية واللاتينيّة، ج:1، ص: 604.

[3] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت-لبنان، ط1، 1971، ص: 106.

[4] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص: 439.

اللاملموس، والمرئي إلى اللامرئي؛ أي أنّ الرؤية تعتمد على الخيال وإن لم يَخُض أغلبيّة النّقاد في هذا المصطلح – أي مصطلح الخيال- في النّقد القديم، والاكتفاء بمصطلح "الرّؤية".

يطرح أدونيس أفكارا جوهريّة من خلال مصطلح **الرّؤيا**، تتعلّق بالماورائية أكثر من تعلقها بالواقع، ومن أهمّ الأفكار الأدونيسيّة المطروحة نذكر:

يُشير إلى الدلالة الميتافيزيقية للرّؤيا، فيقول: «الرؤيا، في دلالاتها الأصليّة، وسيلة للكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب. ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات»[1]، فهي بمثابة استشراف المستقبل، والبحث في المخبوء والصّامت، واللامعلوم والمجهول والغريب، وذلك بالابتعاد عن الواقع المحسوس؛ من أجل صفاء واتضاح الرؤية.

ويُضيف إلى ما سبق، قوله التّالي: «تتفاوت الرؤيا، عمقا وشمولا، بتفاوت الرّائيين فمنهم، ممّن يكون في الدّرجة العالية من السّمو، من يرى الشّيء على حقيقته، ومنهم من يراه ملتبسا، وذلك بحسب استعداده. وأحيانا يرى الرّائي في حلمه، وأحيانا يرى في قلبه. وبقدر ما يكون الرّائي بقلبه مستعدا لاختراق عالم الحس أو حجاب الحس، تكون رؤياه صادقة»[2]، وتختلف الرّؤيا بين رائي وآخر، وذلك باختلاف التّفكير وقوّة الصّفاء؛ فالرّائي الذي يخلق فضاءً روحانيا ربانيا صافيا، سيختلف في رؤياه عن الرّائي المشوش ذهنيا، العالق في فوضى المحسوسات والوقائع اليوميّة.

وكذلك يقول: «فالرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب، يخلق صورة جديدة للعالم، أو يخلق العالم من جديد، كما يتجدد العالم بالولادة»[3]؛ أي أنّها مُرادفة للولادة والخلق، والانفتاح، تسعى للبحث عن الغيبيات من أجل إعطاء الأدب لمسة جمالية خاصة بها، فـ «الرؤيا إذن تُعنى بجدّة العالم، ويُعنى الرّائي بأن يظل العالم له جديدا، كأنّه يُخلق ابتداءً، باستمرار. ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس، لأنّه عالم الكثافة، أي عالم الرّتابة والعادة، وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التّجدد المستمر، من حيث أنّه احتمال دائم»[4]، هذا الانشغال الدّائم بعالم غير محسوس، كسر الحواجز الثّابتة، المركونة في زاوية الحقيقة، ومهّد لاستقبال المعارف الجديدة بشكل فني لائق.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 149.

[2] نفسه، ص: 149.

[3] نفسه، ص: 149.

[4] نفسه، ص: 150.

يؤكد على أهميّة هذا المصطلح في استعمالات الأدباء، فهو من الأساليب التي تظهر عند أديب دون آخر، ويبرع فيها كاتبا دون غيره، ويتمثل ذلك في قوله: «فالرؤيا لا تجيء وفقا لمقولة السّبب والنّتيجة، وإنما تجيء بلا سبب، في شكل خاطف مفاجئ، أو تجيء إشراقا»[1]، وهو ما يكون عند غالبية الأدباء الذين تتعالى أفكارهم ولغاتهم عن المستوى العادي-المباشر، ولا يظهر عند غالبية النّاس.

في مفهوم آخر لهذا المصطلح، يعرفه كالآتي: «والرؤيا إذن كشف. إنها ضربة تُزيح كل حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يُسميه ابن عربي علم النّظرة. وهو يخطر في النّفس كلمح البصر. وبما أنّه يتم دون فكر ولا رويّة، ودون تحليل أو استنباط، فإنه يجيء بالطّبيعة كليا. أي لا تفاصيل فيه. ومن هنا يجيء، بالتّالي، غامضا. فالغموض ملازم للكشف. إلاّ أنه غموض شفاف، لا يتجلّى للعقل أو لمنطق التّحليل العلمي، وإنما يتجلّى بنوع آخر من الكشف، أي من استسلام القارئ له في ما يُشبه الرؤيا»[2]، يرتبط مصطلح الرؤيا بمصطلح الغموض كونهما يشتركان في طريقة التّعبير.

يؤكد أدونيس على أنّ العلم أداته المنطق، وأنّ الرؤيا سلاحها التّخييل، فيقول: «إننا لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا. فما يتجاوز منطق العقل. لا يصح أن نحكم له أو عليه بهذا المنطق ذاته»[3]، فالرّؤيا تنكشف وتنفتح أمام الخيال، لا بالمنطق والعقل، والتّحليل العلمي.

ومن زاوية أخرى، يُشير المفهوم الأدونيسي إلى تعريف آخر، يتمثل في علاقة الأشياء ببعضها البعض، وتراوحها بين المنطق واللامنطق، فيقول: «والرؤيا من هذه النّاحيّة، تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التّقارب. وهكذا تبدو الرؤيا، في منظار العقل، متضاربة وغير منطقيّة وربما بدت نوعا من الجنون»[4]، فميزان العقل لا يقبل الرّؤى والأمور الخاليّة، ويعدُّها ضربا من العبث، والجنون.

هذا التّقوقع في المجهول، واللامعلوم، أدّى إلى اختلال الحركة الزّمنية عند المصطلح، وإلغاء الحدود الجغرافية له، لذلك يمكن القول بأنّ: «الرؤيا هنا تتجاوز الزمان والمكان أعني أنّ الرّائي تتجلى له أشياء الغيب خارج

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4،ص: 150.

[2] نفسه، ص: 150.

[3] نفسه، ص: 150.

[4] نفسه، ص: 150.

التّرتيب أو التّسلسل الزّماني، وخارج المكان المحدود وامتداده. فالسّبب هنا متساوق في وجوده مع النّتيجة، وليس بينهما أي فاصل زمني. العلاقة السّببيّة هنا تنحل إلى علاقة وظيفيّة بين التأثير والتّأثر. في الأولى فاصل زمني، لكن التّأثير والتّأثر يحدثان في اللحظة الواحدة ذاتها»[1]-كما رأينا سابقا-فإنّ الرّؤيا لا تكون نتيجة لسبب ما، وإنما هي لحظة إبداعية هاربة من كلّ القيود المثبطة لحركيتها الخيالية.

يستند مفهوم أدونيس للرّؤيا على مفهوم ابن عربي، حين يُصرّح قائلا: «وهكذا يمكن وصف الرؤيا بأنّها استمرار للقدرة الإلهية، كما يُعبّر ابن عربي»[2]، فقد اعتبرها وسيلة روحيّة تصنع الشّيء من خلال منظورها الغيبي.

ويمكن إجمال مفهوم عام لمصطلح الرّؤيا بكونه حركة إبداعية يعتمدها الشّاعر أو الأديب بصفة عامة، لإيصال رسالته الجمالية، ولذلك قال عنها: «والرؤيا إذن إبداع»[3].

إضافة إلى ما تمّ ذكره عن مفهوم الرّؤيا، يقول: «إن الرؤيا تكشف عمّا يعدّه العقل مُحالا، كأنّ تجمع مثلا بين النّقيضين، كأن يرى الإنسان نفسه في اللحظة ذاتها، في مكانين مختلفين، في الحلم»[4]، وفي هذا تتمة لما سبق كشفه في المفاهيم السّابقة بأنّ الرّؤيا نقيضه العقل والمنطق، فهي بمثابة الحلم، هلامية خيالية في تداعياتها، و«لهذا يمكنُ القول إنّ ما تكشفه الرؤيا، تُعارضه، بالضرورة، الأدلة العقليّة، ذلك أنّ الحس والعقل لا يدركانه»[5]، ولهذا كان الأدب شاذا في توجهه، عميق الرّؤية، متجاوزا للمحسوس إلى اللامحسوس، نقيض العقل والمنطق والحس والعلم.

- ✓ ربط النّاقد "إحسان عباس" بين مصطلح الرؤية ومصطلح الخيال، باعتبار الوظيفة التي يقوم عليها كل من المصطلحين السّابقين، وهي تغييب العقل، غير أنّ مصطلح الخيال-التخييل لم يرد في النقد العربي القديم على عكس مصطلح الرّؤية، وهو ما ذهب إليه أدونيس باعتبار أنّ دلالة المصطلح غيبية ميتافيزيقيّة، تقوم أساسا على الانفصال عن العالم المحسوس، إلاّ أنّه استعمل لفظة "الرؤيا" بدل "الرّؤية"-وهي الأصح-

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 150،151.
[2] نفسه، ص: 151.
[3] نفسه، ص: 151.
[4] نفسه، ص: 152.
[5] نفسه، ص: 153.

11- مصطلح الزّمن:

جاء في "لسان العرب": «•زمن• الزّمن والزّمان: اسم لقليلِ الوَقْتِ وكَثيرِهِ، وفي المُحْكَمِ: الزَّمَنُ والزَّمَانُ العَصْرُ، والجمْعُ أَزْمُن وأَزْمَانُ وأَزْمِنَة. وَزَمَن زَامِن: شَديدُ. وَأَزْمَنَ الشَّيءُ: طَالَ عَلَيْهِ الزَّمَان، والاسْمُ من ذلك الزَّمَنُ والزُّمْنَةُ (عن ابن الأعرابي). وأَزْمَنَ بالمكَانِ: أَقامَ بِه زَمَاناً؛ وعامَلَهُ مُزامَنةً وزَمَاناً من الزّمنِ (الأخيرةُ من اللّحياني)»[1]، الزّمن هو العصر والوقت.

يتحوّل مفهوم الزّمن -في الغالب- حسب السّياق الوارد فيه، حيث يمكن أن نتحرّى تغيراته من خلال جانبين، وهما:

- **الجانب الفلسفي:**

يعرف **"عبد الرّحمان بدوي"** الزّمن على لسان الفيلسوف **"هيجل"** بقوله: «إنه الوجود الذي ليس بموجود بوصفه موجودا؛ وبوصفه غير موجود، هو موجود، أي التّغيّر المعاين. ومعناه بعبارة أوضح أنه انتقال من الوجود إلى اللاوجود أو من اللاوجود إلى الوجود، بمعنى أنّ وجود الزّمان هو الآن بحسبان آنّ كل آن ليس بعد الآن، أو أن كل آن كان قبل غير حاضر بعد، أي كان لا وجودا»[2]؛ فالزّمن مصطلح هلامي زئبقي لا يُرى بالعين المجرّدة ولكن يمكن الإحساس به من خلال التّغيرات الطارئة في الكون، أو حتى في المكان الواحد عن طريق الحدس، ولذلك قيل عنه بأنّه الوجود غير الموجود.

ويواصل القول بأنّ: «أبعاد الزّمان ثلاثة: الحاضر والمستقبل والماضي. أمّا الحاضر فيقول عنه هيجل ما قاله عنه من قبل لينتش من أنّه يحمل في طياته المستقبل؛ كما ينعته أيضا بأنّه نتيجة الماضي، وصادر عنه، كما سيصدر عنه المستقبل أو الحاضر التّالي. ولهذا يعد الحاضر أهمّ لحظات الزّمان»[3]؛ فالحاضر هو الحلقة الواصلة، والرّابطة بين الماضي والمستقبل، فلا وجود لماضٍ دون حاضرٍ يدوّنه بكل تفاصيله الصّغيرة والكبيرة، كما أنّه لا وجود لمستقبل دون الانطلاق من نقطة رئيسة وهي الحاضر.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص: 1867.

[2] عبد الرحمان بدوي، الزّمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط3، 1973، ص: 20.

[3] نفسه، ص: 20.

- **الجانب النّقدي:**

يأتي أدونيس في كتاب **"مقدّمة للشّعر العربي"** بمفهوم الزّمن النّقدي، ويتجلّى ذلك في قوله: «الزّمن في الشّعر العربي القديم هو حركة ابتعاد مستمر عن الأصل-الماضي. وليس الحاضر والمستقبل إلاّ انحطاطا عن النّموذج الأصلي الذي هو الماضي»[1]، وهنا حديث عن الزمن باعتباره تأريخ للأعمال ومقياس للجودة من عدمها، خاصة عند تطرقنا لزمن الشعر العربي القديم فهو بوصلة الشّعر العربي المعاصر.

يتطرّق أدونيس إلى موضوع الزّمن في كتابه **"الثابت والمتحوّل"**، فتتنوّع مفاهيمه لهذا المصطلح، وتتلخص رؤيته من خلال تعريفاته الآتيّة:

يرى بأنّ «للزمان معنيين: الأوّل، هو السّقوط أو البعد عن الأصل. والزّمان هنا ينعزل وينفى. وعلى الإنسان، إذن، أن يحاربه، فيعزله وينفيه. ويفعل ذلك بأن يبقى الأصل حاضرا، أي بأن يستعيده ويكرّره»[2]، المراد بالزّمان –هنا– هو المفهوم القديم له، باعتباره لوحة رقميّة تؤرخ الأعمال حسب تسلسلها التّاريخي.

فيما يُريد بالمعنى «الثّاني هو أنّ الزّمان ليس انفتاحا أو مجالا للكشف عن علم "جديد" وإنما هو مناسبة لتذكر العلم المُنبثق عن الأصل، والذي يعرف الكشف به، ولا يعرف هو بالكشف»[3]، فقد نفى فكرة تبعية الزمن لفكرة أو عمل ما، بل هو مستقل بمعالمه عن جميع السياقات المحيطة به.

يقول كذلك عن الزمن (النّوع الثاني): «الزّمان، بعبارة ثانيّة، لا ينطوي على أيّ قِدم يتجاوز الأصل أو يُلغيه. فهو لا يتجه إلى اللانهاية، بل يتجه إلى نهاية هي البداية التي انطلق منها»[4]، فهو حلقة دائريّة لا تنتهي عند نقطة محدّدة، وإنما تتصل فيه النهاية بالبداية، والبداية بالنّهاية.

يُشير انطلاقا من تعريفاته السّابقة إلى أنّه «ليس الزّمان، في هذا المنظور، شكلا أوّلانيا لحدس الإنسان، أو بعدا تكوينيا من أبعاد الشّيء، وإنما هو شيء مخلوق كأيّ شيء آخر»[5]؛ أي أنّ الزّمن عامل أساسي في الحياة، ليس مجرد محور وهمي، إنما له وجود محسوس معنوي، يتجسّد من خلال قراءتنا للأشياء، وتحليلنا للواقع.

---

[1] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي، ص: 129.
[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 70.
[3] نفسه، ص: 70.
[4] نفسه، ص: 70.
[5] نفسه، ص: 70.

والزّمن الفلسفي لديه ليس مجرد ساعة بيولوجيّة هاربة، فيرى بأنّ «قيمة الزّمن ليست في امتداده الأفقي- الكمّي بل في عمقه وعموديته»[1]، ويريد بالزّمن العمودي الشّاقولي بنيته الدّاخلية، المحركة للأشياء التي من حوله، وفق منهج تراتبي معيّن، ويتجسّد من خلال قراءتنا واستبطاننا للنّصوص، قراءة حفرية.

أمّا في التعريف النّقدي لهذا المصطلح، فيقول: «الزّمن في التّجربة الشّعريّة الجديدة، هو نفسه الزّمن في الشّعر القديم: ليس بُعدا داخليا في الأشياء، يخلقها ويغنيها وإنما هو قدر خارجي يُفسد الحياة، ويهدم الكمال، ويلتهم الأشياء. فالزّمن دائما يتضمّن الكارثة»[2]، فيربط بين الزّمن والكارثة، وقد وصفه بالكارثة لكونه يؤرق الباحث المعاصر في تحرّيه لكل ما هو رجعي دغمائي – أي رجوعه إلى الشعر القديم- ليتسم بحثه بالأصالة المزيفة في نظره.

يؤكد أدونيس على ارتباط الزّمان والمكان، في قوله: «الزّمان قياس الحركة، والحركة لا تتمّ إلاّ في مكان. فإذا كان الزّمان محلا ورمزا للنّقص، فإنّ المكان هو كذلك محل ورمز للنقص. وإذا كان الزّمان مجموعة من اللحظات فإن المكان هو كذلك مجموعة من النّقاط»[3]، إذْ أنّهُ يتجسد ضمن معالم مكانيّة، وفي الجهة المقابلة لا وجود لمكان دون توثيقه بلحظات زمنيّة محدّدة.

- ✓ توجّه "عبد الرّحمان بدوي" إلى المفهوم الفلسفي لمصطلح الزّمن، باعتباره مصطلحا هلاميا نُدركه من خلال التّغيّرات الطّارئة في الكون، بينما أخذ أدونيس بمفهومه الفلسفي باعتباره مجالا للكشف عن علم جديد، ومفهومه النّقدي من خلال ربطه بالشّعر، كما أنّ الزّمان يتبع المكان، ولكليهما دور مهم في قراءة الأعمال الأدبية.

12- مصطلح السّخريّة:

جاء المعنى اللغوي لمصطلح السّخريّة، والمأخوذ من الفعل الثلاثي "سخر" في معجم أساس البلاغة، كما يلي: «سخر: فلان سُخْرَةُ سُخَرَةُ: يضحك منه النّاس ويضحك منهم، وسَخِرْتُ منه واستسخرتُ، واتخذوه

[1] المصدر السابق، ص: 290.
[2] نفسه، ج:4، ص: 240.
[3] نفسه، ج:1، ص: 71.

سُخْريّا، وهو مَسْخَرة من المساخِر، وتقول: رُبَّ مساخر يعدّها النّاس مفَاخر. وسخّره الله لك، وهؤلاء سُخْرَة للسّلطان يتسخّرُهم: يستعملهم بغير أجر»[1]، وهي التّهكم على الآخر، والتّفاخر، كما أنها العمل بدون مال.

يُشير "**أحمد إبراهيم موسى**" إلى مفهوم السّخرية على لسان "**ابن أبي الأصبع**"، بمصطلح التّهكم، فيقول في ذلك: «أشار إلى مأخذه من اللغة، ثم خلص منه إلى أنه التّهاون بالمخاطب والوعد في مكان الوعيد والمدح في معرض الاستهزاء(...) ولا شك في أنّ هذا اللون داخل فيما قبله{يقصد بما قبله مصطلح الشماتة} وكلاهما أطلق عليهما من قبله اسم الاستعارة التهكمية»[2]، فالتّهكم/السّخرية –حسبه– تدخل في إطار الاستهزاء والشّماتة.

بينما يذهب "**داود سلوم**" إلى القول: «وكان نقد المعنى أحيانا يتسم بالفُكاهة والمرح إذا كان الشّعر رديئا، وكان أساتذة الفن يُخاطبون بهذا النّقد النّاشئين من الشّعراء الذين أصابتهم علة التّبريز في الشّعر والرغبة في قوله والإجادة فيه دون أن تكون لهم القابلية على ذلك»[3]، فالفُكاهة من باب السّخريّة، لأنها تكون عند موضع الاستهزاء بالشّعر الرّديء.

يقول النّاقد "**حسين مروه**" على لسان"**ميخالكوف**": «ويصف الكاتب حجة النقاد هذه بأنها حجة مضحكة، قائلا أنّ التّصوير الهزلي لسكران مثلا يؤدي إلى عكس ما يظن هؤلاء النقاد، فهو يزيده بشاعة، ويجعله مثار السّخر، فكيف يكون إبراز البشاعة تجريئا على تقليد البشاعة، وكيف يكون السّخر بشخصية ما تشجيعا على الاقتداء بها؟»[4]، فهو يتطرق إلى مصطلح السخرية، باعتبار أنّ هذا الفعل –السخر– يكون عند التّصوير الهزلي؛ أي من خلال عكس الصورة ووظيفتها.

يجد أدونيس في السّخرية ملاذا للهروب عن التّعبير المباشر للحقائق، فهي نوع من الخداع ومن ثمة يقول بأن: «السّخريّة تخدع، لكنها لا تخدع إلاّ من أجل أن تعلن الحقيقة. إنّها، فيما تُخفي عنّا الصّدق، تكشفه لنا، وتضعنا على الطّريق الصّحيح. وهذا الخداع مقترن بمظهر البراءة والسّذاجة»[5]، وهو أسلوب منتهج غالبا من قبل الأدباء وبالأخص الشّعراء للتّعبير عن رفضهم وتمردهم على القوانين السائدة في المجتمع.

---

[1] الزّمخشري، أساس البلاغة، ج:1، ص: 443.

[2] أحمد إبراهيم موسى، الصّبغ البديعي في اللغة العربية، ص: 293.

[3] داود سلوم، النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف، ص: 111.

[4] حسين مروه، قضايا أدبية، ص: 96.

[5] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 158.

ومن مرادفات السّخريّة –كما يرى أدونيس– السّذاجة، فيقول: «فكأنّ السّذاجة هي الأساس الذي تنبني عليه السّخريّة»[1]، ويُريد بذلك أنّ السّخرية نوع من التّبرير اللامنطقي لأشكال الحياة، والذي يعدّ ضربا من العبث.

يضرب مثالا عن السّخريّة فيستعين بالشّاعر **"جبران خليل جبران"** قائلا: «السّخريّة الجبرانيّة تتميّز بالتّواضع الخادع، والجهل المتصنع، والبساطة المقنعة بأسئلة التّشكيك والهدم»[2]، فالسخريّة عند "جبران" مزيج من المتناقضات.

- ✓ ذهب "أحمد إبراهيم موسى" إلى استخدام مصطلح التّهكم، والمراد به الاستهزاء، فيما أخذ "داود سلوم" بمصطلح الفُكاهة الدّالة على الاستهزاء والتّهكم على الآخرين، بينما اشترك "حسين مروه" و"أدونيس" في الاصطلاح على فعل التّهكم والاستهزاء بمصطلح السّخرية.

ويرى أدونيس في السّخرية أسلوبا للتّعبير عن رفض الواقع، والقوانين السّائدة في المجتمع، وقد برز هذا الأسلوب عند ثلة من الشّعراء.

13- مصطلح الشّعر:

وردت هذه المفردة –أي مفردة الشعر– في معظم المعاجم اللّغويّة العربيّة، وبسياقات مختلفة –وفي هذا دلالة على أهميّتها في تاريخ الأدب العربي– بمعاني متقاربة، ومتداخلة، ومكملة لبعضها البعض، وجاءت في **"مختار الصّحاح"**، فقيل عنها: «و(شَعَرَ) بالشّيء بالفتْحِ يَشْعُر (شِعْرا) بالكسر فَطِنَ له. ومنه قولهم: ليت شِعْري أيْ ليتَني عَلِمْتُ (...) و(المُتَشاعِرُ) الذي يتعاطى قول الشِّعر. و(شَاعَرَهُ فَشَعَرَهُ) من باب قطع أي غلبه بالشِّعْر. و(اسْتشعرَ) خوفا أضمره»[3]، فقد قيل أنّهم سمّوا الشّعْر شِعْرا لأنّهم شَعَروا به، أي فَطِنوا.

تداول النّقاد مصطلح الشّعر منذ عصور ماضيّة بأشكال مختلفة، تراوحت مفاهيمه بين التّركيز على الجانب الشّكلي (الخارجي/الوزن والقافيّة)، أو على الجانب الإبداعي(الباطني/الدّلالي)، أو بالتّركيز على كليهما، نظرا لسلطة الزمن والبيئة على هذه المفاهيم.

---

[1] المصدر السابق، ص 158.

[2] نفسه، ص: 159.

[3] الرّازي، مختار الصّحاح، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، بيروت، طبعة دققة كاملة التّشكيل ومميّزة المداخل، 1986، ص: 143.

فإذا تمعّنا في المفاهيم القديمة لمصطلح الشّعر، سنرى اهتماما واضحا بالشّكل الخارجي للشّعر والمتمثلة أساسا في الوزن والقافية، وبدونهما لا يسمّى الشّعر شعرا، ثمّ يتطوّر هذا المفهوم من ناقد إلى آخر، ومن وقت إلى آخر كذلك.

فنجد "**ابن سلاّم الجمحي**" (**231هـ**) يعترض على الشعر الفارغ من محتوياته الروحية والتّعليميّة، فيقول في هذا الشّأن: «وفي الشّعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجّة في عربيّة، ولا أدب يُستفاد، ولا معنى يُستخرج، ولا مثل يُضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مُقدع، ولا فخر مُعْجِب، ولا نسيب مستطرف. وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب. لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يَعْرضوه على العلماء»[1]، حيث يؤكد ويحرص كلّ الحرص على تضمين الشّعر برسائل موحيّة وهادفة، فالشّعر مأخوذ من الفعل الثلاثي شَعَر واسم مفعوله مشاعر، فلا بدّ أن يكون متربصا حريصا على مشاعر القارئ، أو المتلقي المتذوق لهذا الفن الراقي.

فيما يربط من جهة أخرى بين الشّعر وسائر العلوم، في قوله: «وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصّناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[2]، فلا بدّ أن يكون الشّاعر صانعا للكلمات مبدعا للحروف، عارفا بفنّ الكتابة الجميلة، فليس كلّ كلام موزون مقفى هو شعر بالضّرورة، وإنما الشّعر حوار وتحاور بين الملكات الحسّية.

فيما يميّز "**الجاحظ**" (**255هـ**) بين جيّد الشّعر ورديئه، فيقول عن جيّده ما يلي: «وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلمُ بذلك أنّه قد أُفرغ إفراغا واحدا، وسُبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان»[3]، يشير -الجاحظ هنا-إلى الوحدة الفنيّة للنّص الشّعري، والتي تربط الأبيات بعضها ببعض، ولا يحبذ تفكك الأبيات، فالمعروف عن الشّعر الجاهلي تنوع موضوعاته وتعددها.

غير أنّ "**قدامة بن جعفر**"(**337هـ**) قد عرّفه بأنّه: «قول موزون مقفى يدل على معنى»[4]، ويواصل توضيحه لمفهوم الشّعر بقوله: «الشّعر مؤلف من أربعة عناصر: اللفظ والمعنى والوزن والقافيّة ويتألف من هذه العناصر أربعة عناصر أخرى هي:

---

[1] مُحَمَّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، قرأه وشرحه أبو فهر محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، السّفر الأوّل، ص: 04.

[2] نفسه، ص: 05.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السّلام هارون، ج:1، ص: 67.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ص: 53.

1- ائتلاف اللفظ مع المعنى أو الوزن.

2- ائتلاف المعنى مع الوزن أو القافيّة»[1]

إذن الشّعر هو الكلمات المشَكّلة من مجموع الحروف المتراصة فيما بينها، ينسجها الشّاعر الفحل وفق قالب محدّد هو المعنى، وبلونين أساسيين ثابتين هما: الوزن والقافيّة.

هذا وقد عرّفه **"القيرواني"(463هـ)** انطلاقا من اختلافاته الشّكلية، والفنيّة، فقال فيه: «ومن الشّعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدَار.والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النّوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تَعَمّل، لكن بطباع القوم عفوا، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره»[2]؛ فالشّعر مرّ بمرحلتين متتاليتين متلازمتين، المرحلة الأولى هي مرحلة التّحرير والكتابة البسيطة الخالية من الغموض، أمّا المرحلة الثّانية فهي مرحلة الكتابة الفنيّة، والتي تتخللها المحسنات البديعيّة، والجناس والطّباق، وهذه المرحلة لقت استحسانا لدى جمهور القراء.

يضيف إلى ذلك، قوله بأنّ: «الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلاّ أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التّقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها»[3]، يؤكد "القيرواني" على أهميّة الوزن في تشكيل الشّعر، وبأنّه الركن الأهم في الكتابة الشّعريّة، والذي يستدعي القافية، وهي اللحن العذب في المقطوعة الشّعرية، تمتاز برنتها الموحدة –غالبا- في جميع الأبيات.

وفي العصر الحديث نجد له مفهوما مغايرا، يختلف في مجمله عن المفاهيم السّابقة، وإنْ توافقت بعض المفاهيم في كون الشّعر هو ذلك المنظوم/الموزون المقفى.

حيث نجد النّاقد والباحث **"عمر فروخ"** قد تطرق إلى مفهوم الشّعر في معناه الكلاسيكي المتداول، في قوله: «وكان الشعر نوعين: مألوفا ومخلوفا. أما الشعر المألوف فهو الذي في المعلقات: قصائد طوال ذات أغراض

---

[1] المرجع السابق، ص: 54.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده، تح: مُحَمّد محي الدين عبد الحميد، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ج:1، ص: 129.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص: 134.

متعددة ومبادئ معروفة (كالوقوف على الأطلال وذكر الأحبة) وإشادة بالقبيل وحفاظ على المثل العليا. والمخلوف ما خالف ذلك فكانت القصائد فيه طوالا أو قصارا وقلما جاوز الشاعر فيها الغرض المقصود من قولها. وهذا النوع يُعبر عن رأي الشاعر أكثر مما يعبر عن رأي المجموع. وجميع الشعر الذي من هذا النوع وجداني خالص»[1]، يُقسّم الشّعر إلى قسمين: شعر مألوف/مُتعارف عليه (مثل المعلقات)، وشعر مخالف/مغاير للنموذج الأوّل (النّموذج المتعارف عليه)، فيعمل الشّاعر هنا على مخالفة الآخر، من خلال تغريب شعره وطبعه طابعا جماليا خاصا به يجعله متفردا عن غيره.

ونجد من توجه لكتابة الشّعر الحر المتمرد بأوزانه وإيقاعاته، فقد «تبدو الأوزان الحرّة، وكأنها تمتلك مزايا عظيمة تسهل على الشّاعر مهمة التّعبير، وتهيئ له جوا موسيقيا جاهزا يستطيع أن يمنحه قصيدته دونما جهد كبير»[2]، فهناك عبث بالأوزان القديمة؛ من أجل خلق جديد لأوزان حداثية، تدعى الأوزان الحرّة، للملاءمة بين مقاسات الشّعر الجديد، وفتح أمامه عوالم حديثة، ومغايرة عن كل ما هو تقليدي.

أمّا "**صلاح عبد الصّبور**" فيتطرق إلى مفهومه انطلاقا من رؤية أفلاطون للشعر، فيقول: «الشّعر إذن – في رأي أفلاطون- لا جدوى له، اللهم إلاّ إذا كان أناشيد تتقدّم صفوف المحاربين، وترى أصداؤها في ظلال راياتهم، وهو عندئذ إلى الموسيقى أقرب»[3]، فأفلاطون يقرن الشعر ببعد إديولوجي-سياسي متجاهلا قيمته الفنية والجماليّة.

وفي رأي مغاير لمفهوم الشّعر، يقول النّاقد"**عبد الصّبور**": «هناك من يقولون إنّ الشّعر هو سرّ الحياة وجوهرها، فهم إذا شهدوا جمالا فريدا في الحياة زعموا أنه شعر أو كالشعر، وإذا اكشفت لهم البداهة حقيقة نافذة قالوا أنّها من شعر الكائنات، وهؤلاء وسابقوهم يقولون أنّ الحياة تستطيع أن تستغني عن المحاربين حين يسود السلام...» [4]، وهو مفهوم مغاير تماما لمفهوم أفلاطون الذي يرى في الشّعر وسيلة لا غير، بينما الشّعر هو الحياة بتفاصيلها الأنيقة والمغرية، وهو كذلك كتابة في الموجود وتحويره إلى اللاموجود، وعن اللاموجود باعتباره موجودا.

---

[1] عمر فروخ، تاريخ الجاهلية، دار العلم الملايين، بيروت، 1964، ص: 164.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، ط1، 1962، ط2، 1965، ط3،1967، ص: 28.

[3] صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار النجاح للطباعة والنشر والتّأليف والتّوزيع، بيروت، 1973، ص: 16.

[4] نفسه، ص: 17.

بينما يقف موقف الوسط من قضية الشعر الكلاسيكي/الشعر الحر (المنفتح)، ويبني على ذلك مفهومه للشّعر فيقول: «ولنتوسط نحن في القول، فنزعم أنّ الشّعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتّعبير عنه بالكلمات المموسقة فبدون الشعر –قصائد الحب والغزل– لم نكن لنستطيع أن نرتفع بالجنس إلى أفق الحب، ونكتشف ألوانا مختلفة من هذه التّجربة، ونرى مناطقها الظليلة والصحو والمعتمة، ونحس بها ككائنات بشريّة لها ميلادها ونموها وموتها»[1]، وهو هنا يتخذ من المتن الشّعري وسيلة ليس لخدمة مصالح بعينها، وإنما وسيلة لاكتشاف الحياة.

تختلف الرؤية الأدونيسيّة في قراءتها لمفهوم الشّعر، وتتفرد عن التعريفات السّابقة؛ ومن أجل ذلك قمنا بعمليّة استقصائيّة للمصطلح المكنون في كتاب **"الثابت والمتحول"** بأجزائه الأربعة، وحري بالذّكر تفاوت مفهوم الشّعر نظرا لاختلاف العصر.

يبتدأ أدونيس حديثه عن مفهوم الشّعر الجاهلي، فيقول: «فالشّعر الجاهلي شبكة من خيوط الاتجاهات، وليس خيطا وحيدا، إنّه كثير وليس واحدا»[2]، فقد تنوعت أغراضه من بيت إلى آخر، ممّا جعل الشعر الجاهلي يحتل المرتبة الأولى في تنوع وتعدد المواضيع دون بقية الأشعار التي تلت تلك المرحلة، بالرّغم من تعدد مواضيع الشّعر العباسي كذلك، إلاّ أنّها لم توازِ الشّعر الجاهلي في التنوع والاختلاف.

يتسلسل في حديثه عن الشّعر العربي، فينتقل إلى المفهوم الإسلامي للشعر، قائلا: «أمّا الشّعر بعد الإسلام فلم يكن له معنى إلاّ من حيث إنه كلام حسن أو سيء: الحسن يأمر وينهى وفقا لما يأمر به الدّين وينهى عنه، والسيئ هو ما كان بخلاف ذلك. الشّعر يوضح الجمال المجمل المتمثل في الإسلام، وبما أنّ الشّعر كمحدث مفتقر إلى الإسلام القديم، فإنه لا يقدر أن ينقد، أو يضيف، أو يتجاوز»[3]، إذن يمكن القول بأنّ جمال الشّعر الإسلامي – من وجهة نظر أدونيس– ليس في شعرية الألفاظ والمعاني، وإنما في مكمن الرّسالة التي يحملها هذا الشّعر؛ فهو جيّد إذا نادى للدّعوة الإسلامية، وفي محاولته لنشر القيم والأخلاق، أمّا إذا كان خلاف ذلك، فهو شعر فارغ المحتوى، بلا هدف وبدون معنى. وهنا إشارة إلى أدلجة الشّعر، ونزع لهويته.

---

[1] المرجع السابق، ص: 17.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 259.

[3] نفسه، ص: 101.

إضافة إلى اعتبار الشّعر وسيلة لتمرير رسائل دينية، والحديث عن المسكوت عنه، فالدين الإسلامي – حسب أدونيس– له نظرته الخاصّة في الشّعر المختلفة عن باقي الرؤى الأخرى، فهو يرى بأنّ: «ليس الشّعر إبداعا، بل صناعة. ليس الشّعر أن يبتكر الشّاعر أشكالا وطرائق جديدة، بل أن يستعيد الأصل، أو يصنع شكلا آخر يُماثل الأصل ويكون امتدادا له، فيعبّر بلغة تحاكي لغة الأصل»[1]، ارتكن الشّعر العربي في مرحلة من مراحله التّاريخيّة إلى الرّكود إبداعيا، وعُرف بالتّصنع والابتذال اللذان هدما شعريته، وأفسدا تركيبه، وأخرجاه من دائرة التّفرد والتّميز، رغبة في الالتحاق بشكله الأوّل، والعزف على منواله، ومنوال السّابقين.

يتطرّق للحديث عن محاولة علمنة الشّعر في مرحلة تاريخية سابقة؛ لأجل خدمة مصالح معيّنة انطلاقا منه، فيقول: «فقد أصبح الشّعر هو كذلك أصالة في ضبط القواعد والموازين التي تؤكد على ضرورة محاكاة الأصول التي تعبر عن الذوق العام. ومن هنا تحوّل الشّعر شيئا فشيئا إلى شكل من أشكال "العلم"، وأصبح جزءا من الحياة الاجتماعيّة–السّياسية يُمارس من حيث هو صناعة، شأنه في ذلك شأن بقية الصّناعات»[2]، هذا التّنكر اللامبرر لطبيعة الشّعر ولأغراضه، جعله حجرا صما لا يحمل إلاّ معارف وحقائق جاهزة – ولا يحتمل غير ذلك– تحتويها كتب التّاريخ والجغرافيا، والدّين، أو حتّى في كتب سائر العلوم الأخرى؛ لأنّه تخلّى عن مهمته الأولى والأخيرة، وهي التنقيب عن الجمال والشّاعرية، والفنيّة في الكون، أو حتّى في الفرد نفسه.

فقد «كان الشّعر يُحاكي الإنسان الذي كان، بدوره، يحاكي الشّعر– أي يرى نفسه في مرآة نفسه– كان الشّعر الجاهلي يتكلّم الحياة الجاهليّة ويكلمنها: كانت الحياة شعرا، وكان الشّعر حياة»[3]، فالشّعر الجاهلي محاكاة لذلك الواقع المعاش، ونسج على منواله، وشرح لتفاصيله، فمعروف عن الشّعر الذي كتب في مرحلة ما قبل الإسلام، أنّه سرد لكل الأخبار والحروب والمغامرات الواقعة آنذاك، فهو بمثابة السّجل التاريخي لتلك المرحلة التّاريخيّة.

ثمّ إن الشّعر، «وبدءا من الإسلام دخل التّنظير إلى مجال الفاعليّة الشّعرية. أصبح الشّعر جزءا من كلّ هو الرّؤيا الإسلامية، وصار تابعا لثوابتها الرّوحيّة الخلقيّة، فخضع من جهة لسلطة الدّولة، وارتبط من جهة ثانية، بمزايا

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 111.
[2] نفسه، ص: 113.
[3] نفسه، ص: 141.

اللغة الجاهليّة في البيان والفصاحة»[1]؛ أي أنّ-ومع مجيء الإسلام- تحوّلت مواضيعه من نقل للحياة الجاهليّة وتفاصيلها، إلى نقل للحياة الإسلامية وحروبها، من خلال الإشادة بالغزوات والصّحابة، ومكارم الأخلاق، فيما بقي الشّكل الخارجي على الحال نفسه – وهنا نقصد الوزن والقوافي-

فلمّا كان الشّعر مقدسا، وأداة للتّأثير في المجتمع العربي، بل كان محور الحياة العربيّة، أُعيد النّظر في مواضيعه الخارجة عن اهتمام الدّين الإسلامي، وصياغته صياغة إسلامية؛ «فوظيفة الشّعر في الإسلام ليست جماليّة أو إبداعية وإنما هي اجتماعيّة أخلاقيّة تقوم على إبراز الفضائل الإسلامية واستلهامها وتمجيدها. هكذا تكون رسالة الشّعر في أن يعلّم ويهذّب وتكون الممارسة الإسلامية الأولى هي التي أسّست لما نسميه، اليوم، بالشّعر الإديولوجي»[2]، يُحاول أدونيس أن يشير إلى اختلال وظيفة الشّعر، وانسحاب وظيفتها الأساسيّة – الشّعرية- تحت وظيفة التّبليغ بالدّين الإسلامي، ونشر تعاليمه وقيمه تحت عباءة الكلام المنظوم، أو ما يسميه بالشّعر الإديولوجي، «هكذا أصبح الشّعر، بحسب النّظرة الإسلامية، فاعليّة "علميّة": أي تفسيرا للواقع الدّيني، ورسما له، وتمجيدا ووصفا. أصبح، بتعبير آخر، فاعليّة ذهنيّة- عقلية تصدر عن وعي كامل»[3]، صار الشعر خطابا للعقول المستنيرة بمنهج الإسلام الواعي، بعدما أن كان خطابا للقلوب المتلهفة بجمال الألفاظ والمعاني البراقة؛ أي أنّ الشعر أصبح خطابا إسلاميا يستند إلى مرجعية إسلامية بحتة، تخاطب العقول بمنهج الشريعة وتداعياتها التنويرية للفرد والإنسان المسلم، «وكما أصبح الشّعر، بوصفه فنا، وسيلة لخدمة الدّين، فقد أصبح بوصفه لغة، وسيلة أو وثيقة لتفسير لغة القرآن وفهمها، وليكون شاهدا على إعجازها»[4]، فقد جاء القرآن على لغة الجاهليين، لينافسهم في أسلوبهم المقدس، فالشّعر هو رب الفنون والقول في العصر الجاهلي، الذي لم يصمد طويلا أمام لغة القرآن الكريم المعجزة، وصار الشّعر في معانيه خادما للرسالة الإسلامية.

وفي مقارنة بين الشّعر والعلم، نجد بأنّ «الشّعر، إذن، لا ينتج عن مجرد الإدراك، بل عن إدراك أعاد التّخييل إنتاجه، أي عن تمثل ثانٍ، إنّه إعادة خلق للواقع وليس قبولا به كما هو. الشّعر، بتعبير آخر، تغيير لا تفسير. فالعلم يُفسّر أمّا الشّعر فيغيّر. العلم يضع الإنسان وجها لوجه مع الواقع ذاته، أمّا الشّعر فيضعه وجها

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 141.
[2] نفسه، ص: 199.
[3] نفسه، ص: 200،201.
[4] نفسه، ص: 203.

لوجه مع صورة عن هذا الواقع»[1]، يوضح هنا أدونيس العلاقة الجوهريّة بين العلم والشّعر، فيرى بأنّ العلم جاء لتفسير العالم، ومن ثمة تسهيل الحياة ونزع الغموض المحيط عن الأشياء أمّا الشّعر فغايته التّعبير عن خلجات النّفس، وعن زفراتها، هذا التّعبير سيؤدي إلى التّغيير، تغيير في السّطح والعمق بإتباع أسلوب غامض لا يألفه كل المتلقين.

الشّعر –كما هو معلوم– مرآة للحياة وانعكاس لتفاصيلها، «ومن الأكيد أنّ ارتباط الشّعر بنظرة معينة إلى الحياة، وصدوره عنها، ممّا يُعطيه أهميّة وقيمة خاصتين، لأنّ الشّاعر في هذه الحالة لا يقدّم لنا صورا يومية جزئيّة عن انفعالاته الجزئيّة، اليومية– وإنّما يقدّم لنا موقفا كليا»[2]، ربما هنا يؤكد أدونيس على أهمية المواضيع المختارة في الشّعر، إذْ كلّما كان الموضوع إنسانيا كتبت له صفة الخلود، أمّا إذا كانت مواضيعه جردا لمشاكل يوميّة، فلن يتجاوز حدود المشكلة المكتوبِ عنها.

ومهما حاول الشّعر الانعزال والابتعاد عن كل السياقات المحيطة به، إلاّ أنّها تتسلل إلى متنه لتنفث مجموعة من الرّسائل المختلفة، «لكن ليس للشّعر المذهبي، سواء كان تعليميا أو تبشيريا أهميّة من النّاحية الفنية الخالصة، وإنما ترتبط أهميته بتحويل الشّعر من مجال التّعبير عن المشاعر والانفعالات، إلى أن يعبّر أيضا عن الأفكار والعقائد بحيث أصبح الشّعر تعبيرا عقليا يستند إلى الدّليل والبرهان»[3]، فترتبط جودة الشّعر بقدرة الشّاعر على التّحكم بالمسار الفني للشعر، وتحويله بطريقة سلسة من منحى جمالي، وشعري إبداعي، إلى منحى فكري، أو ديني، أو علمي.

الشّعر الإسلامي من النّاحيّة الشّكليّة محاكاة للشّعر الجاهلي الذي يعتبر مصدرا للأشعار التي تليه فيما بعد، «والواقع أنّ الذين نظّروا للشعر العربي بدءا من القرن الثاني الهجري، اعتبروا أنّ الشّعر الجاهلي أصل، وأنّ الشعر الإسلامي تنويع عليه. ويتضمن هذا الموقف ازدواجيّة ثقافية: فقد كانت تتعايش في ذهن العربي ثقافة دينيّة تناقض الجاهليّة، وثقافة شعرية، قائمة جوهريا على الجاهليّة»[4]، فالشعر الجاهلي – وكما قلنا سابقا– هو المقياس الأوّل لكتابة الشّعر فقد اعتمد الشّعراء نفس القالب الجاهز وغيّروا في جوهره ومحتواه. إلى أن ثار ثلة من الشّعراء المنادين

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1،ص: 200.
[2] نفسه، ص: 309.
[3] نفسه، ص:314.
[4] أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت،ج:2، ص: 37.

بالتّجديد، والتّغيير في هيكله وشكله، فجاء الشّعر الحر الذي كسر نمطية الكتابة الكلاسيكيّة، مجددا في النّص الشّعري بشكل عام تبعا لمتطلبات العصر المعاصر ومطالبه التجديدية.

وقد ساهم النّقاد القُدامى في وضع مقاييس للشّعر الجيّد، للحدّ من بعض التجاوزات التي أخلّت به، «الشّاعر الفحل إذن، في نظر الأصمعي، هو الذي لا يصدر في شعره عن الدّين أو عن الأخلاق. وتبعا لذلك نستطيع القول أنّ الأصمعي لا يحبذ الشّعر التّبشيري أو الشّعر الإيديولوجي»[1]، الفحولة ظاهرة من مظاهر النّقد في مرحلة التّدوين، ويعدّ الأصمعي من بين الأوائل المؤكدين على أهميّة المصطلح، فالفحل عنده من يتحكم في ألفاظه وجودتها، ومتانة المعاني المستخدمة، وينفي صفة الفحولة عن الشاعر الذي يتخذ من شعره مطية لنشر الدين الإسلامي.

ويعرّفه كذلك أدونيس تبعا لخصائصه الجوهريّة، بقوله: «فالشّعر هو الكشف عمّا وراء العيان، أو هو تحول يتبع حركة ما يبقى عصيا على الكشف»[2]، فهو حفر عن المخبوء والمستور، المكنون داخل النصوص الشّعريّة، ممّا يستدعي اختيار مناهج مناسبة للخوض في غمارها، والوصول إلى المضمر تحت وشاح الجمال الذي يغلفها.

عند حديثه عن قيمة الشّعر يقول: «إنّ قيمة الشّعر ذاتيّة لا خارجيّة، فلا يفيده مجرد كونه متقدما في الزّمان، ولا يضرُه مجرد كونه متأخرا»[3]، ربما هنا يتعارض أدونيس مع ثلاثية تين (الزمن- البيئة- الجنس)، فهو ينفي فكرة تحكم الزمن أو البيئة في نوعيّة الشّعر باعتبار هذا الأخير يتجرّد من السياقات الخارجيّة، ويتشكّل من الدّاخل، لكن هنا نطرح سؤالين:

- من المسؤول عن تشكيل الشعر، أليس الشّاعر!؟
- وهل يمكن للشّاعر أن يتجرّد من كلّ السياقات الخارجيّة المحيطة به؟

يمكن القول بأنّ الشّاعر ومهما حاول الابتعاد بنتاجه الشّعري عن محيطه، سيقع فيه لا محالة فالثلاثية السّابقة تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر في الكتابة بصفة عامة، والكتابة الأدبيّة بصفة خاصة.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2،ص: 41.
[2] نفسه، ص: 120.
[3] نفسه، ص: 176.

مع كلّ تعريف يتوسّع الشّعر أكثر، بتلاشي حدوده، فهو فن هلامي لا يشمله تعريف واحد ووحيد، لذلك يقول: «أنّ الشّعر ليس قريحة وحسب، وإنّما هو فن. فلا يكفي أن يُعبّر الشّاعر عمّا يجيش في نفسه، وإنّما المهم هو كيف يعبّر. وفي هذا أوّل رد على نظريّة الطّبع»[1]، فهو -أي الشّعر- لا يرتكن إلى الموهبة فقط وإنّما فن يُصقل وينمو داخل كلّ فنان مبدع متطلّع لكل جديد، ولا يكون حبيسا عند شكل معيّن.

كما «أنّ الشّعر بحث مستمر. لذلك، على الشّاعر أن لا يعجب بما أنجزه، وإنما يجب أن يظلّ مشدودا إلى ما لم ينجزه بعد»[2]، وهو ما يبرر قولنا سابقا بأنّ الشعر ديناميكي حركي، دائم التّحول والتّغير، لا يهدأ عند شكل معيّن، وإنما ينسحب الشّعر على خط مستقيم طويل من التّجارب، لا في دائرة مغلقة.

يشير أدونيس إلى أنّ «هذا التّحول في الحساسيّة الشّعريّة وفي كتابة الشّعر تمثّل، بشكله الأكمل، تاريخيا، في شعر أبي نواس وشعر أبي تمام. وقد فرضت تجربتهما الفنية طرحا جديدا لمسألة الشّعر القديم والعلاقة به، وطرحا جديدا لمعنى الشّعر المحدث وكيفية كتابته، واتّضح في ذلك الموقفان: موقف التّقليد، وموقف التّجديد»[3]، لقد خلق شعر "أبو نواس" و"أبو تمام" فجوة في الشّعر العربي، فقسماه إلى قسمين:

القسم الأوّل: شعر تقليدي يعتمد في بنائه على معايير محدّدة، تحدد جودته من رداءته، أي الكتابة على منوال الأوائل.

القسم الثاني: شعر محدث يتخطى الحواجز المثبطة للإبداع، والتي تحدّ من عزيمة الشّاعر في الكتابة الإبداعيّة.

يرى كذلك في مفهوم الشّعر طاقة روحيّة، فيقول: «ورسالة الشّعر، إذن، هي أن يفتح بابا على العالم الآخر الخفي، وأن يحرّك في الإنسان طاقاته التي تتجاوز المحسوس، طاقاته الخفيّة والأكثر غموضا»[4]، فالغرض منه ليس جماليا خالصا، وإنما يعمل كذلك على تحريك البنى الدّاخلية للمجتمع، ومحاولة التّأثير فيه بأسلوب سلس، ومثير.

وفي حديثه عن الشعر الحديث يقول: «كان شعره {ويقصد هنا شعر أبو تمام}، بتعبير آخر، نوعا من كتابة الغياب، كتابة الحضور-الغائب والغياب- الحاضر. ومن هنا كان خطرا- فكلّ تأسيس خطر»[5]؛ أي أنّ أبو تمام

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 13.

[2] نفسه،ص: 13.

[3] نفسه، ص: 14.

[4] نفسه، ص: 15.

[5] نفسه، ص: 16.

يستعين في كتابة شعره بمخزون ثقافي ويحضره في نصوصه الشّعريّة، يمكن القول أنّه اعتمد على التّناص بكثرة بجلبه لمجوعة من النّصوص الغائبة وصبّها على النّص الشعري الجديد – الشعر الحاضر- وعلى النّاقد الحفر في البنى العميقة للشّعر، للوصول لحقائق متخفيّة تحت طابع جمالي فني.

ثمّ إن الحديث عن السياقات الخارجيّة باعتبارها ضرورة حتميّة، تمكن النّاقد من إحاطته بجميع عناصر الشّعر، جعل أدونيس يصرّح بمحدوديّة الشّعر القديم قائلا: «الشّعر في الماضي كان محدودا، لأنّه كان يدور في عالم محدود، لا من حيث موضوعاته وحسب، بل من حيث أشكاله وإيقاعاته كذلك»[1]، فهو يشير إلى حتمية البيئة المفروضة على الشّعر العربي –ونقصد هنا الشّعر العربي الجاهلي أساسا- والتي كبّلت انفتاحه على الثقافات، والفنون الأخرى المجاورة، وجعلته حبيسا في رقعة جغرافية محدّدة.

يقول كذلك أنّ: «الشّعر يُقوّم بخصوصيته الفنيّة، أي من حيث هو طريقة خاصة في التّعبير، تتميّز عن النّثر الأدبي، وعن النّثر الفكري. فأن يتناول الشّعر الموضوعات الوطنيّة، لا يعني بالضرورة أنّه شعر جيّد، فنيا. فالموضوعات أيا كانت لا أهميّة لها، سلبا أو إيجابا في تقويم فنيّة الشّعر»[2]؛ أي لابدّ عند دراسة الأدب الفصل بين المقومات الفنيّة الخاصّة بالشّعر، وبين تلك المقومات المتعلقة بالنّثر أساسا، فالنّثر يجمع بين الفنيّة، وبين الحكي وبين أشياء كثيرة، ما يجعله جميلا في طرحه، شاعريا في سرده، أمّا الشّعر فتكمن جماليته في قوة الألفاظ، وفي سحر المعاني، وحتى في نغماته التي تطرب روح سامعها.

إنّ الحديث عن الشّعر الجديد –حسبه- لا يعتبر بالضرورة انفصالا عن الماضي، فيقول: «لا يعني ذلك أنّ الشّعر الجديد يبدأ من لا شيء، وأنّ على الشّاعر ليكون جديدا، أن يستأصل جذوره الماضيّة، وينفصل عن التّراث. وإنما يعني أنّه، إذا كان لا بدّ من العودة إلى القديم فلا يجوز أن تكون عودة إلى أشكاله، بل إلى الدّفعة الحيّة التي ولّدت هذه الأشكال. فالارتباط بالشّعر القديم لا يكون، تبعا لذلك، ارتباطا بطرائق تعبيره، بل بالرّوح العميق الذي حرّكه»[3]، ينوه إلى فكرة غائبة عن التّطبيق العربي، وعدم فهمٍ لحركة التّغيير والتّجديد، التي لامست جميع القطاعات في الغرب، فالتّغيير يتطلب قراءة جادة في العمق، هذا ما لم نجده عند العرب الذين اتجهوا للقراءة السطحية الخارجيّة –الهامشيّة- وبالتّالي التّخبط بين الالتحاق بالأوائل، والتّمسك بأفكارهم وأساليبهم، وبين

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4،ص: 26.
[2] نفسه، ص: 49.
[3] نفسه، ص: 50،51.

التّحرر والثورة على المستحثات الأدبيّة، والنّقدية القديمة، غير أنّ الأمر لا يقف على كليهما وإنما هو فهم عميق لتراثنا، وتطوير في الشكليات المحيطة به.

يُشير كذلك إلى نقطة جوهريّة، فيقول: «ومن هنا الحاجة إلى الانطلاق من منظور جديد وهو أنّ زمن الإبداع، زمن الشّعر، ليس أفقيا، بل عمودي. ولا ينشأ هذا الزّمن إلا بتحطيم الزّمن الأفقي، أي بإقامة مسافة بين الماضي والحاضر»[1]، والمراد بزمن الشّعر تلك اللحظة الإبداعية التي يولد فيها فنا جميلا، غير خاضع لزمن محدّد — اللازمن– لا يصنّف تاريخيا، بل يسبح في فضاء هلامي تنصهر فيه الأزمنة مع بعضها البعض.

إضافة إلى ما سبق، يقول: «الجوهري في الشّعر هو الكشف عن علاقات جديدة، دائما، وإقامة علاقات جديدة دائما. وخصوصية الشّعر هي في هذه العموديّة: يفتح دائما أمام القارئ عالما من المطابقات أكثر غنى، ويُثير فيه وحوله ما يجعله يكتشف الإنسان والأشياء في حركة أخرى، غير مألوفة، في تموج آخر غير معروف، في ضوء يفتح أفقا بِكْرا»[2]؛ أي أنّ الشّعر ينفتح أمام النّصوص المجاورة، فعند الحفر في البنية العميقة للنّصوص نرى علاقات تفتح عوالم جديدة، تساهم في رقي الشّعر وعلوه بشكل دائم، من خلال التّطلع إلى اللامألوف واللااعتيادي.

ما يدعو للقول بأنّ: «الشّعر واسع منفتح كالوجود، وهذا يعني أنّه لا يمكن أن يحصر في تعريف محدود. فهو، شأن الحياة، لا يستنفده التّعريف. وفي ذلك رد على التّعريف العربي القديم. ومن هنا يستغرق الشّعر آفاق الوجود كلّها، وآفاق النّفس كلّها»[3]، فقد تجاوز الشّعر العربي الدائرة المغلقة التي كان يدور في رحابها، ليكسر جدار النّمطية، ويتجاوز الحدود للوصول إلى اللانهاية، واللامنطق واللامحدود، فهو متمرد بطبيعته رافض للثبات.

يرى أدونيس كذلك، بأنّ «الشّعر تعميق للحياة، أي أنّه يجعل اللحظة الواحدة لحظات كثيرة، ويعني ذلك أنّ حبّ الشعر هو نفسه حب الحياة، بل هو أعمق شكل لهذا الحب»[4]، الشّعر هو الحياة، هو شكل من أشكال الحب، بل هو أسمى درجات الحب، والصّفاء الذهني، ممّا يفسّر أهميّة الحديث عنه، والدّراسات القائمة على فروعه، وأشكاله، فهو سجّل العرب وتاريخهم الطّويل.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4،ص: 52.

[2] نفسه، ص: 52.

[3] نفسه، ص: 75.

[4] نفسه، ص: 75.

قيلَ الشعر في ما مضى من أجل أغراض عديدة، كان أسمى هذه الأغراض التّربية –تربيّة النّفوس– «فالشّعر في التّقليد العربي إنما هو للتّهذيب والإمتاع»[1]، فبالإضافة لمهمة الإمتاع، نجد أنّ الشّعر يهذّب الذّائقة اللغويّة، والفنيّة.

استجاب الشّعر لمقتضى الحال، فقيل في أوضاع مناسبة ملائمة للمقام الذي وُجد فيه، أو كما يقول أدونيس: «لم يعد الشّعر، تبعا لذلك، منحصرا في القصيدة الموزونة المقفاة، وإنما أصبح رؤيا شاملة جديدة للعالم والإنسان، وشكلا كتابيا، موزونا أو منثورا، يحتضن هذه الرؤيا، يتطابق معه وينقلها إلى الآخر»[2]، بتعبير آخر، تخلّص الشّعر من قناعه الدائم ولبس ثوب التّحرر، لا الوزن عنوانه، ولا القافية سلاحه، وإنما كونه شعرا يراعي نفسيات المستمعين.

كما أنّ «الشّعر في هذا المنظور سلسلة انبثاقات أو مفاجآت، وليس خيطا واحدا يستمر باللون ذاته والنّسيج ذاته. وتبعا لذلك، يصحّ القول إن المشكلة التي تواجه المبدعين العرب هي أن ينتجوا ما يختلف. وهذا هو مدار المشكلية الإبداعية التي لم يفهمها "عصر النّهضة"»[3]، فقد بنى العرب صرحا متينا من الصّعب تجاوزه، ممّا شكّل ذلك عائقا كبيرا في التّطور والمضي إلى الأمام، كما فعل الأجانب متجاوزين تراثهم بعد محاولتهم لتحديثه، وهذا لا يعني إقصاءه، بل انطلقوا منه وصولا إلى اللانهاية.

جدير بالذّكر أنّ «الشّعر العربي لم يبدأ بالنّهوض إلاّ حين بدأ الشّاعر يُقيم مسافة بينه وبين الإيديولوجية الدينية من جهة، وبينه وبين "الجماعة" بالمعنى الدّيني»[4]؛ أي أنّ الشّعر العربي هو الشّعر البادئ تحديدا مع الشّعر العباسي، والقائم على اللادين، فقد تجرّد هذا الشّعر من الفكر الإسلامي، وانطلق الشّاعر يجسّد رؤيته للكون والطّبيعة بمنظوره الخاص.

ينفي كون الشّعر ماهية، فيقول: «ليس الشّعر ماهيّة. ليس هناك شعر في المطلق. هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا أو لا يكون. ويُحدّد الشّعري، بدئيا وموضوعيا، بلغته، لا بفكريته»[5]، فهو ليس علما دقيقا له

---

[1] المصدر السابق، ص: 91.
[2] نفسه، ص: 187،188.
[3] نفسه،ص: 210.
[4] نفسه، ص: 215.
[5] نفسه، ص: 243.

قواعده وأحكامه، أو هو مجموعة من المعادلات ذات القيم المطلقة، والثابتة، المنطلقة من قاعدة رياضيّة، أو فيزيائيّة متينة، بل هو أحاسيس لا يربطها قانون أو قاعدة، وإنّما يحتكم للشعور والأحاسيس الثائرة المتمردة.

تجدر الإشارة كذلك، إلى أنّه «لا يمكن وضع تعريفات نهائيّة للشّعر. إنه يفلت من كل تحديد، ذلك أنّه ليس شيئا ثابتا، يتناول شيئا ثابتا، وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر»[1]، فهو بطبيعته وحسب منشأه الإنساني، لا يهدأ، ولا يثبت على حال؛ أي أنه كتلة ديناميكيّة من المشاعر المتأججة، والشّاعريّة المتدفقة، والمعاني الفضفاضة المتمردة، والزئبقية، التي تكسر الحدود، والقوالب الجاهزة.

وجدير بالذكر –كذلك– حديثه عن شروط الشّعر التي لا ينبني هذا الأخير إلاّ بها، فيقول: «وشرط الشّعر إذن أن يكشف لنا مجهولا، لأنّ الشّعر الذي يُقدّم لنا المنكشف المعروف، لا يكون إلاّ ترتيبا آخر لما عرفناه، وصياغة ثابتة لما خبرناه، أي أنّه يكون عقليا، ويكون نافلا، ولا يكون، بالتّالي، شعراً»[2]، فهو منزاح عن الصوّر المألوفة، لإثارة الفضول في نفس المتلقي في كلّ مرة، من خلال تغريب المعاني، وصقلها بطابع تخييلي أنيق، ممّا يساهم في فتح المجال للقراءة المتعددة واللانهائيّة أمام القارئ الخبير.

- ✓ اختلف مفهوم الشّعر بين النّقاد وتعدّد، فمفهومه القديم القائم على اعتبار الشّعر ذلك الموزون المقفى الدّال على معنى، وبأنّه صناعة، يختلف كليا عن مفهومه الحديث القائل بأنّ الشّعر سرّ الحياة وجوهرها، وهو ما ذهب إليه أدونيس عندما رأى بأنّ الشعر هو كشف عن العلاقات الجديدة، وبأنّه واسع منفتح كالوجود، وبالتّالي لا يمكن وضع تعريفات نهائيّة له.

وقد نوّه أدونيس إلى أنّ الشّعر حلقة ضائعة بين أزمنة مختلفة، تناوبت في تفكيكه وتفتيته عوامل أيديولوجيّة، وسياسيّة، والتي حاولت بطريقة أو بأخرى مسح هويّته، ونبذ شعريته.

14- مصطلح الشّكليّة:

جاء المعنى اللغوي لمصطلح "الشّكليّة" في معجم "أساس البلاغة" كما يلي: «وليس شكله شكلي، وهو لا يُشاكله، ولا يتشاكلان. وأشكل المريضُ وشَكَلَ وتشكل، كما تقول: تماثل. وأَشْكَلَ النَّخلُ: طاب بُسره وحلا وأشبه أن يصير رُطبا، ومنه: أشكل الأمرُ كما يُقال: أشبه وتشابه. وامرأة ذات شكل وشكلة، ومتشكّلة، وقد

[1] المصدر السابق، ص: 246.

[2] نفسه، ص: 246.

تشكّلت وتدلّلت»[1]، فالشّكليّة حسب هذا المفهوم تتلخص في المفردات الآتيّة: النّضج (نضج ثمر النّخيل)، كما يعني التّشابه، والدّلال.

يتطرق النّاقد **"حسين مروه"** إلى مفهوم الشّكليّة من خلال ربطها بالواقعيّة، وذلك في قوله: «إنّ الواقعيّة ترفض الشّكليّة في الأدب، أي المذهب الذي يُعنى باختيار الشّكل دون المحتوى ويهتم بجمالية الأداء وحدها دون اهتمام بأمر الموضوع والفكرة، ولذلك يأبى هذا المذهب أن يكون للأدب رسالة اجتماعية، غير جمالية الفن لذاتها، وهو مذهب "الفن للفن"»[2]؛ أي أنها تُعنى بالمظهر الخارجي، وبالجمالية والفنيّة للأدب دون الموضوع والفكرة التي يتناولها، وهو ما ترفضه الواقعيّة التي ترى في المحتوى القاعدة الأساسيّة في بنائه.

ويُضيف إلى ذلك قوله: «إنّ الواقعيّة حين ترفض مذهب "الشّكليّة" في الأدب، لا ترفض أمر العناية بالشّكل الفني، بل العكس هو المقصود، فهي تهتم بشكل الأدب على قدر اهتمامها بمحتواه وموضوعه، ذلك لأنها ترى أن الشكل لا ينفصل عن المحتوى، فكل منهما مؤثر بالآخر ومتأثر به»[3]؛ فالواقعيّة لا ترفض جماليّة الشّكل في حدّ ذاته، وإنما ترفض الاهتمام الكلي بالشّكل وإهمال الموضوع والمحتوى.

يتطرّق "أدونيس" في كتابه **"الثابت والمتحول"**-وبالتّحديد في الكتاب الثّاني "تأصيل الأصول"- إلى مفهوم الشّكليّة، فيقول: «الشّكليّة، أو الأسلوبيّة وهي براعة الشّاعر الخاصة وفُرادة الطّريقة التي يُعبّر بها»[4]، فالشّكليّة حسبه هي الأسلوبيّة، وهي الطّريقة الخاصة بكل باحث في الدّراسة والقراءة، بحيث يتفرّد من خلالها عن باقي الباحثين والدّارسين، غير أنّ الأسلوب وهو الطريقة الخاصة بكل كاتب، لا يرادف الأسلوبية، فهي العلم الذي يدرس الأسلوب.

يرى كذلك في "الشّكليّة" البساطة فيقول: «فالشّكليّة لا تعني التّكلف والمبالغة والتّعقيد مما يطمس حسن المعنى، تماما كما تطمس الثياب المفرطة في تأنقها وبهرجتها، حسن الجارية»[5]؛ أي أنّ كثرة التّعقيد يغيّب المعنى، وكثرة التّصنع يفسد قوّة العبارات، ويستحضر هنا قول الجاحظ، فيقول: «إنّ الشّكلية، كما يفهمها

---

[1] الزّمخشري، أساس البلاغة، ج:1، ص: 517،518.

[2] حسين مروه، قضايا أدبية، ص: 89.

[3] نفسه، ص: 89.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول،ج:2، ص: 53.

[5] نفسه، ص: 53.

الجاحظ، ترادف الطّبع، أو هي الطّبع بالذّات»[1]،إذْ يرى بأنّ الشّكلية لا بدّ أن تكون بعيدة كلّ البعد عن المنمق والمزخرف، وأن تتبنى الوضوح والشّفافيّة.

- ✓ اختلف أدونيس عن ما قاله "حسين مروه" في الشّكلية، والذي أراد بها الشّكل الخارجي للأدب؛ أي الجمالية والفنيّة، حيث رأى بأنّ الشّكلية هي الأسلوبيّة؛ أي الطريقة التي ينتهجها الكاتب أثناء عمليّة الكتابة، ومن خلالها يتفرد عن بقية الكتّاب.

15- مصطلح الصّوفيّة:

وردت مفردة "**الصّوفيّة**" في المعاجم اللغويّة العربيّة تحت عدة اشتقاقات دلالية، سنقتصر على مفهومها الآتي:

جاء تعريفها في معجم "محيط المحيط": «صوّف الكبش يصوّف صوفا كثر صوفه تصويفا جعله صوفيا. وأصاف الله عني شره إصافة أماله. وتصوّف الرّجل تصوّفا صار صوفيا وتخلّق بأخلاق الصّوفيّة»[2]، وهو من بين أهم اشتقاقات الصّوفيّة؛ فالتّصوف من لبس الصّوف، مثل قولنا تقمّص أي لبس القميص، ويقترح اللغويون أصلا آخر هو الصفاء، أي إن الصوفي هو من صفا لله فصوفي، ويرجع المعنى الأول إلى الزهادة التي عرف بها الصوفية والروحانيون في أكثر الأديان.

يتطرّق "**كامل مصطفى الشيبي**" إلى مفهوم التّصوف من خلال حديثه عن الصوفية –الذين يسميهم تنزلا المتصوفة–، ويتجلّى ذلك في قوله: «إن المتصوفة –في بداية تأسيسهم للتّصوف– حاولوا أن يجعلوا له السمت السني والطابع الإسلامي المحافظ، فجهدوا أن يبتعدوا بتعليلاتهم عن الجوهر، وصبغوا كلامهم بتعليلات سطحيّة لفظيّة»[3]، والحق أن هذا التمييز يرجع إلى القول بوجود تصوف سني وآخر فلسفي، فيضربون "الجنيد" و"عبد القادر الجيلاني" مثالين عن الأول، ويضربون "ابن عربي" و"ابن سبعين" و"عفيف الدين التلمساني" أمثلة عن الثاني، وإن جادل المتأخرون في صواب هذه القسمة.

فيما يحاول "أدونيس" في كتابه "**مقدّمة للشّعر العربي**" استيعاب مفهومها الأدبي، في قوله: «...فالتّصوف حدس شعري ومعظم نصوصه نصوص شعريّة صافيّة. ولهذا فإن القيم التي يُضيفها الشّعر العربي

---

[1] المصدر السابق، ص: 53.

[2] بطرس البُستاني، محيط المحيط، ص: 525.

[3] كامل مصطفى الشيبي، الصلة بين التّصوف والتّشيّع، ص: 388.

الجديد، أو يُحاول أن يُضيفها، إنما يستمدها من التّراث الصّوفي العربي، في الدّرجة الأولى»[1]، وفي هذا دعوة إلى ممارسة الصّوفية في الكتابة الأدبيّة، وكتابة الشّعر الصّوفي، كتجديد وتغيير في الشّكل الشّعري العربي، ولتحسين الذائقة العربيّة.

يرى كذلك في المذهب الصّوفي حركة جديدة، تعبّر عن روحه المتمردة، والثائرة على الأعراف الكلاسيكية للدين، والمجتمع على حد سواء، غير أنّها في العرف الإسلامي عُدّت هرطقة وإلحادا وقوبلت بالرّفض، إلاّ في المجال الأدبي الإبداعي، فقد شهد الأدب العربي توجها إلى الشّعر الصوفي، وفي ما يلي محاولات له لتلخيص جوهر مصطلح الصّوفية عبر مجموعة من المفاهيم.

ينطلق في شرحها وإعطاء مفهوم لها، من خلال قوله: «لا شكّ أنّ مفهوم الفرد المسؤول، سيّد إرادته، ظهر في التّجربة الصوفيّة (وربما في الصّعلكة- لكن هذه هامشيّة جدا)، غير أنه ظهر بمعنى إشكالي. ذلك أنّ الإرادة الصوفية تعبير عن إرادة متعالية هي إرادة الله. فحين يقرر الصوفي أو يريد، فإنما يطيع إرادة أعلى من إرادته. إن إرادته، بتعبير آخر، هي من أجل أن يمحو إرادته. ذلك أنه يظل في مطلق خروجه على الشريعة "عبدا" لسيد الشريعة —"عبدا لله"»[2]، فالصوفيّ يسعى إلى تحقيق إرادته من خلال الامتثال لإرادة أعلى، وهي إرادة الإله.

ويذهب إلى أنّ لهذا المذهب أو التّوجه، أو الحركة جدلا تطرحه بنياته الدّاخليّة العميقة، حيث «تنطلق التّجربة الصّوفيّة من القول إنّ الوجود باطن وظاهر، وأن الوجود الحقيقي هو الباطن. وقد ترتبت على هذا المنطق نتائج كثيرة، وبخاصة فيما يتعلق بالمعرفة ومنهجها، والصّلة بين الإنسان والله، استلزمت فهم القرآن فهما جديدا، يُغاير الفهم التّقليدي، ورافقها اتهام التّجربة الصّوفيّة بأنّها خروج على الشّريعة»[3]، فقيل عنها كفر وخروج عن تعاليم الدّين الإسلامي، لأنها غيّرت المفاهيم التّشريعيّة، وعوضتها بالبدع والظنون، والتخيلات الخارجة عن حدود العقل والمنطق؛ أي أنهم يعبدون الله ليس وفق ما أمر، بل حسب ما يتخيّل لهم، فاختلفوا في أشكال العبادة عن غيرهم.

---

[1] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي، ص: 130،131.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 35.

[3] نفسه، ج:2، ص: 92.

تبعا لذلك، يقول أيضا: «ومن هنا يعلم الصّوفي الشيء، بظاهره وباطنه، أي بكليته ومشتملات هذه الكليّة»[1]، فهو يبحث عن اللاموجود في الموجود، وعن الباطن من خلال الظاهر، وعن الكليات عبر الجزئيات.

ويمكن بتعبير أدونيسي آخر، القول بأنّ: «الصّوفية تجربة جديدة في المعرفة وفي السّلوك، وهي فهم آخر للدين يُغاير السلفية التّقليديّة»[2]، إن التصوف تصور متجاوز لحرفية النص الديني باعتماد التجربة الشخصية في التأويل أو ما اصطُلح عليه بـ (الكشف)، خلاف التصور السلفي القائم على ما يمكن أن يوصف بـ (الظاهرية) وبالتجربة الجماعية الموسومة بـ (الإجماع).

يُضيف إلى ما سبق قوله: «غير أنّ الكمال، في التّجربة الصّوفيّة، لم يعد ثباتا، أو فعلا اكتمل وانتهى، وإنما صار حركة. وأصبح العالم تفجرا مستمرا صوب تكامل مستمر. ولم يعد المطلق الإلهي، وراء العالم أو قبله وحسب، وإنما أصبح أمامه أيضا. لم يعد يجيء من الماضي وحده، وإنما أخذ ينبثق في الحاضر ويجيء من المستقبل أيضا. ولم يعد المطلق الإلهي، في هذا المنظور، جوابا لا سؤال بعده، وإنما أصبح سؤالا. والعالم، إذن، لم يخلق كاملا، دفعة واحدة وإلى الأبد، وإنما صار كل شيء فيه للخلق المستمر»[3]، فالكمال وفق المعرفة الصّوفيّة لا يعبّر عن حقيقة ثابتة بل هو في حركيّة متواصلة وممتدة في الزّمن، ومن هنا أصبح المطلق الإلهي واقعة غير منجزة، تأتي من الماضي لا لتكتمل بل لتواصل حركية اكتمالها في الحاضر والمستقبل أيضا، وبهذا المفهوم يصبح العالم لدى الصوفية عبارة عن عوالم غير آهلة وغير معروفة وغير ثابتة، فمعرفة العالم لديهم كلما انتهت ابتدأت من جديد، وكلما اكتملت نقصت.

كما أنّ «الصّوفية، في هذا الأفق وضمن هذا الإطار التّاريخي، فهم جديد للإسلام، ورؤية جديدة للإنسان والكون»[4]، فقد عملت على تغيير المعتقدات السّابقة، بمفهوم جديد يتلاءم مع معطياتها الحداثيّة.

ثمّ «إنّ مبدأ الهويّة المتغايرة هو الذي أتاح للصوفيّة أن تحدد طبيعة الصّلة بين الله والإنسان، وهو ما أساءت فهمه السّلفيّة التّقليديّة، واتّهمت المتصوفين بأنّهم يقولون بالحلول أو الاتحاد»[5]، يعتبر مبدأ الحلول من

---

[1] المصدر السابق، ج:1، ص: 139.
[2] نفسه، ص: 138.
[3] نفسه،ج:3، ص: 15.
[4] نفسه، ج:3، ص: 15.
[5] نفسه، ج:1، ص: 140.

أهم ما جاءت به الصّوفية للقول بأنّ الله يتمثل، ويحلُّ في الأشياء والناس، وهو الأمر المتنافي مع العقيدة الدينية الإسلامية، ويُدين أدونيس –هنا– السّلفيّة التّقليديّة على فهمهم الخاطئ للصوفية.

يبرر تأثره واختياره لهذه الحركة، في قوله: «إن في التّجربة الصّوفيّة غنى تراجيديا فريدا. فالإنسان الذي يتجاذبه عالمان، ويعجز عن الوصول إلى اللامرئي إلا بغياب المرئي هو وحده القادر على معاناة الشّعور المأساوي. وهذا الإنسان هو الصّوفي بامتياز وهو نقيض الإنسان المسلم، في صورته السّلفية التّقليديّة، لأنّ هذا لا يرَ أية علاقة بين المرئي واللامرئي، بين العالم والله، إلا علاقة الانفصال المطلق– فالمرئي، في رأيه، من طبيعة مغايرة، جوهريا لطبيعة اللامرئي، بينما هو، في رأي الصوفي، صورة اللامرئي، وشكل من أشكال تجلياته»[1]، هذا الطّغيان في الأفكار والمعتقدات، وزحزحة الأفكار الكلاسيكيّة، ثمّ استبدالها برؤية جديدة مغايرة.

يؤكد كذلك على نقطة جوهريّة، متمثلة في كون الصّوفيّة تتجاوز حدود المنطق والعقل إلى الذّوق، ويتمثل ذلك في قوله: «والواقع أنّ الصّوفيّة لم تعتمد، في الوصول إلى الحقيقة، المنطق أو العقل. ولم تعتمد كذلك، الشّريعة وإنما اعتمدت ما اصطلحت على تسميته بالذوق، وهو الكشف المباشر الذي يتم عبر حال تتلبس الصّوفي فتبدل صفاته، وتقوده في حركة تتجاوز الشّريعة إلى الحقيقة، متجهة نحو الكشف عن الله، جوهر العالم، والفناء فيه»[2]، فالحركة الصّوفيّة—حسب أدونيس–تُقصي المنطق والعقل وتتجاوز الشريعة؛ أي أنها تخرج من العالم الحسي المدرك إلى العالم اللاحسي، وخلق واقع افتراضي خاص بها لرؤية الله من زوايا جديدة، تختلف كليا عن الزّاوية الثابتة، ويمكن أن نجادل في رأيه هذا؛ ذلك أن الصوفية اتخذوا الشريعة والطريقة كليهما سبيلا إلى الكشف عن الحقيقة، وطالما ألحوا على هذه القسمة التي يمكن أن تستمد ابتداء من القرآن الكريم، إذا ما قلنا إن مصطلح (الكتاب) يؤدي مفهوم الشريعة، ومصطلح (الحكمة) يؤدي مفهوم العقل، ومصطلح (التزكية) يؤدي مفهوم الطريقة، أما الكشف فحالة خاصة سبق الإشارة إليها، والحاصل أن عددا غير قليل من المحدثين يميلون إلى الخلط بين الحالين.

أو يمكن القول بأنّ الصّوفية بحث في الجزئيات الهامشيّة، «فالتّصوف هو شوق الظّاهر إلى الباطن، وهو حنين الفرع للأصل وعودة الصّورة إلى معناها»[3]، ولأن الصّوفي يهتمّ أيّ اهتمام بالتّفاصيل الصّغيرة، عمل على تقصي ضبابية الصّور العائمة في اللاوعي الجمعي، وإعادة بعثها تحت مفاهيم هلاميّة تتلاءم وفكر الصّوفيين.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 149.
[2] نفسه، ج:2، ص: 92.
[3] نفسه، ج:2، ص: 92.

يُشير إلى شفافيّة ونقاء الصّوفيين، في قوله: «الصّوفي جوهر مبثوث في الوجود كله، لذلك لا تحده الجهات، بل الجهات تصدر عنه، ولا يحيط به المكان، بل هو الذي يحيط بالمكان»[1]، فعالم الصّوفيين عالم هلامي غير قابل للتّحديد، ما يجعل القراءة السّطحيّة قراءة عابرة، تحتاج إلى مكنزمات، وعُدَّة مفاهيميّة للولوج إلى عمق النّص الصّوفي.

هذا ما سيدعوننا للقول بأنّ «العالم، في التّجربة الصّوفيّة، حركة من التّكامل المستمر إلى ما لا نهاية»[2]؛ لأنّها بحث في الغيبيات والماورائيات،وهو الأمر الذي جعلها طاقة خلاّقة لا تخبو ولا تندثر.

في اقتران الصّوفيّة بالمطلق الإنساني، يقول: «فقد رأت التّجربة الصوفيّة في المطلق الإلهي معنى يقترن بالمطلق الإنساني، أي بصورة الإنسان. الكون، بدئيا، معنى (إله)، وصورة (إنسان). ليس معنى تُضاف إليه صورة، بل هو معنى–صورة»[3]، فمن بين الاعتقادات الخاطئة –حسب التّصور السلفي– أنّ الصّوفيين لا يؤمنون بوجود الله خارج هذا العالم المحيط بهم، بل هو عندهم مجسّد في أشكال مختلفة، فهو يحلّ في الإنسان، كما يحلّ في شيء آخر.

وذهب للقول كذلك: «من هنا تجاوزت الصّوفيّة التّجريد أو التّعالي، بالمعنى التّقليدي الدّيني، وتغيّر تبعا لذلك مفهوم العالم، وتغيّرت، من ضمن هذا المفهوم، علاقة الإنسان بالله، وعلاقة الله بالعالم»[4]، فقد عبثت بالمعتقدات السّابقة، وأعادت صياغتها في قالب حداثي يختلف كليا عن تلك المفاهيم العتيقة، التي ترى بأنّ الإنسان خُلق في عالم منظم، وفي رقعة جغرافيّة محددة الأركان، فالصّوفيّة أعادت بناء العالم بآرائها التّنويريّة، وأعادت صياغة العالم حسب منظورها الدّيني.

يُضيف على كون الصّوفيّة تجاوزت العالم المجرد المحسوس، فكرة أنّها مزجت بين الأصل والولادة في قوله: «وإذا كانت الإمامية– الصوفية نقلت الدّين من شيئية الفكرة إلى رمزيتها، ومزجت بين الأصل والولادة، بحيث أصبح تفسير الصّيرورة يستند إلى صورة الاتحاد بين الأب والأم، فإن الاعتزالية أعطت للأصل طابعا تجريديا خالصا هو ما يسمّى بالتّنزيه، وهو تنزيه مطلق لا يوصف، بمقتضاه، الله بأية صفة. فالله خارج العالم، مغاير له،

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 97.
[2] نفسه، ج:4، ص: 07.
[3] نفسه، ج:4، ص: 07.
[4] نفسه، ج:4، ص: 07.

يديره ويدبّره من خارج»[1]، فهو يقرن مصطلح الصّوفية بمصطلح الإماميّة، ويرى بأنّ المتصوفة تعاملوا مع الخطاب الدّيني على أنّه رمز، وهو انتقال من شيئية الفكرة إلى التّجسيد المعنوي لها.

أمّا الحديث عن الصّوفيّة في المجال الفني-الأدبي، سيختلف تماما عن تلك الحركة الدّينيّة العائمة بمفاهيمها في اللامعلوم، فقد «كانت التّجربة الباطنيّة- الصّوفيّة تعني، على صعيد الأدب واللغة، الفصل بين الاسم والمسمّى، والتّوكيد على أنّ العبارة (الاسم) لا تساوي المعبّر عنه (المسمى)، فالعلاقة بينهما علاقة إشارة ورمز، لا علاقة مطابقة وهويّة. أو هي بتعبير آخر، علاقة احتمال لا علاقة يقين»[2]، فهي تعمل على فصل الدّوال عن مدلولاتها، وإعطائها علاقة مغايرة، تتسم بالرّمزية للخروج عن المألوف، ونزع الرتابة من الأدب العربي الغارق في القواعد والشّكل الأول-الأوزان والقوافي-.

- ✓ قامت الصّوفيّة في مفهومها العميق على لا نهائيّة المعارف، وعدم اكتمالها، فكلما شربوا من الفيض الإلهي ازدادوا عطشا، وكلما انتهت معرفتهم بالعالم ابتدأت من جديد، وكلّما اكتملت نقصت..

وقد أسقط أدونيس مصطلح الصّوفيّة على الجانب الإبداعي-الأدبي، للخروج من المألوفيّة، وفي ذلك اختلف عن ما جاء به "كامل مصطفى الشّيبي" الذي اكتفى بمفهومها الضيّق.

16- مصطلح الغموض:

جاء المعنى اللغوي لمصطلح الغموض والمأخوذ من الفعل الثلاثي "غمض" على الشكل الآتي: «غمض: يقال للأمر الخفيّ والمغتاص: أمر غامض. وكلام غامض: غير واضح. وهذه مسألة فيها غوامض، ومكان غامض وغمِض: مطمئن(...) ودار فُلان غامضة: ليست بشارعةٍ وهي التي تنحت عن الشّارع. وحسب غامضُ: مغمور غير مشهور»[3]، فالغموض -حسب هذه الدّلالة- يناقض الوضوح والبيان، والشهرة.

وفي مفهومه الفلسفي يمكن القول بأنّ: «الغامض ما خفي مأخذه ومعناه والفكرة الغامضة (**Idée obscure**) ضد الفكرة الواضحة (**Idée claire**) والفكرة عند (لوك) إما بسيطة، وإمّا مركبة»[4]؛ أي أنّه يقوم على التّستر والتّخفي، فكما توجد أفكار واضحة، توجد أيضا أفكار غامضة ومبهمة.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 126.

[2] نفسه، ج:2، ص: 212.

[3] الزّمخشري، أساس البلاغة، ج:1، ص: 712.

[4] جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة واللاتينيّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، 1982، ج:2، ص: 119.

تشكّل مصطلح الغموض في البيئة العربيّة مقترنا بالشّعر الأدبي عند ثلة من الشّعراء، ومنه ما صرّح به النّاقد **"عز الدين إسماعيل"** قائلا: «ارتبط الغموض بطبيعة الشّعر ذاتها حتى ليمكن القول في بعض الأحيان أنّ الشّعر هو الغموض، وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشّعر الجديد دليلا على أنّ هذا الشّعر قد حاول التّخلص من كل صفة ليست شعريّة، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصليّة»[1]، فالغموض في نظره هو الشّعر نفسه، لأنّ الشعر في معناه العميق لا يمثّل الحياة بتفاصيلها الحقيقيّة، بل يمثّل عوالم سرمديّة، تحت معاني ضبابيّة مبهمة.

تجدر الإشارة إلى أنّ الغموض في الشّعر العربي لم يختص بمرحلة زمنيّة دون أخرى، بالرّغم من توهجه في العصر الحديث والمعاصر، إلاّ أنّه كان كذلك في متون النّقد القديم، ولذلك يمكن القول بأنّه: «ليس خاصيّة ينفرد بها الشّعر الجديد، وإنّما هو خاصيّة مشتركة بين القديم والجديد على السّواء، وكل ما في الأمر هو أنّ الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشّعر الجديد تدعونا إلى التّأمل»[2]، فالشّاعر القديم كان يمارس الغموض على مضض على عكس الشّاعر الحديث الذي أخذ بمفهوم المصطلح مطلبا جماليا إلزاميا في الكتابة الأدبيّة.

يقول النّاقد **"إحسان عباس"** على لسان **"ابن فورجة"**: «الشعر قد يُصيبه الغموض من ثلاثة أوجه: (1) فهناك الشعر الذي يصدك جهل غريبه عن تصوّر غرضه (2) والشعر الذي يعميه إعرابه لمجاز فيه وحذف في اللفظ أو تقديم وتأخير سوّغه الإعراب (وسقط الثّالث لسقوط أوراق في المخطوطة)، وشعر أبي الطّيب يعتريه الإبهام للأسباب الثّلاثة جميعا»[3]، فهو يُرادف بين مصطلحي "الغموض" و"الإبهام"، باعتبارهما يصبان في نفس القالب الدّلالي، ويؤكد كذلك على كون الغموض-الإبهام مرتبطان بالشّعر أساسا، ويكون ذلك من خلال التّلاعب بالكلمات وتغيير مواضعها.

ويتطرق النّاقد **"أحمد إبراهيم موسى"** إلى مفهوم الإبهام، في قوله: «هو أن يقول المتكلم كلاما مبهما يحتمل معنيين متضادين لا يتميز أحدهما عن الآخر، ولا يأتي في كلامه بما يأتي به التمييز فيما بعد ذلك بل يقصد

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، ط3، ص: 188.

[2] نفسه، ص: 188.

[3] إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثّاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتّوزيع، عمان- الأردن، ط2، 1993، ص: 393.

به إبهام الأمر فيهما قصدا»[1]؛ أي أنّ الإبهام –حسب هذا المفهوم– قائم على معنيين متنافرين، لأمر مقصود في غاية المتكلّم، دون الإشارة إلى المعنى المقصود من هذا الكلام.

فيما يرى أدونيس بأنّ الغموض هو خلخلة في الدّوال (المصطلحات) وبالتّالي خلخلة في المدلولات (المعاني أو المفاهيم)، فكلّما ابتعد الدّال عن موضعه الأوّل اختلفت وتشكّلت معاني جديدة مغايرة، كما تنفتح تبعا لذلك التّأويلات، ما جعله يعرّفه بالشّكل الآتي: «فالغموض نتيجة لاهتزاز الصّورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول»[2]، فاهتزاز الصورة الأصليّة للمصطلح يؤدي إلى ارتباك المعنى واشتباكه مع معاني قريبة منه، أو بعيدة.

- ✓ ذهب كل من "عز الدين إسماعيل" و"إحسان عباس" إلى أنّ الغموض والإبهام مصطلحان لمفهوم واحد، يتجلّى في المتون الشّعريّة، بينما أخذ أدونيس بالبنية العميقة لمصطلح الغموض، باعتباره اهتزاز للصّورة الثّابتة عند المتلقي؛ أي حدوث شرخ بين الدّال ومدلوله.

17- مصطلح الفحولة:

جاء المعنى اللغوي لمصطلح الفحولة في معجم "أساس البلاغة"، والمأخوذ من الفعل الثلاثي "فحل" على الشّكل الآتي: «فحل: هو فَحل بين الفَحالة والفُحولة والفِحلة(...) ومن المجاز: هو من فحولة الشّعر، وهذه قصيدة علقمة الفَحْل، وجرير والفرزدق فحلا مُضر. ومن الشّجر ما يتفحّل أي يتعفّر: يصير عاقرا لا يحمل كما لا يحمل الذّكر»[3]، وعكس مصطلح الفحل هو العاقر –بالنسبة للكائنات الحيّة– أما الحديث عن الفحولة في المجال الأدبي فهي اتباع الشّاعر لمجموعة من المعايير والكتابة وفق نموذج خاص.

ارتبط مصطلح الفحولة باسم النّاقد **"ابن سلام الجمحي"**، وهذا لا يعني أسبقيته في دراسة المصطلح، وإنّما لتعمقه فيه وقدرته على القبض بجميع تفاصيله، والفحولة عند "ابن سلام" تقتضي أن يكون الشاعر مشهورا لا مغمورا، إضافة إلى الجودة في الكتابة التي تعدّ أمرا مفروغا منه.

يقول **"إحسان عباس"**: «يعود بنا هذا المصطلح إلى طريقة الخليل بن أحمد في انتخاب الألفاظ الدّالة على الشعر من طبيعة الحياة البدويّة، فالفعل جملا كان أو فرسا، يتميّز بما يُناقض صفة "الليل" التي يكرهها

[1] أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي في اللغة العربيّة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969، ص: 296.
[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 118.
[3] الزّمخشري، أساس البلاغة، ج:2، ص: 09.

الأصمعي في الشّاعر، وبالفحولة يتفوق على ما عداه»[1]، وبالتّالي فإنّ الفحولة هي تلك الصفات التي يشترط توفرها في الشّاعر ليكون فحلا .

يُضيف إلى المفهوم السّابق قوله: «قال الأصمعي: "لا يصير الشّاعر في قريض الشّعر/اللّين فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله، والنحو ليصلح به لسانه وليُقيم إعرابه، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم»[2]، فالفحل عند الأصمعي هو المجيد لقواعد الشّعر من عروض ونحو ونسب، والعارف بمعاني الألفاظ، ويتأتّى ذلك من خلال رواية أشعار العرب، وسماع أخبارهم.

ويُشير كذلك إلى ميزات الفحولة عند الأصمعي، في قوله: «وليس من شك في أنّ هذه الفحولة تعني طرازا رفيعا في السّبك وطاقة كبيرة في الشّاعريّة وسيطرة واثقة على المعاني وإن لم يُفصح الأصمعي عن ذلك كلّه. ومن الغريب أنّ هذه الفحولة لا تلتبس بروح الفروسية لدى الأصمعي، فليست هي وحسب "قوة النفس" على الموت حين يعبّر عنها في الشّعر»[3]، فالفحل لا بدّ أن يمتلك من الشّاعريّة ما تؤهله ليكون مُبدعا في شعره، مُبتكرا لمعانيه.

مُضيفا إلى ما سبق، القول التّالي: «كان الأصمعي يرى أنّ الفحولة لا تتحقق بقصيدة أو عدد قليل من القصائد. ولا بدّ من اعتبار "الكم" في إلحاق الشّاعر بالفحول»[4]؛ أي أنّ تحقيق صفة الفحولة في الشّعر، لا تكون إلاّ في الشّاعر المكثر، غزير الكتابة.

يخرج أدونيس بمفاهيم خاصة به حول مصطلح الفحولة، فهو يتعدّى مفهومها الجمحي (التّقليدي)، ويسعى إلى إبراز صفات جوهريّة خاصة بهذا المصطلح، فيقول إثر ذلك: «والصّفة الضّروريّة الأخيرة من صفات الفحولة هي ما يمكن أن نسميه اليوم الثّقافة الواسعة، لا في اللغة وضروب الإيقاع وحسب، بل في مختلف المعارف

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص: 39.
[2] نفسه، ص: 41.
[3] نفسه، ص: 41.
[4] نفسه، ص: 69.

الأخرى»[1]، فهو يُخرج الفحولة من مفهومها الضيّق والمحدود إلى مفهوم شامل وعام، فيرى بأنّ الفحولة لا ترتبط فقط بمحور الغناء والإيقاع (الشعر)، بل تكون في جميع المجالات المختلفة.

كما يضع شرطا خاصا بالفحولة، وهو أن يكون الشّاعر متفرغا لكتابة الشّعر، فيقول: «ومن صفات الفحولة أن تكون الغلبة في شخص الشّاعر للشّاعريّة وصفاتها- أي أن يكون منقطعا، بالدّرجة الأولى، إلى الشّعر. أمّا الشّعراء الذين يكتبون الشّعر في أوقات فراغهم، بحيث لا يكون الهاجس الأوّل عندهم، فإنهم ليسوا بفحول، وربما ليسوا شعراء والأجدر أن يُسموا بأسماء أخرى»[2]، فلا يكون الشّاعر كاتب مناسبات، فيكون الشّعر بالنسبة إليه مجرد هواية للتّعبير عن خلجاته، بل يجب أن يكون متفرغا للكتابة الشّعريّة، وحياته قائمة عليها.

يلجأ أدونيس إلى شرح الفحولة من خلال إتيانه بمصطلح آخر مضاد –كما يراه- للمصطلح الأوّل فيقول: «فالفحولة، بهذا المعنى، هي إذن نقيض الليونة»[3]؛ أي أنّ الفحولة هنا عكس المرونة.

- ✓ اختلف أدونيس في مفهومه لمصطلح الفحولة عن غيره، حيث ابتعد عن المفهوم العام الذي أخذ به "إحسان عباس"، وذهب إلى مفهومه الخاص، الذي يقتضي بأنّ الفحولة واسعة، بحيث لا تنحصر في مجال الشّعر فقط، وبأنّ الصفة الضّرورية الواجب توفرها في الفحل، هي الثقافة الواسعة.

18- مصطلح الفكر:

جاء في "أساس البلاغة" معنى الفكر، والمأخوذ من الفعل الثلاثي (فَكَرَ)، فقيل فيه: «فكر: يقال: لا فكر لي في هذا؛ إذا لم تحتج إليه ولم تبالِ به، وما دار حوله فكري، وتقول: لفلان فِكَر كلّها فِقر، وما زالت فكرتك مغاص الدّرر»[4].

وجاء في المعجم الفلسفي مفهومه، فقيل: «الفكر إعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها. ويُطلق بالمعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقليّة. وهو مرادف للنّظر العقلي (**Réflexion**) والتّأمل

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 42.
[2] نفسه، ص: 41.
[3] نفسه، ص: 41.
[4] الزّمخشري، أساس البلاغة، ج:2، ص: 32.

(**Méditation**)، ومقابل للحدس (**Intuition**)»[1]، فالفكر هنا يُرادف العقل، كما يُرادف مصطلحي التّأمل، والحدس.

لا يبتعد المفهوم الاصطلاحي للفكر عن معناه اللغوي، وإنما ينطلق منه نحو تحديد فلسفة المصطلح.

يتطرق "**حسين مروه**" –في كتابه "**قضايا أدبيّة**"– إلى مصطلح الفكر، من خلال تعرضه لمفهومه عند "**لينين**"، فيقول: «يقول لينين "إنّ الفكر لا يعكس العالم فحسب، بل يُغيّره أيضا، ولكي يستطيع المرء أن يؤثر في الواقع بالممارسة، ينبغي له أن يعرف ما عسى أن تكون نتائج هذا الفعل أو ذاك من أفعال إرادته»[2]، ومن هذا القول تتبيّن أهميّة الفكر، والمتمثلة أساسا في إمكانية تغيير العالم، هذا التّغيير يحتكم إلى طبيعة الفكر في حدّ ذاته، والهدف المرجو منه.

وفي كتابه "**دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعي**"، يقول في الفكر بعد إسقاطه على المجتمع العربي: «التّفكير العربي (...) هو تفكير يفتقر للخيال، وخياله –إذا وُجد– عاجز في طاقته، منحرف في موضوعه، عاجز عن تخطي واقعه الذّاهب في أعماق التّاريخ المتأخر وعن اجتياز الأسوار التي تحده وتحاصره.. ومنحرف في موضوعه لأنه يتصوّر أشباحا ومخلوقات غريبة مركبة تركيبا عجيبا»[3]؛ فالفكر العربي –حسب هذا المفهوم– عاجز عن تجاوز شكله الأوّل–الشّكل الثّابت، وهو كذلك «تفكير فاقد موهبة النّقد، والشّعوب العربيّة لا تعترف بقيمة النّقد، بل لا تعرفه، وهي –لذلك– تتغذى بكل الجيف العقلية التي تقدم إليها (...) إنها لا تدرك فساد ما تسمع أو تقرأ، كما لا تدرك تناقضه وزيفه»[4]؛ أي أنّ التّفكير العربي تفكير جامد، يميل إلى التّقليد دون التّجديد، مُكتفٍ بما يُقدّم له من زاد معرفي، «ثمّ إنّ التّفكير العربي لا يمنحنا سوى أفكار تاريخيّة ثابتة ليست متحركة بالسّرعة التي تتناسب مع الحياة والظروف والوجود الذي نعيش فيه»[5]، وهذا ما يُبرر تأخر العربي –اليوم– عن نظيره الغربي، وهو في حقيقة الأمر تأخر فكري محض.

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص: 154،155.

[2] حسين مروه، قضايا أدبية، ص: 26.

[3] حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص: 187،188.

[4] نفسه، ص: 188.

[5] نفسه، ص: 188.

يُشير **"لطفي عبد البديع"** إلى مفهوم الفكر باعتباره رمز الوجود، فيقول: «والفكر الذي يكتفي بالوجود لذاته في معزل عن مشتقات الكلمة والاتصال اللغوي مآله الوقوع في اللاوعي، وهذا معناه أنه لا وجود له حتى لذاته..وإذا صح أنّ للفكر تجربة فهي إنما تتعلق بالكلمة ظاهرة أو باطنة، ولا سبيل مع الفكر، إذا هو برق أو مضى في طريقه، إلى التّحكم فيه والسّيطرة عليه إلاّ بالعبارة. وتسميّة الشّيء لا تتلو معرفته»[1]؛ فالفكر هلامي لا يخضع لقانون بعينه، ولا يقوم على تجارب ماضيّة تحدد طريقه ومنهجه، وإنما ينطلق ضمن شروطه التي تتيح له التّعرف على مجموع الظّواهر الخفيّة والباطنة المحجوبة عن السطح.

ويُضيف إلى ذلك قوله: «والفكر لا يبحث عن التّعبير لأنّ للكلمة قدرة ذاتية على الدّلالة؛ وعلى اللفظة والعبارة ينعقد وجود الفكر في العالم المحسوس، وهما بمثابة شعاره وجسده؛ وقد صح وجود ما يعرف عند النفسيين بالتّصور اللغوي أو التّصور اللفظي الذي يُشبه أن يكون تجربة داخليّة مركزيّة أخص خصائصها كونها لفظيّة يصير بها الصوت المسموع حقيقة من حقائق اللغة»[2]؛ أي أنّ الفكر يتعدى التّعبير عن دلالة الكلمة/اللفظ.

يُخالف "أدونيس" في مفهومه للفكر ذلك المفهوم البسيط الذي عُرف به المصطلح، ويذهب إلى أبعد من كونه مجرد مفهوم عابر تتلاشى حدوده وتنصهر في أزمنة متضاربة، فيقول: «وليس الفكر عباءة، بل هو الجسد ذاته»[3]؛ فالفكر ليس مجرد نظريات تتآكل بانتهاء وظيفتها، أو باختلاف سياقها الذي جاءت فيه، بل هو أكبر من ذلك فهو الروح التي تسري في المجتمع وتسيّره بمجموع الآليات التي ينتهجها ويطبقها عليه.

- ✓ اجتمع أدونيس مع كل من "حسين مروه" و"لطفي عبد البديع" على أهميّة الفكر، لكنّ التّعبير عن هذه الأهميّة اختلفت طريقتها فيما بينهم، فـ"حسين مروه" ذهب إلى الحديث عن التفكير العربي وأسباب تأخره وثباته، وراح "لطفي عبد البديع" إلى اعتباره رمز الوجود، في حين رأى أدونيس بأنّه الروح التي تسري في المجتمع.

19- مصطلح الفن:

جاء المعنى اللغوي لمصطلح الفن في معجم "مقاييس اللغة" كالآتي: «(فن) الفاء والنون أصلان صحيحان، يدلّ أحدهما على تعنية والآخر على ضرب من الضروب في الأشياء كُلّها. فالأوّل: الفنّ، وهو التّعنيّة والإطراد

---

[1] لطفي عبد البديع، التّركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ص: 45.

[2] نفسه، ص: 46.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 28.

الشّديد. يُقال فننته فنّا، إذا أطردته وعنّيته. والآخر الأفانين: أجناس الشّيء وطُرقُه. ومنه الفَنَن، وهو الغصن، وجمعه أفنان، ويُقال: شجرة فنواء، قال أبو عبيد: كأن تقديره فناء»[1]، فهو الاطراد والتّعنية، والغصن.

يذهب "**سيد قطب**"إلى القول: «إنّ إقامة قواعد النّقد الفني على أساس من الفلسفة قد يجدي في توسيع آفاق النّظر إلى الفن بوصفه تعبيرا عن الحياة، متصلا بغاياتها العُليا، وأهدافها العامة، وله شأنه الخاص في تفسير دخائل الحياة الإنسانية والكونية»[2]؛ فالفن –في هذا المفهوم– هو الطّريقة نحو التعبير عن الحياة.

يذهب"**ماهر كامل**" إلى تعريف مفهوم الفن، في قوله: «الفن هو مجرد تقليد للطّبيعة بمعناها الواسع، ولكن إذا صح هذا لكان من الواجب أن نعتبر أنّ التّصوير الفوتوغرافي هو أكمل الفنون، لأنّه صورة طبق الأصل من الطّبيعة، ولكان من الواجب أن نعتبر التّصوير أكمل وأرقى من النّحت أو الرّسم..»[3]؛ فهو يرفض ربط الفن بالمحاكاة والتّقليد، ويرى بأنّ الفن أكبر من كونه صورة فوتوغرافيّة تجسّد الواقع بحذافيره، لأنّ الصّورة ورغم كمالها ناقصة، بينما الفن كامل بطاقته الديناميكية، بحيويته وهو ما تعجز عن تقديمه الصّورة.

إضافة إلى ذلك، يرى بأنّ «فلسفة الفن تدرس وتعلّل مظاهر الإنتاج الفني في كل عصر وفي كل مجتمع إلاّ أنّها مع ذلك لم تتعرض في شيء من التّفصيل لدراسة العوامل الاجتماعيّة التي دفعت الفنان إلى هذا الإنتاج أو ظروف ظهوره وطبيعته» [4]؛ فالفن يقوم أساسا على تعليل وتفسير النّتائج التي يقدمها كل عصر، غافلا عن الأسباب التي كانت دافعا لإنتاجه وبلورته على الشّكل الآني الحالي.

فيما يذهب "**أندريه ريشار**" إلى الحديث عن تاريخانية المصطلح، والحفر عن المفاهيم الغائبة، ويتجلّى ذلك في قوله: «الفنّ "الملتزم" ليس ظاهرة جديدة؛ إنه قديم قِدَم العُصور ويُظهرهُ لنا التّاريخ غالبا، في خدمة العقيدة، أو الأخلاق، أو في خدمة مذهب سياسي–اجتماعي. هكذا، لا تكون الآثار الفنيّة تصاوير صحيحة وأمينة، بقدر ما تكون وسائل عمل. والحُكم عليها، لا ينبثق من مطابقتها للنّموذج–الأصل، بل من طاقتها على إقناع المشاهدين»[5]؛ أي أنّ الفن الملتزم قديم قِدَم المصالح المُراد تحقيقها، تمّ التّطرق إليه في خضم الحديث عن

---

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج:4، ص: 435.

[2] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1990، ط7، 1993، ط8، 2003 ، ص: 120،121.

[3] ماهر كامل، الجمال والفن، دار الطباعة الحديثة، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1957، ص: 20.

[4] نفسه، ص: 46.

[5] أندريه ريشار، النّقد الجمالي، تر: هنري زعيب، منشورات عويدات، بيروت–لبنان، ط1، 1974، ص: 67.

الأبعاد الدينية، والسياسية، والاجتماعيّة، فالفن الالتزامي يختلف كليا عن الفن الحقيقي الذي ينهض من أجل ذاته ولذاته، أي الفن للفن.

يتحدّث أدونيس عن مفهوم الفن، ويُخالف الرّأي القائل بأنّه مشروع عقلي، أو مجرد لعبة خيالية، فيقول: «فالفن في هذا المنظور هو التّعبير عمّا لا يُعبّر عنه، أي عن الغامض»[1]،فهو يهتمّ بالجوانب المهمّشة والمنسيّة التي لا يوليها العلم أهميّة، فيرصدها الفن بالدّراسة من خلال التّعمق في أشكالها الباطنيّة المستعصية، إذْ أنّ الفن – حسبه– بحث عن الغامض.

يقول كذلك: «والفن إذن حركة مستمرة في اتجاه ما لا نهاية له. ولهذا لا يكتمل، بل إنّ كل كمال هو، في هذا المنظور، نقص»[2]؛ أي أنّ الفن –حسب مفهوم أدونيس– سلم هلامي يُحاول المتسلق عبثا الوصول إلى نهايته، وكل محاولة فيه للوصول إلى الكمال هي محاولة ناقصة.

- ✓ ذهب أدونيس إلى اعتبار الفن حركة لا نهائية، وكل محاولة للارتقاء والعلو تكون ضربا من العبث، لأنه مفهوم فضفاض، وهو بذلك يتجه إلى المفهوم الفلسفي للفن، أو إلى نظرية الفن للفن بشكل أدق، مخالفا الآراء السابقة له في هذا المجال .

20– مصطلح القصيدة:

جاء في "لسان العرب": «القَصيدُ من الشِّعْرِ: ما تمَّ شَطْرُ أَبْياتِهِ، وفي التَّهْذيبِ: شَطَرا بِنْيَتِه، سُمِيَّ بذلِكَ لِكَمالِهِ وصِحّةِ وَزْنِهِ. وقال ابنُ جنّي: سُمِيّ قَصيداً لأَنَّهُ قُصِدَ واعْتُمِدَ، وإِنْ كانَ ما قَصُر منْه واضْطَرَبَ بِناؤُهُ نحو الرّملِ والرّجْزِ شِعْراً مُراداً مقْصوداً، وذلك أنَّ ما تمَّ من الشِّعْرِ وتوفَّرَ آثُر عِنْدهُم وأَشَدُّ تَقَدُماً في أَنْفُسِهِم ممّا قَصُرَ واخْتَلَّ، فَسَمُّوا ما طَالَ ووفَرَ قَصِيداً، أيْ مُراداً مَقْصوداً، وإِنْ كَانَ الرَّمْلُ والرَّجْزُ أَيْضاً مُرادَيْن مَقْصُوديْن، والجَمْعُ قَصَائِدَ ورُبّما قَالوا: قصيدَة.»[3]؛ فالقصيدة تحمل ما يحمله الشّعر من الخصائص والمميزات، فهي تقوم على الوزن والقافية كذلك، ويكمن الاختلاف في طولها الذي يكون محدودا.

يتطرق الناقد "**سيد قطب**" إلى مفهوم القصيدة، وبالتّحديد القصيدة الغنائيّة، في قوله: «فالقصيدة الغنائية مجرد تعبير في صورة موحية عن تجربة شعورية، بلغت من الامتياز حدا خاصا والشاعر في هذه الحالة لا

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 184.
[2] نفسه، ص: 185.
[3] ابن منظور، لسان العرب، ص: 3642،3643.

يفعل أكثر من الانسياب مع أحاسيسه وانفعلاته بهذه التجربة المعينة، وتجميع الصور اللفظية التي تتفق بإيقاعاتها وظلالها ومعانيها مع الجو الشعوري الذي يُخالجه»[1]؛ فهي تقوم أساسا على تآلف ألفاظها مع الإيقاع، ومُراعاة المعاني الجميلة التي تحملها القصيدة.

يُعرّج الباحث "**عمر الدسوقي**" إلى مفهوم القصيدة من خلال حديثه عن نظام القصيدة العربيّة، ويتجلّى ذلك في قوله: «إنّ النّداء بوحدة القصيدة ثورة موجهة إلى نظام القصيدة العربية التي كانت تحتوي على عدة أغراض، ويكون البيت فيها وحدة مستقلة، بل عُدَّ من عيوب الشّعر أن يكون له اتصال إعرابي بما بعده أو يتوقف معناه على غيره من الأبيات»[2]؛ أي أنّه يرى في القصيدة العربية القديمة –المتعددة الأغراض– قصيدة مُشتتة للقارئ، ما جعلهم يقولون بالوحدة العضويّة رافضين وحدة البيت، باعتبارها نسق من الأفكار المترابطة فيما بينها، فكل فكرة هي مكملة بالضّرورة للفكرة التي قبلها وبعدها.

فيما يرى الباحث "**مُحَمَّد خليفة التّونسي**" في القصيدة هندسة معمارية تترّتب بنيتها وفق شكل معيّن، بحيث لا يمكن التّغيير في بنائها، فيقول: «القصيدة لا البيت إذن هي وحدة الشّعر وهي بنية حيّة تتغيّر بزيادة شيء فيها أو نقصه أو تقديمه عن غيره أو تأخيره، وبه تنحل بنيتها، وتختل هندستها»[3].

أمّا عن "**أدونيس**" في كتابه "**مقدمة للشّعر العربي**"، فيقول بأنّ «واقع القصيدة، كحضور مشخص في هيكل ما، هو شكلها فشكل القصيدة هو القصيدة كلّها: لغة غير منفصلة عمّا تقوله، ومضمون ليس منفصلا عن الكلمات التي تُفصح عنه. فالشّكل والمضمون وحدة في كلّ أثر شعري، ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تُستشَفُّ في هذه الوحدة»[4]، فهي التّلاحم بين الألفاظ والمعاني؛ أي وحدة الشّكل والمضمون، مُشيرا إلى أنّ الاخلال بهذه الوحدة يؤدي لا محالة إلى تفكك القصيدة.

ويُضيف إلى ذلك قوله: «القصيدة هنا توحي بالحضور الشّامل، تجعلنا نحيا هذا التّضامن مع الكل، هذا الهيام باللانهائي هذا التفجر الآتي إلينا من الأبعاد. وفي هذا ينضج الشّعر الرؤياوي المنفتح على اللانهاية في عصر

---

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: 105،106.

[2] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، ط7، 1970، ج:2،ص: 258.

[3] مُحَمَّد خليفة التونسي، فصول من النّقد عند العقاد، مكتبة الخانجي، مصر، ص: 54.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 111.

رؤياوي منفتح على اللانهاية»[1]، هذا المفهوم الفلسفي للقصيدة يصب في كونها ذلك الاكتمال الذي لا يحتاج إلى إضافة؛ أي أنها شاملة في حضورها وتركيبها.

يتعارض أدونيس مع بقية النقاد في مفهوم القصيدة، إذْ يذهب إلى تبني المفهوم الفلسفي، فيصرّح في هذا الصّدد قائلا: «القصيدة ليست في الزّمان، إنّها زمان أو من الزّمان، أعني أنّ لها ديمومة خاصة، هي بمثابة النّفس، وليس الوزن إلاّ سمة خارجيّة. فالمكان والزّمان بُعدان داخليان في الأثر الفني (...) وإنّ القصيدة توسع حدود الأعماق، وتجمع الأزمنة في لحظة واحدة»[2]، إذْ ينفي أن تكون القصيدة مجرد شكل خارجي تتحدّد بالوزن والقافيّة، وإنما هي شكل هلامي تسبح في زمن لا محدد، تسعى أبعادها الفنية إلى صهر الأزمنة والأمكنة، في زمن محدد، ومكان محدد، هو زمن ومكان القصيدة الحيّة، ممّا يسمح لها بالخلود.

ويوضح مفهومها أكثر، بقوله: «القصيدة، بتعبير آخر، ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عمّا قبله وعمّا بعده، وإنما هو تآلف مركّب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه، ضمن نسق موحد»[3]، فيشير إلى أهميّة الوحدة العضوية في القصيدة، وينبذ فكرة استقلالية الأبيات عن بعضها البعض، فهي كالبنيان المتراص، لا يقوم بيت دون آخر مثل ما كانت عليه القصائد الجاهليّة.

- ✓ مفهوم القصيدة عند "أدونيس" اختلف عن مفهومها عند "سيد قطب" الذي رأى بأنّ القصيدة الغنائية تقوم على ضرورة تآلف ألفاظها ومعانيها مع الإيقاع، ومع ما ذهب إليه "عمر الدسوقي" عند ندائه بوحدة القصيدة، وكذلك عند "مُحَمَّد خليفة التونسي" الذي نادى –هو الآخر– بوحدتها، غير أنّ أدونيس توجه إلى تعريفها انطلاقا من مفهومها العميق– الفلسفي، فالقصيدة لديه لا تحتكم إلى الزّمان والمكان، بل لها ديمومة البقاء.

[1] المرجع السابق، ص: 123،124.
[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 156.
[3] نفسه، ج:4، ص: 76.

21- مصطلح الكتابة:

جاء في المعاجم اللغوية معنى مصطلح الكتابة، المشتق من الفعل الثلاثي "كتب"، فنجد في "مقاييس اللغة" تعريفه كالآتي: «{كتب} الكاف والتاء والباء أصل صحيح واحد يدلُّ على جمع شيء إلى شيء من ذلك الكتاب والكتابة. يقال: كتبت الكتابَ أكتُبه كَتْبًا»[1]، فالفعل الثلاثي كتب يوحي بالجمع.

تتنوع مفاهيم مصطلح الكتابة تبعا للخلفيات الفلسفيّة، والفكريّة، والنّقدية التي تقود وتتحكم في فكر الكاتب، وسنقوم بعرض مجموعة من المفاهيم للإحاطة بالمصطلح وتحديده:

يؤصّل الباحث **"شهاب الدّين أحمد بن عبد الوهاب النويري"** لمفهوم الكتابة؛ من خلال الرّجوع إلى جذوره التّاريخية الضّاربة في القدم، وبالتّالي حديثه عن معناه اللغوي فيقول إثر ذلك: «أصل الكتابة مشتق من الكَتْب وهو الجمع، ومنه سُمِّي الكتاب كتابا، لأنّه يجمع الحروف، وسُميت الكَتيبة كتيبة، لأنها تجمع الجيش، وقد ورد في المعارف: أن حروف المُعجمِ أُنزلت على آدم عليه السّلام في إحدى وعشرين صحيفة، وسنذكر من ذلك طرفا عند ذكرنا لأخبار آدم عليه السلام في فن التاريخ، فهذا اشتقاقها»[2]، هذا المفهوم العام في مجمله مهّد لمفهوم أكثر دقة، تمثل في قوله: «ثم الكتابة بحسب من يحترفون بها على أقسام: وهي كتابة الإنشاء، وكتابة الديوان والتصرف، وكتابة الحكم والشروط، وكتابة النّسخ، وكتابة التعليم، ومنهم من عدّ في الكتابة كتابة الشُرَط»[3]، فتعددت أصناف الكتابة بتعدد المجالات الواردة فيها، والتي ترتمي في مظلتها المنفتحة على مختلف أشكال التّعبير.

بينما يركز الباحث **"إبراهيم جمعة"** على تاريخانية الكتابة العربيّة، فيقول في ذلك: «كانت الكتابة العربيّة محدودة المعرفة في الحجاز قبل الإسلام، عرفها أهل الذّمة، وعنهم أخذها الصّحابة من كتاب الوحي، ثم تعلمتها عامة العرب في صدر الإسلام»[4]؛ أي أنّ الكتابة العربيّة كانت مغيّبة في عصر ما قبل الإسلام، إذْ كانت الثّقافة العربيّة ثقافة شفاهيّة تقوم على الحفظ والغناء، لتشقّ طريقها بعد مجيء الإسلام، والذي رأى فيها ضرورة ملحة لحفظ النّصوص الدّينيّة.

---

(1) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج:5، ص: 158.

(2) شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب، المؤسسة المصرية العامة للتّأليف والتّرجمة والطباعة والنشر، القاهرة، السفر السابع، ص: 07.

(3) نفسه، ص: 11.

(4) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف، مصر-القاهرة، ط2، ص: 35.

ويُضيف إلى ذلك قوله: «يصحّ لنا أن نعتبر النّقط والشكل في الكتابة العربيّة أثرا من آثار الإسلام فيها، ذلك لأنّ الكتابة العربيّة لم تكن في الجاهليّة منقوطة ولا مشكولة لعدم حاجة العرب في الجاهليّة وفي الصدر الأول من الإسلام إلى هذه الضوابط لمكانهم من العربية، ولا غرو فالعربية لغتهم وهم سادتها المالكون لزمامها يتكلمونها ويقرأونها صحيحة بالسّليقة والطّبع»[1]؛ فالكتابة العربيّة في العصر الجاهلي –وعلى قلّتها– كانت كتابة خالية من النّقط والشّكل، باعتبار أنّ اللغة العربية تُقال بالسّليقة والفطرة، ولكن وبعد مجيء الإسلام واختلاط الأجناس احتاجت العرب إلى توضيح الكَلمِ بشكلها.

يحيك أدونيس في كتابه الثابت والمتحوّل –وبالتحديد في الجزء الرابع– مفهوما شاملا ووافيا لمفهوم **"الكتابة"**، من خلال تعريجه على مجوعة من التّعريفات التي وضّحت رؤيته وتوجهه النّقدي، كما أنّه يؤكد على ارتباط نشأة الكتابة بمجيء الإسلام، الذي أصّل وأرّخ لها، موضحا ذلك فيما يلي:

يرى أدونيس بأنّ مصطلح الكتابة –الكتابة الأصيلة– تواجدت مع تواجد الإسلام في البيئة العربيّة، فيقول: «نشأت الكتابة، مهنة، مع تدوين القرآن. فقد تكون موجودة قبله، لكن لم يصلنا قبل القرآن كتاب مُدوّن بالعربيّة»[2]، فالحاجة الدّينية لحفظ النّصوص القرآنيّة استدعت الكتابة للحفاظ عليها، وهو لا ينفي وجود الكتابة قبل الإسلام، لكن لم يصلنا من هذه الكتابات شيء؛ ويعود هذا الأمر لقلة المخطوطات الجاهلية أو لضياعها.

غير أنّ الكتابة الفنيّة، ظهرت في وقت لاحق، وقد أرخ لها أدونيس بقوله: «والكتابة بالمعنى الإبداعي– الحديث، لم تنشأ إلاّ في القرن الثامن. وقد وصلت إلى درجة عالية من النّضوج والتّنوع مع المتصوّفة من أمثال النّفري، ومع التّوحيدي. ذلك أنّ الكاتب، بالمعنى الحديث، ليس المثقف، وليس كلّ من يُؤلف وينشر. وإنّما هو من يتمتع بموهبة الكتابة ومن يكتب بشكل خاص متميّز»[3]، فالكتابة نوعان:

– **الكتابة العادية:** وهي ما تعلقت بتدوين النّصوص القرآنيّة، أو حتى تدوين مختلف النّصوص الأخرى بطريقة عادية، خالية من الفنية والإبداعية.

---

[1] المرجع السابق، ص: 49.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 20.

[3] نفسه، ص: 20.

- **الكتابة الفنيّة:** وهي ما تعلقت –حسب الرؤية الأدونيسيّة– بتفجير موهبة الكتابة، وليس الكتابة من أجل التّدوين فقط؛ وإنما يكتب الكاتب من أجل تحرير حروفه من قيد الاستعمال العادي والمألوف، بطابع متميّز متفرد عن باقي الكتابات الأخرى.

وبالتّالي يحدّد نظرته للكتابة بشكل دقيق في قوله: «فالكاتب، بالمعنى الذي أقصده، هو من له رؤيا خاصة للعالم، وطريقة خاصة في التّعبير عن هذه الرؤيا»[1]؛ فلا يكون الكاتب كاتبا إلا بتبنيه رؤية فلسفية، أو نقدية، أو حتى أدبية واضحة ودقيقة، يترجم فيها أفكاره، وخلجاته الشّاعريّة، «فالكتابة هي وضع العالم–واقعا وغيبا، صورة ومعنى، في نظام لغوي. هي، بكلام آخر، رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص»[2].

وبما أنّ الكتابة في معناها اللغوي تفيد الجمع – أي جمع الشيء مع شيء آخر– والتّركيب، فإن الكلام حر يسبح في حلقة هلاميّة متناثرة ، ولهذا يقول: «إذا كانت الكتابة "جمعا" فإن الكلام غير المكتوب يظلُّ "مبعثرا" لا ناظم له، ولا ثقة فيه»[3]، فهو يُجري مفارقة دقيقة بين الكلام والكتابة، حيث يصف الكلام بالتّشتت والبعثرة، على عكس الكتابة المتميّزة بجمع شتات الكلام، وبذلك يكون قد خالف رأي **"جاك ديريدا"** القائل بقدسيّة الكلام.

إضافة إلى ما تمّ قوله عن هذا المفهوم، يقر أدونيس بعلميّة الكتابة، وقدرتها على الحفر في المجهول، فيقول: «الكتابة علم، لا علم بالمعلوم وحسب، بل بالمجهول كذلك»[4]، فهي مهارة لا يكتسبها كل كاتب، لأنها نبش في التّفاصيل الصّغيرة قبل الكبيرة، وتركيز في ما وراء الأشياء، ثمّ إنّ «الكتابة صناعة "روحانيّة" أي أنّها تجسيد بالحروف للصور الباطنة. والكتابة بهذا المعنى رؤيا، أولا. وهي تقوم على هذه الرّؤيا البدئيّة»[5]، يُقرن الكتابة بالرّؤيا في تشاركهما الرّوحانيّة، ورصد الظّواهر الباطنيّة.

يُكمل حديثه عن هذا المفهوم، فيقول: «وكون الكتابة علما، ينقلها من الانفعال والجزئيّة إلى الفعل والإحاطة. فلا يكفي، لكي تكتب، أن يُعذبك الألم، أو يهزّك الفرح، أو يُثيرك الحسن. والبداهة والارتجال والفطرة لا تعني، بحدّ ذاتها شيئا، فلكي تكتب، يجب أن تعلم كلّ شيء– أن تحسّ به وتدركه، وأن تحيط به. وفي هذا

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4،ص: 20.
[2] نفسه، ص: 19.
[3] نفسه، ص: 24.
[4] نفسه، ص: 25.
[5] نفسه، ص: 25.

يكمن جانب من جوانب المعنى الحديث للكتابة»[1]؛ فهي لا تختزل في كونها لحظة شاعرية، أو في اختصارها على موقف مؤثر، بل تتعدّى ذلك إلى كونها إدراك كلي للعالم لا يتوقف هذا الإدراك على زمن محدد.

ويرى أدونيس بأنّ: «الكتابة لا تكون إلاّ برؤيا شخصيّة متميّزة»[2]، فلا يشترك كاتب في رؤاه مع كاتب آخر، ما يساهم في تعدد أشكال الكتابة وتنوعها، وهذا يطبع الكتابة بطابع ايجابي، ويعمل على تجنب التكرار والمألوفيّة للأشياء المكتوب فيها.

كما أنّ «الكتابة "إنشاء" أي أنّها اختراع على غير مثال. وهذه النّقطة امتداد وتتمة للنّقطة السّابقة. وهي تؤكد الفرق بين الكتابة النّاشئة، التي تتم على غير مثال، والشّعر قبلها. الذي لا يُعتدُّ به إلاّ إذا قيل احتذاء على مثال سابق، كامل»[3]، فمكمن اختلاف الشّعر والكتابة، يرجع أساسا إلى كون الشّعر دغمائي يرتكز على رؤى سابقة في قيامه، بينما لا ترتكز الكتابة إلا على تلك اللحظة الشّاردة الهاربة من أسوار الزّمن.

وهذا ما سيصعب من مهمة الكاتب، كون «الكتابة عمل شاق لا يعرفه إلاّ من مارسه. وهي عمل شاق لأنّها إنشاء مستمر، خارج القوالب الجاهزة، ولأنّ هذا الإنشاء وليد "الأمور الحادثة" التي لم يقع مثلها»[4]، فليس كل من كتب مكتوبا يُسمى كاتبا، إنّ الكتابة أكبر من اختزالها في التّدوين، إنها خلق دائم وتفجير لجميع الحواس.

ثمّ إنّ «الكتابة لا متناهيّة شكلا وموضوعا، لأنها تُواجه عالما لا متناهيا»[5]، فهي تتصف بالديمومة، والتجدد، والخلود عكس الشّفويّة التي تجعل الكلام، أو النّص المنطوق قصير المدى، وتُضيّعه بعد حين.

عزف بعض الأدباء مقطوعاتهم الفنيّة بنبض جديد وألفاظ جديدة مغايرة، وبلحن يتجاوز المحاكاة القديمة للكلام، من خلال خلق عالم مليء بالحيوية والتّفاعل الإنساني، «فلم تعد الكتابة العربيّة، بدءا منه {جبران} تتأمّل ذاتها في المرايا اللفظيّة، بل أصبحت تنغمس في العذاب والبحث، والتّطلع- ومن هنا امتلأت بالحيويّة وأصبح القراء الذين كانوا يتغذون بالألفاظ يتغذون بقوة التّجدد والتّغيّر»[6].

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 25.
[2] نفسه، ص: 25.
[3] نفسه، ص: 25.
[4] نفسه، ص: 26.
[5] نفسه، ص: 26.
[6] نفسه، ص: 191.

- ✓ لم يكتفِ أدونيس بالمفهوم البسيط لمصطلح الكتابة، حيث رأى بأنّها تنقسم إلى نوعين، النوع الأوّل تمثل في الكتابة العاديّة، والنوع الثاني تمثل في الكتابة الفنيّة؛ فالكاتب حسبه هو صاحب الرّؤيا الخاصة، والطّرح المميّز.

22- مصطلح اللغة:

جاء في **كتاب العين** معنى "اللغة" والمأخوذ من الفعل الثلاثي الناقص "لغا" وفيه قيل: «لغا (لغو): اللغة واللغات (واللّغون): اختلاف الكلام في معنى واحدٍ. ولغا يلغو (لغوا)، يعني اختلاط الكلام في الباطل، وقول الله عزّ وجل: ﴿وإذا مرّوا باللّغو مرّوا كراما﴾ (الفرقان 72)، أي بالباطل»[1]، فاللغة هنا هي ذلك الكلام العبثي والذي لا يعود على المستمع بفائدة.

يتطرق **"مصطفى مندور"** إلى مفهوم اللغة باعتبارها لصيقة بالجانب الإنساني، ويقول إثر ذلك: «اللغة هي الوسط الذي يتكون فيه الإنسان بكل ما يتواضع عليه من القيم، وكل ما يستصفيه من مقومات الحياة الروحية والحسيّة. وهي لا تبتعد أبدا عن تموجات الأفعال الحسيّة التي يدركها بالعقل، ولا من مجال المغامرات التي تأتيه من الجوانب السحريّة والأسطوريّة. ولو أعدنا ذكر أصل اللغة فلن نفلت من فكرة المحاكاة، حتى وإن اعترض مثل "يسبرسن" بأنّ المحاكاة نفي للغة، بحجة أننا نلجأ إلى المحاكاة عندما تعوزنا الألفاظ، أو تفشل الكلمات المتواضع عليها في التّعبير عمّا في النفس»[2]؛ أي أنّ اللغة تركن إلى المحاكاة عند عجزها عن التّعبير، والأخذ من الطبيعة ألفاظ ومصطلحات تُعالج بها نقصها، بالرّغم من اعتراض البعض على فكرة المحاكاة، باعتبار أنّ اللغة كاملة لا تحتاج إلى محاكاة الأشياء الواقعة في الطبيعة، من مثل ما قال به **"يسبرسن"**، وكذلك ما رآه **"هيراقليطس"** في مفهومه للغة، فيقول **"مصطفى مندور"** في هذا الشّأن: «أمّا اللغة، فإنها عنده (هيراقليطس) الثابت الدائم، لأنّها تعبّر عن الحكمة العامة التي يمتلكها كل البشر، ومن ثمة فهي تُماثل تركيب ذلك العالم، أو تتضمن ترتيبه»[3]؛ فاللغة حسبه كامنة مغلقة لا يطالها التّغيير باعتبارها كاملة مستوفية لجميع الشّروط اللازمة للتّعبير عن العالم وحيثياته المختلفة.

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج:4، ص: 92.

[2] مصطفى مندور، اللغة بين العقل والمغامرة، مطبعة الأطلس، القاهرة، 1974، ص: 196.

[3] نفسه، ص: 43.

وفي حديثه عن وظيفة اللغة، يقول: «ولا بدّ أنّ اللغة قبل أن تكون وسيلة للتّفكير كانت في الواقع وسيلة للفعل، وواحدة من أنجع الوسائل التي مكن منها الإنسان، وما أن استيقظ في ذهن الإنسان شعوره بالعلامة حتى راح يوسع من شأن هذا الاختراع العجيب»[1]، فهي تتراوح بين حدها الفكري (النظري) وحدها الفعلي (التطبيقي)، بالرّغم من تأكيده على أسبقيّة التّطبيق باعتبارها ممارسة قبل كونها تنظيرات.

فيما يتطرق الناقد "**عمر فروخ**" إلى أصل اللغة العربية في قوله: «إذا لم تكن اللغة العربيّة أقدم اللغات السّاميّة، فيجب أن تكون من أقدمها، فليس في الإمكان أن تكون قد بلغت في سعة قاموسها وتمام تركيبها ودقة تعبيرها وبراعة نثرها وشعرها وإحكام بلاغتها إلى الدرجة التي نجدها في الشعر الجاهلي لو لم يكن قد مضى على تطورها يومذاك قرون كثيرة. ولم يكن في اللغات الساميّة ولا في اللغات غير السّاميّة لغة فيها من طاقة الحياة ومن المطاوعة للتّطور مثل اللغة العربيّة، ثم هي بلا ريب أطول اللغات الحيّة عمرا»[2]، فهو يشير إلى أقدميّة اللغة العربيّة باعتبارها قاموسا موسوعيا يضمّ من الكَلِم ما لا يضمه غيرها، إضافة إلى بلاغتها ودقة تعابيرها، وكونها طاقة ديناميكية لا تنضب ولا تموت.

يربط أدونيس مصطلح "اللغة" بزمنين، فيقول: «اللغة مستودع الماضي، لكنها في الوقت نفسه ينبوع المستقبل، من حيث أنّ الأساسي هو كلام الشّاعر، الخاص به، ومن حيث أنّ الكلام "يفتح بعضه بعضا"»[3]،فهو يتطرق بطريقة غير مباشرة إلى ثنائيّة (اللغة/الكلام)، فاللغة ثابتة ساكنة، خاصة بالجماعة المتحكمة فيها، بينما الكلام حركي، باعتباره يحتكم للفرد الواحد.

- ✓ ذهب النّقاد إلى اعتبار اللغة وسيلة للتّعبير والتّفكير، فلكل شخص خزان لغوي يُحيّنه عند الكتابة، فيما ربطها أدونيس برابط الزّمن باعتبارها ثابتة، والكلام (كلام الشّاعر) هو من يفكّ هذا الرّابط ويكسره.

23- اللغة الشّعرية:

يرى "**المازني**" بضرورة تقديس لغة الشّعر والعناية بها، ويتجلّى ذلك في قوله: «فإذا صحّ ما نذهب إليه من الرّأي استوجب ذلك أن لا تكون لغة الشّعر كلغة النّاس، بل لغة تصلح لهذه الأفواه السّماويّة التي تخرج منها وتندّ

---

[1] المرجع السابق، ص: 167.

[2] عمر فروخ، تاريخ الجاهليّة، ص: 164.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 14.

عنها، ولا يتهيّأ ذلك بالمجاز والاستعارة وما إلى ذلك فقط، بل بإغفال كلّ لفظ وضيع مضحك»[1]، فاللغة الشّعريّة –حسبه– هي اللغة المُتعالية في تركيبها عن اللغة المعياريّة، ولا تكون كذلك بتضمينها للاستعارات والمجاز فقط، بل بإقصاء كلّ الألفاظ المخلّة بفنيتها وجماليتها.

ويذهب "**شكري**" هو الآخر إلى التّمييز بين لغة الشّعر واللغة العاديّة، حيث يرفض أن تنحدر لغة الشّعر إلى مستوى اللغة العاميّة[2]

يتحدّث أدونيس عن اللغة الشّعرية ويشير إلى أهميتها في الكتابة الأدبيّة، من خلال قوله: «فاللغة الشّعريّة (...)لا تنقل أشياء أو حوادث، وإنما تنقل إشارات وتخيّلات، فهي لا تهدف إلى أن تطابق بين الاسم والمسمّى، وإنما تهدف، على العكس، إلى أن تخلق بينهما بُعدا يُوحي بالمفارقة لا بالمُطابقة»[3]، وهنا يتكلّم عن الانزياح، فيرى بأن اللغة الشّعرية هي اللغة المنزاحة عن المألوف، وكلّما كان الانزياح بعيدا عن الواقع، كانت الجماليّة والفنيّة أكثر وقعا على القارئ، فهو –أي الانزياح– يخلق فجوة شعرية أدبية بين الواقع والأثر الفني.

ويضيف إلى ذلك قوله: «اللغة الشّعريّة، إذن، لا تُعبّر عن علاقة موضوعيّة بالأشياء، بل عن علاقة ذاتيّة وهذه علاقة احتمال وتخييل، والأشياء فيها لا تنفذ إلى الوعي وإنما تنفذ إليه صورة احتمالية عنها. وهكذا تكون اللغة الشّعريّة جوهريا، لغة مجاز لا حقيقة»[4]، فالعلاقة بين الدال والمدلول في اللغة الشعرية تكون علاقة خاصة بمنطق الكاتب وحده، تتراوح وتتغيّر من أديب إلى آخر، هذا ما يجعل الأدب شفافا، لا يمكن القبض عليه.

- ✓ قال "المازني" بضرورة التّفريق بين لغة الناس ولغة الأدب، فالأولى تميل إلى البساطة، والثانية متعالية بكلامها الشّاعري، وقد اتفق معه أدونيس في كون اللغة الشّعريّة تقوم في أساسها على التّخييلات، من خلال كسر الرّابط الموجود بين الدال ومدلوله، وخلق عدد لا متناهي من الاحتمالات والتّأويلات في سبيل استخراج معانيها.

---

[1] المازني، الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990، ص: 96.

[2] ينظر، مُحَّد الصديق معوش،المصطلح النقدي عند جماعة الديوان، مذكرة معدّة ضمن متطلبات نيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الموسم الجامعي 2011-2012، ص:49.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 154

[4] نفسه، ص: 154

24- مصطلح المجاز:

جاء في اللسان معنى المجاز فقيل: «وجاوَزْتُ الشَّيءَ إلى غَيْرِهِ وتَجَاوَزْتُهُ بمعنَى، أيْ أَجَزْتُهُ. وَتَجَاوَزَ اللَّهُ عنهُ أيْ عَفَا(...) وَتَجَوَّزَ في كلامِهِ أيْ تَكَلّمَ بالمجَازِ(...) وقولُهُم: جَعَلَ فُلانُ ذلك الأَمْرَ مَجازاً إلى حاجَتِه أيْ طريقاً ومَسْلكاً»[1]؛ أي أنّه يكمن في الابتعاد عن المعنى الصّريح والواضح إلى معنى يُقابله بشكل مغاير.

في كتاب **"أسرار البلاغة" للجرجاني** جاء مفهوم المجاز، والذي قال فيه: «وأمّا المجاز، فكلّ كلمة أُريد بها غيرُ ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثّاني والأوّل»[2]، فالمجاز عند الجرجاني هو الكلمة –الكلمة المفردة– التي توضع في غير موضعها الأصلي، بحيث يكون لموضعها الجديد علاقة مع موضعها الأول، للدّلالة على المعنى الأوّل.

يذهب الباحث **"لطفي عبد البديع"** إلى أنّ المجاز لفظ أريد به غير معناه المباشر/الحقيقي، فيقول بأنّه «كلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضع لملاحظة بين الثّاني والأوّل فهو مجاز. وإن شئت قلت كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[3]، هذا المفهوم لا يختلف –في حقيقة الأمر– عن المفاهيم التي جاءت قبله، وإنما جاء مؤكدا لما تمّ قوله، مُشيرا إلى ضرورة المجاز اللغويّة في النّص الأدبي باعتباره جملة من الدّلالات المتضاربة حينا، والمتواشجة حينا آخر.

فيما يُقرن الباحث **"شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النّويري"** المجاز بالحقيقة لإيجاد الفروقات الحاصلة على مستوى كليهما، فيقول: «وأما الحقيقة والمجاز– فالحقيقة في اللغة فعليّة بمعنى مفعولة، من حقّ الأمر يُحقه بمعنى أثبته، أو من حققته إذا كانت منه على يقين، والمجاز من جاز الشّيء يجوزه إذا تعدّاه، فإذا عدل باللفظ عمّا يوجبه أصل اللغة وُصف بأنّه مجاز على أنّهم قد جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وُضع فيه أولا، لأنه ليس بموضع أصليّ لهذا اللفظ ولكنه مجازه ومتعدّاه يقع فيه كالواقف بمكان غيره ثم يتعداه إلى مكانه الأصليّ»[4]، ويُواصل توضيح الفرق القائم بينهما قائلا: «ولها حدود في المفرد والجملة، فحدهما في المفرد: أن كل

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص: 725.

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المدني، جدة، ص: 351.

[3] لطفي عبد البديع، التّركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ص: 23.

[4] شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب، السفر السابع، ص: 37.

كلمة أريد بها ما وضعت له فهي حقيقة (...) وحدهما في الجملة: أن كل جملة كان الحكم الذي دلّت عليه كما هو في العقل فهي حقيقة (...) وكل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عند موضعه في العقل بضرب من التّأويل فهي مجاز»[1]، وفي خضم الإلمام بمفهوم المجاز، يربطه بالتّأويل باعتبار أنّ هذا الأخير حلقة غائبة/مغيّبة في المفهوم الخطي المؤدي إلى المعادلة التّالية: الحقيقة≠ المجاز، ومن ثمّ تُصبح المعادلة كالآتي: الحقيقة (تُؤول) فتصبح مجازا.

يتطرّق أدونيس إلى جملة من المفاهيم الخاصة بمصطلح المجاز، وقد ربطه بالتّأويل لما له من علامات تشترك مع هذا الأخير، بالرّغم من وجود تقاطعات بينهما، فيعرّف المجاز في قوله: «أمّا المجاز فغايته تكثير الدّلالة، فهو يخرج اللفظ من وضعه الأصلي إلى حالة ثانيّة، فكأنّه يخرج به من اليقين إلى الظّن أو الاحتمال، ومن الدّلالة الواحدة إلى الدّلالة المتعددة»[2]؛ أي أنّ مهمة المجاز هو إخراج اللفظ من معناه المباشر الحقيقي إلى معنى غير مباشر وغير حقيقي (مجازي)؛ من أجل خلق فجوة بين الكاتب والقارئ، وبالتّالي ضياع الدّلالة بين تأويلات كثيرة.

كما يجد أنّ «المجاز يخلق حالة احتمالية في اللغة تُساوي حالة الاحتمال في الشّعور»[3]، هذه الاحتمالات اللغويّة ولا نهائية المعاني تخلق لا نهائية التّأويلات الممكنة، «فالمجاز هو المعنى الذي يعجز ظاهر اللّفظ عن الإتيان به. إنه، في مجال الشّعر، كتأويل في مجال الفكر. فكما أنّ التّأويل كشف عن المعنى الخفي الحقيقي، فإنّ المجاز كشف عن المعنى الباطن وراء اللفظ. إنّه استخدم اللفظة بغير ما وُضعت له أصلا، فكأننا نستخرج شيئا من غير معدنه الأصلي»[4]، وبالتّالي فالمجاز والتّأويل عملتان لوجه واحد، وهو الاستعانة بالشكل غير الحقيقي للتّعبير عن الحقيقي؛ وذلك لخلق فوضى مفاهيميّة وارتباك لدى القارئ.

يبيّن لنا أدونيس الفرق الجوهري بين المجاز والتّأويل، فيقول: «فالمجاز هو الشّكل الشّعري للتّأويل الذي هو العدول عن المعنى الأصلي للفظ، أو عن معناه الظاهر. وهكذا أكد الاعتزال البحث عن المعنى الآخر للألفاظ،

---

[1] المرجع السابق، ص: 37.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 150.

[3] نفسه، ص: 150.

[4] نفسه، ص: 154.

عن معناها البعيد، لا المباشر القريب»[1]، إذن فالمجاز يكون في الشّعر عادة، والتّأويل يكون غالبا في الأشكال الأخرى كالفكر.

من المفارقات التي قام عليها المجاز مسألة الصدق والكذب، وقد اختلف النّقاد حول هذه النّقطة، وتباينت آراؤهم، غير أنّ أدونيس تجاوزها باعتبار أنّ مفهوم المجاز أكبر من ذلك، فيقول: «ومن هنا فتح المجاز مجال التّخييل، متخطيا بذلك مسألة الصّدق والكذب، فاصلا بين الاسم والمسمى بحيث تمكن تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه، معطيا أبعادا جديدة غنيّة للمعنى وللتّعبير في آن»[2]، فقد عمل التّخييل على فصل الدال عن مدلوله، وإعطاء للدّال الواحد مدلولات كثيرة متشاكلة تارة، ومتضاربة تارة أخرى، متعديا تلك الروابط المنطقية التي تجمع الثنائية –ثنائيّة الدال والمدلول– «لكن المجاز فوري، فجائي، خاطف– يتناول الشّيء بمقارنته بشيء آخر، يشبهه جزئيا أو كليا»[3]، فالمجاز لا يلغي جميع الروابط التي تربطه بالمعنى الأوّل (الصّريح)، وإنما يُبقي على قرينة دالة عليه وتشير إلى خصيصة من خصائصه، وهذا ما يُميّز بين التّخييل والمجاز (حسب أدونيس)، فالتّخييل يشتغل على العمق (الداخل) بينما يشتغل المجاز على الظاهر (السّطح).

ومنه يمكن القول بأنّ هذا المفهوم الذي بين أيدينا مركزه السّطح، «فالمهم في المجاز ليس الشيء بذاته، بل العلاقة التي تقوم بينه وبين شيء آخر، والصّفة المشتركة النّاشئة عن هذه العلاقة، والمعنى الذي ينبثق عنها»[4]، فهو يُبقي علاقات وروابط تربطه مع المعنى الأصلي للشيء، وفي هذا تأكيد على ما تمّ قوله سابقا في أنّ المجاز لا يُلغي جميع روابطه بالطّرف الآخر، بل يحتفظ بقرائن دالة عليه، فوظيفته ليست جمالية بحته، «فهو ليس زخرفا يُعطي للأسلوب لونه وحيويته، وإنما هو موقف أساسي يُميز معنى ما»[5]؛ أي أنّ له وظيفة التّبيين والتوضيح .

كما يرى أدونيس في المجاز ديناميكيّة وحركيّة، إذْ يحرّك اللغة ويُعطيها نفسا جديدا، فيقول في هذا السياق: «فإن نستخدم المجاز هو أن نؤكد غنى الحياة ولا نهايتها، وأن نرفضه هو أن نقدم المفاهيم والأفكار المجردة، أي هو أن نؤكد فقر الحياة ومحدوديتها. ويعني استخدام المجاز، تبعا لذلك، استخدام اللغة بأخص

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 119.
[2] نفسه، ص: 119.
[3] نفسه، ص: 119.
[4] نفسه، ص: 119.
[5] نفسه، ص: 119.

خصائصها، ممّا يمحو التّعارض بين العقل والخيال، بين الواقع والحلم، وبين الرّصانة واللّعب»[1]، فهو يجمع بين المتناقضات، بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، بين المرئي واللامرئي، بين الواقعي والميتافيزيقي، وهو ما يجعله طاقة حيّويّة مؤثرة وفعّالة في اللغة والأدب، ولولاه لكان الأدب فكرا أو علما.

يمكن القول أنّ المجاز ابتعاد عن الواقع، وابتعاد عن العقل، وهو ابتعاد في أحايين كثيرة عن الذات «وهكذا يُدخلنا المجاز في انخطاف خارج الذات، في نشوة توحدنا بلا نهاية العالم. فخاصيّة الوعي في المجاز هي أن يعيش الواقع كدال، كعلامة لواقع آخر يدل عليه. والواقع الآخر ليس مُعطى هنا والآن، وإنما هو احتمالي أو تخييلي»[2]؛ أي أنه مرتبط بالمحتمل وبالتّالي هو خروج عن المألوف بحثا عن الغريب-الغرائبيّة، أو هو بحث في الوجود عن اللاموجود.

يتطرّق -بعد إحاطته بمفهوم هذا المصطلح- إلى خصائص المجاز، فيقول: «إنّ خاصيّة المجاز، بتعبير آخر، هي أن يصرف الانتباه عن الحرف وعن الظّاهر، إلى الروح والباطن. إنه يُهيئنا دائما لمستقبل جديد آخر، ويُغرينا بالمغامرة والرّجاء، متغلبا على بطء الزّمن، واعدا بأنّ مصيرنا الحر الفرح هو في هذا المجيء الذي لا ينتهي»[3]، فهو مغامرة على ضفاف اللغة —مغامرة استشرافيّة- بالخروج من سجن الواقع والتّطلع إلى المستقبل بخطى حذرة متلهفة لما وراءها.

يؤكد أدونيس أهميّة هذا المصطلح في الخطاب الشعري، ويرى بأنه من غير المنطقي تجاهل المجاز في الكتابة الشّعرية لما له من بريق مضيء عليها، فيقول: «إنّ رفض المجاز هو رفض لجوهر الشّخصيّة، حتّى إنه يمكن القول أن شعرا بلا مجاز شعر بلا شخصيّة، وحتى ليمكن القول إنّ الإنسان حيوان مجازي. فليس المجاز، في جوهره، إلاّ الحركة التي يُحاول بها الإنسان أن يحول العالم، وأن يجعله على صورته»[4]، فالشعر بدون مجاز لا يعتبر شعرا حقيقيا، وإنما شعر مزيف، فاقد لروحه وحيويته وطاقته المحركة للغة.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 120.

[2] نفسه، ص: 120.

[3] نفسه، ص: 120.

[4] نفسه، ص: 120.

إضافة إلى ما سبق ذكره من خصائص ومميزات لهذا المصطلح، يُضيف أدونيس خاصية مميزة له، فيقول: «والمجاز، إذن يُولّد التشوق إلى علم ما ليس بمعلوم، أي إلى تحصيل الكمال»[1]؛ أي أنّه يعمل على تنميق الحقائق القادمة من أجل طرحها في قالب جميل يتقبله القارئ، ويتأثر به.

- ✓ اتفق كل من "الجرجاني" و"لطفي عبد البديع" و"شهاب الدين النويري" في كون المجاز ما خالف الحقيقة، فهو كل كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في الحقيقة، بينما ذهب أدونيس إلى ربطه بالتّأويل، باعتبار أنّ المجاز يخلق الاحتمالية في اللغة، فأسقط المجاز على الشعر، وأسقط التّأويل على الفكر.

25- مصطلح المذهب:

جاء المعنى اللغوي لمصطلح "مذهب" في معجم "أساس البلاغة" والمأخوذ من الفعل الثلاثي "ذهب" كما يلي: «ذهب: ذهب من داره إلى المسجد ذهابا ومذهبا. وذهب مذهبا بعيدا وأذهبه: جعله ذاهبا. وذهب به: مرّ به مع نفسه (...) وتقول: مثلُ مذهبكم وقَدَرِه مثل مذهبكم وقَدَرِه؛ وذَهَبَ في الأرض: كناية عن الإبداء. وأبعد فلان المذهب وأبعد الأثر: تنحّى للإبداء»[2]، ويُريد به شكلا المرور والإبداء، والابتعاد.

جاء مفهوم "المذهب" في الجزء الثالث –صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني– من كتاب "الثابت والمتحوّل" كالآتي:

المذهب من منظور أدونيس وسيلة للتّعبير عن مجموعة من الاعتقادات، فيقول في تعريفه له: «ليس "المذهب"، أيا كان، معيارا. إنّه مجرّد وسيلة، مُجرّد إمكان لغاية أولى وأخيرة هي الإنسان في تقدّمه وسعادته. بتعبير آخر، ليس المعيار في التّديّن بهذا "المذهب" أو ذاك، وإنّما في لهفة البحث، في عمق التّطلع نحو مزيد من تفتح الإنسان، ومزيد من الحريّة»[3]، فهو يخالف اقتران المصطلح بالحقل الديني، ويربطه بالبحث، باعتباره طريقا إلى ما وراء النّصوص ومعالجتها بكثير من الحرية؛ أي بالولوج إلى المقدس وغير المقدس على حد سواء وتناولهما بالتّحليل والنقد.

يؤكد بأنّ المذهب مجرد وسيلة للعبور إلى البحث، فيقول: «إنّ المذاهب كلّها لا يجوز أن تكون أكثر من نوافذ نستخدمها وصولا إلى ما يتجاوزها: الأفق الأكثر تلألؤا ورحابة. فالإنسان لا يُحوّل أو يعدّل أو يُرفض من

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول،ج:4، ص: 248.

[2] الزّمخشري، أساس البلاغة، ج:1، ص: 321،322.

[3] المصدر السابق، ج:3، ص: 231.

أجل "المذهب"؛ بل "المذهب" على العكس، هو الذي يُحوّل أو يعدّل أو يرفض من أجل الإنسان»[1]، يمكن القول بعبارة أخرى بأنّ المذاهب آلية من آليات التّعبير التي يستعين بها الباحث لشقّ طريق البحث والاستجابة لحاجاته، يتحكم بها حسب معطياته الخاصة، وليست المذاهب هي المتحكمة في حياتنا.

- ✓ نفى أدونيس ارتباط المذهب بالسياق الديني، باعتباره وسيلة للتّعبير عن مجموع الاعتقادات المختلفة، ويكون في خدمة الإنسان وليس العكس؛ أي أنّ المذهب يجيء أساسا لتلبية حاجيات وأهداف النّاس، وتنظيم حياتهم.

26- مصطلح النّص:

جاء في معجم "مقاييس اللغة" معنى النّص، والمأخوذ من الفعل الثلاثي "نص"، فقيل فيه: «(نص) النون والصّاد أصل صحيح يدلّ على رفع وارتفاع وانتهاء في الشّيء. منه قولهم نَصَّ الحديث إلى فلان: رفعهُ إليه، والنَّصُّ في السّير أرفعه (...) ونصُّ كلّ شيء: منتهاه»[2]؛ فالنّص هو العلو والارتفاع، كما يُراد به كذلك نهاية الشّيء.

عُرّف مفهوم النّص ضمن الإطار الديني، حيث تطرق إليه أدونيس على لسان "ابن حزم الأندلسي" من خلال ربطه بالقرآن، والذي يرى بأنّ النّص القرآني أبسط نفوذه وتأثيره في السياقات المحيطة به، وكانت الثقافة والأدب أول هذه السياقات، فيقول: وقد عرّف «ابن حزم الأندلسي النّص بقوله: "هو اللفظ الوارد في القرآن والسّنة، مبينا لأحكام الأشياء ومراتبها- وهو الظّاهر، وهو ما يقتضيه اللفظ في اللغة المنطوق بها"»[3]، فالنّص -هنا- هو تلك الأحكام التّشريعيّة المنصوص عليها في كتاب الله.

يرى كذلك في مفهوم النّص تلك السّلطة التي تؤثر في ما حولها وتشده إليها، فيقول في هذا الصّدد: «النّص مصدر الحقيقة والمعرفة لجماعة (حزب) تنطق بالحقيقة والمعرفة، يُمثلها زعيم (قائد، حاكم) واحد، حارس، في وحدة كليّة: وحدة نص، وحدة حقيقة، وحدة جماعة، وحدة سلطة- في قانون إيمان: لا حقيقة خارج السّلطة»[4]؛ أي أنه -حسب هذا المفهوم- يُرادف الحقيقة والمعرفة، والوحدة.

---

[1] المصدر السابق، ص: 231.

[2] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج:5، ص: 356.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 17.

[4] نفسه، ج:3، ص: 211.

- ✓ أشار أدونيس إلى مفهوم النّص باعتباره سلطة مؤثرة في السياقات المحيطة به، وبشكل أدق اعتبره المرجع الأساسي لجميع النّصوص، وهو يقصد بذلك النّص القرآني، المركز الثّابت التي ترجع إليه جميع النّصوص.

27- مصطلح النّقد:

يقول الكاتب "**داود سلوم**" في كتابه "**النقد العربي القديم بين الاستقراء والتّأليف**" عن النّقد الجاهلي: «بدأ العرب يسجلون ملاحظاتهم الأولى على الفن الشّعري الذي نما وتطور عن العهود الدائرة. اختلف النقاد في نشأة الشعر عند الأمم الأولى ومهما كانت أسباب نشأته سواء أكانت من دواعيه الغناء وقت العمل كالاستسقاء من الآبار أو سوق الإبل أو كان من دواعيه السحر وتأليف قصائد الهجاء لرصد العدو أو تأليف قصائد الرثاء لرصد روح الميت ومنعه من المجيء إلى الحياة مرة أخرى لينال الأحياء بالأذى فإن العرب القدامى تقبلوا هذا الفن كما وصل إليهم وحاولوا أن يقيموه على هذا الأساس»[1]؛ أي أنّ النّقد العربي عرف قديما بعض الممارسات النّقديّة التي خطّت بداياته الأولى وشقّت الطّريق أمام النّقاد فيما بعد إلى استلهام هذه المرحلة بالتّمحيص والتّدقيق.

ويقول كذلك فيما يخصّ النقد القديم (النّقد الجاهلي): «إنّ ما وصلنا من شعر ونقد من الجاهلية لا يتجاوز أواخر القرن الخامس الميلادي وإن النصوص التي بين أيدينا عن النقد إنما هي نصوص رويت في الإسلام ورويت بعقلية الزمن الذي عاش فيه الراوية وربما بلغنا مضمون النقاش أو النقد الذي نسب إلى الشاعر أما أن يؤخذ النص كوثيقة يسلم بها فهذا لا يمكن قبوله بأية حال من الأحوال»[2]؛ أي أنّ المخطوطات النّقديّة والأدبية اختُلف في نسبتها للعصر الجاهلي أو للعصر الذي بعده، وهنا إشارة إلى قضية الانتحال عند بعض الرّواة، وعدم مصداقيتهم في نسب النّصوص إلى أصحابها الأصليين.

يتطرّق النّاقد "**إحسان عباس**" إلى مفهوم النّقد، باعتباره موقف كلي متكامل النّظرة إلى الفن عامة، بداية من التّذوق وتمييز الجيّد من رديئه، لينتقل إلى التّفسير والتّعليل والتّحليل والتّقييم، وهي خطوات ضرورية لقراءة النّص الأدبي، وهي متدرجة على هذا النّسق كي يتخذ نهجا واضحا مؤصلا على قواعد جزئية أو عامة، مؤيدا بقوة الملكة بعد قوّة التّمييز[3].

---

[1] داود سلوم، النقد العربي القديم بين الاستقراء والتّأليف، ص: 10،11.

[2] نفسه، ص: 11.

[3] ينظر، إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص: 05.

بينما يذهب الباحث **"بدوي طبانة"** إلى أنّ «النّقد إشادة بإجادة المُجيد، وثلب للمقصر المسيء(...) وفي النّقد إيذاء المنقود، وفي اللّدغ إيلام الملدوغ؛ حين يكشف النّاقد عن أسباب الضّعف في عمله الأدبي»[1]؛ أي أنّه ميزان لتعرية النّصوص الأدبية، ولقياس الجميل من القبيح، وتصنيفها حسب معيار الجودة.

ويقول أيضا: «ونقد الأدب: مناقشة العمل الأدبي، واستخلاص عناصر الجمال التي سما بها، وسمات القبح التي اتضح بها»[2]؛ فالنّقد الأدبي يتحرّى مواضع الجمال في النّص الأدبي، ومحاولة التقاطه، كما يحرص على رصد مواطن الضّعف والابتذال التي قد تسيء إلى جمالية النّص بشكل عام.

يعرّف أدونيس النّقد تبعا للمراحل التّاريخية التي مرّ بها، ما يجعل المفاهيم مختلفة ومتفاوتة فيما بينها، فيقول في تعريف النّقد الإسلامي: «والنّقد الصّحيح هو الذي يعرف أن يقيس مدى المُطابقة فيما بينهما {أي بين النّظام الدّيني والشّعر} فالنّقد، بحسب النّظرة الإسلامية، هو فن اكتشاف الوحدة بين الشّعر والواجب الأخلاقي-الاجتماعي»[3]؛ فالنّقد الإسلامي يقوم أساسا على تتبع المقومات الإسلامية في المتون الشّعرية، فما يقوم على الأخلاق، يكون محطة لإعجاب النّاقد، وما دون ذلك لا تلفت انتباه القراء والنقاد.

أمّا في حديثه عن الممارسات النّقدية التي خاض فيها الصّحابة، يتطرّق لنقد الصّحابي عمر بن الخطاب، فيقول في ذلك: «ويمكن أن نصف الشّعر الذي يرتاح له عمر، بحسب نظرته النّقديّة، بأنّه شعر تعليمي، وأن نصف نظرته هذه بأنّها أساس النّقد الاتباعي، بعامة. وهو النّقد الذي يربط بين الشّعر والأخلاق، ويرى أنّ الشّعر فاعليّة تعلمية»[4]؛ فالتّعليميّة عنصر أساسي في قيام الشّعر الإسلامي، والنّقد بدوره يركز على هذا الجانب أيّما تركيز.

يُضيف إلى ذلك، قوله: «من هنا تغيّر، تبعا لذلك، موضوع النقد: لم يعد يستند إلى حقيقة ماضيّة ثابتة يعود إليها دائما، إنما أصبحت الحقيقة نفسها نقدا، وأصبحت مرادفة للتّغير. وهذا ما نراه في النّقد الشعري، عند الصّولي أولا، وعند الجرجاني فيما بعد. ونراه في الحركة العقلية، الفلسفية والعلمية، عند ابن الراوندي، والرازي وجابر بن حيان. ونراه في الحركة الصوفية. ونراه، بشكل عام، في التيارات الإلحاديّة، أو ما سُميّ حركات الزّندقة

---

[1] بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1965، ص: 23.

[2] نفسه، ص: 22،23.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 204.

[4] نفسه، ص: 205.

والشّعوبية، وفي طليعتها الحركة القرمطية»[1]؛ فيتطرق إلى النّقد عند "الصّولي" و"الجرجاني" باعتباره نقدا حقيقيا، يسعى إلى التّغيير، كما جاء عند "ابن الرواندي" و"الرازي" و"جابر بن حيان" مفهوم النّقد العقلي الفلسفي.

وعند الحديث عن العصر الموالي للعصر الجاهلي والعصر الإسلامي، يرى أدونيس بأنّ كتابة الشعر الحديث أو الحداثي هو بمثابة تفريغ واشتقاق للشعر القديم، ولذلك يقول: «النّقد هو دراسة هذا التّفريغ وهذا الاشتقاق، قياسا على أصولهما»[2]؛ أي أنّ النّقد لم يتجاوز الرّواسب الشّعرية القديمة، تبعا لتعلق الشّعر في هذه المرحلة بالشّعر القديم ومحاكاته له.

يرفض أدونيس هذا النّوع من النّقد الذي يبقى عاجزا أمام مكنونات النّص الشّعري، وجماليته، حبيس السّطح والهامش، «فالنّقد الذي يقف عند ظاهر الكلمات ومدلولها الحرفيّ العادي، قد يكون نقدا للعلم أو الفلسفة، لكنّه ليس نقدا شعريا. هذا النّقد أدّى إلى معالجة الشّعر كأنّه حقيقة علميّة، والى أن يُصبح نقد الشّعر منطقيا، عقليا»[3]، فهو يرفض فكرة النّقد العقلي والمنطقي، واعتباره نقدا علميا محض، في حين يرى بأنّ النّقد الشّعري نقد عميق يتجاوز المدلولات الحرفيّة، إلى المدلولات الباطنيّة، والمخبأة بين ثنايا النّصوص الشّعريّة.

ويُضيف إلى ما سبق- تعزيزا وشرحا- مكمن قوة النّقد، بقوله: «النّقد هو إضاءة التّفرد والسّبق والكشف، بحيث لا يستمد أصوله النّقديّة من نصوص مضت، وإنما يستمدها من النّصوص المتفردة السباقة الكاشفة ذاتها. فكلّ تعبير جديد، يفترض معايير جديدة، أي نقدا جديدا»[4]، وهو هنا يؤكد على استقلالية النّقد بذاته، وتجرّده من الأحكام والمعايير السّابقة، والتي تشوه الممارسة النّقديّة.

يرى أدونيس في تنوع قضايا النّقد، وتعددها إشارة إلى تجاوزه للمعتقدات الدغمائية، حيث «يطرح النّقد الإيديولوجي للشّعر، بذاته، قضايا فنيّة كثيرة، من حيث تناوله النّتاج الشعري، أي من حيث التّطور لا من حيث النّظريّة. وأكتفي هنا بالإشارة إلى ما يبدو لي أنّه الأكثر أهميّة ممّا يُفيد في إضاءة مسألة التّعبير والاتصال، ويرتبط

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 17،18.
[2] نفسه، ج:4، ص: 14.
[3] نفسه، ج:1، ص: 211،212.
[4] نفسه، ج:4، ص: 15.

بها مباشرة»[1]، فالنّقد الإيديولوجي ينفتح على زوايا نظر عديدة، تسمح للنّاقد الخبير بمعرفة خفايا النّصوص الشّعرية المتمردة، والزئبقيّة.

يُشير أدونيس إلى قضايا مختلفة، تخصّ الشّاعر والقارئ العربي، ويمكن إيجازها في النقاط الآتيّة:

- يفتقد القارئ العربي إلى الثقافة التي تمكنه من قراءة النّصوص الأدبيّة (الشّعريّة) قراءة سليمة، وإنما هي قراءة مشوهة يشوبها عجز ونقص في العمل التّحويلي الثقافي العام[2].
- تختلف الكتابة الشّعريّة تبعا لاختلاف آرائها المتعددة، هذا الاختلاف يقوم على تغيّر العوامل المتحكمة في الشّعراء والنّقاد –سواء من الجانب النفسي أو الجانب العقلي أو الإيديولوجي،...–[3].
- يلعب عنصر الإبداع دورا مهما في نشأة النّصوص الأدبيّة، متجاوزا جدليّة البنية الفوقيّة والبنية التّحتيّة، التي تسيطر عليه، مؤكدا أدونيس أنّ الإنسان هو الذي يخلق الأدب كما يخلق الاقتصاد، فهو –أي الإنسان– كائن خلاّق مغيّر[4].
- ترفض الرّؤية الأدونيسيّة ثقافة الاستهلاك، التي تُعيد بلورة القيم الجماليّة الموروثة بأسلوب جديد ومغاير، لإثارة القارئ وبالتّالي استهلاكه لها، هذه الثّقافة– أي ثقافة الاستهلاك– تحرض على الانغلاق، وهي في مجملها ثقافة إيديولوجية لها مطامح وغايات خاصة[5].
- تُفصح طريقة التّعبير عند الشّاعر عن انتماءه السّياسي والأيديولوجي، أمّا إذا حاول الشّاعر التّجديد وتجاوز الأشكال السّابقة، فهي إماءة عن رغبته في الانفصال عن الواقع وقمعه. وبالتّالي فالشّاعر الرّافض للحداثة –حسب أدونيس– ذو نزعة محافظة، لكل ما هو تقليدي، وهذه النّزعة سائدة بشكل كبير في المجتمع العربي [6].

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 228.
[2] ينظر، نفسه، ص: 228.
[3] ينظر، نفسه، ص: 228،229.
[4] ينظر، نفسه، ص: 229،230.
[5] ينظر، نفسه، ص: 230.
[6] ينظر، نفسه، ص: 230،231.

- يرى أدونيس أنّه من الغرابة أن يظلّ الشّاعر حبيسا في بيئة غير بيئته، وفي زمن غير زمنه، ويعدّ هذا الأمر نوعا من الخيانة الشّعريّة، غير أنّ الشّعر العربي والنّقد العربي، تنويع على الشّعر القديم والنّقد القديم، فالأدب موروث، والنّقد كذلك موروث؛ أي أنّ الثقافة العربيّة هي ثقافة خضوع[1].

✓ لم يتجاوز النّقد القديم مفهوم الكشف عن عيوب النّصوص، والوقوف عند مدلولها الحرفي، غير أنّه انفتح في العصر الحديث على صيغ وأشكال حداثيّة، حيث ذهب "إحسان عباس" إلى اعتباره موقفا كليا متكامل النّظرة، فيما رأى أدونيس بأنّ النّقد إضاءة للتّفرد والسّبق والكشف.

28- مصطلح الوصف:

جاء المعنى اللغوي لمصطلح "الوصف" والمأخوذ من الفعل الثلاثي "وصف" في أساس البلاغة، فقيل: «وصف: وصَفتُه وَصفا وصِفَةً، وله أوصاف وصِفات حسنة. وتواصَفوا بالكَرَم، وهو شيء موصوف ومتواصَف ومتَّصِف(...) واستوصفته الشّيء: سألته أن يصفه لي. والمريض يستوصف الطّبيب بدائه: يسأله أن يصف له ما يتعالج به»[2]، فهو -حسب هذا المفهوم- التّعبير عن حالة معيّنة بذكر محاسنها ومساوئها.

تكمن براعة الواصف -حسب كثير من النّقاد القدامى- في استعمال أجود الوصف، وهو ما قال به النّاقد **"أبو هلال العسكري"** في كتابه الصناعتين: «ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتّى كأنّه يُصوّر الموصوف لك فتراه نصب عينيك»[3]، فهو يؤكد على ما تمّ قوله سابقا، في ضرورة الوصف بدقة حتّى يتراءى للقارئ مجسما للواصف معلنا له عن شكله الحقيقي.

ويذهب النّاقد **"إحسان عباس"** إلى القول: «وعيار الإصابة في الوصف الذّكاء وحسن التّمييز، فما وجداه صادقا في العُلوق ممازجا في اللصوق. يتعسّر الخروج عنه والتّبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه»[4]، فلابدّ أن يكون الواصف على قدر من الذّكاء حتّى يصف بدقة موصوفه.

غير أنّ أدونيس يذهب إلى الربط بين وظيفة الوصف ووظيفة التّشبيه، تبعا لتشاركهما في نقاط جوهريّة، فيقول: «الوصف، وهو يشتمل على التّشبيه، بذكر الشّيء، بأحواله وهيئاته، حتى يحكيه ويمثله للحس»[1]

---

[1] ينظر، المصدر السابق، ص: 231،232.

[2] الزّمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1، 1998، ج:2،ص: 338.

[3] أبو الهلال العسكري، كتاب الصّناعتين، تح: علي محمّد البجاوي، محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص: 128.

[4] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص: 413.

فالوصف يقوم على التّشبيه، لأنّه يمثل الموصوف ويُحاكيه بجميع تفاصيله الكبيرة والصّغيرة؛ من أجل تشكيل صورته النّهائيّة. وبالتّالي –وكما يخبرنا أدونيس– «فغاية الوصف أن يكشف ويظهر، أو أن يوضح الغامض»[2]، فهو إزالة اللبس والحجاب عن الموصوف المراد وصفه.

أمّا إذا تحدّثنا عن الأهميّة المرجوة من الوصف عنده، فنقول بأنّ: «الغاية من الوصف هي الشّرح، والإيضاح، هي، بتعبير آخر، البيان. والوصف تدريجي، فهو تأليف يجمع عناصر الشّيء، بحيث يبرز خاصيته، بوساطة أحكام صفاته المعروفة: شكله، لونه، وضعه...إلخ»[3]؛ إذْ أنّ الوصف حسبه لا يقوم فقط من أجل إعطاء صورة لذلك الموصوف، وإنما هو كذلك عنصر مهم في توضيح بعض الحقائق من خلال الإلمام بجميع عناصره والتي تقدّم فائدة كبيرة لدى القارئ.

إضافة إلى خاصيّة الإيضاح والشّرح، فهو يمتاز كذلك بالإيجاز، فيقول هنا: «الوصف ينشئ شيئا أو موضوعا موجزا، ومعنى مسهبا (يوجز الشّيء ويسهب في معناه)»[4]؛ أي أنّه يساهم في إيصال الفكرة بوضوح انطلاقا من تحرّيه للإيجاز الذي يتقصى أهم الجزئيات في الموصوف، وبالتّالي إعادة طرحها في شكل مختصر وواضح.

- ✓ تفاوت مفهوم الوصف بين النّقاد، إذ رأى "أبو هلال العسكري" أنّ الوصف آلية لتجسيد الموصوف تجسيدا معنويا، بينما ذهب "إحسان عباس" إلى القول بضرورة تحري الواصف للذّكاء ليُصيب موصوفه، غير أن "أدونيس" ميّز بين وظيفة الوصف ووظيفة التّشبيه، وبأنّ الوصف يكون من أجل الكشف عن الغموض.

29- مصطلح علم الجمال/ الجماليّة:

قبل الحديث عن مفهوم علم الجمال نتطرّق بداية إلى مفهوم الجمال، وخصيصاته النّوعيّة المثمنة لهذا المصطلح، فنستعين بما قاله الباحث **"ماهر كامل"** بهذا الخصوص، والمتمثل في قوله: «يختلف الناس في تحديد معنى الجمال وإن كانوا يستخدمون هذه الكلمة كثيرا في حياتهم اليوميّة، فهم يطلقون كلمة جميل على مظاهر كثيرة

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 150.
[2] نفسه، ج:1، ص: 150.
[3] نفسه، ج:2، ص: 119.
[4] نفسه،ج:2، ص: 119.

تختلف في طبيعتها وتكوينها، وهم لا يعرفون ناحية من أوجه الشبه بين هذه المظاهر...»[1]، فهو يُشير إلى الاستعمال العبثي العشوائي لمصطلح الجمال دون إدراك أهميته، كونه يُطلق على كل مظهر من مظاهر الحياة، وفي هذا إجحاف لمفهومه الخاص.

ويذهب "**سيد قطب**" إلى ربط فلسفة الجمال بقواعد النّقد الفني، في قوله: «أما ربط هذه القواعد {قواعد النقد الفني} إلى فلسفة الجمال بخاصة، فالواقع أنه لا يُثمر شيئا غير توسيع آفاق النّظر إلى الفن والجمال، أمّا إذا أُريد أن تكتسب هذه القواعد دقة ووضوحا فالنّتيجة عكسيّة، فنظريات الجمال لا تزال غامضة، يُصعب فيها التّحديد والإيضاح، وربط النقد الفني إليها لا يُقربنا إطلاقا من ضبط قواعده، وتوضيح حدوده!» [2].

فيما يخوض النّاقد "**عز الدين إسماعيل**" في تفاصيله انطلاقا من الدّور الذي يقدمه للأدب والنّقد، فيقول: «إنّ الحكم بالجمال أو القبح في ميدان النّقد شيء مألوف وشائع عند عامة النّاس على اختلاف أوطانهم وأزمانهم. ويحسن بنا أن نعرف الآن –قبل المضي في تتبع الصّور المختلفة من الوعي الجمالي– أيّ شيء نعني عندما نطلق كلمة الجميل أو القبيح على عمل فني»[3]، فهو يرفض إطلاق الأحكام العشوائيّة على أدب ما بالجمال أو القبح، ويُشير إلى ضرورة الوعي عند الحكم على الأعمال الأدبيّة، وكأنّه يُبشّر بضرورة وضع أحكام ومعايير للجمال تُنظمّ بها الأدب؛ أي أنه دعا بطريقة غير مباشرة إلى لزوم علم للجمال.

وفي خضم حديثه عن الجمال وعلم الجمال، يتحدّث عن الخلفيات الأيديولوجيّة لبداية ظهور هذا المصطلح في البيئة الغربيّة، فيقول: «كانت الاستيطيقا في الكنيسة، أو بلفظ آخر الاستيطيقا الدينية في العصور الوسطى تسعى إلى تأكيد فكرة أنّ الله الخالق هو مصدر الجمال في الكون»[4]، فقد تمّ ربط مفهوم علم الجمال/الاستيطيقا بفكرة الله الخالق، باعتباره الصّورة الفعلية للجمال دون غيره من الصّور المتجسّدة على الأرض؛ أي أنّ مفهوم الاستيطيقا حسبهم مفهوم غيبي ميتافيزيقي.

أمّا النّاقد "**إحسان عباس**" فيقول: «وما دام همّ النّاقد أن يستكشف الجمال الفني (أيا كانت درجته) في الصّورة، فإنّ درجة ذلك الجمال –بالنّسبة لغيره– هي التي تشير إلى طبيعة القدرة التي تمكنت من إبراز تلك

---

[1] ماهر كامل، الجمال والفن، ص: 09.

[2] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: 121.

[3] عز الدين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط2، 1968، ص: 32.

[4] نفسه، ص: 43.

الصّورة- أي أنّ النّتيجة تتخد دليلا على الفاعل دون أن تربط به، أو تفضي إلى التّحدث عن مدى العلاقة بينها وبينه»[1].

يتطرّق أدونيس إلى مفهوم علم الجمال وصلته بالطابع الديني الإسلامي -إلاّ أنّه يرفض هذا الربط بين علم الجمال والدين- ويتحرّى مفهوم هذا المصطلح انطلاقا من هذه الزّاويّة، فيقول: «إنّ علم الجمال بحسب النّظرة الإسلاميّة، يتجاوز الفرديّة، ويركز على الجهد المشترك من أجل أن يكتمل عالم الإيمان»[2]، فمعيار الجمال الإسلامي لا يحدده الفرد، بل تحدّده الجماعة المتحدة فيما بينها، وعلى سنن واضحة المناهج، غير أنّ أدونيس يرى بأنّ الجمالية لا تتحقق إلاّ في كنف الفرد المبدع، ولا دخل للجماعة في تحكيم وتصنيف الجمال.

- فيما يتبنّى مصطلح "الجمالية" مقابلا لمصطلح "علم الجمال".

✓ اختلف مفهوم "علم الجمال" من ناقد إلى آخر، غير أنّ أدونيس استقرّ عند مفهوم علم الجمال بحسب النّظرة الإسلاميّة، والتي ترى بأنّه لا يكون إلاّ من خلال الجماعة، أي أنها دعت لتجاوز الفرديّة، باعتبار أنّ الجماعة تقوم على الصّواب.

وقف هذا الفصل على مفاهيم المصطلحات النّقدية المتواجدة في كتاب "الثابت والمتحول" لأدونيس، وقد تراوحت هذه المصطلحات بين القديم والحديث، غير أنّ مفاهيمها تجاذبتها ثنائيّة الثابت والمتحول، فشهدنا مصطلحات قديمة أخذت شكلا حداثيا مع أدونيس والذي عمل على تحوير مفهومها، كمصطلح الأصالة، وهو ما يدلّ على حركيّة المصطلحات وعدم ثبات مفاهيمها.

[1] إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص: 434.
[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 202.

الفصل الثالث:
مرجعيات وأبعاد المصطلح النقدي الأدونيسي

الفصل الثالث: مرجعيات وأبعاد المصطلح النّقدي الأدونيسي

ننطلق في هذا الفصل من محاولة رصد المرجعيات التي غذّت المفاهيم النّقدية عند أدونيس في خطابه الثابت والمتحول، وبالرّغم من أنّه حاول تجاوز المسلمات والثّوابت، إلاّ أنّ خطابه –وككل خطاب– انطلق من مسلمات سابقة؛ أي من اتجاهات أدبيّة وفلسفيّة تنتمي إلى التّراث العربي حينا، وإلى الثّقافة الغربيّة حينا آخر، غير أنّ هذا القول بتأثر أدونيس بالمرجعيات السّابقة لخطابه لا يُلغي فُرادة طروحاته وتميزها.

وفي شقه الثّاني سنتحدث عن أبعاد المصطلح النّقدي الأدونيسي –وبالضبط في كتابه"الثّابت والمتحول"– وتأثيرها فيما بعده، ومدى استجابة النّاقد المعاصر بصفة عامة، والنّاقد العربي بصفة خاصة لأفكار أدونيس، نظرا لما أحدثه هذا الأخير من نقلة نوعيّة في مجال الأدب بصفة خاصة والنّقد بشكل عام.

أولا: مرجعيات المصطلح النقدي في كتاب "الثابت والمتحوّل"

يتميّز الخطاب النّقدي عند أدونيس بثراء وتنوع مرجعياته، فقد تطرق إلى جلّ القضايا الفكريّة الجوهريّة التي شغلت العالم العربي (نقاط القوة والضعف في تاريخ الثقافة العربيّة)، وتوضيحها في خطوات ثابتة، سمحت بارتقاء خطابه والاعتداد به عند كثير من الباحثين العرب.

وقبل الخوض في مرجعيات المصطلح النّقدي عند أدونيس في كتابه الثابت والمتحول بأجزائه الأربعة، توجب الحديث عن مصطلح "مرجعيات" والذي يُحيلنا مفهومه إلى تقاطع واضح بينه وبين "المرجع"، حيث يمكن أن نفرق بينهما بما جاء في كتاب النّاقد الجزائري **"يوسف وغليسي"**: «يُحيل (مرجع المصطلح) على واضعه الأصلي الذي ضمّنه دلالة معيّنة، بينما تُحيل (مرجعيته) على الحقل المعرفي الذي يُعبّر المصطلح عن بعض جوانبه»[1]، فالفرق بينهما واضح، وعلى الباحث في هذا المجال أن يميّز بين المرجع الذي يُراد به الشّخص بعينه، وبين المرجعيّة المُراد بها البيئة الثقافية التي استقى منها الباحث أفكاره؛ أي الأفكار المؤثرة في خطابة بشكل مباشر أو غير مباشر.

غير أنّنا في هذا المقام سنتحدث عن مرجعيات المصطلح النّقدي في "الثابت والمتحوّل"، بالتّفصيل فيها ومحاولة الإحاطة بمكامنها وأجزائها المشكّلة لهذا الخطاب النّقدي.

[1] أحمد بوحسن، مدخل إلى علم المصطلح، نقلا عن: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 46.

وقبل ذلك يجب التّنويه إلى وجود عاملين أساسيين انبنى عليهما الخطاب النّقدي عند أدونيس في كتابه "الثابت والمتحول" –بصفة خاصة– وهما: المنظومة التراثيّة والتي تتجلى في قراءته لشعر العرب بكل أيديولوجياته المتعددة، إضافة إلى رصد التّحولات القائمة بوضوح في البناء الدّاخلي للشّعر العربي، كما شدّته شخصيات تراثيّة واستحوذت على جلّ اهتمامه وتفكيره من مثل شخصيتي **"أبي نواس"** و**"أبي تمام"**، ثم منظومة حداثيّة تضمّنت الفلسفة الحديثة، فنرصد فيها تأثره بالماركسيّة، وأخيرا منظومة ما بعد حداثيّة، نتطرق فيها إلى مجموع التيارات الأدبيّة التي أثرت بحثه وأنارت مشروعه النّقدي.

1- المنظومة التُّراثيّة:

اعتنى أدونيس بالجانب التّراثي أيما اعتناء بالرّغم من اهتمامه في المقابل بكل ماهو غربي فلسفي–شعري، وقد صرّح بهذا الاهتمام في كتابه "الثابت والمتحول"، باعتبار أنّ التّراث/الماضي عامل مهم في إضاءة الحاضر والمستقبل، داعيا إلى الحوار معه، فالإبداع لا يتوقف عند مرحلة زمنيّة دون غيرها وإنّما هو حركة تقف خارج أسوار الزّمن، قائمة على طرح التّساؤلات الوجوديّة، وهذا ما دفعه للقول: «من هنا آثرت أن أضع ثقافتنا، وتراثنا، في مناخ الأسئلة والتساؤلات، من زاوية اهتماماتي، من أجل فهم المعاني والكشف عنها»[1]، وفي محاولته لاستنطاق المنظومة التّراثيّة انتقل عبر مراحل متزامنة؛ من أجل بناء صرح ثقافي عربي خالص، ومن ثم الانتقال إلى التّأسيس لحداثة عربية صحيحة الأركان والمعالم، دون الخوض في حداثة الآخر المستهلَكة.

هذه العلاقة الشائكة بين قضيتي التّراث والحداثة هي ما استوقفت أدونيس، وفي محاولته للخروج عن النّمطيّة السّائدة عمل على استقراء تاريخ الأدب العربي والحفر في أعماقه مع تحديد الثوابت (المرتكزات) التي بُنيت عليها النّصوص الإبداعيّة، ورصد التّحولات الحاصلة فيها والخروج عن الدائرة المغلقة التي غلّفتها ردحا من الزّمن، وفي ذلك يقول: «منذ أن بدأ اهتمامي بدراسة التّراث العربي، عُنيت على الأخص بمسألة الاتباع والإبداع، أو القِدم والحداثة، وهو ما أُسميه بالثّابت والمتحوّل»[2].

وقد قامت المنظومة التّراثيّة على مجوعة من المرجعيات، وهذا تفصيلها:

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 34.

[2] نفسه، ص: 47.

أ)– مرجعيّة دينيّة:

تُعتبر المرجعيّة الدّينيّة عاملا أساسيا في بناء الخطاب النّقدي عند أدونيس، حيث نلحظ تنوعا واضحا سواء من جهة الأفراد، أو من جهة المؤسسات الدينيّة التي أعطت لمفاهيمه النّقديّة نفسا جديدا عميق الرّؤية، وللمرجعيّة الدينية الإسلاميّة الحظ الوافر في نصوصه المتضمّنة للخطاب الإسلامي بمختلف فروعه واتجاهاته وأقسامه، خلافا للمرجعيّة الدّينية المسيحيّة التي كانت شذرات متفرقة في خطاب "الثّابت والمتحوّل".

ارتكن المجتمع العربي إلى النّص الثّابت (النّص الديني) كمقياس أساسي لقراءة جميع النّصوص من خلاله وعن طريقه، دون الخروج عن أنساقه وأهدافه، وهو ما صرّح به أدونيس في قوله: «الدين كان ولا يزال الطريقة التي يفكّر بها المجتمع العربي –الإسلامي، نفسه ووضعه، حاضره ومستقبله. وبهذا المعنى، يصح وصفه بأنه مجتمع تأسس برؤيا دينيّة، وعلى رؤيا دينيّة. وهذه الرؤيا الدينيّة تشمل الجسم الاجتماعي كله–اقتصاديا، وثقافيا، وسياسيا، وأخلاقيا وفنيا»[1]؛ أي أنّ الرؤية الدينية–الرؤية الإسلاميّة أغلقت على نفسها لتصير ثابتا يعتد به في جميع القطاعات، من سياسة واقتصاد وفن وثقافة..

وقد تبنّى تيارين متعارضين انبنت عليهما الثّقافة العربيّة، وهما الثّبات والتّحول، حيث أخذ الثبات حيّزا مهما ضمن هذه الثّقافة التي أغلقت على نفسها وعارضت كلّ ما هو خارجها –على قول أدونيس–، وهو ما يُفسّر ثبات الأدب العربي، وفي ذلك يقول: «عرضتُ لمظاهر تأصيل الثّبات وتجلياته في مفهومات القديم والسّنة والإجماع والأمة والبدعة، وفي تنظير الأصول الدينيّة–السياسيّة الذي مثّلتُ عليه بالإمام الشّافعي، وتنظير الأصول اللغويّة الشّعريّة الذي مثّلتُ عليه بالجاحظ»[2]؛ أي أنّ هذه اللغة التي تصدر في كنف الثوابت السّائدة هي لغة مؤدلجة تنمّ عن فهم ديني تابع لمؤسسة فقهيّة معيّنة، فكل قراءة أو تأويل سيكون خاضعا بالضّرورة لمعطيات هذه المؤسسة.

وفي سبيل الإحاطة بالنّص الشّعري القديم وفهمه يرى بضرورة الوقوف عند النّص الديني أولا؛ باعتباره مفتاح القراءة الصّحيحة، والتي تُلهم النّاقد السبيل إلى الحفر في الأعماق والوصول إلى المكنونات الدّاخليّة التي تحتاج إلى وعي وعلم بالظاهرة المدروسة، وهو ما دفعه للقول: «ثبت لديّ أنّه لا يمكن فهم الرؤيا الشّعريّة العربيّة في معزل عن هذه الرؤيا الدّينيّة، وأنّ الظّاهرة الشّعريّة جزء من الكل الحضاري العربي لا يفسّرها الشّعر ذاته، بقدر ما

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 32.
[2] نفسه، ص: 55.

يفسّرها المبنى الديني لهذا الكل»[1]، إذْ يُشير إلى ضرورة الرجوع إلى المرجع الديني لفهم النّص الشّعري، فهو جزء من هذا الكل الثقافي المشكّل للهويّة العربيّة.

إضافة إلى ذلك، يؤكد أدونيس على متانة الاتصال -الواضح- بين الدّين (الإسلام) والثقافة العربيّة، وهذا الاتصال ليس مع ما جاء بعده وحسب، وإنما كان مع العصر الجاهلي كذلك، فقد «كان الإسلام، من النّاحيّة اللغويّة-الشعرية، تثبيتا للأصل العربي القديم، فأكّد على قابليّة الشّعر، من جهة، وعلى الفصل بين الشّكل والمحتوى، من جهة ثانيّة. وهكذا عن محتواه الذي كان نفيا للقبيلة، بالأشكال ذاتها التي ابتكرتها القبيلة. ومن هنا كان الشّعر الإسلامي اتباعيا، يقلد الشّعر الجاهلي وينسج على منواله»[2]، فالشّعر الإسلامي لم يخرج من دائرة الشعر الجاهلي، إلاّ في محتواه الذي صار رسالة للدّعوة الإسلاميّة.

- ✓ لقد سيطرت المرجعيّة الدّينية على الخطاب النقدي عند أدونيس، من خلال عودته للخطاب الإسلامي وإسقاطه على الجانب الإبداعي، مُعتبرا بأنّه لا يمكن فهم التّراث الأدبي العربي دون التّطرق إلى الخلفيات المُشكِّلة له، وهي الخلفيّة الدّينية.

ب)- مرجعيّة شعريّة قديمة:

يرجع أدونيس في خطابه النّقدي —وبالتّحديد في خطاب الثابت والمتحوّل- إلى جملة من الشّعراء القُدامى، الذين كان لهم الأثر الكبير في إثراء النّصوص الشّعريّة العربيّة، وصبغها بطابع حداثي، وهو مالم يُحسنه —في نظره- بعض الحداثيين العرب اليوم، فقد خاض الشّاعر في العصر العباسي وبالتّحديد امرؤ القيس وأبو نواس في الطابوهات التي يتحاشاها شاعر اليوم، وفي هذا يقول: «عرضتُ (...) لجدليّة القديم-المحدث في الشّعر، كما تركزت حول تجربة أبي نواس بخاصة وحول تجربة أبي تمام بشكل أخص»[3]، باعتبار أنّ هاتين التّجربتين من أعظم التّجارب الشّعريّة في القديم.

مُضيفا إلى ذلك، قوله: «لعلّ التّحول الأساسي الذي حققه أبو نواس وأبو تمام في اللغة الشّعريّة، يكمن في الخروج من التّعبير الطّبيعي إلى التّعبير الفني، أي في الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التّخييل المجازي. وكان من اللازم

---

[1] المصدر السابق، ص: 49،50.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص:37.

[3] نفسه،ج:1، ص: 56.

أن يؤدي ذلك إلى تحول في النّقد، مما لم يحدث»[1]، هذه القفزة الفنيّة التي أحدثها كل من الشّاعرين فرضت شعرهما بقوة في عصرهم والعصور اللاحقة، وجعلتهما مرجعا مهما في النّصوص الأدبيّة-الشّعريّة اليوم.

ولم يكتفِ أدونيس بهذه القراءة وإنّما تعدّاها إلى قراءات أعمق وأوسع، من خلال الحفر في أركولوجيّة المجتمع العربي، والوقوف عند تلافيف الذاكرة الجماعيّة له، والخوض في المسكوت عنه، وهو ما يوضحه قوله: «في أوائل الستينات، حين بدأت محاولتي لتقديم الشّعر العربي القديم للقارئ العربي الحديث، عشت هذه المسألة تجريبيا وميدانيا. فقد كان عليّ أن أقرأ هذا الشّعر قصيدة قصيدة، بل بيتا بيتا، وخرجت من هذه القراءة بديوان للشّعر العربي صدر في ثلاثة أجزاء(...) تضم، في ما يُخيّل إليّ، أجمل وأغنى ما كتبه الشّعراء العرب منذ الجاهليّة حتّى الحرب العالميّة الأولى»[2]، هذه المُعايشة للقصائد أبانت له الكثير من الخفايا والخبايا التي أحاطت بالأدب العربي عبر مسيرة مليئة بالأحداث المتراكمة في المخيال الجمعي.

وفي سبيل ذلك نبّه إلى ضرورة إعادة قراءة التّراث العربي، خاصة وأنّ معظم القراءات التي وصلتنا عنه قراءات ناقصة إنْ لم نقل مشوهة، تشوبها العديد من التّساؤلات التي تُعارض ماهو موجود في كنه النّصوص القديمة، وهو ما لفت انتباه أدونيس في رحلته البحثيّة، والتي رأى من خلالها الكثير من التّجاوزات النّقديّة، ماجعله ناقما، مجددا وثائرا عليها، ويتجسّد ذلك في قوله: «رجعت إلى الشّعر الجاهلي، "الأصل" الأول للثّقافة العربيّة وللرؤيا الشّعريّة العربيّة، أُعيد دراسته وتحليله، فتبيّن لي أنّ النّقد العربي القديم، ويُتابعه في ذلك النّقد الحديث في معظمه، يُقدم عنه صورة تفتقر إلى الكثير من الدقة، لكي لا أقول إنّها صورة خاطئة. فهو يربطه عضويا بالقبلية وقيمها»[3]، هذا الرّبط التّعسفي أدان النّقد العربي وأفرغه من علميته وموضوعيته.

- ✓ أشار أدونيس إلى تأثره بتجارب الشّعراء القُدامى، من مثل تجربتي أبي نواس، وأبي تمام، باعتبار إجادتهما لكتابة الشّعر، والخروج عن السّائد بتبنيهما حداثة في الطّرح الشّعري، هذا وقد نوّه كذلك إلى ضرورة العودة إلى التّراث الشّعري القديم، وقراءته قراءة تأويلية تتناسب مع روح العصر.

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص:118.
[2] نفسه، ج:1، ص: 47.
[3] نفسه، ص: 49.

ت)- مرجعيّة صوفيّة:

امتاز الخطاب الأدونيسي بروح صوفيّة مهيمنة على أغلب مفاهيمه وآرائه، والتي أمدتهما بأبعاد جماليّة خاصة، كما أنّ خطابه النّقدي الذي –كثيرا- ما لاقى الجدل حوله كانت أجوبته –غالبا- ما تُرد لهذه التّجربة الصّوفيّة المؤسِّسة لفكره وتجربته النّقديّة والشّعريّة.

فالصّوفيّة حسبه أصل التّجديد الديني، حيث تجاوز الصّوفي القراءة السّطحيّة للنّص (ظاهر النّص) كما تجاوز أعماقه (باطنه) باحثا عن الحقيقة الغائبة/الخفيّة، من خلال خلق عالم مجازي موازٍ للعالم المادي، يتسع لهذه التّجربة الصّادقة والتي استطاعت أن تخرج من أسوار النّصوص الأيديولوجيّة والخطابات المؤدلجة إلى نصوص فاعلة منفتحة، وفي ذلك يقول: «عرضتُ، بالمقابل لمظاهر تأصيل التّحوُّل وتجلياته(...) في أولية الحقيقة على الشّريعة والباطن على الظّاهر، كما عبّرت عنها نظرية الإمامة والتّجربة الصّوفيّة»[1]، وعليه يمكن أن نصف الصّوفيّة بالتّحول نظرا لرفضها الجذري للنظرة التّقليديّة السّائدة.

يبرز تأثر أدونيس بالصوفيّه نهله من مصطلحاتها، كأخذه بمصطلح الرؤيا من زاويته الصوفية، والمتمثل في كونه كشف عن الغيب؛ من أجل استقطاب الآخرين، «وبما أنّ الرّؤيا في عرف المتصوفة من المبشرات بالأفضليّة، أو بحصول المعرفة، وقصد الدّعوة، واكتساب أكبر عدد ممكن من الأتباع، ممّا يتيح للمتلقي استثمار معرفته، وقناعاته في تأويلها، كان لابدّ للسارد أن يركز على المراد وهو القصد إلى الله، ليكون وفي الوقت نفسه آليّة من آليات تفعيل التّواصل مع المتلقي»[2].

والرّؤيا كذلك في المفهوم الصوفي تعمل على خلق فضاء للحكي للتواصل مع غير الصوفي، فقد «سمحت الرّؤيا للمتصوفة بإرساء مشروعيّة الحكي عندهم، واتخاذه منفذا لتفعيل علاقاتهم بالغير، وحتّى بعد أن خفّ صيتُ الشّطحات بعد مصرع الحلاّج، وأصبح المتصوفة يحترزون من كلامهم، لم يتوقف تداول الأخبار التي تحكي خوارق المتصوف»[3].

---

[1] المصدر السابق، ص: 56.

[2] آمنة بلعلى، الحركيّة التّواصليّة في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:169.

[3] نفسه، ص:173.

تأثر أدونيس بالمفهوم الصوفي للرّؤيا، ويتجلّى هذا التّأثر من خلال مفاهيمه، فيقول في مفهوم لها: «الرّؤيا، في دلالاتها الأصليّة، وسيلة للكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرّؤيا إلاّ في حالة انفصال عن عالم المحسوسات»[1]، وهو مفهوم صوفي، يدعو إلى ضرورة الانفصال عن الواقع المادي-المحسوس، لأنّ الرؤيا مجالها الغيب، والبحث في الغيبيات يشترط الابتعاد عن كل ما هو موجود.

يُضيف إلى المفهوم الصّوفي –السابق- لمصطلح الرؤيا، قوله: «الرّؤيا هنا تتجاوز الزّمان والمكان أعني أنّ الرّائي تتجلّى له أشياء الغيب خارج التّرتيب أو التّسلسل الزّماني، وخارج المكان المحدود وامتداده. فالسّبب هنا متساوق في وجوده مع النّتيجة، وليس بينهما أي فاصل زمني. العلاقة السّببية هنا تنحل إلى علاقة وظيفية بين التّأثير والتّأثر»[2]، وهو يؤكد على ضرورة الانفصال الكلي عن العالم المحسوس، بالخروج من أسوار الزّمان والمكان، وخلق فضاء خاص، هو فضاء المتصوف.

ومن مصطلحات الصّوفيّة كذلك، مصطلح "الخيال"، ويمكن القول بأنّ: «نظريّة الخيال –كما تداولها الصوفية- لا يمكن أن تناقش إلاّ من خلال جهود الشيخ الأكبر ابن عربي، الذي يرى أنّ للخيال مظهرا منفصلا وآخرا متصلا، فالخيال المنفصل ليس سوى العماء{نظرية العماء تقول باللاتنبؤ واللاحتمية}(...) أمّا الخيال المتّصل فهو ما يتراءى في الأحلام التّلقائيّة التي تمتزج فيها معطيات العالمين الداخلي والخارجي»[3]، وقد أخذ أدونيس بمفهوم الخيال الصّوفي، والمتمثل في القدرة على الإبداع والإيجاد والتّكوين، فيقول فيه من خلال حديثه عن المبدع: «من يبدع في نفسه صورة خياليّة أو مثالا، ويُبرزه إلى الوجود الخارجي»[4].

يحدّد أدونيس مرجعيات التيار الفكري، ويحصرها في الصّوفيّة التي يرى فيها ركيزة لتأسيس الحداثة، يُقابلها فلسفة "ابن رشد" والتي تعتبر هي الأخرى خطوات ثابتة لتحقيق الحداثة العربيّة، ويتجلّى ذلك في قوله: «أما التيار الفكري فأكتفي، للتّمثيل على أهميته في تأسيس الحداثة، بالصّوفيّة، من جهة، وابن رشد، من جهة ثانيّة»[5]؛ أي أنّ الحداثة العربيّة تتحقق –في نظره- من خلال تبني الصّوفيّة.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص:149.

[2] نفسه، ص:150.

[3] سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:298.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص:151.

[5] نفسه، ص: 07.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ كل من العالمين "**الفارابي**"و"**ابن سينا**" قد اتجها إلى الصّوفيّة؛ باعتبارها العالم الواسع الذي لا ينتهي فيها البحث، فـ «إذا كان الفارابي وابن سينا قد قالا بالفيض فإنهما لم يفعلا ذلك اتباعا لأفلاطون بل لاتجاههما الصّوفي ونظريتهما الاشرافيّة التي تؤثر فيها الوحدة على الكثرة والتي يسود فيها القلب على العقل والتي يكون الأولوية فيها للروح على البدن»[1]، وهو ما يوضحه أدونيس في قوله بأنّ الصّوفيّة نقلت «تجربة الوجود والمعرفة من إطار العقل والنّقل إلى إطار القلب، فلم يعد الوجود مفاهيم ومقولات مجردة، وبطلت المعرفة أن تكون شرحا لمُعطى قبلي أو تسليما بقول موحى»[2].

- ✓ رأى أدونيس في الصّوفيّة ملاذه نحو التّحرر، والخروج من قيود النصوص الثّابتة، وهو ما يشهده خطابه، الذي تسري فيه روح الصوفي، ومصطلحاته العائمة في معاني الغيب والكشف والخيال، وما إلى ذلك من مصطلحات الصّوفة.

ث)– مرجعيّة فلسفيّة:

كان للفلسفة دور فاعل في صقل الخطاب النّقدي الأدونيسي، خاصة وأنّه يسعى في كتاباته إلى الكشف عن الذّات العربيّة من خلال دواوينها، وتعريتها من كل الخطابات الأيديولوجيّة التي تعتريها.

فإذا كان الشّعر القديم قد توقف عند تجسيد الأشياء في صورتها الحقيقيّة، فإنّ أدونيس قد تجاوز في دراساته النّقديّة حدود الواقع إلى الكشف عن أشكال شعريّة جديدة تتلاءم مع معطيات العصر الجديد، فيقول إثر ذلك: «إنّ شكل الكتابة عند الشّاعر الحديث هو الذي يخلق فكرا–عالما غير متوقع. كأنّ اللغة هنا ليست المخلوقة، بل الخالقة. والكتابة–القصيدة ليست، هنا، شكلا سابقا يحضن فكرة لاحقة. إنّها لاتعبّر عن شيء، ذلك أنها تعبّر عن شيء هو كلّ شيء، ولا تغلق عليه، وإنّما تفتحه إلى ما لانهاية–في تعبير يوحي بأنه صاغ ذاته لتوّه، لا من زمن ماضٍ»[3]، فالخلق في الشّعر عامل مهم في انفتاحه واتساعه على العالم، وبالتّالي يكون فاعليّة وجوديّة تفرض نفسها أمام الزّمن وتغيّراته، ولا يقف عند حدود الشّعر فقط وإنّما يعمل على توسيع الدائرة إلى الحديث عن الثقافة بشكل عام، باعتبارها حلقة هامة في هذا الانفتاح الحضاري، وفي ذلك يقول: «لم يعد كافيا أن نخلق زمنا شعريا متحركا، وإنّما يجب أن نخلق زمنا ثقافيا متحركا. وفي هذا تتغيّر العلاقة في فعل الإبداع: لا تعود بين الخلاّق وتراث

[1] حسن حنفي، التراث والتجديد، ص:92.
[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص:99.
[3] نفسه، ج:4، ص: 267.

سابق، بل تصبح بين الخلاّق وحركة الخلق»[1]؛ أي أنّ الحركة الثّقافيّة تزحزح مرجعيّة الكتابة الثّابتة (التّراث) وتحرر الكاتب من الرّجوع إليها كمسلّمة مفروضة عليه، وتُتيح للواقع فرصة الامتزاج بالمعطيات الواردة.

ويبدو أنّ أدونيس في حديثه عن نظريّة الخلق قد تأثر بالفيلسوف الألماني **"فريديريك نيتشه"** وبأفكاره في حديثه عن الفن، فقد رأى هذا الأخير بأنّ "الغرض من الفن هو خلق كمال الحياة وامتلائها وتمجيد الوجود وتأليهه"[2]، حيث يقترب أدونيس من هذا المفهوم عند حديثه عن الإبداع، فيرى بأنّه «تأسيس للإنسان والوجود في أفق البحث والتّساؤل. بتعبير آخر، أخذ الإنسان يُمارس هو نفسه عملية خلق العالم»[3].

- ✓ تأثر أدونيس بمصطلح الخلق، فتقاطع مع الفيلسوف "فريديريك نيتشه"، كما أنّه تأثر بالفلسفة العربيّة القائلة بالمصطلح، وهو مصطلح فضفاض مُنزاح في جانبه الأدبي إلى المرجعيّة الصّوفيّة كذلك.

2- منظومة الحداثة:

وقف أدونيس على أهم قضايا الحداثة العربيّة بالتّعبير عن إشكالاتها وعقباتها، مُشيرا إلى ضرورة التّملص من سلطة الآخر وتأثيراته الجانبيّة على الثقافة العربيّة؛ من خلال إقامة حداثة عربيّة نابعة من عمق التّراث العربي، ومن ثمة تجاوزه إلى آفاق جديدة منفتحة على التّطورات التي تجتاح النّص الأدبي المُراوغ، ويُنوه في سبيل ذلك إلى أهميّة الإحاطة بنقطة التّحول الفاصلة في تاريخ الأدب العربي، وهي الانتقال من الصيغة الشّفوية (السماعيّة) إلى الصّيغة الكتابيّة (التّدوينيّة)، ويتمثل ذلك في قوله الآتي: «لا نقدر أن نحيط بنشأة الحداثة في المجتمع العربي، على الصعيدين: السياسي-الفكري-الاجتماعي، من جهة، والشعري من جهة ثانية، إلاّ إذا أدركنا معنى انتقال العرب من الخطابة إلى الكتابة، أو من الشّفويّة إلى التّدوين»[4]؛ هذه النّقلة النّوعيّة من الطابع الروائي إلى الطابع الكتابي أسّست لنظرية حداثيّة عصفت بتقاليد المجتمع العربي الذي اعتمد على الذاكرة فترة زمنية لا بأس بها؛ أي أنّها ضربت البنية العميقة، خاصة وأنّ الشّعر فُرض فرضا بسبب البيئة العربيّة الإنشاديّة التي أتاحت له الاستمراريّة والبقاء عكس نظائره الأخرى التي كانت عصيّة على الذاكرة الجماعيّة حفظها، وبالتّالي دخول أنواع أدبيّة جديدة مع دخول الكتابة والتّأسيس لها.

---

[1] المصدر السابق، ص: 264.

[2] ينظر، جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت، 1984، ص: 230.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص:07.

[4] نفسه، ص: 19.

أ)– مرجعيّة ماركسيّة:

تقوم الاشتراكية على فكرة العدل الاقتصادي في المجتمع، كما أنها فلسفة سياسية تهدف إلى إلغاء الفوضى والبطالة، وهي الفكرة المؤسسة لفكر **"كارل ماركس"**، الذي يرى أنّه من الضّرورة التّغيير في الواقع الاجتماعي الذي تغيب فيه العدالة، ومن ثم التّغيير من خلال طرح الأفكار في التّداول اليومي التي ستؤثر بطريقة مباشرة في الواقع.

ويرى في النّظريّة الطريقة الفعليّة للممارسة/التّطبيق؛ من أجل تغيير أوضاع العالم والاستغلال الموجود فيه، وله مجموعة من الأبحاث الاجتماعيّة التي أثرت ولخصت اتجاهه، كما في نظريته "الصراع الطبقي" التي تُفيد باختلاف شرائح المجتمع الذي ينقسم إلى طبقتين متقابلتين: طبقة البورجوازيّة وطبقة البروليتاريا (الطبقة العاملة) وهي الطبقة الغالبة في المجتمع، «ويبرز ماركس وهو يتحدث عن "اغتراب العمل" كحقيقة اقتصاديّة إنه إنما يُشير إلى الحياة الواقعيّة الموضوعيّة، وأنّ الصّراع لتصفية هذا "الاغتراب" هو صراع ثوري عملي من أجل إعادة صياغة شيوعيّة للمجتمع، ويُلاحظ الأهميّة الهائلة للإنتاج المادي –"الإنتاج الصناعي العادي"– في تاريخ الإنسان وتأثيره على الدّين والقانون والأخلاق والعلم والفن إلخ»[1].

عند اسقاط هذه الفكرة على الجانب الثقافي، نرى بأنّ "ماركس" يفصل بين الجانب الإبداعي والجانب الاجتماعي، حيث «نادى ماركس بجملة مبادئ للأدب، من بينها أنّ التّطور الفني والتّطور الاجتماعي لا يسيران في توازٍ دائما، ذلك أنّ القيمة الجمالية لا تتعلق بمستوى القيمة الإنتاجيّة، كما أنّ المبدع في اعتقاد ماركس يخضع لحاجة داخليّة ماسة»[2]، يُعارضه ويُخالفه الرّأي أدونيس، ويتمثل ذلك في قوله: «إن استمرار البنية التّعبيريّة القديمة دليل على استمرار البنية الثقافيّة الذهنيّة القديمة. فتحطيم البنيّة التّعبيريّة إذن، وهو ما يبرز فنيا في الشّكل، دليل على الخروج من البنية الثقافيّة القديمة. وعلى هذا، فإنّ تحرير الشّكل يكشف عن الرّغبة في تحرير المجتمع، ذلك أنّ الشكل، أي الإطار الجمالي، لايمثل العلاقات الفنيّة وحسب، وإنّما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعيّة»[3].

---

[1] كارل ماركس، مخطوطات، تر: محمّد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، 1844، ص: 06.

[2] نبيل سلمان، أسئلة الواقعية والالتزام، نقلا عن: سليمة مسعودي، الخطاب النقدي عند أدونيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة العقيد الحاج لخضر–باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، السنة الجامعيّة 2002/2001، ص: 81.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 234،235.

تجدر الإشارة كذلك إلى أنّ من بين دلائل تأثر أدونيس بالمرجعيّة الماركسيّة رفضه للثّابت بكل أنواعه، «ونحن نعرف مدى كراهيّة بعض المذاهب الماديّة –وبخاصة الماركسيّة– للمذاهب الثابتة، والمبادئ الدّائمة، لأنّها تصادم فكرتها عن التّطور الدّائم، وتُعارض اتجاهها إلى تحطيم المثل المجرد»[1]، ويظهر هذا الرّفض القاطع لكل أشكال الثّبات في كتابه "الثابت والمتحول"، من خلال قوله: «أُعرّف الثّابت، في إطار الثقافة العربيّة، بأنّه الفكر الذي ينهض على النّص، ويتخذ من ثباته حجة لثباته هو، فهما وتقويما، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النّص، وبوصفه، استنادا إلى ذلك، سلطة معرفيّة»[2]؛ إذْ يرى بأنّ الثّابت الدّيني بمثابة سلطة قامعة لأشكال التّحول والتّغير، وهو بصدد ذلك يؤسس لثقافة التّحول، والخروج عن نمطية القالب الديني، و«هكذا يبدو أنّ النّظرة الضّيقة وشدتها، والرّغبة التحكمية في إثبات نظريّة معيّنة هي التي تجعل الماركسيين ينفرون من الأفكار والأهداف الثابتة، وينكرونها إنكارا شديدا»[3].

- ✓ يظهر تأثر أدونيس بالمرجعيّة الماركسيّة –والتي ترفض كلّ الرّفض المبادئ الثّابتة، بالذّهاب إلى إنكارها وتخطيها باعتبارها تتصادم مع أفكارهم التّطوريّة– في محاولاته لتجاوز الثّوابت العربيّة، والخروج من دائرتها المغلقة.

ب)– مرجعية استشراقية:

أشار النّاقد في "الثابت والمتحول" إلى المراجع الاستشراقيّة التي أدلا بها في متن الكتاب وفهرسه؛ من أجل محاصرة النّص الأدبي العربي بعيون الباحثين الغربيين الذين خاضوا في الثقافة العربية ككل، وكان التّناص بينه وبين المستشرق **"كارل بروكلمان"** وبالتّحديد كتابه **"تاريخ الأدب العربي"** وهو عبارة عن مكتبة بيبليوغرافية عن الأعمال المكتوبة بالعربية وعن كتابها، وتمثل ذلك في قوله: «وسجن أبو محجن الثقفي لإعلانه في شعره أنه يعارض تحريم الخمرة ثم نفاه عمر ومات في منفاه، وقتل سحيم عبد بني الحسحاس، ونفي النجاشي من الكوفة، وسجن الحطيئة، ونفي عمر بن أبي ربيعة والأحوص»[4]، والتي نالت إعجاب أدونيس باعتبارها الانطلاقة الفعليّة والصّحيحة للخوض في أركولوجيّة المجتمع العربي، وهو ما انتهجه وأخذ به في دراسته؛ من خلال الخوض في

[1] سيد قطب، نحو مجتمع إسلامي، ص:49.
[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 13.
[3] المرجع السابق، ص: 49.
[4] بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقلا عن: أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج:1، ص: 220.

التسلسل التّاريخي للمصنفات العربية بمختلف أنواعها وبجميع تفاصيلها، فنقطة الالتقاء بينهما في كونهما انطلقا من نقطة البداية.

في حديثه عن شخصيّة **"جابر بن حيان"** (وهو مؤسس النّزعة التّجريبيّة العلميّة) والتّناقض الموجود فيها، باعتبار أخذه بالثّابت (المنحى الإمامي في الثّقافة العربيّة) وأخذه كذلك بالتّجريب (النّزعة التّجريبية العلمية)، يرى بالشّك في وجوده والكتب المنسوبة إليه، وهو ما ذهب إليه المستشرق **"باول كراوس"** الذي يُرجع بأنّها منحولة، قام بوضعها علماء شيعيون حوالي سنة300هـ[1]، فهو يُشير هنا إلى رأي المستشرق في شخصية "جابر بن حيان".

إلاّ أنّه يرفض قطعا فكرة التّأثر بمرجعيّة استشراقيّة بالرّغم من تقديره وإعجابه لثلة من المستشرقين، فيقول: «ليست لدي أية علاقة مرجعيّة بالاستشراق على الصّعيد المعرفي الخالص، فأنا أعدّ نفسي أكثر معرفة منهم في كل ما يتعلق بالإسلام وبالشّعر والفكر العربيين»[2]؛ باعتبار أنّ المستشرق هو من يتأثر بمختلف الباحثين العرب وليس العكس، وهو ما يوضحه في كلامه الآتي: «من المفترض أن المستشرق هو الذي يأخذ من العرب وليس العكس، الاستشراق جزء من الاستعمار السياسي (مثل ما قال إدوارد سعيد) إلاّ ما نذر من مثل "ماسينيون" وأندري ميكيل" الذين يحبون فعلا الثّقافة العربيّة، أمّا الحركة الاستشراقيّة كمعنى في الأساس مرتبطة بالسياسة الغربيّة»[3]؛ أي أنّ التّأثر بالمستشرقين غير وارد خاصة مع ما يحملونه من أيديولوجيات خاطئة والدّخول بها إلى عالم النّص العربي ومحاولة تشويهه.

وهو ما يقول به الباحث **"حسن حنفي"** كذلك، في أنّ الاستشراق –وهو مشروع الغرب النّاجح– يهدف إلى دراسة الآخر العربي بغية معرفته وقراءته، غير أنّ «دراسات المستشرقين ليست "دراسات موضوعات" بل "موضوعات دراسة"، أي أنه لا يمكن استعمالها كمصادر علمية أو كبراهين يمكن الاستدلال بها والاعتماد عليها قبل تمحيصها أولا والتّحقق من صدقها، وبيان ما يرجع منها للباحث المستشرق بتكوينه وثقافته ومزاجه وما يرجع منها إلى الظّاهرة نفسها»[4]؛ فثقافة المستشرق ثقافة كولونيالية استعمارية –إذا أقصينا الجانب الإيجابي والمتمثل في

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص:78.
[2] أدونيس، حوار عبر الواتساب، يوم 2021/10/14، على الساعة الحادية عشر (11:00).
[3] أدونيس، حوار عبر الهاتف، يوم 2021/10/14، على الساعة الحادية عشر والنّصف (11:30).
[4] حسن حنفي، التّراث والتّجديد، ص: 74.

جمع المخطوطات وتبويبها وإنشاء المعاجم والفهارس- تسعى إلى تطبيق أيديولوجيتها، ويُضيف إلى ذلك قوله: «لقد نشأ الاستشراق لهذه الغاية، وهي الرغبة في الحصول على أكبر قدر ممكن من المعلومات عن البلاد الأخرى التي وقعت تحت الاحتلال الأوروبي حتى تستغل هذه المعلومات في فهم روح الشعوب القاطنة هناك حتى تسهل السيطرة عليها ومخاطبتها بلغتها»[1]؛ أي أنّ الغرض من دراسة تراث الشّرق غرض كولونيالي محض، وبالتّالي لا يمكن الرّجوع إلى مثل هذه الدّراسات الكولونيالية –إن صحّ القول- والأخذ منها.

- ✓ نفى أدونيس تأثره بالمرجعيّة الاستشراقيّة، خاصة مع ما يحمله المستشرقون من خلفيات إمبريالية، فالهدف من توجههم لدراسة التّراث العربي واضح في نظره، ومع ذلك فقد صرّح بإعجابه ببعضهم، من مثل المستشرق "كارل بروكلمان" وأشار إليه في كتابه "الثابت والمتحول".

3- منظومة ما بعد الحداثة:

جاءت ما بعد الحداثة بعد الحرب العالميّة الثّانيّة كردة فعل على الحداثة ونتائجها السّلبية التي عادت على المجتمع بالضّرر في جميع الأصعدة، ما دفع ثلة من الباحثين إلى تجاوز مسلمات الحداثة ونقضها تماما، والخروج من بوتقة النّص إلى ما يحيطه من عوالم موازية تؤثر فيه بطريقة أو بأخرى، وبالتّالي عملت ما بعد الحداثة على طرح التناقضات التي وقعت فيها الحداثة، وإعادة منح السّلطة للذّات العارفة بعد إقصائها وتغييبها من طرف هذه الحداثة.

في خضم الأحداث المتسارعة يطرح أدونيس إشكالات تمهد قفزة نوعيّة نحو تخطي الحداثة الأولى إلى حداثة أعمق وأقوى، فيقول: «هل يمكن للعربي، اليوم، أن يتابع، في فكره وفنه وشعره، المشكلية ذاتها التي طرحتها حضارته في الماضي؟ وهي، تبعا لذلك: هل مشكليتنا اليوم؟ في الربع الأخير من القرن العشرين هي، إبداعيا، مشكليتنا نفسها في القرن السادس أو العاشر أو التاسع عشر؟ وإذا كانت مغايرة، فإن الأسئلة النّاشئة عنها لا بد أن تكون مغايرة هي أيضا. لابد، كذلك، أن تكون أجوبتنا عن هذه الأسئلة مغايرة لأجوبة الماضي»[2]، فهو يُسلط الضوء على النّتائج الماضيّة والتي من خلالها يتم بناء نتائج جديدة تُلائم القرن العشرين والواحد والعشرين، ويُطرح من خلالها قضايا معاصرة على خلاف القضايا المطروحة سابقا.

[1] المرجع السابق، ص: 81.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص 11.

أ)– الوجوديّة:

الوجوديّة/فلسفة الوجود وهي تيار يُعنى بالإنسان بصفة خاصة، فهو موضوعها ومحور اهتماماتها، فالذّات التي هُمّشت وبُعثرت في الحروب الماضيّة آن لها أن تنفتح على العالم وتقوده بدل الآلة/الموضوع، وبالتّالي جاءت هذه الفلسفة الغربيّة لإعطاء الذّات شارة القيادة ومنحها الحريّة الكاملة في التّعبير عن آرائها وأفكارها دون وساطة خارجيّة، وقد انتقلت بدورها إلى الكتابة بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، والتّعبير عن المكنونات الدّاخلية بكثير من الانفتاح خاصة وأنّ الكتاب كثيرا ما عانوا من الرّقابة والاضطهاد باعتبارهما خطرا على المقدسات الثابتة المرتكنة إلى أصول محددة والخروج عنها هو خروج من المجتمع، «أمّا الوجوديون فقد كانت الحرية..عندهم –شرطا لوجودهم. ورفض سارتر جميع القيم المسبقة ولم يُبق إلاّ على قيمة واحدة مطلقة هي قيمة الحرية، وذلك على أساس أنّ الإنسان وجود مستمر لحريته، وبالتّالي وجود مستمر لذاتيته»[1]، كما أنّ «التّعبير عن الذّات لا يقتصر على ما يعتمل داخل النّفس الإنسانيّة، وإنّما يتعداه إلى الخارج»[2]، وبالتّالي فالوجودية قائمة أساسا على فكرة الحرية التي تسمح له باكتشاف الآخر دون قيد.

يمكن القول كذلك ضمن هذا الطّرح بأنّ «الإنسان ليس سوى ما يصنعه من نفسه. هذا هو المبدأ الأولي للوجوديّة»[3]، وهو ما رآه أدونيس وأخذ به، حيث يتجلى ذلك في قوله: «لا يقدر الكاتب أن يكتب إلاّ إذا كان في نفسه، هو بالذات، معنى خاص– أي إلاّ إذا كان لديه مايقوله»[4]؛ أي أنّ الحرية شعور داخلي لا بدّ للذات من تحيينها، وتنعكس هذه الحريّة النابعة من الدّاخل عند الكتابة.

إضافة إلى ذلك، خاض الوجوديون في الأمور الغيبية الميتافيزيقية باعتبارها ركن أساسي لاكتمال حرياتهم، وهو ما يوضحه "**عدنان حسين قاسم**" في قوله: «كما أنّ الوجوديون عظّموا القلق والموت والضّياع وغيرها من عناصر المعزوفة الوجوديّة لأنها تحقق الحرية للإنسان، فالحريّة غاية الغايات عندهم»[5]، وهو ما قاله أدونيس وعمل به في خطابه النقدي.

---

[1] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثّقافيّة عند أدونيس، الدار العربيّة للنّشر والتّوزيع، مدينة نصر، 2000، ص: 119.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 75.

[3] المرجع السابق، ص: 119.

[4] المصدر السابق، ص: 27.

[5] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثّقافيّة عند أدونيس، ص: 119.

- ✓ تحرّى أدونيس الحريّة في كتاباته نظرا لما يقره بأهمية هذا العنصر في تحقيق الذّات الإنسانيّة، وهو يتقاطع في ذلك مع الوجوديّة التي رأت بضرورة تحقيق حرية الفرد، واعتبار الحريّة أسمى الغايات التي يصلها الإنسان.

ب)- الرّمزيّة:

تتخذ الرّمزيّة من الغموض أسلوبا في التّعبير لتجسيد اعتقاداتها وآرائها التي تعجز اللغة العاديّة عن رسمها وتدوينها، وقد نشأت من رحم الفن داعيّة إلى الانفتاح والتّوسع في قراءة الحياة بمختلف أشكالها وقوالبها، وهذا ما يمكننا من القول: «استطاعت الرّمزيّة أن توسّع وتعمّق من أبعاد ومفاهيم الفن، فهي الفن الذي ترك الواقع كسطح بسيط واضح للسّطحيين وتعامل مع ما وراء الواقع كعمق ننفذ إليه فتنكشف لنا عوالم ورؤى تذهل الإنسان وتهزّ كل مفاهيمه وأفكاره (...) الرّمزيّة إذا وسّعت من مداركنا وأغنت عواطفنا وجعلتنا نتجاوز بنظرتنا السّطح إلى العمق»[1]، وبالتّالي دفعت القارئ الخبير إلى الانتقال من القراءة الأفقيّة إلى القراءة الشاقوليّة للقبض على المعاني المخبوءة والغامضة، «والرّمزيّة حين تنبثق من جوهر الشّيء، من الأفكار نفسها، تُضفي على الأفكار بدورها معنى الشّعر وروحه»[2]؛ أي أنّها تُحاول تغطية الحقائق الظاهرة وتخبئتها من أجل خلق حافز قوي للحفر فيما ورائيات الحقائق، وهو ما يدعو إليه أدونيس عندما صرّح بأهميّة الأسئلة لا الأجوبة، فيقول: «القصيدة ليست جوابا، بل هي سؤال ضمن السّؤال أو سؤال يتجاوز السّؤال. ليس المهم، إذن، في قراءتها، أن نبحث عن الجواب بل أن نحدّد مناطق الغامض وغير اليقيني من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة. ومن هنا يجب أن نكتب الشّعر ونقرأه فيما نستبدل مقولة الفهم بمقولة التّأمل»[3].

فالأدب هلامي زئبقي ذو أبعاد فضفاضة يحتمل الكثير من الغرائبيّة حينا والعجائبيّة حينا آخر، وهو المتخطي لحدود الواقع، وفي الشّعر يقول أدونيس: «الشّعر لايبدأ هنا وينتهي هناك. ليس للشّعر تخوم. لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده. ليست أن نستوعبه، بل أن نواكبه. وهكذا لم يعد جائزا أن نقرأ القصيدة خطيّا- سطرا سطرا، وإنّما يجب أن نقرأها كأنّنا نقرأ فضاء»[4]، فهو يأخذ بالرّأي القائل بوجوب تجاوز المستوى السّطحي للكلمات، والبحث في أعماقها.

---

[1] تشارلز تشادويك، الرّمزيّة، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، 1992، ص: 19.

[2] حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص: 114.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 266.

[4] نفسه، ص: 266.

وعن أهّم الأسماء التي اتخذت من الرّمزيّة طريقها في الكتابة، نذكر كل من **"رامبو"** و**"بودلير"** و**"مالارميه"**، وهم شعراء الحداثة، ويظهر تأثر أدونيس بهم في كتاباته النّقديّة، وفي مفاهيمه التي يتجلّى منها الغموض، ويقول في هذا الشّأن النّاقد **"سفيان زدادقة"**: «لقد تأثّر أدونيس بطائفة واسعة من شعراء الحداثة، بداية بالرّمزيين رامبو وبودلير ومالارميه، وانتهاء بإيلوار وتزارا وبريتون من السورياليين، مرورا بسان جون بيرس الذي يشكّل مدرسة قائمة بذاته، وقد اشترك كلّ هؤلاء الشّعراء في خاصيّة واحدة هي ابتعاد صورهم وتشكيلاتهم الذهنيّة والفنيّة عن الواقع المادي المباشر»[1].

يتجلّى تأثر أدونيس بما ذهب إليه **"مالارميه"**، عند رؤيته بأنّ الشّعر هو تعبير باللغة البشريّة ذات الإيقاعات الغامضة والتي تعكس مظاهر الوجود[2].

- ✓ ظهر تأثر أدونيس بالمرجعيّة الرّمزيّة من خلال تبنيه للغموض، وإسقاطه على مفاهيمه –وخاصة مفاهيم الشّعر– باعتبار أنّ الغموض يُضفي جماليّة وشاعريّة على النّصوص الأدبيّة، ويحفز القارئ للكشف عن المجهول والمخبوء فيها، وهو في ذلك يذهب إلى ما ذهب إليه الشّاعر الحداثي "مالارميه".

ت)– السورياليّة:

السّرياليّة هي حركة فنيّة تُلاعب الواقع وتعبث به لتطلق العنان للاوعي البشري للمضي إلى تفسير الأشياء من زوايا غير مرئيّة في حياة الإنسان، وقد «نشأت السريالية الوريث الفني للدادائيّة، رسميا عام 1924، وأمست فعليا ظاهرة عالميّة بحلول الفترة التي تداعت فيها في أربعينيات القرن العشرين التزم الفنانون السرياليون–أمثال: ماكس إرنست وسلفادور دالي، وخوان ميرو، وأندريه ماسون– بوجهة النّظر القائلة بأنّ الطّبيعة البشريّة غير عقلانية في جوهرها، ودخلوا في علاقة حب للتحليل النفساني، شابها الاضطراب كثيرا، بغية الكشف عن أسرار العقل البشري»[3]؛ أي أنّ السّوريالية حاولت تخطي الواقع المكرور إلى عالم موازٍ له يُساعدهم في فهم ما لم يفسره العقل والمنطق.

---

[1] سفيان زدادقة، الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 296.

[2] ينظر، ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 130.

[3] ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية، تر: أحمد محمّد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر، ط1، 2016، ص: 12.

وقد ذهب أدونيس إلى ما ذهب إليه **"ديفيد هوبكنز"** في أنّ السوريالية بحث في اللاموجود عن الموجود، ويتمثل ذلك في قوله: «ليس الشّكل عند الشّاعر الحديث، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وإنما هو صيغة وجود. أعني أنّه وعد ببداية دائمة. ومن هنا لا ينطلق الشّاعر الحديث من أوّلانية شكلية، بل ينطلق، على العكس، من أوّلانية اللاّشكل(...) يرى أنّ المسألة ليست أن يكرر لغة معروفة، بل المسألة أن يكتشف لغة غير معروفة. ابتداء، يختار المجيء من المستقبل»[1].

يُضيف إلى ذلك قوله: «الشّاعر لا ينقل في شعره أفكارا واضحة أو جاهزة، كما هو الشّأن في كل شعر كلاسيكي، وإنّما يمدّ كلماته كمائن وأشراكا لالتقاط عالم غائب(...) ومن هنا يبدو الشّاعر الحديث في كتابته مُخاطرا، يتقدّم في مجهول: لا ينظم أرضا اكتشفها غيره»[2]، فهو يُنوه إلى ضرورة مواكبة الطابع الحداثي وتطبيقه على النصوص الأدبية للخروج من المألوفية التي حجبت الجمالية والشعرية عن النص العربي.

يمكن القول كذلك: «لقد حطمت السريالية الأطر القوميّة في الفن، وحلقت فوق الحدود، ولم تعرف أي حركة قبلها بما فيها الرومنسية، هذا التّأثير والاهتمام العاليين. كانت الغذاء اللذيذ لأفضل الفنانين في كلّ بلد، والانعكاس لعصر، كان محتما عليه، أن يجابه مشاكله على الصعيد العالمي، حتى في المجال الفني»[3]، ومن بينهم أدونيس الذي تغنّى بغير المكتشف، واللا معروف للخوض فيه.

- ✓ قامت السوريالية على تخطي الواقع، والحقائق الجاهزة، وتبنت عالما خاصا بها، يحمل أفكارها المتشظية، وقد تأثر أدونيس بهذه المرجعية الغربية الأصل، من خلال حديثه عن ضرورة خلق الشاعر للغة جديدة غير معروفة.

ثانيا: أبعاد وتأثيرات المصطلح النّقدي الأدونيسي بعد كتاب "الثّابت والمتحول"

ينهض هذا الجزء على تبيان وتوضيح أثر المصطلح النقدي الأدونيسي –وبالتّحديد المصطلح النّقدي في كتاب "الثابت والمتحوّل"– على قيام المصطلحات النّقدية التي جاءت بعده، ومدى استجابة النّاقد المعاصر لفكر أدونيس من عدمها، هذا الفكر المتحرّر عن النّص الديني، باعتباره عائقا أمام المعرفة الجديدة، خاصة وأنّه يتفرد بأسلوبه عن البقيّة، وتمثل أساسا هذا التّميّز في نظره وقراءته لكم معتبر من مصادر التّراث، وطرحه لطابوهات

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 266.
[2] نفسه، ص: 267.
[3] موريس نادو، تاريخ السريالية، تر: نتيجة الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص:10.

المجتمع المتعلقة أساسا بالدين والسياسة (فقد خاض في المسلمات الدينيّة-القرآن والسّنة النّبويّة-)، والرّبط بينها وبين أشكال الحياة الثقافيّة عند العرب (اللغة والأدب).

هذا ما جعله نقطة تحول واضحة في المفاهيم النقدية والفكريّة، متبنيا حداثة عربيّة قائمة على قراءة التّراث العربي قراءة تأويليّة، ساهمت في الكشف عن القيم النّقدية المخبوءة؛ من خلال الصدمة بين السّلفية والإبداع، هذه الصّدمة أحدثت صدمة ثقافية، وقد انحاز أدونيس إلى المشروع العقلي باعتباره يُسائل الحقائق الخفية وغير المطروحة في النّص الثابت.

1- ثنائيّة الثّابت والمتحوّل/ ثنائيّة الثّابت والمتغيّر/ ثنائيّة الثبات والتّحول:

يتطرق النّاقد الجزائري "**عبد الملك بومنجل**" إلى قضيّة الثّابت والمتحوّل ضمن نطاق الثقافة العربيّة، في كتابه "**جدل الثّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث**"، مُعارضا بذلك الأفكار الجريئة والعنيفة في حق الدين – الشّريعة الإسلاميّة-تارة، وفي حق الثقافة العربيّة –اللغة والشّعر- تارة أخرى، والمطروحة في قالب حداثي عقلاني يُجاري الواقع الموصوف بالجمود والاستقرار، هذه الأفكار جميعها مُتضمّنة في كتاب "**الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**" لمؤلفه الثائر على كل أشكال الثبات في المجتمع العربي "**أدونيس**".

كما يذهب النّاقد الجزائري "**حبيب مونسي**" إلى توضيح مسار القراءة العربيّة القديمة في كتابه "**نقد النّقد المنجز العربي في النّقد الأدبي**"، بدءا بالقراءة التّاريخية، وختاما عند القراءة النّسقيّة البنيوية ومحطاتهما المختلفة، موضحا مكامن القوة والضعف في الثقافة العربيّة، ومشيرا في خضم ذلك إلى مصطلحي "الثبات" والتّحول"، باعتبارهما المدخل الرئيسي لقراءة التّراث العربي وفهمه فهما عموديا، فهما يُحاكي الواقع العربي وتجاويفه المتجذرة في عمق التّاريخ.

أ)- مصطلح الثّابت بعد "الثابت والمتحوّل":

يخوض الناقد "**عبد الملك بومنجل**" في مفهوم الثّابت، مُشيرا إلى تلك العلاقة الجوهريّة بين المعنى اللغوي للمصطلح ومفهومه الاصطلاحي، والمتمثلة في كون الثابت مصطلحا قائما على الاستقرار والوضوح، فيقول إثر ذلك: «فالثابت في اللغة كما هو في المصطلح هو المبدأ المستقر الصحيح المعلوم الواضح. وباستثناء الإقامة في

المكان –أحد المعاني اللغويّة للثّبات– فإن المعاني الأخرى (الأناة، الإطمئنان، الصحة، الوضوح) تعدّ معاني محمودة في عالم القيم؛ في العرف والدين والعقل والفلسفة على حد سواء»[1].

ويُضيف إلى كونه مصطلحا معلوما واضحا، بأنّه ساكن كذلك، ويتجلّى ذلك في قوله: «الثابت هو: المقيم مكانه لا يبرحه، أو المتأني المستقر الهادئ المطمئن، أو الصّحيح القائم على الحجة وحق المعرفة»[2]؛ أي أنّ الثابت هو السكون عند موضع معين، وهو–حسب هذا المفهوم– يستقر عند دلالته الإيجابية، فالتّراث/الثابت يرتقي بنا إلى الفهم الصّحيح والمباشر، مُخالفا رأي أدونيس الذي يرى في الثابت عجزا ونقصا وقد تمثل ذلك في قوله: «أُعرّف الثّابت، في إطار الثقافة العربيّة، بأنّه الفكر الذي ينهض على النّص، ويتخذ من ثباته حجة لثباته هو، فهما وتقويما، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النّص، وبوصفه، استنادا إلى ذلك، سلطة معرفيّة»[3]؛ أي أنّ الثابت حسب أدونيس يسيطر على جميع النّصوص (المعرفيّة والأدبيّة)، ويقف عائقا أمام تحررها وانفتاحها على نصوص أخرى، هذا النّص الثابت حسبه هو النّص الديني.

إضافة إلى ما سبق، يوضح "**عبد الملك بومنجل**" ماهية المصطلح، فيقول: «يُطلق الثابت في الفكر والتّاريخ على ما له صفة الأصالة والاستقرار والدوام في ثقافة أمة أو سياستها ومنهجها في الحياة. وفي علوم الرياضة على المبادئ المعلومة المستقرة في الذهن التي يتوصل بها إلى معرفة المجاهيل»[4]، وبالتّالي فإنّ جدل الثابت متجذر في أعماق التّاريخ، فهو منهاج الأمم السّابقة وديوان الأمم اللاحقة التي تبسط للأمم طريق المعرفة وتوضح لها حقيقة الأشياء، مُخالفا رأي أدونيس الذي أفضى إلى ضرورة كسر أغلال التراث وقدسيته، ويوضح ذلك قوله: «وقد عنيت بـ "الثّابت" ما ينبني أحقيته على ماضٍ يُفسِّرُهُ تفسيرا خاصا، معيّنا، ويعزل أو "ينفي" كلّ من لا يقول قوله»[5]؛ أي أنّ الثابت يُقصي الأعمال الخارجة عن حدود دائرته، وينبذ بذلك الإبداع الذي يراه متطرفا غريبا عنه، وقد لخص آراء الثّبات عند الطّبري وإبن حزم وإبن تيمية، وتجلّى ذلك في قوله: «هناك آراء كثيرة،

---

[1] عبد الملك بومنجل، جدل الثّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث –مساءلة الحداثة–، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط1، 2010، ج:1، ص: 338.

[2] نفسه، ص: 338.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 13.

[4] عبد الملك بومنجل، جدل الثّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث، ج:1، ص: 338.

[5] المصدر السابق، ص: 31.

توضح الثبات ودلالته، أختار منها ثلاثة أجدها الأكثر إفصاحا وتمثيلا. الأوّل للطبري، والثّاني لإبن حزم، والثالث لإبن تيمية. ويمكن وصف هذه الآراء الثلاثة بأنّها خلاصة لما هو سائد في النّظرة إلى الثبات»[1].

هذا الثبات في الدين والفقه أدى بالضّرورة إلى الثبات في الأدب والشّعر خصوصا، فشهد الأدب العربي -حسب أدونيس- عجزا في مجاراة الحديث والجديد، ولذلك قال: «في أساس الإشكال المعرفي العربي أنّ الاتجاه الذي قال بالثّابت النّصي على المستوى الدّيني، قاس الأدب والشّعر والفكر بعامة، على الدّين. وبما أنّه، لأسباب تاريخيّة، كان يُمثّل رأي السّلطة، فإنّ الثّقافة التي سادت كانت ثقافة السّلطة- أي أنّها كانت ثقافة الثّابت. هكذا حدث في الممارسة تمفصل بين الدّيني والسياسي، من جهة، والثقافي من جهة ثانيّة. وتحوّلت المعرفة الدينيّة الخاصة إلى معيارية معرفية عامة»[2]؛ فالمرتكز الديني حال دون تطوّر الفكر والثقافة والأدب عند العرب، باعتباره مقدسا لا يجب تجاوزه أو الخروج عن حدوده المتفق عليها من طرف الجماعة.

غير أنّ النّاقد "**حبيب مونسي**" نفى ذلك، وخالف أدونيس في اعتقاده بأنّ الثابت الديني يؤثر سلبا على الثقافة والأدب، فثبات النص —حسبه- والأخذ به لا يؤثر على النّص الإبداعي وتحولاته الممكنة، ويتضح ذلك في قوله: «الاعتقاد بالثابت والقياس عليه، لن يوقف حركة التّطور التي تدب في أوصاله وتنبت على أرضه مشكلات جديدة، لا يحسن به التّغاضي عنها»[3]؛ فالثابت لا يكون عكس الحركة التّطوريّة، وإنّما يسير معها جنبا إلى جنب من أجل دعمها وتقويم اعوجاجها.

ب)- مصطلح المتحوّل/المتغيّر بعد "الثابت والمتحوّل":

ينطلق "**عبد الملك بومنجل**" في تعريف المتغيّر (وهو المصطلح المُقابل للمتحوّل عند أدونيس)، من معناه اللغوي وصولا لمفهومه الاصطلاحي، فيقول: «فالمتغيّر في اللغة هو المتحوّل عن حاله الأولى، المتبدل إلى حال أخرى مختلفة عن السّابقة. دون لزوم أن تكون المغايرة —أي الاختلاف- كاملة مطلقة»[4]، فالتّغير(المتغير) حسبه لا يكون قطيعة مطلقة مع الثابت—لأنّه لم يستعمل التّغيّر إلاّ بالمعنى الشائع الذي هو مرادف التحول- وإنّما هو انتقال من الحالة الابتدائيّة إلى الحالة النهائيّة؛ أي القيام بتطوير وتحديث الشّيء دون الانسلاخ عنه.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 14.

[2] نفسه، ص: 14.

[3] حبيب مونسي، نقد النّقد المنجز العربي في النّقد الأدبي —دراسة في المناهج-، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص: 22.

[4] عبد الملك بومنجل، جدل الثّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث، ج:1، ص:339.

ينتقل إلى مفهومه الاصطلاحي قائلا: «أمّا في المصطلح، فالمتغيّر نقيض الثابت: فهو في الفكر والتّاريخ ما ليس من صميم هوية الأمة وجوهر ثقافتها، بل من الأعراض القابلة للتّأثر بتطورات الزّمن؛ فالتّبدل إلى حال أخرى لا تتعرض بها الأمة إلى مسخ وجودها الحضاري. وهو في علوم الرّياضة: العنصر المجهول الذي يتوسل إلى معرفته بالمبادئ العقليّة المعلومة الثابتة»[1]، المفهوم الاصطلاحي لمصطلح "المتغيّر" جاء مُخالفا لمعناه اللغوي ، فقد عارض فكرة ارتباط فكرة التّحول بفكرة الثبات، ويرى بأنّه قطيعة له ولمعالمه.

بينما ذهب أدونيس إلى القول بحقيقة مفهوم التّحول التي تقوم عليه الثقافة العربيّة، في قوله: «وأعرّف المتحوّل بأنّه، إمّا الفكر الذي ينهض، هو أيضا، على النّص، لكن بتأويل يجعل النّص قابلا للتّكيّف مع الواقع وتجدّده، وإمّا أنّه الفكر الذي لا يرى في النّص أيّ مرجعيّة، ويعتمد أساسا على العقل لا على النّقل»[2]، فيجعل له مفهومان، الأول قائم على إكمال وإتمام النّص السّابق (وهو ما يتمثل في المفهوم اللغوي عند عبد الملك بومنجل)، والثاني أحدث قطيعة مع النّص الأصلي نحو التّبشير بنص حداثي جديد (وهو ما يوضحه عبد الملك بومنجل في مفهوم المتغيّر اصطلاحا).

وقد وضّح رؤيته من المصطلح، في قوله: «وعنيت ب "المتحوّل" ما يرفض "أحقيّة" هذا "الثّابت". استنادا إلى تفسير خاص، معيّن، لذلك الماضي عينه، عاملا، بواقعيّة كونه خارج السّلطة، على تحويل المجتمع في اتجاه ما يهدف إليه»[3]؛ أي أنه يعارض بقوة ارتباط التّحوّل بسلطة النّص الأوّل (النّص الثّابت).

في المقابل يرى **"حبيب مونسي"** خطورة مفهوم التّحول وتبعاته العائدة بالضّرر على الثقافة العربيّة، فيقول: «وكاد التّحول الذي تبناه العقل في المرحلة الأولى من الحياة الفكريّة العربيّة أن يتحجّر في قوالب جامدة، تنتظم الفكر والشّعر، تصبّ فيها المادة صبا فتتكرر أشكالها، الشّيء الذي أثار حفيظة النّقد، فراح يتملص من تبعات المنهج العقلي، ليسلم القياد إلى طبيعة الشّعر، تسري سريانها في النّفس دون سلطة العقل ورقباته»[4]؛ أي أنّ التّحول –حسبه– يُشكل خطرا على الفكر الإسلامي، فالتّملص من القالب الجاهز في نطاق الفكر والأدب، هو تملص من الرقابة العقليّة وسلطته، وهو تملص كذلك من السّلطة الدينية وتبعاتها.

---

[1] المرجع السابق، ص:339.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 13،14.

[3] نفسه، ص: 31.

[4] حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص: 22.

ت)- بين الثابت والمتحوّل/المتغيّر:

بين الثّابت والمتحوّل علاقة تكامل وتداخل، تَمُد المصطلحين طاقة ديناميكية تعمل على تحريك الأفكار والآراء والمعارف وتُصنّفها حسب خضوعها لطواعيّة المصطلحين من عدمها، فنرى أدونيس قد ربط بينهما بموجب العامل الدّيني، وتجلّى ذلك في قوله: «أن لفظي الثابت والمتحول ليسا إلاّ مصطلحين إجرائيين رأيت أنهما يُتيحان إمكانيّة التّعرف، بشكل أكثر دقة وموضوعيّة، على حركة الثقافة العربيّة-الإسلاميّة»[1]، فثبات الجانب الديني يؤدي بالضّرورة إلى جمود وثبات على مستوى الحركة الثقافية والإبداعية، وقد أشار أدونيس إلى فكرة أخرى تخص قضية الديناميكيّة التي تحكم الثابت والمتحوّل في قوله: «لكن، تاريخيا، لم يكن الثّابت ثابتا دائما، ولم يكن المتحوّل متحولا دائما. وبعضه لم يكن متحولا في ذاته بقدر ما كان متحوّلا بوصفه معارضا، بشكل أو بآخر، وخارج السلطة، بشكل أو بآخر»[2]، فالثبات قد يأخذ صفة التّحول في أحايين كثيرة، والأمر نفسه بالنّسبة للمتحوّل الذي يأخذ صفة الثبات في كثير من المرات، وأشار إلى نقطة جوهرية وهي أنّ المتحوّل قد يتجرد من خصوصيته وهدفه الأساسي لينتحل دورا آخر، وهو التّحول من أجل المخالفة والمقاطعة.

بينما يرى "عبد الملك بومنجل" في ثنائية الثابت والمتغيّر رأيا آخر، خصوصا مع مصطلح المتغيّر الذي ينزع عنه قيمته بتركه مجردا من أيّ فاعليّة، عكس الثّابت الذي أقرنه بالإيجابيّة والشّفافيّة، فيقول:

«وفي اللغة كما في المصطلح لا يحمل المتغيّر قيمة سلبية ولا جوهرية؛ فهو في الحياة الإنسانيّة بمثابة العرض دون الجوهر، وفي عالم المعرفة بمثابة المجهول دون المعلوم، خلافا للثابت الذي يحمل قيمة إيجابيّة جوهريّة أساسيّة، سواء في عالم القيم، أو عالم المعرفة، أو عالم الحياة الإنسانية بأسره»[3]، ويشرع في تفصيل أهميّة الثّابت على مستوى العوالم الثّلاثة، فيقول بداية: «ففي عالم القيم هو في ذاته قيمة خلقية ثابتة تجمع تحت معانيها صفات: الأناة، والحلم، والوقار، والصبر، والشجاعة(...) وفي عالم المعرفة هو الأساس والمبدأ والمنطلق الذي لا تتحقق معرفة بدونه، فهو بمثابة الحقائق العقلية الكبرى التي يبنى عليها في تحصيل المعارف واكتشاف المجاهيل»[4]، وبخصوص العالم الثالث والأخير، يقول: «وفي عالم الحياة الإنسانية لا تتميّز الأشياء إلاّ بثوابتها؛ فالكائنات، والجماعات،

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 14.

[2] نفسه، ص: 14.

[3] عبد الملك بومنجل، جدل الثّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث، ج:1، ص: 339،340.

[4] نفسه، ص: 339،340.

والحضارات، وحتى المضامين المجردة، لاتتحدّد، ولا تعرف، ولا تتميّز، ولا يتحقق لها وجود واعتبار، إلا بثوابت تحدد هويتها، وتميّزها عن غيرها، وتكون رموزا لها وأعلاما عليها» [1].

يُفضي النّاقد –في مفهومه هذا– إلى القول بمجموعة من القيم الإيجابية لمصطلح الثابت، ويحصرها في ثلاثة جوانب رئيسية، وهي:

- **عالم القيم:** والمتمثل في الجانب الظاهري/الخارجي لمصطلح الثابت، وهي مجموع الصّفات الإيجابية الظاهرة، كالصّبر والشّجاعة، وغيرها من الصفات السّطحيّة.
- **عالم المعرفة:** المتجلي في الجانب الدّاخلي لمصطلح الثابت، كمحاولة التّعرف على المجهول، وقراءة الخفي.
- **عالم الإنسانيّة:** وهو شامل لهما –أي لعالم القيم ولعالم المعرفة– قائم على تحديد هويّة الأشياء ومعدنها.

فيما تعرض إلى مصطلح المتغيّر بقيم سلبية، حصرها في النقطتين الآتيتين:

- **في عالم المعرفة:** هو خوض في المجهول دون المعلوم
- **في الحياة الإنسانيّة:** هو خوض في الشّكل دون الجوهر.

ويُضيف "**حبيب مونسي**"إلى ما قاله "**عبد الملك بومنجل**" ما يلي: «إنّ التّغيير الحضاري الذي شهدته السّاحة الفكريّة أحدث أزمة في الشّعر نفسه، وكأنّ التّجاوز الحاصل في الحاضر العربي، تخطّى الشّعر القديم وطرائقه في الأداء، فأورثه أزمة، لا يخرجه منها سوى تجديد الأدوات والطّرائق لمواكبة العصر، وقد كان للشّعر المولد دور الباعث الذي ولد قضيّة الجديد والقديم»[2]، فهو يرى بأنّ التّحول الذي شهدته السّاحة الفكريّة والأدبيّة تحول سلبي، أحدث أزمة على مستوى النّصوص الشّعرية والأدبية عامة، وعلى الباحث أن يكون حاضرا بأدواته الحداثيّة لمواجهة هذه النّصوص المتمردة والمفتوحة.

ومن زاوية أقرب، يحلل النّاقد "**حبيب مونسي**" طبيعة المصطلحين، مُشيرا إلى خطورة مصطلح المتحول لما يحمله من أيديولوجيّة مُعادية للفكر الإسلامي، فيقول:

---

[1] المرجع السابق، ص: 339،340.

[2] حبيب مونسي، نقد النّقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص: 23.

«أولا، الثّابت والمتحول اصطلاحين تبناهما أدونيس للحديث عن القضايا الثابتة في التّراث، والتي لا تقبل تحولا ولا تغييرا كالقيم والسنن والأحكام والأخلاق وهي ما نصّ عليها الكتاب والسنة، وما جرى في أخلاق العرب وعاداتهم وأقره الإسلام وهذبه. أمّا المتحول فهي إشارة إلى ما أنتجه الفكر الإسلامي في إطار الإسلام من أفكار وتصورات ومفاهيم وهي وقتية ظرفية تتبدل وتتحول إذا تبدلته سياقاتها الخاصة، ومن ثم يمكن اليوم مناقشتها ودفعها وردها أو قبولها والاستفادة منها. المشكلة أنّ مفهوم التّراث عند أدونيس ومن جاراه في تصوراته الحداثية يشمل القرآن والسّنة، ومن ثم تكون قضايا القرآن شرعه وأحكامه وقيمه وسننه من قبيل ما يتحول هو الآخر.. »[1]

- ✓ حاول "عبد الملك بومنجل" توضيح فكرة الثابت والمتغيّر –من وجهة نظر مغايرة تماما– والتي تختلف عن فكرة أدونيس القائلة بأهميّة المصطلحين، وبحركيتهما الدائمة، وعدم ثباتهما في نقطة واحدة، حيث جعل من الثّابت مصطلحا إيجابيا وجوهريا في حياة المجتمع العربي، بينما أقصى هذا الصفة الإيجابية عن مصطلح التّغيّر، باعتباره لا يحمل أي قيمة (لا سلبية ولا جوهريّة كذلك).

أمّا "حبيب مونسي" فحاول توضيح خطورة مصطلح المتحول عند أدونيس، وتبيان آثاره السلبية على الجانب الدّيني، وبالتّالي الدّعوة إلى العزوف عنه.

2– مصطلح الإبداع بعد "الثابت والمتحول":

إنّ الحديث عن مفهوم الإبداع في الثقافة العربيّة، هو حديث –في حقيقة الأمر– عن الإبداع الشعري في الأساس؛ لأنّ الثّقافة العربيّة ثقافة شعريّة بامتياز، تنحصر منجزاتها الأدبيّة –تقريبا– في المجال الشعري.

يراد بهذا المصطلح تحري الجديد والحديث، وفي هذا الشّأن يقول النّاقد الجزائري "عبد الملك بومنجل": «"الإبداع" مرتبط بالجديد. والجديد من شأنه –حين يكون جميلا– أن يُعجب ويُطرب؛ ولكن الجديد الجديدَ عزيز المنال»[2]؛ أي أنّ الإبداع لا يكون إلا إذا توفر عنصر الجدّة، الذي يخلق الجاذبيّة والجمال في الشّيء المبتدع، والقليل القليل من يستطيع الوصول إليه، وهو ما تطرّق إليه أدونيس في بحثه عن "الاتباع والإبداع عند العرب"، والذي قال عنه: «وقد يكون الإبداع كشفا لما لم يُعرف بعد، وقد يكون تأليفا جديدا لأشياء معروفة، شريطة أن يجيء هذا التّأليف "شكلا لم يعرف بعد". ومن هنا نشوة المبدع بإبداعه، لأنّه يشعر أنّه يتجاوز المألوف والعادي

---

[1] حبيب مونسي، حوار عبر الفايسبوك، يوم 2021/11/25، على السّاعة الثامنة ليلا، https://www.facebook.com/profile.php?id=100042459427039

[2] عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحوريّة في النّقد العربي، ص: 58.

ويُقدّم صورة جديدة للعالم»[1]؛ فالإبداع حسبه هو تجاوز للمألوف والمبتذل، فنرى تطابقا في المفهومين اللذين يخرجان بفكرة مفادها أنّ الإبداع هو الجديد، أو التّجديد.

وقد ذهب إلى أبعد من كونه مجرد مصطلح هدفه التّحري عن ملامح الجدة، إلى أنّه محاولة للخلق والبناء والتّأسيس، وفي ذلك قال: «والإبداع هو تأسيس للإنسان والوجود في أفق البحث والتّساؤل. بتعبير آخر، أخذ الإنسان يُمارس هو نفسه عمليّة خلق العالم»[2]، فقد تُحيلنا بعض الأسئلة الجوهرية في الكون إلى النّظر فيما لم يُنظر فيه من قبل.

في حين خالف **"عبد الملك بومنجل"** هذا الرّأي القائل بأهميّة الإبداع، وأكّد على أنّه يكاد يكون مجرد وهم لا حقيقة في الخطاب الأدبي العربي، وأنّ العرب أخفقوا في تطبيقه على النّصوص الفنيّة، فيقول: «الإبداع مصطلح قديم، ولكن الحداثة نفخت فيه من روحها، ثمّ ادّعت أنّه هو جوهرها وروحها، فكثر تداوله لغة واصطلاحا، ممارسة وشعارا، وكان حظ العرب من تداوله وفيرا؛ ولكن شعارا لا ممارسة، ووهما لا حقيقة»[3]، وفي هذا الكلام إشارة صريحة على خيبة المجتمع العربي في تحري الحديث والمحدث، وإنما غلب الطابع النّظري على حساب الجانب التطبيقي.

ومردُّ هذا الرّفض عند "عبد الملك بومنجل" ما يحمله المصطلح من دلالات تحررية، خاصة وأنّه ربط الإبداع بالجانب الديني، ويتجلّى ذلك في قوله: «الإبداع، في التّصور الإسلامي، فعل الله لا البشر لذلك لم يرد ذكره في القرآن الكريم فعلا للبشر، بل صفة لله في قوله: ﴿بَديعُ السَّماواتِ والأَرضِ﴾ (الأنعام:101)، ونفيا أن تكون صفة حتّى في أفضل البشر، وهو خاتم الرسل مُحَمَّد –ﷺ–: ﴿قُل مَا كُنتُ بِدعاً مِّن الرُّسُلِ﴾ (الأحقاف: 9)»[4]؛ أي أنّ الإبداع صفة إلهية، يختصّ بها اللهّ وحده دون عباده، وبالتّالي أيُّ محاولة للإبداع هي محاولة مشوّهة وناقصة.

✓ يمكن القول أنّ مصطلح الإبداع قد أخذ طابعه الإيجابي مع أدونيس، الذي حمّله فكرة الخلق والتّأسيس، وبالتّالي نوه لأهميته في جميع جوانب وأشكال الحياة، فيما خالفه في ذلك الناقد "عبد

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 151.
[2] نفسه، ص: 07.
[3] عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحوريّة في النّقد العربي، ص: 57.
[4] عبد الملك بومنجل،جدل الثابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث، ج:1، ص:266.

الملك بومنجل" الذي أحاطه بطابع سلبي، وقلّل من أهميّته ورأى بأنّه لا يكاد يكون إلاّ وهما وتجاوزا للواقع.

3- مصطلح الأصالة بعد "الثابت والمتحول":

يندرج مصطلح الأصالة عند النّاقد **"أكرم ضياء العمري"** -في حقيقة الأمر- تحت مفهوم مُغاير مُماثل في الوقت ذاته، فهو مُماثل لتشاركهما صياغة الفكرة، ومُغاير لأنّ أدونيس طرح هذه الفكرة وأعاد نقضها من جديد في أقوال لاحقة، فقد جاء في كتاب "الثابت والمتحوّل" (كما شهدناه في الفصل الثاني) بمفهوم يُشاكل مفهوم "أكرم ضياء العمري" والذي قال فيها؛ أي في الأصالة: «ينبثق تحديد الأصالة (...) من نظرة خاصة لمفهوم المجتمع والفرد. المجتمع بحسب هذه النّظرة، وحدة (أمة) كاملة. أمّا الفرد فكائن عابر يحفظ هذا الكمال، ويشهد له. ليس دوره في أن يرفض أو يغيّر، بل هو في أن يقبل ويفسّر هذا القبول، بحيث تستمر وحده الأمة أو أحديتها في التّفكير والتّعبير. هكذا يكون "التّجديد"، بالضّرورة، "نسجا على منوال القديم"»[1]؛ فالأصالة مقرونة بالتّجديد، كعلاقة الغصن بالشّجرة، أو أنّ التّجديد —حسب هذا المفهوم- صورة للقديم في قالب حداثي، وهو ما يوافقه عليه "أكرم ضياء العمري" حيث يعني بالأصالة: «الانكفاء نحو الماضي والاحتماء فيه، وعدم الخروج به إلى الإفادة منه في معالجة الواقع المعاصر، واستشراف آفاق المستقبل على ضوء تلك المعطيات؛ لأنّ حياة الأمم والأفراد لا تخرج عن كونها حلقات متكاملة تؤسس كل منها على الأخرى»[2]؛ فالأصالة حسب هذا المفهوم هي تقديس التّراث، وبالتّالي هي الرجوع إلى المرتكزات السّابقة للنّهل منها، أو هي بمفهوم آخر دغمائيّة الأفكار ورجعيتها نحو أصلها الأوّل والحقيقي، وتحليل وقائع الوقت الراهن على ضوء الأفكار القديمة —الأفكار الأصيلة- باعتبار أنّ الأحداث والأفكار مكرورة.

القول بأنّ الأصالة هي الرّجوع إلى الأصل الأوّل للأفكار، جعلها مُرادفة للتّراث عند مجموعة من الباحثين، ومنهم الباحث **"إبراهيم سعفان"** الذي قال: «إنّ التّراث هو الأصالة، وهو الجذور التي بدونها لن تتنفس الحياة ومن ثم يُضفي على هذا التّراث قداسة خاصة فيرى أنّ اللاحق أعجز من أن يُضيف شيئا على السّابق أو بعبارة أدق لم يترك السّابق شيئا للاحق»[3]؛ أي أنّ الحداثة والتّجديد ما هي إلاّ قراءة مختلفة للتراث، وربما هذا ما يفسر عودة المفكرين الغربيين المحدثين إلى أمهات الكتب لقراءتها من جديد وبأسلوب مغاير قد يُخادع

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 126.

[2] أكرم ضياء العمري، التراث والمعاصرة، ص: 16.

[3] إبراهيم سعفان، أزمة الفكر العربي، ص: 127.

به القارئ ويوهمه بحداثة أفكاره وجدّتها، وهو يقترب –هنا–من مفهوم آخر للأصالة عند أدونيس، والذي يقول فيه: «مفهوم الأصالة، كما عرضناه، هو أحد المقومات الأساسيّة للثقافة العربيّة "الحديثة"، السّائدة. وهو يكشف عن أمرين: التوكيد على الاختلاف، حين تكون المسألة مسألة المقارنة بين العرب والأمم الأخرى، والتوكيد على الإئتلاف، حين تكون المسألة مسألة العلاقة بين العربي "الحديث" والعربي "القديم"»[1]؛ أي أنّ الاختلاف يكمن بين ثقافتين مختلفتين، أمّا في الثقافة الواحدة فحديثها متشاكل ومتداخل مع قديمها (تراثها).

- ✓ تجدر الإشارة إلى اختلاف المفهوم الأدونيسي للأصالة عن المفهومين السّابقين، فالأصالة عندهما مقرونة ومرتبطة بالتراث، بينما ارتبطت الأصالة عند أدونيس بالتأويل –قراءة القديم بآليات ومعطيات الجديد– حيث أنّه وحين عودته للتراث قام بقراءة حاذقة ومغايرة؛ أي عودته إلى التّراث العربي وإعادة ترتيبه ترتيبا مختلفا على ما كان عليه، وهو ما أتاح له رسم معالم الحداثة العربية، بعيدا عن التّماهي الكليّ مع سلطة الموروث الديني والثقافي والأدبي.

4– مصطلح الإمبريالية/ الإمبرياليّة الثقافيّة بعد "الثابت والمتحوّل":

جاء المصطلح الغربي **"الإمبريالية الثّقافيّة"** تحت مفاهيم متشابكة الدّلالات عند ثلة من الفلاسفة والمفكرين الغربيين، بالرّغم من تلك الاختلافات الطّفيفة والسّطحية التي تميز رأيا عن آخر إلاّ أنها تلتقي مع المفهوم الأدونيسي للإمبريالية، ونذكر في هذا المقام المفاهيم الآتيّة من أجل الإحاطة بالمصطلح، واستنطاق أوجه التّشابه والاختلاف بينها وبين المفهوم الأدونيسي للإمبريالية الثقافيّة.

فنجد المفكر الغربي "جون توملينسون" **"John. Tomlinson"** يقول في كتابه "الإمبريالية الثقافية **"Imperialism Cultural"**: أفضل طريقة للتفكير في الإمبريالية الثقافية هي التفكير فيها على أنها مجموعة متنوعة من التعبيرات المختلفة التي قد يكون لها سمات مشتركة معينة ولكنها قد تكون أيضًا متوترة مع بعضها البعض أو حتى متناقضة بشكل متبادل[2]؛ أي أنّ هذا المصطلح في حقيقة الأمر مصطلح فضفاض مستوعب لأكثر من مفهوم واحد، وعلى الرّغم من تقاطع هذه المفاهيم في نقاط أساسيّة، إلاّ أنّها قد تفترق في نقاط ثانويّة أخرى.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 128.

[2] John. Tomlinson, Cultural Imperialism, Continuum, London-New york, First Published, 1991, p: 09.

ويقول"بيتر جولدينج" **Peter Golding** و"فيل هاريس"**Phil harris**في كتاب "ما وراء الإمبريالية الثقافية" **"Beyond cultural Imperialism"**: لكن الكشف عن اختزال الإمبريالية الثقافية، على الرغم من ضرورتها، لا يصلنا إلى أبعد من ذلك.ما زلنا بحاجة إلى تجاوز الإمبريالية الثقافية لالتقاط هذه المرحلة المعقدة والحاسمة في مرحلتنا الاجتماعية وفي تطورنا الاجتماعي[1]، فتجاوز بعض المفاهيم الخاصة بهذا المصطلح لا يقود بالضرورة إلى تجاوزه في الواقع، وهذا ما يدعو له كل من "بيتر" و"هاريس"؛ أي محاولة تخطي التأثيرات التي تفرضها الإمبريالية الثقافية على الحياة الاجتماعيّة، وهو ما تحدّث عنه أدونيس ونبّه إليه، لما لها من تأثيرات سلبية على المجتمع بصفة عامة، وعلى المجتمع العربي بصفة خاصة، في قوله: «هناك "غربي" متفوق نوعيا على "العربي" بحيث يتحتّم على الثّاني أن "يفيد" دائما من الأول ويظلّ تابعا له، إلى أن يأتي وقت قد تنقلب فيه المعادلة، ويصبح الأوّل تابعا للثّاني. وإنما هناك إنسان واحد، حدث له، في ظروف وأوضاع معيّنة، أن "يتقدّم"، أو حدث له أن "يتأخر" فليس " التّقدم" مسألة "غربيّة"، كذلك ليس التّخلف مسألة "شرقيّة". إنّ هذه الثّنائيّة هي أيضا من "ابتكار" الهيمنة الإمبرياليّة»[2]؛ فالهيمنة الإمبريالية تفضي إلى خلق فجوة في المجتمع، بصنع فارق وهمي بين الثنائيات، وبالتّالي تعمل على خلق الفوضى والصّراعات في المجتمعات.

فيما يعرّفها **"إدوارد سعيد"** في كتابه "الثقافة والإمبريالية" في قوله: «تعني الإمبريالية، كما سأستخدم الكلمة هنا: الممارسة، والنّظريّة، ووجهات النّظر التي يملكها مركز حواضري مسيطر يحكم بقعة من الأرض(...) ونتيجة للتّجارب الإمبرياليّة، فإن مفاهيم تتعلق بالثقافة قد تمّ جلاؤها أو تعزيزها أو نقدها أو رفضها»[3]، فهي ليست مجرد أطروحات نظريّة، بل تجسّدت في الواقع من خلال الممارسة لها، سواء كانت هذه الممارسة إيجابية أم سلبية، ويقول أيضا: «إنّ عهد إمبريالية القرن التاسع عشر قد انقضى انقضاء شبه تام(...) بيد أن معنى الماضي الإمبريالي(...) ليس منضويا انضواء كليا داخل ذلك الماضي(....) حيث ما يزال وجوده كذاكرة مشتركة، وكنسيج من الثقافة والعقائديّة والسياسة حافل بالمنازعات، يمارس تأثيرا وقوة هائلين»[4]، فهو يؤكد على أنّ مفهوم الإمبريالية متجذر في تلافيف المجتمع، والذّاكرة الجماعيّة (اللاشعور الجمعي) ويُمارس بالقوة على أرض الواقع بطرق مختلفة.

---

[1] Peter Golding and Phil harris, Beyond cultural Imperialism, Sage Publications London. 1997, p: 07.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 30.

[3] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط4، 2014، ص: 82،83.

[4] نفسه، ص: 83.

يرى النّاقد **"حفناوي بعلي"** أنّ "إدوارد سعيد" يصنف النّصوص حسب ما تحمله من إيديولوجيات في قوله: «لقد أبرز إدوارد سعيد أنّ هناك سمات ملازمة للنّصوص، التي تتناول البلدان المستعمرة، والتي مصدرها أنظمة عقائديّة تهيكل القوالب الخطابيّة، وتعطيها المصداقيّة والقوة، علاقات السلطة التي نجدها في الإمبرياليّة. ويصف سعيد في كتاب "الاستشراق" سمات تلك المعرفة التي أنتجها العلماء وأدباء الرّحلات والشّعراء والرّوائيون في القرن التّاسع عشر، والتي جعلت الشّرق تحت حماية المعرفة الغربيّة، بدل أن يكون مجتمعا له معرفته وثقافته الخاصة به»[1].

وهو ما رآه أدونيس –من قبل– في كون الإمبرياليّة الثّقافيّة تعمل على زعزعة قيم المجتمع من خلال الحفر في الأعماق ما يؤدي إلى سيطرتها، فيقول: «غير أنّ الامبريالية الثقافيّة تخلخل، اليوم، جذريا، هذه التّلفيقيّة. تقذف بالمجتمع العربي في مفترق حاسم، بحيث أنّه لا يبدو أكثر من ملحق اقتصادي–ثقافي بالغرب، وعلى الأخص بمركزه الامبريالي المهيمن: الولايات المتحدة. إنه الآن، بتعبير آخر، في مرحلة انشقاق على مستوى الأصل. ولئن قدرنا في الماضي أن "نلغي" أو "نعلق" بمعنى ما الغرب، ممثلا باليونان، فإنّ الغرب، اليوم، يقيم في عمق أعماقنا...»[2]، هذا ما يجعل منه قوى مؤثرة في تركيب العالم، وعلى قلب الموازين في أي لحظة.

- ✓ إنّ مصطلحي الإمبريالية والإمبريالية الثقافيّة أحدثا شللا في المنظومة الثقافيّة، وخلقا جسرا منيعا بين المركز الغربي والهامش العربي، ووسعا الهوة بينهما، وهو ما قاله أدونيس عن سيطرة الغربي اليوم على العالم بفضل جذور الإمبريالية في المجتمع العميق وخطرها المرتقب، واتفق معه "إدوارد سعيد" الذي يراها –هو الآخر– قوة مؤثرة على مسار الحركات الفكرية والثقافيّة.

5– مصطلح البلاغة بعد "الثابت والمتحوّل":

حديثنا عن مفهوم "البلاغة" يدفعنا لاستحضار –بالضّرورة– ذلك المفهوم القديم لها، كمدلول حاضر في ذهنيّة الباحث، ما يبرر تناصه عند الباحثين المعاصرين، فكان أدونيس من بين هؤلاء، القائلين فيها: «هكذا تأسس مفهوم البلاغة على خصيصة الخطابة، الفطرة–البداهة–الارتجال. وهي بأقسامها الثلاثة: علم المعاني، علم

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة–الجزائر، الدار العربية للعلوم–ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2007، ص: 74،75.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 09.

البيان، علم البديع، تهدف إلى أمرين: الوضوح (الارتجال) والتّأثير(النفع)» [1] فهو يربطها بالخطابة التي تشترط الارتجال والبداهة والفطرة، وبالتّالي يكون البليغ بليغا بوضوح خطابه، وقدرته على التأثير في الآخر.

هذا ما يوافقه عليه النّاقد الجزائري **"عبد الملك بومنجل"** في تأكيده على كون البلاغة بابا من أبواب الإقناع والتّأثير في الآخر، إذا استوفى البليغ شروطها، فيقول: «البلاغة من "البلوغ" وهو الوصول؛ وهي مصطلح على الصفة التي يكون عليها الكلام إذا استوفى شروط الوصول إلى السّامع أو المتلقي وصولا تتحقق بها أغراض الكلام من الإفهام والإقناع والتّأثير وما إلى ذلك»[2] فالبلاغة لا تتحقق إلاّ في الكلام المستوفي لشروط معيّنة أجملها في ثلاثة عناصر أساسية وهي: الإفهام- الإقناع- التّأثير، ولا يحصل التّأثير إلا إذا كان الكلام مقنعا، ولا يحدث الإقناع إلاّ إذا كان الكلام مفهوما.

ويقول كذلك بأنّ: «البلاغة هي وقوع المعنى في قلب المتلقي مُضافا إليه وقوع القلب في فتنة المعنى. هي، باختصار، الحال التي يكون عليها الكلام حين يتحوّل إلى سلطة حاكمة وفتنة آسرة، وليست هذه الحال سوى جملة الصفات التي يطلق على الكلام حين اجتماعها أوصاف "الحسن" و"الجودة" و"الجمال"»[3]، فقد شبّه الكلام البليغ بالسّحر الذي يطبق على صاحبه بفعل مؤثرات داخليّة فيه تعمل على تجاوز المعاني البسيطة والسّطحية إلى معاني عميقة وجميلة تُساهم في استيعاب معطيات الخطاب البلاغي.

- ✓ يزيد **"عبد الملك بومنجل"** على كلام **"أدونيس"** في الإحاطة الدّقيقة بتفاصيل مفهوم البلاغة، وإن إلتقيا في المفهوم الشامل العام له، إذْ يتفقان في خطوطه العريضة القائمة على عامل الوضوح، وعامل التّأثير، ويتفرّد بعد ذلك "عبد الملك يومنجل" برؤيته عند إضافة عوامل أخرى مؤثرة في تماسك الخطاب البلاغي وهي: الحسن، والجودة، والجمال، وهم باب قلب المتلقي.

6- مصطلح التّأويل بعد "الثابت والمتحوّل":

يقوم التّأويل على الانفتاح والشموليّة، للإحاطة بجميع الوقائع المُراد دراستها، وتحليلها وتفسيرها عبر مجموعة من الآليات القائم عليها، فيقول النّاقد **"مُحَمَّد شوقي الزّين"** في هذا السيّاق: «ينفتح التّأويل على الفهم، فهو يستعمل إذن آليات ومفاتيح لغويّة ورمزيّة وابستمولوجيّة في إدراك حقائق هذه الأجزاء والمكونات في سبيل فهم

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 120.

[2] عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحوريّة في النّقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، ص: 39.

[3] نفسه، ص: 39.

التّراث برمته»[1]؛ أي أنه تلك الخطوات العلمية المنصوص عليها في سبيل تحقيق التّراث وقراءته قراءة جديدة، تتناسب مع روح العصر وانفتاحاته، وهو بذلك يسير على خُطى أدونيس في قراءته لمفهوم التّأويل، من خلال ربطه بالفهم أي بالعقل، وقد قال في ذلك: «التّأويل، في هذا المنظور، صيغة عقلية لفهم الحركة التّاريخيّة والتّآلف مع تغيّرات الزّمن»[2]، ولا يكتفي بربطه بالعقل فقط، ويتعداه إلى ربطه بالتّاريخ، فقد حاول ربط التّأويل بمهمة قراءة القديم فيقول إثر ذلك: «ونشأت كذلك فكرة التّأويل، وتعني في اشتقاقها الظاهر العودة إلى الأول، لكنها تعني، على المستوى التّاريخي، تفسير الأول، بما يُلائم التّالي. إنها تعني، بتعبير آخر، تفسير القديم بما يُلائم المحدث»[3]؛ أي أنّ التّأويل –حسبه– يسعى لتفسير التراث وقراءته قراءة تُلائم المعطيات الحديثة للمجتمع.

يتطرق النّاقد "**مُحَمَّد شوقي الزّين**" إلى تاريخانية المصطلح –أي مصطلح التّأويل– بالحفر في جذوره الدينيّة، فيقول: «ارتبط فنّ التّأويل بإشكاليّة قراءة الكتابات اللاهوتيّة والنّصوص المقدّسة، مما دفع أحد اللوثريين (نسبة إلى رائد الإصلاح مارتن لوثر) وهو ماتياس فلاسيوس إلى الثّورة على سلطة الكنيسة في مسألة مصادرة حرية قراءة النّص المقدّس ليقترح أولويّة التّراث في تأويل بعض المقاطع الغامضة من النّص وطابع الاستقلاليّة في فهم محتوياته بمعزل عن كل إكراه أو توجيه قسري»[4]؛ فالتّأويل كان بادئ الأمر مقرونا بتفسير النّص الديني –النصوص المقدسة– دون النّصوص الأخرى، غير أنّ "**مارتن لوثر**" ثار على احتكار التّأويل في تفسير الدين فقط، وذهب إلى ضرورة العودة إلى أمهات الكتب القديمة وتأويلها، دون ربطها بالنّص الديني، ومن ثمّ جنح التأويل إلى دراسة جميع الأشكال الأدبيّة وغير الأدبيّة بدون استثناء.

- ✓ يتشارك النّاقد "مُحَمَّد شوقي الزّين" مع مفهوم التّأويل عند "أدونيس"، في كون المصطلح وسيلة لإعادة قراءة الماضي بأدوات الحاضر قراءة علمية عقلية تُتيح لنا فهم واستيعاب التّراث، بالاستعانة بأدوات علميّة ولغويّة تُسهل على المؤول عملية القراءة، وتمكنه من الفهم الدّقيق للمعطيات التّاريخية القديمة.

---

[1] مُحَمَّد شوقي الزّين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015، ص: 29.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 135.

[3] نفسه، ص: 322.

[4] مُحَمَّد شوقي الزّين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، ص: 32،33.

7- مصطلح الاتباع بعد "الثابت والمتحوّل":

يتطرق النّاقد الجزائري "عبد الملك بومنجل" إلى مفهوم الاتباع، في قوله: «الاتباع في الاصطلاح التّقليد والاقتداء والامتثال والطّاعة والاحتذاء. وهو شديد الصلة بالمعنى اللغوي، ولا يكاد يعدّ مصطلحا إلاّ باعتباره يرتبط في الدّين بخصوصيّة التزام الكتاب والسنة بالامتثال والطّاعة والاقتداء وعدم المخالفة، وإن كان الفكر العربي الحديث قد جعله مصطلحا من مصطلحاته وحمّله معنى التّقليد مطلقا، في الدّين والفكر والفن والأدب والسّلوك والموقف والاجتماع...» [1]، فقد ربط مفهوم الاتباع –هو الآخر– بالجانب الديني؛ أي أنّ الاتباع مصطلح من المصطلحات الدينية في جوهره ومضمونه.

تختلف نظرة "أدونيس" لمفهوم الاتباعيّة عن نظرة "عبد الملك بومنجل"، فإذ كان الاتباع يُقيّد الإبداع حسب أدونيس، والذي يتجلّى من خلال قوله: «الثقافة العربية، بشكلها الموروث السّائد، ذات مبنى ديني، أعني أنها ثقافة اتباعيّة، لا تؤكد الاتباع وحسب، وإنما ترفض الإبداع وتُدينه»[2]، فإنّ "عبد الملك بومنجل" يرى على العكس من ذلك بأنّ الاتباع ضرورة لابدّ منها، ويتمثل ذلك في قوله: «ورد الاتباع في سياق المدح، أمرا به وإشادة بمن فعله، إذ تعلّق الفعل بمتَّبع يملك صفات العلم والعدل والخبرة واللطف والعظمة والرحمة والنّزاهة عن النقص، وبالجملة، كل الصفات التي تفرده بالكمال، حيث الاتباع تعلم واجتهاد للتّدرج في نيل درجات الكمال، وحيث الاتباع اعتراف للإنسان بالعجز عن الاهتداء إلى الحق بجهده، وضمان لتحقيق هذا الاهتداء باحتذاء سبيل من له كمال المعرفة والعلم والخبرة واللطف، متمثلا في ما أنزل من وحي، وأرسل من نبي أو رسول»[3]؛ فالاتباع يُنير طريق المتبع ويُسهل عليه حياته، وقد حصره في اتباع الوحي والأنبياء والرّسل دون غيرهم، باعتبارهم أهل الحق والعلم الصّحيح.

- ✓ يرى النّاقد "عبد الملك بومنجل" في مصطلح الاتباع مصطلحا إيجابيا، حيث يؤدي الامتثال والاحتذاء بمفهومه ودلالته إلى الطريق الصحيح والفهم الصّواب، وذلك عكس ما رآه أدونيس في كونه مصطلح سلبي من شأنه أن يعترض الإبداع والمبدع على حد سواء.

---

[1] عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ج:1،ص:258.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 64.

[3] المرجع السابق، ص:260.

8- مصطلح التّفكيك بعد "الثابت والمتحوّل":

تعدّ استراتيجيّة التّفكيك في صميم ما بعد الحداثة، وهي تقوم أساسا على إعادة النظّر في المسلّمات الثّابتة (اللوغوس)، كما تقوم على الهدم والبناء (هدم معنى وبناء معنى جديد آخر)؛ أي هدم تلك المركزيات الغربيّة التي قامت عليها الحضارة الغربية ردحا من الزّمن، وقد"ارتبط مصطلح "التّفكيك" باسم **"جاك ديريدا"**، والذي أثّر في مختلف العلوم الاجتماعيّة، وتجدر الإشارة إلى خلفيات المصطلح، فكما له أبعاد فكرية وفلسفيّة، فإنّ له كذلك أبعاد سياسية"[1].

وفي مفهوم هذا المصطلح يقول النّاقد **"عبد العزيز حمودة"**: «لكن المشروع التّفكيكي برغم الادعاءات المتكررة بالتّمرد والثورة على كلّ شيء، لم ينشأ من فراغ، ولم يكن شأنه شأن أي مشروع نقدي آخر عبر تاريخ النّقد الأدبي الطّويل، لينشأ من فراغ، وفي نفس الوقت فإن الارتباط الوثيق بين المزاج الثقافي الذي أفرز التّفكيك وتولاه بالرّعاية حتّى أحاطه بتلك الهالة البراقة لبضع سنوات، أدّى في النّهاية إلى فشل وانسحابه السّريع من السّاحة الأدبيّة»[2]، فقد قامت التّفكيكية على مزاج فلسفي وحضاري يُناقض في مضمونه ذلك المزاج السّائد في فترة الحداثة (فترة تقديس العقل وتغييب الذات)، لترفض جميع المدارس القائمة على العقل، وإعطاء السلطة للذات في البحث عن المعرفة (الذات العارفة عند هيدجر).

والتّفكيك -في أصله- قائم على التّمرد والثّورة، وتمثل هذا التّمرد في ثنائيّة الهدم /البناء، وهو ما قال به أدونيس: «إنّ جدليّة الهدم والبناء شكل آخر لجدلية ثانية أسمّيها جدلية الاستقصاء والزّيادة. ويكون الاستقصاء داخليا أو خارجيا، وفي الحالتين يكون وعي الرّائي يقظا متنبّها. وغالبا ما يتركز في النّظر والسّمع بمعنييهما الحسّي والرّوحي معا»[3]، فقد أوجد ثنائية مقابلة للثنائية الغربيّة في قراءة التّراث العربي، وهي ثنائية: الاستقصاء/الزيادة، وهو بذلك يحرص على استعمال المصطلحات المُلائمة لطبيعة النّص العربي، ويفتح المجال أمام الباحث العربي للقراءة الحديثة المتناسبة مع شكل النموذج العربي بما يوافقه داخليا وخارجيا، ولم يكن الهدم والبناء عملا اعتباطيا، فالهدم ليس من أجل الهدم فقط، وإنما من أجل تفكيك البنية التّحتيّة للمجتمع، وإعادة بنائها وفقا لمعطيات جديدة تتلاءم مع روح العصر وتداعياته الحداثيّة.

---

[1] See, simon malpas and paul wake, The routledge companion to critical and cultural theoru, second edition, routledge taylor and francis group, london and new york, 2013, p 87.

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التّفكيك، ص: 259.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 178.

- ✓ في حين ركّز "أدونيس" على مضمون المصطلح، وتفاصيله القائم عليها وهي: الهدم والبناء، أو كما سماهما الاستقصاء والزّيادة في قراءة فحوى النّصوص وفهمها، ركّز "عبد العزيزة حمودة" على المُعطيات المُشكّلة للمصطلح، وهي المُعطيات الفلسفيّة المُمهدة لظهوره وتشكّله بعد الحربين العالميتين، أي بعد الدّمار الذي لحق بالعالم بسبب الارتكاز على العقل، ظهرت الفلسفة الظاهراتيّة المُساهمة في قيام –بشكل أو بآخر– التّفكيكية عند **"جاك ديريدا"**.

9– مصطلح الحداثة بعد "الثابت والمتحوّل":

يعتبر مصطلح الحداثة من بين المصطلحات الفضفاضة التي تدفعنا لاستكشاف معالمها، باعتبارها مفهوم حضاري لا يقتصر على مجال علمي أو أدبي محدد، بل هي أكبر من ذلك، ظهرت كمصطلح كامل الأوصاف في الفكر الغربي للتعبير عن الرّفض والتّمرد على المعتقدات السّابقة والخاطئة — في نظرهم– والثّورة على الأنظمة السّائدة وعلى الكنيسة بوجه أدق، وقد أخذ المفكر العربي مصطلح الحداثة الغربي دون تجريده من أنساقه المضمرة، لتطبيقه على أنساق المجتمع العربي.

حيث يرى **"منير شفيق"** أنّ الحداثة مصطلح غربي مخيف نوعا ما لتمكنه من السيطرة على كثير من العقول، وأهمّها العقول العربيّة، وعلى المفكر العربي الحذر والحيطة قبل الولوج إلى حيثيات هذا الفعل الحضاري، «بكلمة أخرى يجب أن يرى نشر الحضارة الغربيّة. والحداثة الغربيّة باعتبارهما استعمارا حضاريا واستعمارا حديثا تحديثيا، وما نتبعه هو تبعيّة حضاريّة وحداثة ملحقة»[1]، فلا يجب الخوض فيما خاضه الآخرون في بيئة تختلف عن بيئتنا، وفي ثقافة تختلف كليا عن ثقافتنا، ما جعله من بين الرّافضين لفعل الحداثة، باعتبارها استعمارا من نوع آخر، وهو في ذلك يُخالف رأي أدونيس الذي سعى إلى فهم معطيات الحداثة، والتّوغل في مكنوناتها، ورأى أنّ العربي ترك الجوهر واللّب، وخاض في قشور الحداثة فقال إثر ذلك: «إننا اليوم نمارس الحداثة الغربيّة على مستوى "تحسين" الحياة اليوميّة ووسائله– لكننا نرفضها على مستوى "تحسين" الفكر والعقل، ووسائل هذا التّحسين، أي أننا نأخذ المنجزات ونرفض المبادئ العقلية التي أدّت إلى ابتكارها، إنه التّلفيق الذي ينخر الإنسان العربي من الدّاخل»[2]، فقد أشار إلى تناقض المجتمع العربي الرّافض للحداثة كمفهوم فكري وعلمي، والمُتهافت في الوقت ذاته على المنتجات المادية لهذا الفعل الحضاري.

---

[1] منير شفيق، في الحداثة والخطاب الحداثي، ص: 32.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 21.

يرفض **"منير شفيق"** سعي بعض المفكرين إلى تزيين منظور الحداثة والتّغرير بنتائجها الباهرة في عدة ميادين، مصداق ذلك ما قاله أدونيس من أنّ: «الحداثة هي إذن قول ما لم يعرفه موروثنا، أو هي قول المجهول، من جهة، وقبول بلا نهائيّة المعرفة، من جهة ثانيّة»[1]، دون التّطرق إلى ما يخفيه المصطلح من أبعاد إيديولوجية، إذْ «يقدّم بعض الحداثيين الحداثة الغربيّة لنا ضمن نظريّة تعتمد على رؤيتها من الخارج وأخرى تركز على جوانب هي غير الجوانب التي تحملها إلينا رياح الحداثة. فنراهم يقدمونها ضمن أوجهها المتعلقة بالتّطورات التّقنيّة وثورات الاتصالات والعلوم واقتصاديات العولمة والثقافات العولمية!»[2]، هي خوض في المجهول –حسب منير شفيق– وإقصاء للمفاهيم القديمة ممّا شكّلت ولا تزال تشكّل خطرا على الثّقافة العربيّة، لأنها تدعو بشكل أو بآخر إلى هدم المعتقدات والمرتكزات القائمة عليها الشّعوب؛ أي أنها تُحاول تجاوز النّص الدّيني وأنساقه المتحكمة في المعطيات الفكرية والثقافية.

وقد شاع في السّاحة الفكرية والنّقدية العربية مصطلح "الحداثة العربيّة"، وهو مصطلح مغلوط يتنافى مع مصطلح الحداثة القائم على الثورة في جميع المجالات السياسية والاجتماعية، والدينية، والفكرية وغيرها؛ لأنّ المجتمع العربي لم يشهد حداثة عربية، وإنما قام بتبني الحداثة الغربية، ما مكّننا من القول: «إن مصطلح الحداثة يجب أن يُعيد للأذهان فورا مرادفه الحضاري. ولعلّ من الأدق لو استخدم مصطلح الحداثة الغربيّة أو الحداثة الأمريكيّة»[3].

كان قد وضّح أدونيس هذه الفكرة، عندما رأى بأنّ الحداثة تظهر نتيجة عوامل، حددها بشكل عام في قوله: «الحداثة نتيجة لتغيّر الأزمنة، وهي من هذه النّاحيّة، ظاهرة ضروريّة وطبيعيّة»[4]، فاختار عامل الزّمن كأهمّ العوامل المساعدة في ظهور الحداثة.

في حين يرى **"ألان تورين"** بأنّ الحداثة الغربية تخلصت من الفكر اللاهوتي –الديني– في تفسير الطبيعة والعالم ولجأت للتفكير العلمي الدقيق، وإلى بصيرة الذات العارفة، يمكن القول بمفهوم مرادف «لقد أطاحت الحداثة بوحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية، أو العقل أو التّاريخ وحلّت محله العقلنة وتحقيق الذات»[5]، وهنا إشارة إلى مرتكزات الحداثة، والتي تقوم على منطق العقل وخبرة الذات، «إذ أن الحداثة لا تقوم على مبدأ وحيد ولا على

---

[1] المصدر السابق، ج:1، ص: 19.

[2] منير شفيق، في الحداثة والخطاب الحداثي، ص: 38.

[3] نفسه، ص: 42.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 11.

[5] ألان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص: 23.

مجرد تحطيم العقبات التي تقف في وجه سيادة العقل؛ إنما هي نتيجة للحوار بين العقل والذات. بدون العقل تنغلق الذات في هوس هويتها؛ وبدون الذات يصير العقل أداة للقوة»[1]، فالذات والعقل مجتمعين هما ركيزة وأساس التّغيير الايجابي في المجتمع، وهو ما تدعو إليه الحداثة الحقيقية.

ارتكزت الحداثة على العقل لتفسير العالم، إضافة إلى ذلك «تحلّ فكرة الحداثة فكرة "العلم" محلّ فكرة "الله" في قلب المجتمع وتقصر الاعتقادات الدينيّة على الحياة الخاصة بكل فرد هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإنه لا يكفي أن تكون هناك تطبيقات تكنولوجيّة للعلم كي نتكلّم عن مجتمع حديث»[2]، فقد تخطت التّفسير الديني الكنسي في تحليل الواقع، إلى تفكير المنطق والعقل.

يمكن القول أنّ الحداثة عرفت وجهان مختلفان، فقد سمحت للفكر الغربي بالقيام وتمزيق المعتقدات السابقة، حيث كان تغييرا في العمق، فيما عرفت الحداثة العربية تغييرا سطحيا خارجيا، لأنها مختلفة تماما عن الحداثة الغربيّة، هذا ما دفع **"مُحَمَّد سبيلا"** للقول: «لقد أقحمت الحداثة، من حيث هي حركة عاصفة، المجتمعات التّقليديّة في وضع عسير، وخلقت لديها وعيا شقيا. فإذا كانت حركة الحداثة قد تمّت في المجتمعات المتقدّمة بفعل ديناميّة داخلية أساسا، فإنها تحدث في المجتمعات التابعة بفعل ديناميّة خارجيّة، أي تحت تأثير الصّدمة التوسعية الاستعماريّة. فقد كان الاستعمار هو القوّة التّحديثيّة الأولى والأداة التي اكتسب بها التّحديث طابعا كونيا»[3]؛ أي أنّ الحداثة العربية هي حداثة استعماريّة لا غير، جاءت لتحطم القيم والمعتقدات السّابقة، والتّشويش عليها، ما جعل المفكر العربي يدور في حلقات مفرغة، لا تتيح له العودة إلى الماضي للبدء منه، أو التّقدم للأمام ومواكبة العصر وتداعياته.

وقد أكّد المفكر اللساني العربي **"طه عبد الرّحمان"** على خطورة الأمر بقوله: «لا حداثة إلا بصدورها من الدّاخل، لا بورودها من الخارج، ولا حداثة إلا مع وجود الإبداع، لا مع وجود الاتباع؛ فلا تكون الحداثة إلا ممارسة داخليّة مبدعة»[4]، نستشف من كلامه محاولته لتأسيس حداثة عربيّة صحيحة، ترتكز على الحفر في تاريخ الفكر العربي والقيام من خلاله والإضافة عليه بالإبداع والإتيان بالجديد.

---

[1] المرجع السابق، ص: 25.

[2] نفسه، ص: 29.

[3] مُحَمَّد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنّشر، بيروت، ط1، 2009، ص: 130.

[4] طه عبد الرحمان، روح الحداثة المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006، ص: 34،35.

يلتقي اللساني "طه عبد الرّحمان" مع رؤية أدونيس، في كون الحداثة تنبع من الدّاخل، فكل علم قائم – بالضّرورة- على علم آخر، والحداثة هي الأخرى قائمة على نتائج السّابقين دون التّقيد المطلق بها، فتعمل على التّحرر بأفكارها من الاتباع الأعمى، بكسر النّمطيّة والثوابت القديمة وتجاوزها، لذلك قال أدونيس أنّه «من الخطأ إذن أن يوصف التّجديد مهما كان متطرفا بأنّه هدم للماضي، فالجديد أو الابتكار يعيد، على العكس، في هذا المنظور، بناء الماضي، ويُعطيه أبعادا جديدة»[1].

- ✓ رسم أدونيس جذور الحداثة العربيّة من خلال قراءته للتراث العربي قراءة عميقة داخلية، ومحاولة استنطاقه واستنباط مقوماته الأساسية، وبالتّالي التّأسيس لحداثة عربيّة نابعة من الدّاخل لا من الخارج، معبرا عن رفضه لتلك الممارسات اللاواعية لفعل الحداثة، من خلال تبني حداثة غربيّة والانبهار بنتائجها دون الخوض في مسبباتها، وهو ما يوافقه عليه "طه عبد الرحمان" في كون هذا المفهوم يخلق من داخل الأمة لا من خارجها، وبأنّها إبداع لا اتباع، في حين يرفض "منير شفيق" الحداثة واعتبرها دخيلة على الثقافة العربيّة، وبأنها نوع من أنواع الاستعمار المهدمة للأمة العربية الإسلاميّة، ويتبعه "مُحَمَّد سبيلا" باعتبار الحداثة حركة استعمارية توسعيّة.

10- مصطلح الخطابة بعد "الثابت والمتحوّل":

يختلف مفهوم الخطابة من ناقد إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، ومن عصر إلى غيره تبعا لتلك المتغيّرات المتحكمة في العصر ومعطياته، وسنشهد في التّعريفات التّالية سردا تاريخيا لمفهوم الخطابة (مفهوم الخطابة عند اليونان، وفي العصر الجاهلي وفي صدر الإسلام).

يذهب **"مُحَمَّد أبو زهرة"** إلى علمنة الخطابة على شاكلة القدامى وتقديم مفهومهم العلمي لها، متجليا ذلك في قوله: «اعتقد الأقدمون أنّ للخطابة علما، له أصول وقوانين، من أخذ بها، أو بعبارة أدق من استطاع الأخذ بها، والسّير في طريقها عدّ خطيبا، وعرفوا هذا العلم بأنه مجموع قوانين، تعرف الدّارس من طرق التّأثير بالكلام، وحسن الإقناع بالخطاب؛ فهو يُعنى بدراسة طرق التّأثير، ووسائل الإقناع، وما يجب أن يكون عليه الخطيب من صفات»[2]؛ أي أنّ الخطابة قد عُرفت منذ زمن قديم بحيثياتها المتكاملة، من قواعد وقوانين، تُتيح للمخاطِب التّأثير في مخاطَبه، إضافة إلى ذلك فقد عدت علما كباقي العلوم الأخرى، وكيف لا وهي تقوم على أسس وقواعد،

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 93.

[2] مُحَمَّد أبو زهرة، الخطابة أصولها. تاريخها في أزهر عصورها عند العرب، دار الفكر العربي، ط2، 1980، ص: 09.

وقد اشترك أدونيس في كتابه "الثابت والمتحوّل" مع القول السّابق، في قوله:«الخطابة فن القول الذي يدفع إلى العمل، أي فن القول العملي، من حيث أنّها لا تهدف إلى التّأثير في ذهن الجمهور وحسب، وإنما تهدف كذلك إلى التّأثير في إرادته. إنها تخاطب العقل والعاطفة من أجل أن توجّه الإدارة وتدفعها إلى العمل»[1]؛ فالخطابة – حسب هذا المفهوم– علم له قوانينه وآلياته، التي تُمكّنه من التّأثير في الآخر.

إذا تطرقنا إلى مفهوم هذا المصطلح قديما، نقف أولا عند مفهومه اليوناني، ونشير إلى مفهوم الخطابة عند "**أرسطو طاليس**" في مقال له بعنوان: "**الخطابة والجدل فائدة الخطابة وغايتها**" والمُتضمن في كتابه "**الخطابة**" والذي أُطلق عليها مصطلح "**ريطوريقا**" فيقول: «إنّ الريطوريّة[*] ترجع على الديالقطيقية[*] وكلتاهما توجد من أجل شيء واحد ويشتركان في نحو من الأنحاء. وقد توجد معرفتهما لكل، إذا ليست واحدة منها علما من العلوم منفردا، ولذلك ما توجد جميع العلوم مشاركة لهما في نحو»[2] أي أنّ الخطابة والجدل صناعتين في الخطاب، يلتقيان مع جميع العلوم بدون استثناء، وهما لازمان وضروريان في قيام أي علم كان.

تجدر الإشارة إلى أهمية الخطابة عند اليونان، ويرجع ذلك لعوامل سياسية، يوضحها الباحث"**ديل كارنيجي**" في قوله: «لقد كانت الخطابة راقية عند اليونان قبل الميلاد بخمسة قرون في كنف الحرية والنّضال السياسي»[3]؛ أي أنّ العامل السياسي عند اليونان ساعد في إرساء الخطابة على قواعد منهجيّة وأسس علميّة متينة، وكان من بين أهمّ تعريفات الخطابة لديهم قولهم بأنّها: «فنّ مخاطبة الجماهير بطريقة إلقائيّة تشتمل على الإقناع والاستمالة»[4]، عُرفت بأنها فن لأنّ الجانب الفردي يلعب دورا كبيرا في تألق الخطاب من عدمه، فصحيح أنّها علم قائم على مبادئ وأسس، إلاّ أنّ الخطيب هو العامل الرئيسي والأساسي في نجاح الخطاب أو فشله، وهو المسؤول عن التّأثير في المتلقي أو المستمع، فمهما كان الخطاب جيّدا والخطيب عاجز عن التّأثير في الآخر، سيكون الخطاب بدون معنى، والعكس صحيح.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 253.

[*] يعني صناعة الخطابة

[*] يعني صناعة الجدل

[2] أرسطو طاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت–لبنان، 1979، ص: 03.

[3] ديل كارنيجي، فن الخطابة، الوسام للخدمات المطبعيّة، عمّان، ط1، 2001، ص: 07.

[4] عبد الجليل عبده شبلي، الخطابة وإعداد الخطيب، دار الشّروق، بيروت، ط1، 1981، ص: 13.

بعد الحديث عن الخطابة اليونانيّة (قبل الميلاد)، ننتقل للحديث عن الخطابة (بعد الميلاد) وأهمّ التغييرات الحاصلة في شكلها الخارجي وبنيتها الدّاخليّة، يقول إثر ذلك "ديل كارنيجي": «وفي القرن الثّاني للميلاد اصطبغت الخطابة بالدّين وكان نزاع بين المسيحيّة والوثنيّة وعادت الديكتاتوريّة إلى سطوتها زال الباعث على رقي الخطابة فعادت إلى وضعها وكان أكثرها في خدمة الاستبداد»[1]، فقد كان الخطاب وسيلة لتمرير الأيديولوجيات-ويقصد هنا الدين بالتّحديد- المختلفة، ما عمل على ضعف الخطابة وتراجعها في هذه الفترة التاريخيّة.

أمّا الحديث عن الخطابة في البيئة العربيّة فهو حديث يُناقض حديثنا عن الخطابة في البيئة الغربية، إذْ شهدت الخطابة مع الدين الإسلامي تأججا وتألقا واضحا عمّا كانت عليه في العصر الجاهلي- ولا نعني بذلك أنّها لم تكن مزدهرة في هذا العصر- ويرجع ذلك إلى دورها الكبير في استمالة الناس إلى الدين الإسلامي.

فقد «ازدهرت الخطابة عند العرب في العصر الجاهلي لأنهم عاشوا طلقاء في جزيرتهم لا يحدّ من حريتهم أحد... حاكم كان أو نظام»[2]، فهي بمعنى آخر يفسدها العامل السياسي والأيديولوجي، فتفقد فنيّتها لتصير نمطا في الحديث لا يختلف فيها اثنان، ولذلك تألقت الخطابة في العصر الجاهلي لأنّها لم تعرف حدودا أو قيودا.

غير أنّ الخطابة في صدر الإسلام استعملت لغرض وحيد، وهو النداء إلى الدخول في الدين الإسلامي، فكانت رايته، وهذا لم يؤثر في شكلها الفني، وإنما شهدت الخطابة في هذا العصر ازدهارا كبيرا، وفي هذا الشّأن يقول **"ديل كارنيجي"**: «وجاء الإسلام يدعو إلى توحيد الخالق سبحانه وتعالى ونبذ الأديان الوثنيّة، ولهذا كان هناك صراع عنيف بين الدعاة وبين المتمسكين بالقديم وانظمّ هذا الصّراع إلى الحريّة فانتعشت الخطابة»[3] فالخطابة الإسلاميّة كان لها وقعا كبيرا في انتشار الدّعوة الإسلاميّة.

وفي ذلك إشارة إلى ما أتى به أدونيس عن مفهوم الخطابة، إذْ قال فيها: «ندرك أهميّة الخطابة ودورها في الحياة العربيّة، من النّظر في طبيعة نشأتها. فقد نشأت كحاجة عضويّة. أي نشأت في وسط اجتماعي أميّ لا يقرأ ولا

[1] ديل كارنيجي، فن الخطابة، ص: 08.
[2] نفسه، ص: 08.
[3] نفسه، ص: 08.

يكتب ثمّ جاء القرآن الكريم توكيدا لهذه الحاجة»[1]، فنشأة الخطابة في البيئة العربيّة تختلف تماما عن نشأتها في البيئة الغربيّة، وهو ما قاله أدونيس وأكّد عليه المستشرق "ديل كارنيجي".

- ✓ اختلفت نشأة الخطابة بين البيئتين –البيئة العربية والبيئة الغربية– وقد وضّح أدونيس هذا الاختلاف عندما رأى في نشوء الخطابة العربية سببا دينيا، كضرورة حتمية للتّواصل وتبليغ الدّعوة الإسلاميّة، بينما نشأت الخطابة في البيئة الغربية –وبالتّحديد عند اليونانيين– لسبب سياسي ساهم في تطوير المصطلح.

11- مصطلح الرؤيا بعد "الثابت والمتحوّل":

تشاكلت المفاهيم الاصطلاحيّة لمصطلح الرؤيا تارة، وتنافرت تارة أخرى، تبعا لاختلاف الرّؤى لكل باحث، وسنتوقف عند التعريفات الآتيّة، مع تبيان تأثير المفاهيم الأدونيسيّة فيها.

يرى النّاقد "**محيي الدين صبحي**" بأنّ هذا المصطلح –أي مصطلح رؤيا– برز بشكل واضح في الآونة الأخيرة ما دفع النّقاد للبحث في معالمه، فقد «كانت الرؤيا الكلمة المفضلة في مفردات الشّعراء، لكنّها لم تشع في النّقد إلاّ في الفترة الحديثة. وهي كلمة مفعمة بالغوامض والإضافات المعنويّة التي غالبا ما تولد تناقضات في السّياقات التي تستعملها. هناك رؤيا العين المجردة، وثمة رؤيا كولوريدج المسلحة، وهي إدراك تقوده وتؤيده عقلية عليا»[2]، ويريد بهذا القول ما قاله "**جميل صليبا**" بأنّ الرؤية بالعين تختلف كليا عن الرؤيا بالخيال، وقد عُرف كولوريدج بالرّؤيا المفعمة بالخيال والإبداع، وهي سلاح الكاتب والأديب، والتي تُعطيه الضوء الأخضر في الكتابة، وهو ما وضّحه بالفعل أدونيس، عندما رأى بأنّ الرّؤيا غوص في التّفاصيل اللامرئية، وفي ذلك قال: «الرؤيا إذن كشف. إنها ضربة تُزيح كل حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يُسميه ابن عربي علم النّظرة. وهو يخطر في النّفس كلمح البصر. وبما أنّه يتم دون فكر ولا رويّة، ودون تحليل أو استنباط، فانه يجيء بالطّبيعة كليا. أي لا تفاصيل فيه. ومن هنا يجيء، بالتّالي، غامضا. فالغموض ملازم للكشف. إلاّ أنه غموض شفاف، لا يتجلّى للعقل أو لمنطق التّحليل العلمي، وإنما يتجلّى بنوع آخر من الكشف، أي من استسلام القارئ له في ما يُشبه

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 254.

[2] محيي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافيّة العامة "آفاق عربية"، العراق-بغداد، ط1، 1987، ص: 21.

الرؤيا» [1]، فالرؤيا هي الكشف عن الغامض والمستتر لا عن طريق العقل والمنطق والعلم، وإنما عن طريق بعد النّظر.

وجدير بالذّكر كذلك ما ذهب إليه أدونيس في قوله: «الرؤيا إذن تُعنى بجدّة العالم، ويُعنى الرّائي بأن يظل العالم له جديدا، كأنّه يُخلق ابتداءً، باستمرار. ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس، لأنّه عالم الكثافة، أي عالم الرّتابة والعادة، وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التّجدد المستمر، من حيث أنّه احتمال دائم»[2]، إذْ يرى هنا بأنّ الرّؤيا لا تكون في عالم المحسوسات، وإنما يسبح الرائي في عالم الغيبيات، والتي تُتيح له الكشف.

يشترك **"محي الدين صبحي"** مع ما قاله أدونيس، في كون هذا المصطلح مَشوبٌ بالغموض، ما يجعله محلّ غرابة لدى جموع النّقاد والباحثين، إضافة إلى اختلاف نظرتهم حوله، كونه لا يُرى بالعقل والمنطق.

ويُضيف كذلك **"محي الدّين صبحي"** عمّا سبق، قوله: «أمّا الرؤيا في الشّعر –في نظري– فإنها تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة، يُفسّر الماضي ويشمل المستقبل»[3]؛ فالرؤيا استشراف لما بعد الزّمن، والشّاعر يخوض من خلالها حرب الأزمنة، واختلافاتها الممكنة، ولذلك قال أدونيس: «والرؤيا إذن إبداع»[4].

وفي معرضٍ أدونيسي آخر، يشير إلى فلسفة المصطلح، فيقول: «هذه الرؤية تحرّر الرّائي والمرئي. هكذا يمكن القول، إنّ الشّيء فنيا، ولادة دائمة حتّى في موته. بل إنّ لحظات موته هي لحظات من ولادته»[5]، وهنا يؤكد على أنّ الرّؤيا ترى في الزمن حالة ديناميكية متجددة، لا تعرف السّكون والثبات، وهذا ما جعله حلقة دائرية متواصلة، فقد تجعل الرؤيا من نص غائب نصا حاضرا، والعكس، أو توّلد الفنيّة من العدم بواسطة متغيرات الزّمن.

إضافة إلى ذلك يقول: «وتتفاوت الرؤيا، عمقا وشمولا، بتفاوت الرّائيين فمنهم، ممّن يكون في الدّرجة العالية من السّمو، من يرى الشّيء على حقيقته، ومنهم من يراه ملتبسا، وذلك بحسب استعداده. وأحيانا يرى الرّائي في حلمه، وأحيانا يرى في قلبه. وبقدر ما يكون الرّائي بقلبه مستعدا لاختراق عالم الحس أو حجاب الحس،

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 150.

[2] نفسه، ص: 150.

[3] محيي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص: 22.

[4] المصدر السابق، ص: 151.

[5] أدونيس، الصّوفيّة والسوريالية، دار السّاقي، ط3، ص: 210.

تكون رؤياه صادقة»[1]؛ وهو ما يبرر تنافي الرّؤيا مع العقل والمنطق، كونها شعور داخلي معنوي تتمثل للإنسان في أشكال مختلفة كالحلم.

ولا يختلف النّاقد "**غالي شكري**" بمفهومه عن بقيّة المفاهيم السّابقة، حين يقول: «كذلك فإن رؤيا الشّاعر ليست هي أدوات الصّياغة التي تشكّل تجربته وفق ما يحسه من أفكار وانفعالات، غير أنّ هذه الرّؤيا تتضمن الاتجاه التّعبيري للتّجربة ضمن ما تحمله من اتجاهات، بل ربما كان للتّعبير في ذاته تجربة واتجاها»[2]؛ فالرؤيا -في جانبها الإبداعي- ليست أداة يعتمد عليها الأديب أو الشّاعر في الكتابة الفنيّة، أو تجعل منه شاعرا عبقريا مبدعا، وإنما هي تجربة يخوضها المبدع لإعطاء قطعته الفنيّة أبعادا جديدة، ومغايرة.

- ✓ اعتنى أدونيس بالمفهوم الشامل لمصطلح الرؤيا لما له من أبعاد جمالية فنية، كونه يخلق حالة احتمال تُربك استقرار الأشياء وثباتها، بإبعادها عن الرتابة والسكون، وقولها بالتّجديد الدائم، فمجالها عالم الغيب، بينما ذهب "محي الدين صبحي" إلى تضييق هذا المفهوم من خلال ربطه بالشّعر والغموض، باعتبار أنّ الرؤيا في الشّعر تعمق النّظرة للحياة، وتُفسر الماضي بعين المستقبل، وهو ما يذهب إليه كذلك "غالي شكري" حينما ربط الرؤيا بالشّعر واعتبارها وسيلة وأداة في يد الشاعر للتّعبير عن شتّى التّجارب.

12- مصطلح الزّمن بعد "الثابت والمتحوّل":

يختلف مفهوم "الزمن" من ناقد إلى آخر، تبعا للخلفية المعرفيّة التي ينطلق منها، فنشهد تبعا لذلك تعددا في المفاهيم، وسنكتفي في هذا المقام بذكر مفهومي "**حسن بحراوي**" و"**تودوروف**" لربطهما بما جاء به أدونيس في نفس المفهوم.

يتطرق النّاقد "**حسن بحراوي**" إلى مفهوم "الزّمن" عند الفيلسوف الفرنسي "**بارث**"، والذي يُعرّفه انطلاقا من الخلفيّة السّرديّة فيقول: «فالزّمن السّردي، في رأيه أيضا، ليس سوى زمن دلالي، أمّا الزّمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي حسب تعبير يقتبسه عن بروب، ومن ثمّ تبقى المهمة التي يسندها بارث إلى الباحث في الزّمن الروائي هي التّوصل إلى وصف بنيوي للإبهام الزمني»[3]؛ فالزّمن البارثي هو زمن بنيوي في الأصل (نظام/بنية

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 149.

[2] غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين..؟، دار الشروق، 1991، ص: 77،76.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء-الزمن-الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 111.

مغلقة) تتحدّد معانيه وفق آليات مغلقة، يصل إليه القارئ من خلال الوصف (أي من خلال التّفكيك وإعادة التّركيب)، وهو ما أشار إليه أدونيس في مفهوم الزّمن، في قوله: «قيمة الزّمن ليست في امتداده الأفقي- الكمّي بل في عمقه وعموديته»[1]، وبالتّالي يشتركان في فكرة جوهريّة مفادها أنّ الزّمن معنوي (وهم مرجعي واقعي)، وفي ذلك تتمثل قيمته لكونه حفر في العمق لا في السّطح.

أمّا حديثه عن الزّمن المرهون بالمكان، فقد قال فيه: «الزّمان قياس الحركة، والحركة لا تتمّ إلاّ في مكان. فإذا كان الزّمان محلا ورمزا للنّقص، فإنّ المكان هو كذلك محل ورمز للنقص. وإذا كان الزّمان مجموعة من اللحظات فإن المكان هو كذلك مجموعة من النّقاط»[2]، فهما متوازيان متقابلان، فلا زمن بدون مكان، ولا مكان بدون زمن.

ويرى "**تودوروف**" بأنّ للزّمن ثلاثة أصناف كأقل حد، «وهي زمن القصة أي الزّمن الخاص بالعالم التّخييلي، وزمن الكتابة أو السّرد وهو مرتبط بعمليّة التّلفظ، ثمّ زمن القراءة أي ذلك الزّمن الضروري لقراءة النّص» [3]؛ أي أنّ الزّمن سيختلف من مرحلة إلى أخرى، ومن الطبيعي أنّ زمن الكتابة يختلف عن زمن القراءة، وهما يختلفان عن زمن الحكاية الأصليّة، «وإلى جانب هذه الأزمنة الدّاخلية يعين تودوروف أزمنة خارجيّة تقيم، هي كذلك، علاقة مع النّص التّخييلي، وهي على التّوالي: زمن الكاتب أي المرحلة الثّقافيّة والأنظمة التّمثيليّة التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التّفسيرات الجديدة التي تُعطي لأعمال الماضي، وأخيرا الزّمن التّاريخي ويظهر في علاقة التّخييل بالواقع»[4]، فهو يؤكد على زمن القارئ/زمن القراءة ويعتبره الزّمن الأهمّ في العمل الرّوائي، لذلك تّم التّركيز عليه بشكل واضح في القراءات ما بعد النّصيّة/ما بعد حداثية، خاصة مع نظرية القراءة والفلسفة التّأويليّة.

فيما تطرق أدونيس إلى مفهوم الزمن في مجال الشّعر لا السّرد، للتّفريق بين زمنين في الشّعر، وهما: الزمن في الشّعر القديم، والزّمن في الشّعر الجديد، ولذلك قال: «الزّمن في التّجربة الشّعريّة الجديدة، هو نفسه الزّمن في الشّعر القديم: ليس بُعدا داخليا في الأشياء، يخلقها ويغنيها وإنما هو قدر خارجي يُفسد الحياة، ويهدم الكمال،

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 290.

[2] نفسه، ص:71.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص: 114.

[4] نفسه، ص: 114.

ويلتهم الأشياء. فالزّمن دائما يتضمّن الكارثة»[1]، فبعد خلقه لحاجز يفصل بين زمن الشّعر القديم والزّمن في التّجربة الشّعريّة الجديدة، رأى بأنه زمن واحد يتشاركان فيه، كما أنه يحمل دلالة سلبية.

- ✓ خاض أدونيس في مفهوم الزّمن لأهميته، مُشيرا إلى نوعين من الزّمن: الزّمن العادي/الأفقي وهو زمن كمي، والزمن الفني/العمودي هو زمن التجربة الشّعرية، وقد حذّر من هذا المفهوم كونه يحمل الكارثة، بينما ذهب "حسن بحراوي" هو الآخر إلى الإشارة إلى مفهوم الزمن بتقسيمه إلى قسمان: زمن حقيقي/واقعي، وزمن سردي/روائي؛ أي أنه ربط الزمن الفني بالتجربة السردية على خلاف أدونيس الذي ربطها بالتّجربة الشّعرية.

13- مصطلح السّخريّة بعد "الثابت والمتحوّل":

ينبني مصطلح "السّخريّة" على دلالة تهكّميّة، أو يمكن القول بأنّها نوع من أنواع السّذاجة، وهو ما قاله أدونيس، حينما تطرق لمفهوم المصطلح، «السّخريّة تخدع، لكنها لا تخدع إلاّ من أجل أن تعلن الحقيقة. إنّها، فيما تُخفي عنّا الصّدق، تكشفه لنا، وتضعنا على الطّريق الصّحيح. وهذا الخداع مقترن بمظهر البراءة والسّذاجة»[2]، فبالرّغم من مظهرها الخارجي الذي يوحي بالعبثيّة، إلاّ أنها تكشف لنا حقائقا وتضعنا على الطريق الصّواب، وقد أكّد على ذلك في قوله: «فكأنّ السّذاجة هي الأساس الذي تنبني عليه السّخريّة»[3].

ونجد النّاقد **"جبور عبد النور"** يضع مفهوما للسّخرية قريبا من مفهوم أدونيس، فيقول: «نوع من الهُزْءِ، قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كله، على الكلمات، والايحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام، بعكس ما يُقال»[4] فهي أسلوب قوامه الاستهزاء والتّهكم، وبالتّالي السّخرية على جانب من جوانب الحياة، بالابتعاد عن حقيقة الأشياء وأخذ قرينة تدلّ عليها (ربما يمكن القول كذلك أنه يكون نوعا من التّشبيه، إلاّ أنّ هذا التّشبيه ساخر).

يقترب النّاقد **"السّعيد علوش"** بشكل أدق من مفهوم السّخريّة عند أدونيس، والذي يرى بأنّها «تتمثل (السخرية)، في منهج جدلي، يعتمد على الاستفهام، بمفهومه البلاغي، إذْ تعتبر طريقة في توليد الثنائيّة، والتّعليم

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4،ص: 240.

[2] نفسه، ص: 158.

[3] نفسه، ص: 158.

[4] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص: 138.

على البعد المعرفي»[1]، فهو أسلوب مُراوغ يُنتهج في حقيقة الأمر لطرح تساؤلات عن الواقع في شكل بعيد عن هذا الواقع، لإخفاء تلك الحقائق عن جهات معيّنة.

- ✓ قام مصطلح السخرية عند أدونيس على الخداع من أجل إظهار الحقيقة، أو هي الصّدق المحجوب بالسّذاجة، فيما خالفه في ذلك "جبور عبد النور" الذي رأى بأنّ السّخرية نوع من الهُزء لمراوغة المعنى الصّريح، وإبعاده عن ذهن المتلقي، بينما يذهب "السّعيد علوش" إلى مفهومه العلمي باعتباره منهجا جدليا قوامه الاستفهام للوصول إلى المعنى، وبالتّالي تحقيق المعرفة المطلوبة.

14- مصطلح الشّعر بعد "الثابت والمتحوّل":

تضاربت مفاهيم الشعر عند النّقاد وتباينت تبعا لاختلاف توجهاتهم النّقدية، والتي انعكست على مفاهيمهم، وفي ما يأتي ذكر لأهمّ ما جاء فيها.

إنّ المفهوم التّقليدي للشّعر، عرف طريقه إلى بعض المفاهيم الحديثة، التي تشاركت نفس الرؤى والمعتقدات، وأقرّت بأهميّة الوزن والقافيّة في تشكيل القطعة الشّعريّة، وبأنّهما روح الشّعر العربي، وميزاته الأساسيّة التي تميّزه عن شعر آخر.

نرى **"مُحَمَّد كامل الخطيب"** الذي يولي أهميّة كبيرة للوزن والقافية، فنجده يقول: «إذا فالوزن ضروري في الشّعر وليس هو بالشّيء المصطلح عليه ولكنه جوهري لا بد منه وإن شئت فقل هو جثمان الشّعر، وليس يكفي أن تدعوه ثوبا يخلعه الشّاعر عن معانيه فتشير بذلك إلى أنه شيء منفصل عن الشّعر، لأنّ الإنسان لم يخترع الوزن- لا ولا القافية- ولكنهما نشأا منه، ولا شعر إلاّ بهما أو بالوزن على الأقل»[2]، إنّ هذا القول محاكاة لأقوال النّقاد القدامى وتعزيز لأطروحاتهم، ويُقرنُ مفهوم الشّعر بغاياته وأهدافه، فيقول: «وغاية الشّعر أن يُدخل في متناول الحس والعواطف والمدركات وكلّ ما له وجود في العقل، وأن يوقظ الحواس الخامدة والمشاعر الرّاكدة، وأن يملأ القلب ويشعر النّفس كل ما تستطيع الطّبيعة البشريّة احتماله وكل ما له قدرة على تحريكها وابتعاثها»[3]، فبالرغم من تبنيه فكرة مركزية الوزن والقافية في النّص الشّعري العربي، إلاّ أنّه لا يقصي طرفه الآخر وهو ركن الأحاسيس والمشاعر، بل يؤكد عليها لأنّها تلامس عواطف المتلقي، وتساعد على تحريكها.

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1985، ص: 110.

[2] مُحَمَّد كامل الخطيب، نظريّة الشّعر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربيّة السّوريّة، دمشق، 1996، ص: 37.

[3] نفسه، ص: 56.

وقد أشار أدونيس في "الثابت والمتحوّل" إلى النّظرة التي توحد بين الدين والأدب (الشّعر) السّائدة في الثقافة العربيّة، والتي أفضت إلى أنّ الشّعر صناعة وليس إبداعا، وقد قال إثر ذلك: «ليس الشّعر إبداعا، بل صناعة. ليس الشّعر أن يبتكر الشّاعر أشكالا وطرائق جديدة، بل أن يستعيد الأصل، أو يصنع شكلا آخر يُماثل الأصل ويكون امتدادا له، فيعبّر بلغة تحاكي لغة الأصل»[1]، فالشّعر حسب الثّقافة العربيّة محاكاة للنموذج الأرقى والأسمى وهو النّموذج الأصل التي تقوم عليه النّماذج اللاحقة، ما جعله صناعة، «فقد أصبح الشّعر هو كذلك أصالة في ضبط القواعد والموازين التي تؤكد على ضرورة محاكاة الأصول التي تعبر عن الذوق العام. ومن هنا تحوّل الشّعر شيئا فشيئا إلى شكل من أشكال "العلم"، وأصبح جزءا من الحياة الاجتماعيّة-السّياسية يُمارس من حيث هو صناعة، شأنه في ذلك شأن بقية الصّناعات»[2]، فكثرة المحاكاة والتّقليد تقتل روح الأدب وتنزع عنه الجمالية والفنيّة، ليصبح مع الوقت نصا مثل باقي النّصوص العلميّة والتّاريخية والاجتماعيّة.

يقترب بعض الباحثين من المفهوم السابق لأدونيس، ويذهبون إلى أبعد من ذلك بالقول «بأنّ الشّعر تراث جماعة لا صناعة شعراء أو مؤلفين، والشّعر حريص على ما نسميه الصّورة، والصّورة تشكل المادة كما أنّ الصورة تقترب من فكرة الجماعة والجماعة هي الحكمة وقوة غريبة ونادرة، ومن أجل فكرة الجماعة كانت العناية بنظام اللغة. وبالتّالي فالنّص الشّعري إذن ليس إبداعا شخصيا بل هو استشغاف روح الجماعة وروح النّظام»[3]، يمكن القول بتعبير آخر أنّ النّص الشّعري هو مجموعة نصوص متعالقة، ومتواشجة، في الذاكرة الجماعية العربية، تنم عن مخزون ثقافي أصيل متجذر في تربة خصبة، هي التراث الجاهلي، وهذا ما يستدعي الحفر عن مكنونات النّص البريء —عند قراءته قراءة سطحية- والبحث في بنياته العميقة من خلال تفكيكه وإعادة بنائه مرة أخرى.

وهو ما أشار إليه أدونيس حينما رأى الدّور الذي لعبه الشّعر في الحياة الجاهلية، وتجسّد ذلك في قوله: «كان الشّعر يُحاكي الإنسان الذي كان، بدوره، يحاكي الشّعر- أي يرى نفسه في مرآة نفسه- كان الشّعر الجاهلي يتكلّم الحياة الجاهليّة ويكلمنها: كانت الحياة شعرا، وكان الشّعر حياة»[4]، وهو تأكيد على دور المحاكاة في الشعر الجاهلي.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 111.

[2] نفسه، ص: 113.

[3] فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبيّة، دار المعرفة، باب الوادي الجزائر، 2008 ، ج:2، ص: 48.

[4] المصدر السابق، ص: 141.

ومن النّقاد من يقف موقف الوسطيّة، فلا يستغني عن أركان الشّعر –أي الوزن والقافيّة– ولا يتعدى حدوده الإبداعية، وهي الروح والجوهر فيه، وهذا ما نجده عند **"عز الدين إسماعيل"** في قوله: «وطبيعة الشّعر مرنة؛ ولهذا كانت قوانين الشّعر– كقوانين الطّبيعة– يمكن أن تستنبط بوصفها مبادئ موجهة، يتحرّك الأفراد في حدودها بسهولة تبعا لطبائعهم الخاصة، فلا هي تترك لهم الحريّة ولا هي تعوقهم، فطبيعة الشّعر ليست آلية، وقوانينه ليست أوامر، ولكنّها ملاحظات، فهي لا تفرض على الشّعر ولكنها تستنبط منه»[1]؛ ويقصد بالمرونة هنا قابلية الشّعر في استهلاك القوانين، واستنباط التوجيهات والملاحظات، والأخذ بالأحكام الجمالية والإبداعية، دون تعدّي طرف على آخر، أو استبدال خاصية بأخرى، أو إقصاء مبدأ مقابل مبدأ آخر من مبادئ الشّعر.

فيما نرى صنفا ثالثا ثائرا على كل ما هو تقليدي سلفي رجعي – مثل أشعار أدونيس الثائرة وقد تجسدت هذه الثورة في مصطلحاته النّقدية لاحقا– والمناداة بالتّجديد، والتّغيير، فيذهب **"أحمد درويش"** إلى أبعد من ذلك حين يقول: «إنّ فن الشّعر نفسه لم يولد معرفا ولم تتحدد معالمه في كون خارج هذا الكون، ويهبط إلينا منوالا ننسج عليه كلماتنا ونمسح فيه دموعنا، ولكنه فن هلامي أحست الإنسانية بالحاجة الملحة إليه، وصاغته "شخصية الشاعر" جيلا بعد جيل، ومن ثم فشخصية الشاعر جزء من تعريف الشعر، وفي كل لغة، شعراء يمكن أن يقال عنهم، إنّ الشعر بعدهم لم يعد كما كان قبلهم»[2]؛ أي أنّ الشّعر ذو أبعاد زئبقية، يصعب على الباحث فيه القبض على معانيه المضمرة، والعائمة على أسطح من الغرابة والغموض، فهو مربك، مقلق بمعانيه المغلقة تارة، والمفتوحة تارة أخرى، إنه نسيج من نفسية الشّاعر، وسلطة بيئته، وحركيّة اللغة المدوّن بها.

وقد تطرّق أدونيس في "الثّابت والمتحوّل" إلى قضية انفتاح الشّعر على كلّ أشكال الحياة، ممّا يُعطيه نفسا وروحا جديدة تُطرب قارئه، ولذلك قال: «الشّعر واسع منفتح كالوجود، وهذا يعني أنّه لا يمكن أن يحصر في تعريف محدود. فهو، شأن الحياة، لا يستنفده التّعريف. وفي ذلك رد على التّعريف العربي القديم. ومن هنا يستغرق الشّعر آفاق الوجود كلّها، وآفاق النّفس كلّها»[3].

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص: 349.

[2] أحمد درويش، متعة تذوق الشّعر دراسات في النّص الشّعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص: 257.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 75.

فيقول في هذا الصّدد **"عبد الملك بومنجل"**: «"الشّعر" عند بعض الحداثيين العرب لا يتحدّد بالوزن والقافيّة، بل لا يتحدّد بشكل إيقاعي مسبق، بل لا يتحدد بخاصيّة وقانون»[1]، فالوزن والقافية – بالنّسبة إليهم- تكبيل للإبداع، والشّعر عندهم سحابة هاربة لا يحكمها أيّ قانون. وهو ما أشار إليه أدونيس في قوله: «لم يعد الشّعر، تبعا لذلك، منحصرا في القصيدة الموزونة المقفاة، وإنما أصبح رؤيا شاملة جديدة للعالم والإنسان، وشكلا كتابيا، موزونا أو منثورا، يحتضن هذه الرؤيا، يتطابق معه وينقلها إلى الآخر»[2]؛ أي أنّ الشّعر تمرّد على كل الثوابت والمرتكزات الكلاسيكية البالية (الوزن والقافية) التي تكبّل الشاعر وتُقيّد إبداعه، وتجنح إلى رتابة النّص الشّعري، هذا ما دفعه للتّأكيد على ضرورة الانفتاح في الرؤية الشّاملة للعالم، ورأى بأنّ: «رسالة الشّعر، إذن، هي أن يفتح بابا على العالم الآخر الخفي، وأن يحرّك في الإنسان طاقاته التي تتجاوز المحسوس، طاقاته الخفيّة والأكثر غموضا»[3].

غير أنّ **"أحمد درويش"** وبالرغم من تبنيه لفكرة أدونيس، إلاّ أنه ينوه إلى خطورة الانفتاح الكلي، التي ترجع سلبا على الشّاعر وشخصيته، وفي ذلك يقول: «إنّ هذه النّظرة العامة ربما تقودنا إلى ملاحظة أخيرة، تتعلق بحركة الشّعر العربي في العقود الأخيرة، بعد انهيار كثير من قيود الشّكل أمام المبدعين، لقد كثر الذين يكتبون الشّعر أو ينتسبون إليه، وقلّت الشخصيات المتميّزة، بحيث أصبحت شخصيّة الشّعر، أو شخصيّة الحركة الشّعريّة، تهدد مرة أخرى بالطّغيان على حساب شخصيّة الشّاعر، ولم يعد من السّهل أن تميز مبدعا من آخر، فالأطروحات متشابهة والزّفرات متكررة، ومسارب الغموض يقود بعضها إلى بعض، والادعاءات برفض "وصايات" النقاد ثابتة في كلّ جدال، ودفتر الشّعر المعاصر يتضخم يوما بعد يوم وشخصية الشاعر تذبل ساعة بعد ساعة»[4]، فقد سيطر التّكرار على المقطوعات الشّعرية وأضحت متشابهة في شكلها ومضمونها، وهو ما أفقد الشّاعر التّفرد والتّميز في شعره وجعله مبتذلا صانعا لا غير.

فكثرة التّحرر في تشكيل الشعر العربي، والابتعاد عن الشكل الرئيسي له، ساهم في تمزقه من الدّاخل، وضياع مقوماته ومرتكزاته، وخصوصياته، وأُلقي في متاهة التّكرار والانغلاق من جديد، بالإضافة إلى تراجع

---

[1] عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحوريّة في النّقد العربي بين جاذبيّة المعنى وإغراء الحداثة، ص: 18.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 187،188.

[3] نفسه، ص: 15.

[4] أحمد درويش، متعة تذوق الشّعر دراسات في النّص الشّعري وقضاياه ، ص: 259.

وانسحاب شخصيّة الشّاعر في الأثر الشّعري والكتابة بطريقة آلية خالية من أيّ إبداع، فمركزيّة الشّاعر تراجعت، وتخلّت عن دورها في قيادة الشّعر، وفقا للمتطلبات المترتبة عن روح العصر.

- ✓ سعى أدونيس إلى تحديد مفهوم الشّعر انطلاقا من مراحل مرّ عليها –العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام والعصر الأموي والعباسي...– كان مكتملا في العصر العباسي حيث عرف توسعا في مفهومه، وقد أدّت إلى اكتماله عوامل ساهمت في تشكّله بصفة نهائيّة، فأقرّ بأنه انفتاح على الوجود غير مقيّد بمفهوم واحد، وهو ما يذهب إليه فيما بعد "أحمد درويش" بتبنيه هذا المفهوم باعتباره فنا هلاميا، استدعته الضرورة الإنسانية، ويفترق عن أدونيس في تحذيره لخطورة الانفتاح الكلي للشعر، الذي يعود سلبا على شخصية الشاعر، بينما يقف "عز الدين إسماعيل" موقف الوسطية من الشعر؛ من خلال الإشادة بمرونة الشعر وقابليته لاستيعاب الملاحظات والقوانين دون التّخلي عن صفته وخصائصه الجماليّة، غير أنّ "مُحَمَّد كامل الخطيب" أشار إلى أهميّة الوزن والقافية في قيام الشعر، وهو بدونهما يفقد خصوصيته وجاذبيته.

15- مصطلح الشّكليّة بعد "الثابت والمتحوّل":

عمل النّاقد **"سمير حجازي"** على توسيع مفهوم الشّكليّة، عكس ما جاءت عليه في كتاب "الثابت والمتحوّل"، فقد ألقاها "أدونيس" في فكرة موجزة مفادها أنّ: «الشّكليّة، أو الأسلوبيّة وهي براعة الشّاعر الخاصة وفُرادة الطّريقة التي يُعبّر بها»[1]، فيما تطرّق "سمير حجازي" إلى وظيفة المصطلح في قوله: «لقد اهتمت الدّراسات الشّكليّة بدراسة الشّكل الأدبي باعتباره في ذاته ظاهرة فنيّة، كما اهتمت بدراسة الأشكال الصّوتيّة وبدراسة البنيات اللغويّة أي دراسة الشّكل الأدبي بعد تفريغه من محتواه فأصبح موضوع هذه الدّراسات هو صورة العلاقات الأدبيّة الفارغة»[2]؛ أي أنّ الشّكليّة تقوم على دراسة الظاهر(كل ما هو سطحي) دون التّطرق إلى المحتوى الكامن وراء النّصوص، وقد اعتُمد هذا النّوع من الدّراسة في القراءة السّطحيّة –الخارجيّة– للنّصوص الأدبيّة.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 53.

[2] سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار التّوفيق للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوريّة–دمشق، ط1، 2004، ص: 75.

تجدر الإشارة هنا إلى ما قاله أدونيس على لسان "الجاحظ" في كونها –أي الشّكليّة– مصطلحا ذاتيا تقوم على البساطة والفطرة، في قوله: «إنّ الشّكلية، كما يفهمها الجاحظ، ترادف الطّبع، أو هي الطّبع بالذّات»[1]، هذا الطبع يعمل على توضيح المعاني، ويصبغها صبغة جمالية، وبالتّالي «فالشّكليّة لا تعني التّكلف والمبالغة والتّعقيد مما يطمس حسن المعنى، تماما كما تطمس الثياب المفرطة في تأنقها وبهرجتها، حسن الجارية»[2].

ويواصل "سمير حجازي" حديثه عن مفهوم الشّكليّة، فيقول: «...والشّكليّة وفق هذا المفهوم كان لها دورها في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، حيث درس النّقاد طبيعة العلاقات الأدبيّة على ضوء مقولة الشّكل الخارجي، والشّكل الدّاخلي، ومقولة التّحول المتبادل بين الشّكل والمضمون، وغيرهما من المقولات التي أضافوها وطوّروها فيما بعد»[3]، فهو يعترف بأهميّة الدّراسات الشّكليّة في المجال الأدبي النّقدي المعاصر لأنّها تبيّن مستويات العمل الأدبي، وتوضّح عمل تلك القوى المتصارعة (الدّاخل (الباطن)/الخارج (السّطح)) وعلاقتها بتشكيل النّص.

- ✓ يكتفي أدونيس بالمفهوم البسيط لمصطلح الشكليّة، مُستعينا بما قاله الجاحظ عنها في كونها تُرادف الطبع، بعيدا عن التّكلف والمبالغة والتّعقيد؛ لحماية المعنى من التّفكك، بينما يتوغّل "سمير حجازي" في مفهومها، متوسلا بالمفهوم الفني لها والمتمثل في كونها طريقة فنية للتّعبير، أو هي الأسلوب المُميّز لشخص دون غيره، ويتطرق إلى خصائصها التي تُعنى بدراسة الأشكال الصوتية والبنيات اللغوية.

16- مصطلح الصّوفيّة بعد "الثابت والمتحوّل":

لا تكاد تختلف التعريفات المصطلحيّة لمصطلح "الصّوفيّة" عند جملة من النّقاد والمفكرين العرب، فقد اتفقوا على كونه مصطلح غيبي روحاني، وقدسي يختص بالعبادة الإلهية، ولتوضيح ذلك أكثر نتطرق إلى التعريفات الآتية:

يقول **"حسن الشرقاوي"** بأنّ ألفاظ الصوفيّة «لا تعرف عن طريق منطق العقل والنّظر بقدر ما تفهم عن طريق الذوق والكشف»[4]، وهذا لما يحمله المصطلح من أبعاد غيبية تُنافي التّفكير العقلي، وتُخالف قواعد المنطق، بل تعرفه الذات الحكيمة العارفة بخبايا الكون وقدرة الخالق، فتسبح في فلك مجهول قصد الوصول إلى نور الحقائق

---

[1] المصدر السابق، ص: 53.

[2] نفسه، ص: 53.

[3] سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، ص: 77.

[4] حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصّوفيّة، مؤسسة مختار للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص: 07.

الخفيّة عن الإنسان العادي، إن الصوفية بمعنى آخر، هي القدرة على رؤية الأشياء الغائبة والتي تُرى بالبصيرة لا بالبصر. وهو ما أشار إليه أدونيس بالفعل في الثابت والمتحول، وتجسّد ذلك في قوله: «والواقع أنّ الصّوفيّة لم تعتمد، في الوصول إلى الحقيقة، المنطق أو العقل. ولم تعتمد كذلك، الشّريعة وإنما اعتمدت ما اصطلحت على تسميته بالذوق، وهو الكشف المباشر الذي يتم عبر حال تتلبس الصّوفي فتبدل صفاته، وتقوده في حركة تتجاوز الشّريعة إلى الحقيقة، متجهة نحو الكشف عن الله، جوهر العالم، والفناء فيه»[1]، فالصّوفيّة تقوم على الكشف الذي يتجلّى واضحا عند الصّوفي المكتمل الصّفات، بالرّغم مما يحمله هذا المفهوم (مفهوم أدونيس) من إشكالية، كنا قد تعرضنا لها في الفصل الثاني.

أمّا "**عبد الله حسين**" فيقول: «يُعرف عن الصوفيّة أنّ الواصل منهم إلى هذا المقام يتجلى له أمر المستقبل، فيعرف كثيرا من الحوادث قبل وقوعها، وبذلك يمكنه أن يتصرف بهمته وقوى نفسه في الموجودات السفلية، والعظماء منهم لا يعتبرون هذا الكشف ولا يخبرون بشيء عنه ولم يؤمروا بالتكلم فيه؛ لأنه قد يكون لهم من قبيل المحنة والابتلاء»[2]، فالصّوفي ينقطع من جميع البشر إلى الله والتّفنن في عبادته، ما يمنحه قدرة على رؤية الأشياء بوضوح، هذا الصّفاء والوضوح يكسبه استشرافا في معرفة اللامرئي والخفي وهذا ما لا يقدر عليه الإنسان العادي. وهو ما تطرّق إليه أدونيس بصيغة مغايرة، في قوله: «فالصّوفي جوهر مبثوث في الوجود كله، لذلك لا تحده الجهات، بل الجهات تصدر عنه، ولا يحيط به المكان، بل هو الذي يحيط بالمكان»[3]؛ أي أنّ الصوفي يُخوّل له ما لا يُخوّلُ لغيره من النّاس، باعتباره عارفا بأمور الغيب التي كشفها الله له.

ويرى أدونيس في كتابه "**الصّوفيّة والسّوريالية**" بأنّ الصّوفية ترتبط بالظواهر الغيبية فيقول: «ترتبط كلمة صوفي بما هو خفيّ وغيبيّ. والاتجاه إلى الصّوفيّة أملاه عجز العقل (والشّريعة الدّينيّة) عن الجواب عن كثير من الأسئلة العميقة عند الإنسان- وأملاه كذلك عجز العلم»[4]؛ أي أنّها كانت نتيجة لعدم قدرة العلم على تفسير كثير من الأمور وتجاوزها، والتي شكّلت عند الإنسان الصّوفي دافعا وجيها لكسر الحاجز، والمنعرج الحائل أمام معرفة الحقائق الكونيّة.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 92.

[2] عبد الله حسين، التّصوف والمتصوفة، هنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص: 17.

[3] المصدر السابق، ص: 97.

[4] أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار السّاقي، ط3، ص: 11،10.

وهو ما أثبته في الثابت والمتحول، عندما رأى بأنّ الصّوفيّة تُخالف المفهوم التّقليدي للدين وتُقر بعجزه في رؤية العالم من زواياه المختلفة، ولذلك قال: «تنطلق التّجربة الصّوفيّة من القول إنّ الوجود باطن وظاهر، وإن الوجود الحقيقي هو الباطن. وقد ترتبت على هذا المنطق نتائج كثيرة، وبخاصة فيما يتعلق بالمعرفة ومنهجها، والصّلة بين الإنسان والله، استلزمت فهم القرآن فهما جديدا، يُغاير الفهم التّقليدي، ورافقها اتهام التّجربة الصّوفيّة بأنّها خروج على الشّريعة»[1]، فقد عملت الصّوفية على تحديث الدّين، وقراءته قراءة جديدة تتلاءم مع معطياتها.

ولم يكتفِ أدونيس بذلك، وإنما أكّد على حداثة الرّؤية الصّوفيّة، والتي تعتبر طريقة جديدة لفهم السّلوك الإنساني، وقد تجسّد ذلك في قوله: «الصّوفية تجربة جديدة في المعرفة وفي السّلوك، وهي فهم آخر للدين يُغاير السلفية التّقليديّة»[2]، ثمّ يُحاول التّعمق في أصولها، فيرى بأنها طريقة مغايرة لفهم الشّريعة الإسلاميّة، فقال إثر ذلك: «الصّوفية، في هذا الأفق وضمن هذا الإطار التّاريخي، فهم جديد للإسلام، ورؤية جديدة للإنسان والكون»[3].

ويعرف **"أيمن حمدي"** التّصوف فيقول: «هو امتثال الأمر واجتناب النّهي في الظّاهر والباطن، من حيث يرضى لا من حيث ترضى»[4]، فالصّوفية تكمن في مجموعة من الممارسات والأشكال التّعبديّة الخالصة لوجه الله دون غيره، ابتغاءً لمرضاته.

فيما يعرف **"سفيان زدادقة"** الصوفية في قوله: «إذ الصوفية نسبتها اشتقاقا إلى الصوف. ويرجّح باطنا معنى الصّفاء الذي هو هدف نفسي جوهري يسعى إليه المتصوف بكل قواه، عن طريق التّطهر الكامل من الأدران البشريّة، والوصول إلى حالة من السّمو الأخلاقي والرّوحي يجعل المرء متصلا بالله لا منفصلا، قريبا لا بعيدا، وهي الحال المثلى التي تميّز سالك طريق الحق» [5]، فقد أرجع مفهومها إلى الأصل الأوّل لها، في كونها مشتقة من الصّوف، كما تتصل بالصفاء؛ أي صفاء السّريرة الإنسانية التي تسمح لها بالوصول إلى أعماق الأشياء وكنهها.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 92.

[2] نفسه، ج:1، ص: 138.

[3] نفسه، ج:3، ص: 15.

[4] أيمن حمدى، قاموس المصطلحات الصّوفيّة دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء، دار قباء للطباعة والنشر والتّوزيع، القاهرة، 2000، ص: 50.

[5] سفيان زدادقة، الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص: 52.

يرجع هذا المصطلح إلى فترة زمنية ماضية، حيث «تقابل مصطلح صوفية في اللغات الأوربية Mysticism أو Mystique وهي كما يرى رينولد نيكلسون: "انحدرت من الديانة الإغريقية إلى الآداب الأوروبيّة (...) واللفظان على كلّ حال ليسا مترادفين تماما، لأن للفظة "الصوفي" مدلول ديني خاص، وقد قيدها الاستعمال بالصوفية الذين يدينون بالدّين الإسلامي". كما قد تترجم الصوفية حرفيا إلى Sufism في الانجليزية والى Soufisme في الفرنسية» [1]، وهنا يُرجع النّاقد **"سفيان زدادقة"** المصطلح إلى أصوله الأولى والتي تقول بأنّه مأخوذ من الكلمة اليونانية والمُراد بها حب الحكمة، ثم تحوّل مفهومها فيما بعد إلى مفهوم ديني عام.

ويقول أدونيس عن الصّوفية في مجال الأدب ما يلي: «ليست التّجربة الصّوفيّة، في إطار اللغة العربيّة، مجرد تجربة في النّظر، وإنما هي أيضا، وربما قبل ذلك تجربة في الكتابة. إنها نظرة أُفصح عنها بالشّعر وزنا ونثرا، أو بلغة شعرية، إضافة إلى لغة البحث النّظري، والشّرح. وهي في ذلك، على صعيد الكتابة، حركة إبداعية وسّعت حدود الشّعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنيّة، أشكالا أخرى نثريّة نجد فيها ما يُشبه الشّكل الذي اصطلح على تسميته، في النّقد الشّعري الحديث، ب "قصيدة النّثر"»[2]، فالصّوفيّة في مجال الأدب تختلف زوايا نظرها عن مجال الدّين، فالأديب يراها حلقة جمالية أضافت للأدب لمسة جديدة، وانفتح الشّعر بها إلى آفاق بعيدة، وساهمت في تحرير الشّعر من قواعده العتيقة، وفتح أبواب الإبداع أمامه، وفي الجهة المقابلة يرى الصوفيون أنّ في الشّعر متنفسا، وطريقة للتّعبير عن مجمل آرائهم، وخلجاتهم الرّوحيّة، ولذلك قال: «لقد رأت الصّوفيّة في الكتابة الشّعريّة الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها، ورأت في اللغة الشّعريّة وسيلة أولى للمعرفة»[3]؛ أي أنها اختبأت بأفكارها في ثوب الشّعر، لتمرير غاياتها دون التّعرض للإقصاء والتّهميش من طرف القارئ.

يتجسّد المفهومان السابقان لأدونيس فيما قاله قبل ذلك في كتابه "الثابت والمتحوّل"، فقد عمل على تطوير مفهوم الصّوفيّة في كتابه **"الصّوفيّة والسوريالية"**، ويرجع التّشابه في قوله: «كانت التّجربة الباطنيّة- الصّوفيّة تعني، على صعيد الأدب واللغة، الفصل بين الاسم والمسمّى، والتّوكيد على أنّ العبارة (الاسم) لا تساوي المعبّر عنه (المسمى)، فالعلاقة بينهما علاقة إشارة ورمز، لا علاقة مطابقة وهويّة. أو هي بتعبير آخر، علاقة احتمال لا

[1] المرجع السابق، ص: 53.
[2] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 22.
[3] نفسه، ص: 22.

علاقة يقين»[1]؛ أي أنّ الصّوفية في مجال الأدب عملت على توسيع العلاقة بين الدال ومدلوله، بنزع المألوفية عن الدّوال.

ويمكن القول بشكل آخر، أنّ الصّوفيّة خوّلت لنفسها قراءة النّص الديني من منظورها الخاص، انطلاقا من آلياتها الحداثية التي تسمح لها بالنفاذ إلى اللامرئي، وهو ما تبناه أدونيس في قوله: «إن في التّجربة الصّوفيّة غنى تراجيديا فريدا. فالإنسان الذي يتجاذبه عالمان، ويعجز عن الوصول إلى اللامرئي إلا بغياب المرئي هو وحده القادر على معاناة الشّعور المأساوي. وهذا الإنسان هو الصّوفي بامتياز وهو نقيض الإنسان المسلم، في صورته السّلفية التّقليديّة، لأنّ هذا لا يرى أية علاقة بين المرئي واللامرئي، بين العالم والله، إلا علاقة الانفصال المطلق- فالمرئي، في رأيه، من طبيعة مغايرة، جوهريا لطبيعة اللامرئي، بينما هو، في رأي الصوفي، صورة اللامرئي، وشكل من أشكال تجلياته»[2].

- ✓ أعطى أدونيس لمصطلح الصّوفية بعدا رمزيا مُغايرا، حيث أقامت الصوفية —حسبه- علاقة جدلية بين المرئي واللامرئي، فقد غيّرت مفهوم الله من خلال تغيير علاقته مع الآخر، أي أنها أقصت ثنائية المؤمن/الكافر، مؤكدا على أنها محاولة للكشف عن المجهول باستخدام الذوق لا العقل والمنطق، وهو ما يتبناه "حسن الشّرقاوي"، كما أنّ الصوفي له القدرة على معرفة الحقائق، والخوض في المسائل الغيبية وهي ميزة لا تكون في غيره، وهو ما يذهب إليه "عبد الله حسين" موافقا أدونيس في ذلك.

17- مصطلح الغموض بعد "الثّابت والمتحوّل":

تشكّل مصطلح الغموض في البيئة العربيّة مقترنا بالخطاب الشّعري عند ثلة من الشّعراء، ومنه ما صرّح به أدونيس في قول مكثّف دلاليا، عن الصّورة الجماليّة التي يخلقها الغموض في ذهن المتلقي، وفي ذلك قال: «فالغموض نتيجة لاهتزاز الصّورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول»[3]؛ أي أنّ الغموض يكسر أفق التّوقع عند القارئ، فيخلق حاجزا بين الدّال ومدلوله، وتتعدّد التّأويلات والاحتمالات عند المتلقي الواحد.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 212.
[2] نفسه، ج:1، ص: 149.
[3] نفسه، ج:2، ص: 118.

وهو ما يأخذ به النّاقد **"عز الدين إسماعيل"** الذي يرى ما رآه أدونيس قبله، في أنّ الغموض يحمل دلالة إيجابية، تُضفي على النّص الشّعري قيما مُضافة، فيقول: «ارتبط الغموض بطبيعة الشّعر ذاتها حتى ليمكن القول في بعض الأحيان أنّ الشّعر هو الغموض، وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشّعر الجديد دليلا على أنّ هذا الشّعر قد حاول التّخلص من كل صفة ليست شعريّة، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصليّة»[1]، فالغموض في نظره هو الشّعر نفسه، لأنّ الشعر في معناه العميق لا يمثّل الحياة بتفاصيلها الحقيقيّة، بل يمثّل عوالم سرمديّة، تحت معاني ضبابيّة مبهمة، تزيد من رغبة القارئ في الوصول إلى جوهر النّص ومعناه الزئبقي.

تجدر الإشارة إلى أنّ الغموض في الشّعر العربي لم يختص بمرحلة زمنيّة دون أخرى، بالرّغم من توهجه في العصر الحديث والمعاصر، إلاّ أنّه كان كذلك في متون النّقد القديم، ولذلك يمكن القول بأنّه: «ليس خاصيّة ينفرد بها الشّعر الجديد، وإنّما هو خاصيّة مشتركة بين القديم والجديد على السّواء، وكل ما في الأمر هو أنّ الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشّعر الجديد تدعونا إلى التّأمل»[2]، فالشّاعر القديم كان يمارس الغموض على مضض على عكس الشّاعر الحديث الذي أخذ بمفهوم المصطلح مطلبا جماليا إلزاميا في الكتابة الأدبيّة.

- ✓ أسّس أدونيس لمفهوم الغموض، حيث ربطه بانفصال الدال عن مدلوله لخلق فاصل بينهما، وبالتّالي تغييب الدلالة الأولى وتعويضها بدلالات محتملة، بينما ضيّق "عز الدين إسماعيل" من مفهومه وأقرنه بالشّعر، الذي صار خاصية من خصائصه، وسمة من سماته، داعيّة القارئ إلى التّعمق والقراءة الدقيقة للنّص الشّعري، وتجاوز القراءة البريئة السّطحيّة.

18- مصطلح الفحولة بعد "الثّابت والمتحوّل":

يتفق النّقاد في مفهومهم الاصطلاحي للفحولة، وإن اختلفت طريقة التّعبير عنه، فهناك من يُعطي مفهومه العام دون التّعمق في جزئياته، وهو ما أشار إليه أدونيس عند حديثه عن صفة الفحولة، في قوله: «والصّفة الضّروريّة الأخيرة من صفات الفحولة هي ما يمكن أن نسميه اليوم الثّقافة الواسعة، لا في اللغة وضروب الإيقاع وحسب، بل في مختلف المعارف الأخرى»[3]، فهو يبتعد عن التّفصيل في مرتكزات الفحولة، باعتبار وجوب اشتمالها على ثقافة واسعة، وكذلك استوعابها لكل مضامير المعرفة، وفي محاولته للتأكيد على صفاتها، يقول:

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، ط3، ص: 188.

[2] نفسه، ص: 188.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 42.

«ومن صفات الفحولة أن تكون الغلبة في شخص الشّاعر للشّاعريّة وصفاتها- أي أن يكون منقطعا، بالدّرجة الأولى، إلى الشّعر. أمّا الشّعراء الذين يكتبون الشّعر في أوقات فراغهم، بحيث لا يكون الهاجس الأوّل عندهم، فإنهم ليسوا بفحول، وربما ليسوا شعراء والأجدر أن يُسموا بأسماء أخرى»[1]، إذْ يشترط على الفحل أن يكون متفرغا للكتابة الشّعريّة، ويُخرج الشّعراء المنقطعين عن الكتابة، أو اقتصارهم على أوقات محددة من دائرة الشّعراء الفحول.

فيما يركز النّاقد **"مُحَمَّد عزّام"** في مفهومه لمصطلح الفحولة على ما قاله القُدامى، فيقول إثر ذلك: «واصطلاح (الفحولة) من المصطلحات النّقديّة التي تداولها النّقد العربي القديم منذ الخليل (175هـ). ثمّ استعمله الأصمعي (210هـ) في كتابه النّقدي (فحولة الشّعراء). والفحل عنده: "هو الذي له مزية على غيره كمزية الفحل على الحِقاق" ومقياس الفحولة عنده "جودة السّبك، وبراعة المعنى، ووفرة الشّعر"»[2]؛ فالمصطلح قائم على مجموعة من المقاييس (جودة السبك- براعة المعنى- وفرة الشّعر) التي تُلزم الشّاعر بإتباعها، فتمنح شعره الجودة والبلاغة، وقد ارتبطت الفحولة بعدد من الأسماء الشّعريّة الجاهليّة.

من البديهي لدينا أنّ مصطلح الفحولة مرتبط باسم النّاقد **"ابن سلام الجمحي"**، وهذا لا يعني أسبقيته في دراسة المصطلح، وإنّما لتعمقه فيه وقدرته على القبض بجميع تفاصيله –التي نقدها أدونيس- فقد «وضع ابن سلاّم (331هـ) كتابه (طبقات فحول الشّعراء)، وقصد فيه بالفحولة: الشّهرة، والجودة، معتمدا قول أبي عمرو بن العلاء "كان أوس فحل مضر". كما استعمل الجاحظ (255هـ) المصطلح نفسه، وكذلك ابن قتيبة (276هـ)، (...) وقدامة (337هـ) الذي امتاز عن سابقيه في أنّه مدّ مصطلح الفحولة ليشمل المشهورين والمجيدين في الجاهليّة والمحدثين، بينما كان النقاد القدماء يقصرونه على الجاهليين»[3]، والفحولة عند "ابن سلام" تقتضي أن يكون الشاعر مشهورا لا مغمورا، إضافة إلى الجودة في الكتابة التي تعدّ أمرا مفروغا منه، وبالتّالي وكما أشار سابقا أدونيس إلى أنّ الفحولة مفهوم محدّد، مضبوط القواعد، لا يستوعب جميع فئات الشّعراء، ويتجسّد هذا في قوله: «...فالفحولة، بهذا المعنى، هي إذن نقيض الليونة»[4].

---

[1] المصدر السابق، ص: 41.

[2] مُحَمَّد عزام، المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، ص: 271.

[3] نفسه، ص: 271، 272.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 41.

- ✓ أحاط أدونيس بمفهوم الفحولة باعتباره مفهوما تاريخيا ثابتا، يرتكز على نقاط معيّنة أجملها في كونها ثقافة شاملة في شتّى المجالات، لها صفات تميّزها، حصرها في اللجوء إلى الشّعر كغاية في ذاته ولذاته والاكتفاء به دون غيره، بينما يكتفي "مُحَمَّد عزام" بمفهومه الأصلي عند الأصمعي، والذي يقيس الفحولة على جودة السبك، وبراعة المعنى، ووفرة الشّعر، وطوّر المفهوم بعده كل من ابن قتيبة وقدامة.

19- مصطلح الفكر بعد "الثّابت والمتحوّل":

يقوم مصطلح الفكر على حمولة فلسفية، تختلف دلالته انطلاقا من المعنى الذي يريده المصطلحي في محاولته لإعطاء مفهوم شامل له.

نشير إلى مفهوم الفكر عند أدونيس في كتابه "الثّابت والمتحوّل" –وإن كان مفهوما عارضا لم يفصّل فيه– في قوله: «وليس الفكر عباءة، بل هو الجسد ذاته»[1]؛ أي أنّ الفكر ليس شكلا خارجيا يُرى بالعين المجردة، وإنما هو جوهر.

سعى **"مُحَمَّد عابد الجابري"** إلى تفكيك المصطلح، وعدم الاكتفاء بمفهوم شامل عام له –كما فعل أدونيس– وإنما جنح لتفسير بنيته وتركيبه، في قوله: «الفكر كأداة بنية من المبادئ والمفاهيم والآليات الذهنيّة، والفكر كمحتوى بنية من التّصورات، من الآراء والأفكار والنّظريات»[2]؛ فالفكر ينضوي تحت تصورين، الأوّل يقوم على ما يحمله المصطلح من مفاهيم نظريّة عمليّة تتيحُ للباحث الفهم وتبيّن له طريقة العمل من خلال الأدوات التي تملكها هذه النّظريات (أي يكون الفكر هنا ديناميكيا)، أمّا الثّاني فهو الجانب النّظري لمصطلح الفكر.

- ✓ نوّه أدونيس إلى مفهوم الفكر وخطورة استخدامه في حياتنا، خاصة وأنّه يحمل أيديولوجيات تُوجه الآراء وتُسيّسها، وقد اتفق مع هذا الرّأي "مُحَمَّد عابد الجابري" الذي رأى هو الآخر بأنّ الفكر مجموعة من الأفكار والآراء.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 28.

[2] مُحَمَّد عابد الجابري، إشكالات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1989، ط2، 1990، ص: 52.

20- مصطلح الفن بعد "الثّابت والمتحوّل":

يقوم مفهوم الفن على احتمالات متشاكلة متداخلة في بنيته، بحيث يختلف الباحثون في طريقة الوصول إلى مفهوم عام وشامل له، فقد ذهب أدونيس إلى الحديث عن شكله العام في قوله: «والفن إذن حركة مستمرة في اتجاه ما لا نهاية له. ولهذا لا يكتمل، بل إنّ كل كمال هو، في هذا المنظور، نقص»[1]؛ أي أنّه لا يمكننا إعطاء مفهوم شامل، كامل الأوصاف لمصطلح الفن، وكلّ محاولة فيه ناقصة بالضّرورة.

في حين يرى الفيلسوف "**جوردون جراهم**" ضرورة الإحاطة بمفهوم يُلامس حقيقة الفن، فيقول بأنّ «الفن الجاد يهتم بجوانب في العقل البشري لا يهتم بها الفن الخفيف، أو الأقل جديّة. وربما يكون ذلك في عمومه صحيحا، ولكن من غير الواضح إن كان ذلك يُمثل اختلافا في القيمة النسبيّة لكليهما، من حيث المتعة أم لا»[2]، فهو يفرّق بين نوعين من الفن، الفن الجاد والفن الخفيف (الأقل جديّة)، والفن الجاد يكون أكثر حرصا على تتبع الجوانب العلمية، بينما الفن الخفيف يكون أقلّ حدّة في اهتمامه بهذه الجوانب العقلية، ويكون اتجاهه ذاتي محض.

فيما يرى الفيلسوف الأمريكي "**كيندال والتون**" بأنّ: «الفن نوع من اللعب ففي كتابه "المحاكاة بوصفها ألعابا خيالية" يطوّر الفكرة ويطبقها؛ حيث يرى أنّ الكثير من أعمال الفن تمثل دور الدُّمى في ألعاب الأطفال الخيالية، ويرى أن قيمة الفن ترتكز على قيمة اللعب في هذه الألعاب»[3]، وهو يخرج من المفهوم العام لمصطلح "الفن" إلى مفهوم خاص، حيث ربطه باللعب والدّمى (ألعاب الأطفال) ويكمن الفن حسبه في هذه الدّمى باعتبارها خيالية، وهو ما أشار إليه أدونيس في قوله: «فالفن في هذا المنظور هو التّعبير عمّا لا يُعبّر عنه، أي عن الغامض»[4].

- ✓ تجلّى مفهوم الفن عند أدونيس في صيغة الكمال، فالفن حسبه لا يكون ناقصا، بل إنّ الكمالَ في حضرته نقصانُ، غير أنّ "جوردن جراهم" يؤكد على أنّ الفن نوع من المتعة يتراوح بين درجات متفاوتة، في ما يُشير "كيندال والتون" على أنّ هذا المفهوم هو نوع من اللعب.

---

[1] المصدر السابق، ج:4، ص: 185.

[2] جوردون جراهم: فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، تر: مُحَمَّد يونس، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013، ص 24.

[3] نفسه، ص: 37،38.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 184.

21- مصطلح القصيدة بعد "الثّابت والمتحوّل":

تطرق أدونيس في كتابه إلى مفهوم القصيدة، التي يختلف مفهومها عن مفهوم الشّعر، وفيها قال: «القصيدة، بتعبير آخر، ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عمّا قبله وعمّا بعده، وإنما هو تآلف مركّب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه، ضمن نسق موحد»[1]؛ أي أنّها نسيج من الأبيات، بحيث يكمل كلّ بيت منها البيت الآخر، وهو ما قال به النّاقد "**أحمد مطلوب**" بعده، والذي يعرّف القصيدة بأنّها «مجموعة من الأبيات الشّعريّة ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة»[2]، وهنا تمّ تعريف القصيدة انطلاقا من خصائصها، فهي تقوم على مجموعة من الأبيات الموزونة على نفس البحر، والمنتهية بنفس القافيّة.

والقصيدة عند "**شكري عزيز الماضي**" «هي التّرتيب المعيّن للكلمات، ومُتعتُها مستقاة من تنظيم وترتيب اللغة. أمّا الشّعر أو الشّكل الحقيقي العضوي فهو من انجازات الخيال الذي ينشط روح الإنسان ويجعلها فعالة وديناميكيّة»[3]، فترتيب كلمات القصيدة لا يكون عشوائيا، وإنما تنتظم وفق ضوابط تُخوّلها لتكون نوعا أدبيا فنيا حيويا، وفعالا، وهو ما أشار إليه أدونيس الذي رأى بأنّ القصيدة نسق شعري، تترتب فيه الأبيات ترتيبا سليما صحيحا، ما يجعلها محفوظة في مخيال المجتمع، ولذلك قال أدونيس: «القصيدة ليست في الزّمان، إنّها زمان أو من الزّمان، أعني أنّ لها ديمومة خاصة، هي بمثابة النّفس، وليس الوزن إلاّ سمة خارجيّة. فالمكان والزّمان بُعدان داخليان في الأثر الفني (...) وإنّ القصيدة توسع حدود الأعماق، وتجمع الأزمنة في لحظة واحدة»[4].

- ✓ تطرق أدونيس إلى مفهوم القصيدة باعتبارها تراصا للكلمات في أبيات مستقلة عما قبلها وعما بعدها، كاشفا على أهميتها في توسيع حدود الأمكنة وتجميع حدود الأزمنة في لحظة واحدة، فيما اكتفى "أحمد مطلوب" بمفهومها الكلاسيكي المتمثل في كونها مجموعة أبيات يربطها وزن واحد وقافية واحدة، غير أنّ "شكري عزيز الماضي" فصّل في مفهوم القصيدة من خلال المقارنة بينها وبين الشّعر، باعتبار هذا الأخير قائم على التخييل ما يجعله حركيا ديناميكيا، على عكس القصيدة القائمة على التنظيم والترتيب لكلماتها داخل قالب موسيقي محدد.

---

[1] المصدر السابق، ص: 76.

[2] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001، ص: 323.

[3] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1985، ص: 62.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 156.

22- مصطلح الكتابة بعد "الثّابت والمتحوّل":

تنّوعت تعريفات مصطلح الكتابة تبعا للخلفيات الفلسفيّة، والفكريّة، والنّقدية التي تقود وتتحكم في فكر الكاتب، وسنقوم بعرض مجموعة من التّعريفات للإحاطة بالمصطلح وتحديده:

تناول أدونيس في كتابه "الثابت والمتحول" مفهوم الكتابة والذي أحاط به باعتباره مفهوم حداثي خاصة على ثقافتنا العربيّة، والتي تبنته بعد عجز الشّفوية في حفظ تراثنا، ولذلك قال: «إذا كانت الكتابة "جمعا" فإن الكلام غير المكتوب يظلُّ "مبعثرا" لا ناظم له، ولا ثقة فيه»[1]، وهي إشارة واضحة منه إلى أهميّة الكتابة في حياتنا.

وقد بيّن أهميتها في قوله: «الكتابة "إنشاء" أي أنّها اختراع على غير مثال. وهذه النّقطة امتداد وتتمة للنّقطة السّابقة. وهي تؤكد الفرق بين الكتابة النّاشئة، التي تتم على غير مثال، والشّعر قبلها. الذي لا يُعتدُّ به إلاّ إذا قيل احتذاء على مثال سابق، كامل»[2]، وهي مقارنة بين ميزات الكتابة وهفوات الشّفويّة، فالشّعر المحفوظ في الذاكرة يرتبط بما قبله لتبيان صحته من عدمها، بينما الكتابة لا تحتاج إلى مثال سابق عنها.

جاء في كتاب **"الشعرية العربية"** لأدونيس مفهوم الكتابة من خلال التّمييز بينها وبين الشّفويّة، ووضع الفروق القائمة بينهما، فيقول: «إنّ الشّفويّة نطق، والكتابة رسم ومع ذلك نُظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نظر به إلى الشّفويّة»[3]، وهنا يعمل على توضيح الفرق بين الشّفويّة التي تعتمد على النّطق، والكتابة التي تقوم على التّدوين، ويشير إلى أنّهما يرتكزان على قاعدة مشتركة.

يتقارب مع المفهوم الأدونيسي السّابق ما ذهب إليه الكاتب الغربي **"والترج أونج"**، في قوله: «لكنّ محاولة بناء منطق للكتابة دون فحص عميق للشفاهيّة التي نبعت منها الكتابة وتأصلت فيها بشكل دائم يتعذر تغييره، تعني الحد من فهم المرء، برغم أنّها تؤدي في الوقت نفسه إلى تأثيرات قد تكون آسرة بشكل رائع ولكنها تكون كذلك في بعض الأحيان ذات طبيعة مهلوسة بسبب تشويهات مصدرها الحواس»[4]، فقد يتعذر على القارئ النّاقد أن يتبيّن منطق الكتابة، دون التّطرق إلى منطق الشفاهيّة أو الشّفوية، فهي الركيزة والوتد، خصوصا

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 24.

[2] نفسه، ج:4، ص: 25.

[3] أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000،ص: 30.

[4] والترج أونج، الشّفاهيّة والكتابة، تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص: 127.

في الثّقافة العربيّة –الثقافة الشفويّة– قبل مجيء الإسلام، الذي سيقلب الموازين، بتحويل المركز إلى هامش، والهامش إلى مركز، وتأصيله للتّدوين والكتابة حفاظا على النّصوص القرآنيّة من الضّياع.

كانت الدعامة الدينية سببا في تحول المجتمعات الشفاهية إلى مجتمعات كتابية، كما هو الحال في الإسلام أو العكس –أي كما هو بالنّسبة للمسيحيّة–، وفي ذلك يقول **"لويس جان كاليفي"**: «ومن هذا المنظور، يمكن اعتبار تاريخ الكتابة عمليّة تطاول على مجال المقدّس الذي هو حكر على رجال الدّين، حيث يعمد الشّعب إلى سلب الكهنة سلطة الكتابة. بيد أنّ عملية تلقين مبادئ القراءة والكتابة في مجتمعات التّقاليد الشّفهيّة لا تخضع لهذا النموذج، فقد كان بالإمكان أن تشكل ثورة هادئة، لا تصل حدود التّطاول على مجال المقدّس، ولكن تصبح ضمنها الكتابة هبة ومنحة»[1]؛ فقد كانت بدايات الكتابة مقدّسة، والتي اعتبرت سلطة في أيدي رجال الدين دون غيرهم، أمّا في الثقافة العربيّة فقد ساهم وشجّع العامل الدّيني عمليّة الكتابة، وهو ما أشار إليه أدونيس في "الثابت والمتحوّل" وتمثل في قوله: «نشأت الكتابة، مهنة، مع تدوين القرآن. فقد تكون موجودة قبله، لكن لم يصلنا قبل القرآن كتاب مُدوّن بالعربيّة»[2].

ويختلف **"جاك دريدا"** مع فكرة تعريف الكتابة انطلاقا من الشّفويّة، بل يرى بأنّها مستقلة بذاتها، حيث «رفض دريدا هذا التّمييز بين الصّوت/الكتابة، وحاول بالمقابل أن يؤسس نظريّة حول (الكتابة) ليس بمفهومها السّائد أي باعتبارها ترجمة شكليّة/رمزيّة للصوت، بل باعتبارها تمثل الأصل وهي أسبق من الكلام»[3]، فهو يقرّ بأنّ الكتابة هي الشكل الأوّل للتواصل الإنساني، حتى أنّها أسبق من الكلام في حدّ ذاته. وهي إشارة صريحة لرؤية أدونيس، الذي أخذها بدوره من كتابه "الكتابة والاختلاف" فيقول: «الكتابة هي وضع العالم–واقعا وغيبا، صورة ومعنى، في نظام لغوي. هي، بكلام آخر، رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص»[4].

ويشير النّاقد **"حسن البنا عز الدين"** إلى الرؤية الأدونيسيّة للكتابة، فيقول: «أمّا قول أدونيس بأنّ مبادئ الشّعريّة الكتابيّة تمت صياغتها في ظلّ نظريّة النّظم القرآني عند عبد القاهر الجرجاني، ومن قبله الصّولي (ت336هـ)، متمثلة في الدّفاع عن طريقه أبي تمام الشّعريّة، فيتجاوز زمنيا ونقديا التّحول الشّعري والنّقدي الفعلي

---

[1] لويس جان كاليفي، التّقاليد الشّفهيّة –ذاكرة وثقافة–، تر: رشيد برهون، هيئة أبو ظبي للثقافة والتّراث، ط1، 2012، ص: 164.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 20.

[3] بن علي لونيس، تفاحة البربري –قراءات نقدية مفتوحة–ص: 142.

[4] المصدر السابق، ص: 19.

في تاريخ الثقافة العربيّة»[1]، فهو يشير إلى الاختلاف بين التحوّل إلى الكتابة في الدّين، وبين تحوّلها في النّقد، هذا الاختلاف يكمن في الفارق الزّمني بينهما. وفي محاولته لتوضيح فكرته، فرّق بين بداية الكتابة العاديّة والكتابة الأدبيّة/الفنية، ما دفعه للقول بأنّ: «الكتابة بالمعنى الإبداعي-الحديث، لم تنشأ إلاّ في القرن الثامن. وقد وصلت إلى درجة عالية من النّضوج والتّنوع مع المتصوّفة من أمثال النّفري، ومع التّوحيدي. ذلك أنّ الكاتب، بالمعنى الحديث، ليس المثقف، وليس كلّ من يُؤلف وينشر. وإنّما هو من يتمتع بموهبة الكتابة ومن يكتب بشكل خاص متميّز»[2].

ويوضح أدونيس أكثر مفهومه للكتابة بدون مؤثرات خارجيّة في كتابه "النّص القرآني وآفاق الكتابة"، بقوله: «تخرج الكتابة من دائرة التّخوم التي تقسمها أنواعا، وتصبح الكلمات أشبه بالخطوط والألوان في اللوحة، وكما أنّ اللوحة لا تحدّد بنوع معياري من خارج، بل تحدد بتكوينها ذاته، ضمن ذاتها، في تآلف ألوانها وخطوطها، كذلك يُصبح النّص الكتابي، لا يُحدد من خارج بقاعدة ما، أو معيار ما، وإنما يحدّد بنيته ذاتها في تآلف كلماته، وفي نسجها، وهكذا يُصبح لكل نص قانونه الخاص، إنّ كان لا بدّ من الكلام على قانون ما»[3]، فهو يرفض تحكم الخلفيات الأيديولوجيّة في تشكل النّص الكتابي، والتّأكيد على تجريده من المؤثرات الخارجيّة، وبالتّالى قيامه على ذاته، وهذا ما يبرر قوله بأنّ: «الكتابة عمل شاق لا يعرفه إلاّ من مارسه. وهي عمل شاق لأنّها إنشاء مستمر، خارج القوالب الجاهزة، ولأنّ هذا الإنشاء وليد "الأمور الحادثة" التي لم يقع مثلها» [4].

- ✓ أوغل أدونيس في مفهوم الكتابة وأحاط به من جوانبه المختلفة، مُشيرا إلى أهميته المتمثلة في حفظ تراث الأمم، فهي بمثابة دستورها المنظم لمجموع العلاقات المتحكمة في بنيتها، كما صرّح بكونها قائمة على ذاتها لا على غيرها؛ أي أنها اختراع على غير مثال، خاصة وأنّ المجتمع العربي مجتمع شفاهي في أصله ولم يعرف الكتابة إلا بعد حين، وبالتّحديد مع مجيئ الإسلام الذي أسس لها – وهذا بالنسبة للثقافة العربية– بينما اختلف الأمر مع البيئة الغربيّة التي عدت الكتابة تطاولا وتجاوزا للنّص المقدس، وهو ما يقوله "لويس جان كاليفي" في أنّها حكر على رجل الدين دون غيره.

---

[1] حسن البنا عز الدين، الشّعر العربي القديم في ضوء نظريّة التّلقي والنّظريّة الشّفويّة "ذو الرّمة نموذجا"، عين الدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعيّة، ط1، 2001،ص: 20،21.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 20.

[3] أدونيس، النّص القرآني وآفاق الكتابة، دار التّكوين للتّأليف والترجمة والنّشر، دمشق-سوريا، 2019،ص: 37،38.

[4] المصدر السابق، ص: 26.

23- مصطلح اللغة بعد "الثّابت والمتحوّل":

تعدّدت المفاهيم الاصطلاحيّة لمصطلح "اللغة" تبعا لاختلاف زوايا النّظر لكل باحث في المصطلح إضافة إلى اختلافه بين الثقافتين –الغربية والعربية– يتطرّق النّاقد التونسي **"عبد السّلام المسدي"** إلى مفهوم اللغة على لسان اللغوي الغربي **"تشومسكي"** فيقول: «يُعرف شومسكي اللغة بأنها ملكة فطريّة تكتسب بالحدس، وإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتكلّم باللغة إلاّ إذا سمع صيغتها الأوليّة في نشأته فإنّ سماع تلك الصيغ ليس هو الذي يخلق "القدرة" اللغويّة في الإنسان وإنما هو يقدح شرارتها فحسب، وهذا ما يفسّر الطّابع الخلاّق (L'aspect créateur) في الظّاهرة اللغويّة وكذلك طابعها اللامحدود (L'aspect infini)»[1] وهنا يجب التّركيز على أنها فطريّة، فهي خزّان لغوي كامن في الذهن لدى جميع المتكلمين وغير المتكلمين، أجانب كانوا أم عرب، يتمّ تحيين وتفعيل هذا الخزّان أثناء عمليّة الكلام، غير أنّ تشومسكي يُضيف على ذلك بأنّها تتشكّل انطلاقا من حاسة السّمع، التي تعتبر الشّرراة المحركة لها، والتي تدون شكلها الأوّل في الذهن البشري.

ويقترب هذا المفهوم في شكله العام مما قاله أدونيس في الثابت والمتحول، بأنّ «اللغة مستودع الماضي، لكنها في الوقت نفسه ينبوع المستقبل، من حيث أنّ الأساسي هو كلام الشّاعر، الخاص به، ومن حيث أنّ الكلام "يفتح بعضه بعضا"»[2]

- ✓ يقرن أدونيس مفهوم اللغة بالماضي المرتبط بالمستقبل، وقد ذهب لتبيين ذلك من خلال ربطها بكلام الشاعر المتفرد في مبناه ومعناه (أي أنه ربط اللغة بمفهوم ضيق)، في حين تطرق "عبد السلام المسدي" إلى مفهومها من خلال تعريجه لمفهوم تشومسكي للغة، قائلا بأنّها ملكة فطرية تنشأ مع الإنسان (وهذا مفهوم عام للغة).

24- اللغة الشّعرية بعد "الثّابت والمتحوّل":

توالت وكثرت مفاهيم اللغة الشّعريّة، نظرا لأهمية المصطلح في السّاحة الأدبية والنّقدية العربية، أو الغربيّة على حد سواء، فنجد من بين هذه التّعريفات تعريف الناقدان **"فيصل الأحمر"** و**"نبيل دادوة"** في قولهم: «تمتاز اللغة الشّعريّة عن العاديّة باستخدام مجموعة من العناصر الجماليّة، والصّور الأسلوبيّة المختلفة، غير أنّ هذه الصّور

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص: 210،211.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:4، ص: 14.

والعناصر لا تحتفظ بدورها الجمالي البارز في كل النّصوص الفنية»[1]؛ فاللغة الشّعرية تعرف بانزياحها عن المألوف والخروج منه، بتغريب الأشياء وإعطائها صفة الفنيّة والجماليّة، وهذه اللغة الشّعريّة تختلف وتتنوع من استعمال إلى آخر، يتقاطع هذا المفهوم مع ما وضّحه أدونيس في كتابه "الثابت والمتحول" سابقا، والذي رأى بأنّ اللغة الشّعريّة لغة فريدة من نوعها تختلف كلّ الاختلاف عن اللغة المعيارية/العادية، وفي ذلك قال: «اللغة الشّعريّة (...)لا تنقل أشياء أو حوادث، وإنما تنقل إشارات وتخيّلات، فهي لا تهدف إلى أن تطابق بين الاسم والمسمّى، وإنما تهدف، على العكس، إلى أن تخلق بينهما بُعدا يُوحي بالمفارقة لا بالمُطابقة»[2]؛ أي أنّ اللغة الشّعرية تعمل على فصل الدال عن مدلوله، وخلق عدة مدلولات مقاربة ومشابهة للدّال، ممّا تبعد المعنى الصّريح عن القارئ وتجعله يبحث عن إحدى الإحتمالات.

إضافة إلى انزياح اللغة الشّعرية عن العادي والمعتاد، يمكن القول: «تختلف الشّعريّة عن اللغة المعياريّة من حيث الشّكل والوظيفة كذلك، ففي الوقت الذي تسعى فيه اللغة المعياريّة إلى التّوصيل، يتقهقر هذا الغرض إلى الوراء في اللغة الشعرية، حيث يستخدم حد أقصى من الأماميّة لتصبح الوظيفة الجمالية المهيمنة»[3]، فكما هو معروف في وظائف اللغة عند **"رومان جاكبسون"** بأنّها تختلف حسب اختلاف الموقع، فمن يركز على الرسالة – وهنا نقصد الأثر الفني- سيكون بحثا عن الشّعريّة والجمالية، أمّا إذا كان الغرض من إيصال الرّسالة هو الإفهام والإقناع، فهنا يجب التركيز على المُخاطَب أو المرسل إليه.

فيما يرى النّاقد **"إبراهيم خليل"** «أن أكثر الجوانب وضوحا في لغة الشّعر هو ذلك الذي يتجلّى في تنظيم النص بحيث يجعله مختلفا اختلافا كبيرا عن النثر، والكلام العامي المستعمل في المحادثة اليومية، والملحظ البارز – من هذه الناحية- هو النّموذج الإيقاعي للنّص. فالإيقاع يضبط، وينظم، جلّ العناصر التي يتألف منها النّص، ويوزعها في مقاطع، أو فواصل زمنيّة تنبع من توزيع عناصر الإيقاع. وهذا التّرتيب الذي يعتمد على علاقات التتابع والتوالي، يشكل الأسلوب، أو الأساليب التي تمتاز بها لغة النّظم»[4]، فهو يربط اللغة الشّعرية بالشّعر دون النّثر، باعتبار أنّ هذا الأخير لا يُكتب بلغة شعريّة، وإنما بلغة معيارية عاديّة، وبتعبير آخر يربط اللغة الشّعرية بالوزن الذي ينظم –في رأيه- النّص الأدبي، وينسق الكلمات.

---

[1] فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبيّة، ص: 214.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 154

[3] فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبيّة، ص: 214،215.

[4] إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظريّة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1997، ص: 105.

تنتهي المفاهيم السّابقة إلى أنّ اللغة الشّعريّة لا تكون مُتاحة، وإنما هي لغة ذاتيّة خاصة بشخص دون آخر، تكون جوهريا لغة فنيّة يخالطها المجاز، وهو ما أخبرنا به أدونيس في قوله: «اللغة الشّعريّة، إذن، لا تُعبّر عن علاقة موضوعيّة بالأشياء، بل عن علاقة ذاتيّة وهذه علاقة احتمال وتخييل، والأشياء فيها لا تنفذ إلى الوعي وإنما تنفذ إليه صورة احتمالية عنها. وهكذا تكون اللغة الشّعريّة جوهريا، لغة مجاز لا حقيقة»[1].

- ✓ ذهب أدونيس إلى الفصل في مفهوم اللغة الشعرية باعتبارها مصطلحا ذو أبعاد جمالية فنية في النّص الأدبي، فرأى بأنها مجموعة إشارات خيالية تُتيح للكاتب التلاعب بالكلمات لإيهام القارئ وإدهاشه، وقد اتفق معه كل من الناقدان "فيصل الأحمر" و"نبيل دادوة" في مفهوم اللغة الشعرية بفصلها عن نظيرتها اللغة المعيارية، والتّصريح بحملها لمجموعة من العناصر الجمالية المُساهمة في إثراء القطعة الفنية، بينما ركز "إبراهيم خليل" على الجانب التّطبيقي للمصطلح واختصرها في كونها حركة تنظيمية داخل النص.

25- مصطلح المجاز بعد "الثّابت والمتحوّل":

تعدّدت مفاهيم المجاز عند علماء البلاغة، وإن تقاربت وتشاكلت وتداخلت فيما بينها، لتُفضي إلى أنّه ذلك المعنى المُباغت للقارئ، وسنتطرق في هذا المقام إلى جملة من المفاهيم المُلمة بمفهوم المجاز.

تنبني مفاهيم المجاز الآتية على مفهوم أدونيس، الذي رأى بأنّ: «المجاز هو المعنى الذي يعجز ظاهر اللّفظ عن الإتيان به. إنه، في مجال الشّعر، كتأويل في مجال الفكر. فكما أنّ التّأويل كشف عن المعنى الخفي الحقيقي، فإنّ المجاز كشف عن المعنى الباطن وراء اللفظ. إنّه استخدام اللفظة بغير ما وُضعت له أصلا، فكأننا نستخرج شيئا من غير معدنه الأصلي»[2]، وهو مفهوم يُوضح المجاز ويفصل بينه وبين مفهوم التّأويل، باعتبارهما مُتداخلان في نقاط جوهريّة.

يذهب الباحث **"علي جميل سلوم"** إلى أنّ المجاز هو«استعمال اللفظ في غير ما وُضع له، لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي»[3]؛ أي أنه محاولة لمراوغة المتلقي، بعدم إعطائه المعنى المباشر الصّريح، وترك القرينة الدّالة عليه التي توصل المتلقي إلى المعنى المراد. ويتلاقى هذا المفهوم مع ما ذهب إليه أدونيس في تعريفه للمجاز،

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 154

[2] نفسه، ص: 154.

[3] علي جميل سلوم، الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، 1990، ص: 126.

قوله: «أمّا المجاز فغايته تكثير الدّلالة، فهو يخرج اللفظ من وضعه الأصلي إلى حالة ثانيّة، فكأنّه يخرج به من اليقين إلى الظّن أو الاحتمال، ومن الدّلالة الواحدة إلى الدّلالة المتعددة»[1]، فالمجاز يعمل على تغطية المعنى المباشر لخلق الاحتمالات الممكنة في قراءة النّص الواحد، «ومن هنا فتح المجاز مجال التّخييل، متخطيا بذلك مسألة الصّدق والكذب، فاصلا بين الاسم والمسمى بحيث تمكن تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه، معطيا أبعادا جديدة غنيّة للمعنى وللتّعبير في آن»[2]، أو يمكن القول بتعبير آخر أنّ المجاز فصل الدال عن مدلوله، لإعطاء المدلول القدرة على الاستمرارية والتّحول.

وهو ما يذهب إليه الباحث **"الأزهر الزناد"** في مفهومه للمجاز، والذي يقول فيه بأنّه: «كلّ كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثّاني والأوّل»[3]، وهو في ذلك يؤكد على المفهومين السابقين للمجاز، والمتمثل في القفز على المعنى المقصود/المطلوب إلى المعنى غير المقصود/ المحتمل. وهو ما قاله أدونيس في أنّ: «المجاز يخلق حالة احتمالية في اللغة تُساوي حالة الاحتمال في الشّعور»[4].

وفي مفهوم آخر/مماثل للمجاز، يقول **"مُحَمَّد طاهر اللادقي"**: «المجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له، لعلاقة مع قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي»[5]، وهو يُشير إلى ضرورة وجود قرينة مانعة من ظهور المعنى الأوّل (الأصلي).

إذن يمكن القول كمفهوم عام لمصطلح المجاز، ما قاله أدونيس عنه: «إنّ خاصيّة المجاز، بتعبير آخر، هي أن يصرف الانتباه عن الحرف وعن الظّاهر، إلى الروح والباطن. إنه يُهيئنا دائما لمستقبل جديد آخر، ويُغرينا بالمغامرة والرّجاء، متغلبا على بطء الزّمن، واعدا بأنّ مصيرنا الحر الفرح هو في هذا المجيء الذي لا ينتهي»[6].

✓ تطرّق أدونيس إلى مفهوم المجاز كاشفا وظيفته المتمثلة في إظهار المعاني الخفيّة وراء ستار الألفاظ؛ من أجل خلق مسافة جمالية لدى القارئ، ويشترك في هذا المفهوم ثلة من النقاد، كان من بينهم

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 150.

[2] نفسه، ج:2، ص: 119.

[3] الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص: 40.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 150.

[5] مُحَمَّد طاهر اللادقي، المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، شركة أنباء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص: 159.

[6] المصدر السابق، ج:2، ص: 120.

"علي جميل سلوم" الذي اعتبر المجاز لفظا أُسقطت منه دلالته المباشرة والصّريحة للبحث عن معاني جديدة، و"الأزهر الزناد" في كشف بنية المجاز المتمثلة في تغيير موقع الألفاظ مع ترك قرينة دالة عليها، ويتفق معهم "مُحَمَّد طاهر اللادقي" في كونه –أي المجاز– لفظ للدلالة على غير ما وُضع لها بداية.

26- مصطلح المذهب بعد "الثّابت والمتحوّل":

يُشير الباحث **"إدريس النّاقوري"** إلى أنّ «اصطلاح (مذهب) اكتسب قوته الاصطلاحيّة في عصر الصّراع الفكري وظهور الفرق الإسلاميّة. وربما كان للمتكلّمين والمعتزلة حظ وافر في إشاعته، ومن ذلك ما يذكره ابن المعتز في بديعه عن الفن البديعي الموسوم بالمذهب الكلامي»[1]؛ أي أنه يحمل دلالة دينيّة بادئ الأمر، ليتحوّل فيما بعد إلى دلالة جمالية فنيّة مع "ابن المعتز" وغيره ممن تبنوا هذا المصطلح، أو أصحاب "المذهب الكلامي"، وهو ما أشار إليه أدونيس، عندما نبّه إلى خطورة المصطلح، لما يحمله من رسائل مبطنة داخله، علما بأنّ للمذهب خلفيات أيديولوجيّة قائم عليها، ولذلك قال: «إنّ المذاهب كلّها لا يجوز أن تكون أكثر من نوافذ نستخدمها وصولا إلى ما يتجاوزها: الأفق الأكثر تلألؤا ورحابة. فالإنسان لا يُحوّل أو يعدّل أو يُرفض من أجل "المذهب"؛ بل "المذهب" على العكس، هو الذي يُحوّل أو يعدّل أو يرفض من أجل الإنسان»[2]، فهو يرفض سلطة المذهب على حياة الإنسان، ويرى بأنه وسيلة لتسهيل حياتنا لا من أجل تعقيدها، وبالتّالي «ليس "المذهب"، أيا كان، معيارا. إنّه مجرّد وسيلة، مُجرّد إمكان لغاية أولى وأخيرة هي الإنسان في تقدّمه وسعادته. بتعبير آخر، ليس المعيار في التّديّن بهذا "المذهب" أو ذاك، وإنّما في لهفة البحث، في عمق التّطلع نحو مزيد من تفتح الإنسان، ومزيد من الحريّة»[3].

أمّا الجانب الآخر للمذهب –والذي لم يتطرق إليه أدونيس في كتابه الثابت والمتحول– فيقول فيه "إدريس النّاقوري": «ثمّ يأتي استعماله كلمة مذهب بمعنى الاتجاه الفني في قوله عن الغلو والاقتصار على الحد الأوسط»[4] وهنا تتبع للسياق التّاريخي لمصطلح المذهب، والذي تراوحت دلالاته من فترة تاريخية إلى أخرى.

---

[1] إدريس النّاقوري، المصطلح النقدي في نقد الشّعر دراسة لغويّة، تاريخيّة نقديّة، ص: 143.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 231.

[3] نفسه، ص: 231.

[4] إدريس النّاقوري، المصطلح النقدي في نقد الشّعر دراسة لغويّة، تاريخيّة نقديّة، ص: 143.

كما استعمل هذا المصطلح في سياق آخر أُريد به «المنهج أو طريقة التّحليل»[1]، فهو حسب هذا المفهوم طريقة في التّحليل ينتهجها الدارس في دراسته، أو هو المنهج الذي يعتمده الباحث في عملية البحث.

- ✓ يشترك "إدريس الناقوري" مع ما قاله أدونيس في مفهوم المذهب، باعتباره نافذة على المعطى الديني وعلى الأبعاد الأيديولوجيّة، وقد أشار إلى خطورة عدم فهمه، والمتمثلة أساسا في التّحكم غير المباشر على أفكار الإنسان وتوجيهها بما يتماشى مع أهدافها، إلاّ أنّ "إدريس الناقوري" يُضيف على هذا المفهوم مفهوما آخر يتمثل في كون المذهب وسيلة للبحث عن ما هو جمالي في النّصوص، ويُراد به كذلك المنهج المعتمد في التّحليل والقراءة.

27- مصطلح النّص بعد "الثّابت والمتحول":

أمّا في ما يخص المفهوم الاصطلاحي لمصطلح "النّص" فقد شهد صيغا مختلفة ومتفاوتة من ناقد إلى آخر، ونستشهد هنا بمفهوم أدونيس الذي عرفه انطلاقا من بعده الأيديولوجي، حيث رأى بأن: «النّص مصدر الحقيقة والمعرفة لجماعة (حزب) تنطق بالحقيقة والمعرفة، يُمثلها زعيم (قائد، حاكم) واحد، حارس، في وحدة كليّة: وحدة نص، وحدة حقيقة، وحدة جماعة، وحدة سلطة- في قانون إيمان: لا حقيقة خارج السّلطة»[2]، فقد ربط مفهوم النّص بالجماعة، ونفى أن يكون النّص خارج هذه الجماعة/أو خارج السّلطة، وهي إشارة ضمنيّة إلى المرتكز الديني الإسلامي(الثابت الديني) الذي يرى بقوة الجماعة وضعف الفرد الواحد.

بينما انطلق النّاقد الجزائري **"عبد الملك بومنجل"** في تعريفه للنّص من بعد أدبي/فني، حيث قال فيه: «لم يعد مصطلح "النص" في الاستعمال العربي المعاصر موضع إشكال؛ فقد قر به القرار، واستقر له المكان، واستتب له القبول والتداول، فاتخذله في الخطاب كله، في ذلك الخطاب المدرسي، مقام المقابل الشّرعي والوحيد لمصطلح (**Texte**) في اللغة الفرنسيّة (و**Text**في اللغة الإنجليزية)، وصار مألوفا جدا أن نقرأ أو نسمع هذه التّراكيب الوصفيّة: النّص الشعري، النص النثري، النّص السّردي(...)»[3]، فالنّص مفهوم فضفاض يستوعب جميع الأشكال الأدبيّة والنّقدية وغيرها.

---

[1] المرجع السابق، ص: 144.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:3، ص: 211.

[3] عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحوريّة في النّقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، ص: 43.

- ✓ ركز أدونيس في مفهومه للنّص على بعده الأيديولوجي، باعتبار أنّ الأيديولوجيا هي التي تحكمه وتسيّره تبعا لغاياتها وأهدافها، بينما تجاوز "عبد الملك بومنجل" هذا الطّرح وذهب إلى مفهومه المتداول والمطروح في الاستعمال العربي المعاصر.

28- مصطلح النّقد بعد "الثّابت والمتحوّل":

تنوعت مفاهيم النقد عند ثلة من النقاد، وذلك راجع إلى اختلاف مشاربهم وثقافاتهم، فعند الحديث عن النّقد لدى "**كارولي وفيللو**" نراه متمردا على المفهوم الكلاسيكي للمصطلح، ومحاولة الخروج به من المعنى الضّيق إلى معناه الواسع، ويقول فيه: «لم يعد يسعى النّقد إلى البحث عن العيوب ولم يعد عمله أن يفحص المؤلفات الفكرية فحصا تافها وهزيلا في بعض الأحيان، إنه حسب شاتوبريان نفسه نقد مواطن الجمال»[1]، وهو في هذا المفهوم يُقارب مفهوم أدونيس الذي رأى هو الآخر بأنّ النّقد الأدبي يختلف عن النّقد في المجالات الأخرى في قوله: «النّقد الذي يقف عند ظاهر الكلمات ومدلولها الحرفيّ العادي، قد يكون نقدا للعلم أو الفلسفة، لكنّه ليس نقدا شعريا. هذا النّقد أدّى إلى معالجة الشّعر كأنّه حقيقة علميّة، وإلى أن يُصبح نقد الشّعر منطقيا، عقليا»[2]، وهي محاولة للتّفريق بين النّقد في مجال الأدب والنقد في المجالات الأخرى، مُشيرا إلى النّقد الأدبي يترفع عن التّحليل السّطحي والحرفي للكلام، باعتباره ينفذ في العمق.

ويرى "**صالح هويدي**" بأنّ النّقد متجذر في التّاريخ، وُجد مع وجود الإنسان ذاته، فيقول: «عُرف النّقد ملازما للإنسان، فهو قديم قِدم وجوده، إذْ هو قرين النّزوع الذي يتخذ شكل معاينة للذات والطراح لنواحي القصور، وتجاوز لمظاهر الضّعف إلى حيث الرّفعة والارتقاء بالنّفس إلى ما هو أسمى.»[3]؛ فالنّقد لا يقف عند معرفة الصّور الجماليّة التي يحملها العمل الأدبي فقط، وإنما يهدف كذلك إلى الارتقاء بالنّفس وعلوها. بينما حاول أدونيس إجمال وظيفة النّقد في كونه طريقة للاكتشاف والوصول إلى المعارف، وتمثل ذلك في قوله: «النّقد هو إضاءة التّفرد والسّبق والكشف، بحيث لا يستمد أصوله النّقديّة من نصوص مضت، وإنما يستمدها من النّصوص المتفردة السباقة الكاشفة ذاتها. فكلّ تعبير جديد، يفترض معايير جديدة، أي نقدا جديدا»[4].

---

[1] كارولي وفيللو، النّقد الأدبي، تر: فيني سالم، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط2، 1984، ص: 22.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 211،212.

[3] صالح هويدي، المناهج النّقديّة الحديثة – أسئلة ومقاربات-، ص: 11.

[4] المصدر السابق، ج:4، ص: 15.

✓ سار الناقد "صالح هويدي" على خطى أدونيس في مفهومهم للنقد، حيث اعتبروه نصا متفردا عن بقية النصوص، وظيفته القراءة والتحليل باستخدام آليات وإجراءات تسمح له بالتّوغل في النّص المقروء، وقد وُجد هذا المفهوم مع وجود الإنسان ذاته لأهميته في سمو النفس وارتقائها.

29- مصطلح الوصف بعد "الثابت والمتحوّل":

جاء مفهوم الوصف في كثير من المتون النّقديّة العربيّة، ونستشهد هنا بما جاء به النّاقد **"مُحَمَّد عزام"** في قوله: «الوصف مصطلح أدبي يعني نعت الشّيء وذكر محاسنه ومساوئه. وقد ذكره الجاحظ (255هـ) وثعلب (291هـ)، وابن المعتز (296هـ)، والصولي (336هـ)، والمبرد (385هـ)، وابن طباطبا (322هـ) كغرض من أغراض الشّعر المشهورة»[1]، فقد تداوله ثلة من النّقاد القدامى في كتبهم النّقديّة، بداية من الجاحظ الذي أحاط بمفهوم الوصف، والذي يُراد به النّعت كذلك بذكر المحاسن والمساوئ للشّيء الموصوف.

رأى أدونيس أنّ الوصف هو الطريق إلى الموصوف وتمثيله أدق تمثيل، ولذلك قال: «الوصف، وهو يشتمل على التّشبيه، بذكر الشّيء، بأحواله وهيئاته، حتى يحكيه ويمثله للحس»[2]، فالأصل في الوصف هو محاكاة الموصوف، «فغاية الوصف أن يكشف ويظهر، أو أن يوضح الغامض»[3].

في الوصف الجاد يقول **"مُحَمَّد عزام"**: «ويكاد النّقاد يُجمعون على أنّ أجود الوصف هو الذي يستطيع أن يحكي الموصوف، حتّى يكاد يُمثله عيانا للسّامع، وذلك بأن يأتي الشّاعر بأكثر معاني ما يصفه، وبأظهرها فيه، وأولاها بأن تُمثله للحس»[4]، فكلما اقترب الواصف من موصوفه، كان وصفه جيّدا وحقيقيا فتتشكل صورة الموصوف لدى السامع بشكل واضح، وهنا تكمن براعة الواصف حسب كثير من النّقاد القدامى.

أخذ "مُحَمَّد عزام" الفكرة الجوهريّة لمفهوم الوصف عند أدونيس، في محاولة تشكيله وتوضيحه للموصوف، وقد أشار أدونيس إلى ذلك في قوله: «الغاية من الوصف هي الشّرح، والإيضاح، هي، بتعبير آخر، البيان. والوصف تدريجي، فهو تأليف يجمع عناصر الشّيء، بحيث يبرز خاصيته، بوساطة أحكام صفاته المعروفة: شكله، لونه،

---

[1] مُحَمَّد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص: 399.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:1، ص: 150.

[3] نفسه، ص: 150.

[4] مُحَمَّد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص: 400.

وضعه...إلخ»[1]، يُضيف على ذلك أنّه تدريجي، فيتكون عنصرا مختصرا ويكبر شيئا فشيئا، وأكد على ذلك قائلا: «الوصف ينشئ شيئا أو موضوعا موجزا، ومعنى مسهبا (يوجز الشّيء ويسهب في معناه)»[2].

- ✓ ينتقل أدونيس من المفهوم العام لمصطلح الوصف؛ أي من مفهومه القديم (السطحي) المتمثل في كونه غرض من أغراض الشّعر، إلى اعتباره أداه للشّرح والايضاح والتّأليف كذلك (التّأليف بين مجموعة عناصر)، غير أنّ "مُحَمَّد عزام" اكتفى بعد مفهوم أدونيس للوصف بمفهومه الكلاسيكي عند ثلة من النّقاد القدامى.

30- مصطلح علم الجمال/ الجمالية بعد "الثّابت والمتحوّل":

حاول الباحثون علمنة الجمال بوضع قواعد علمية تحكمه وتضبطه وتوجهه، لمحاولة فهم الفن وعلاقته بأحاسيس المتلقي، وكذاك لرصد العناصر المكونة للعمل الفني، وقد اختلف علماء علم الجمال في وضع مفهوم عام وشامل له، وإنما –وكبقيّة المصطلحات– خاض فيه الكثير لتتعدّد المفاهيم وتفاوتت فيما بينهم.

ذهب أدونيس إلى صياغة مفهوم علم الجمال انطلاقا من خلفياته الأيديولوجيّة، علما بأنّه يرفض كلّ الرّفض تضمين مفهوم الجماليّة لمجموع الأيديولوجيات المختلفة؛ أي حصره في المجال الديني، وفي ذلكقال: «إنّ علم الجمال بحسب النّظرة الإسلاميّة، يتجاوز الفرديّة، ويركز على الجهد المشترك من أجل أن يكتمل عالم الإيمان»[3]؛ فعلم الجمال تحت مجهر النّظرة الإسلاميّة لا يقوم إلاّ مع الجماعة التي تهيئه ليكون كاملا، وهذا ما يحاول تجاوزه من خلال إرساء قواعد جديدة لمفهوم الجمالية والقائمة على الفردية لا على مفهوم الجماعة.

وقد تطرق الباحث**"عبد الرّحمان بدوي"** إلى مفهوم علم الجمال انطلاقا من جانبه الإبداعي/الفني في قوله: «هو تشكيل العالم وفقا لقوانين الجمال وهذا يفترض مقدماً معرفة هذه القوانين وتكوين وتحقيق تصورات تقويمية تملك أهميّة توجيهية للسمو بعملية الحياة الفرديّة والاجتماعيّة»[4]، فلا يمكن للباحث في علم الجمال أن يطلق أحكاما عبثية ذاتيّة دون العودة إلى القواعد العامة التي يقوم عليها هذا العلم، والهدف من ذلك تحسين الذائقة الفنيّة، والمُساهمة في خلق أشكال جديدة تواكب العصر.(تابع لبدوي) يتضمّن التّعريف اللغوي لمصطلح

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج:2، ص: 119.
[2] نفسه، ص: 119.
[3] نفسه، ج:1، ص: 202.
[4] عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص: 05.

علم الجمال إحاطة بأصوله الغربيّة المنشأ، حيث «يُعرّف "علم الجمال" Aesthetik (بالألمانيّة)، esthetique (بالفرنسيّة)، aesthetics (بالإنجليزيّة)، estetica (بالإيطاليّة)، إلخ بأنّه "علم الأحكام التّقويميّة التي تميز بين الجميل والقبيح (معجم لالاند)؛ وهذا هو التّعريف الكلاسيكي»[1]، فهو ذلك العلم الذي يمكنك الحكم على الأشياء من زاوية الجمال والقبح.

فيما يرى "عبد الملك بومنجل" احتذاما في مفهوم علم الجمال، وتفرقا في آراء الباحثين حوله، فيقول: «إنّ مجرد الحديث عن علم الجمال هو اعتراف صريح بوجود قوانين موضوعيّة تحكم الجميل وتوجه إلى إنشائه وصناعته. ولقد كثر اختلاف فلاسفة الفن وعلم الجمال حول طبيعة هذه القوانين ومدى ثباتها واطرادها، وهل هي في الشّكل أم في المضمون أم في كليهما، في المادة أم في النّفس أم فيهما معا؟ وكان ذلك جديرا بأن يثير شكوكا في جدوى البحث في نظرية الفن، ودعوات للتّخلي عن هذه النّظرية كلية»[2]، هذا الاختلاف ساعد على غموض مفهوم علم الجمال، وعُقم البحوث والنّتائج المتوصلة إليه، غير أنه هناك من اعترض لذلك ورأى بأنّه موضوع كباقي المواضيع يحتمل مثل هذه الانشقاقات الفكريّة، والتّخلي عنه ضرب من العبث.

- ✓ يُقرن أدونيس مفهوم علم الجمال بالجانب الديني الرّافض للنّظرة الفرديّة، والدّاعي إلى رؤية جماعيّة بدليل أنّ رأي الجماعة هو الرّأي الصّواب، وهو ما يرفضه النّاقد الدّاعي بدوره إلى التّحرر من قيد الجماعة، وإعطاء الفرد فرصته في التّفكير والتّنظير، غير أنّه لم يتطرق في كتابه "الثابت والمتحوّل" إلى مفهومه الفني/الإبداعي، باعتبار أنّ النّظرة الإسلاميّة تتحكم في هذا المفهوم وتجعله خاضعا لقانون الجماعة لا الفرد الواحد، فيما يتجاوز "عبد الرّحمان بدوي" هذه الفكرة ويذهب للقول بقوانين الجمال التي تحكمه وتوجهه دون ربطها بأيديولوجيا معيّنة، أمّا "عبد الملك بومنجل" فيرصد من خلال مفهومه لعلم الجمال الاختلافات الموجودة حول هذا المفهوم، والتي تؤدي بطريقة أو بأخرى إلى شرذمته.

---

[1] المرجع السابق، ص: 05.

[2] عبد الملك بومنجل،جدل الثّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث –مساءلة الحداثة–، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط1، 2010، ج:2، ص:223.

- يمكن القول في ختام هذا الفصل بتنوع المرجعيات في كتاب "الثابت والمتحول"، من مرجعيّة تراثيّة، ومرجعيّة حداثيّة، ومرجعيّة ما بعد حداثيّة، كانت مُشكّلة لهذا الخطاب النّقدي، ومُدعمة لما حاول تبنيه أدونيس من أفكار ومعتقدات.
- تراوحت قوة تأثير المفاهيم النّقديّة في كتاب "الثابت والمتحوّل" على المصطلحات النّقديّة التي جاءت بعدها، حيث شهدنا نقادا متأثرين بأدونيس بشكل واضح، وقد تجلّى ذلك في مجموعة من المصطلحات، كان من بينها مفهوم الشعر والحداثة.
- تباينت نسبة قبول أفكار أدونيس من عدمها عند كوكبة من النقاد، حيث شهدنا إقبالا على المفاهيم النّقدية لديه والنّهل منها تارة، ومعارضتها تارة أخرى، وفي ذلك أدلة على أهميّة ما جاء به هذا الرّجل في مجال النقد والفكر على حد سواء.

الخـــاتمـــة

الخاتمة:

ارتكن البحث إلى مجموعة من النّتائج المستخلصة من مسيرة بحثية علمية، حاولت مقاربة المفاهيم النّقديّة الأدونيسيّة، وتمثلت أهمها في:

- المصطلح النّقدي هو المرآة العاكسة لحضارتنا؛ باعتباره الوعاء الحاضن للمفاهيم العلمية والأدبية، وتحولاتها المستمرة بفعل ديناميكية النقد والناقد، وتزداد أهميته كونه الجسر الواصل بين الثقافات بمختلف فروعها وانقساماتها.
- انطوى المصطلح النقدي على مجموعة من الاشكالات المثبطة والمُعرقلة للنّاقد بصفة عامة، والمصطلحي بصفة خاصة، ومكمن هذا الاختلاف في التّباين الثّقافي بين المؤلفين تارة، وفي التّداخل بين المصطلحات النّقديّة والبلاغيّة تارة أخرى، إضافة إلى ضبابيّة المفاهيم التي تعمل على إرباك النّاقد؛ وبالتّالي الوقوع في إشكالية التّسميّة وتخالفها.
- تمّ التّطرق إلى قضايا المصطلح النّقدي، وهي قضايا رئيسة في الخطاب الأدونيسي؛ أي في خطاب "الثابت والمتحول"، بداية من قضيّة التّراث والأصالة القائمة على الجدل بين حديها، مرورا إلى قضيّة الحداثة وانعكاساتها على المجتمعين الغربي والعربي، والإشارة إلى أنّ الثّقافة العربيّة لم تقف إلاّ على ظلِّ الحداثة. وكذلك الحديث عن قضيّة الإمبريالية وإيديولوجياتها المضمرة، نظرا للسّيطرة والهيمنة التي تفرضها القوة الغربيّة على الآخر الأقل قوة منها، وأخيرا تمّ الحديث عن قضية الفكر، وقد اختلفت تفاصيل القضيّة بين البيئة الغربيّة والعربيّة، حيث شهدت هذه الأخيرة انتكاسات للفكر العربي بسبب غياب الروح المفهومية والمتأتيّة –أساسا– من المعرفة الجيّدة بالنّص الأول–الأصلي، عكس الفكر الغربي الذي عرف تألقا معرفيا انعكس على مختلف الأشكال المعرفيّة والعلميّة والثّقافيّة.
- قامت المفاهيم النّقدية عند **"أدونيس"** على ثنائيته (الثابت والمتحوّل) وتُرادفها ثنائية (الاتباع والإبداع)، باعتبار أنّ الثقافة العربيّة تتخللها لحظات تاريخيّة عُرفت بثبات مفاهيمها، وقابلتها لحظات عرفت تحولا واسعا في هذه المفاهيم، وهو ما دفع أدونيس إلى محاولة توضيح طريقة ترتيب هذه المفاهيم وفق مقولة الثابت والمتحوّل، ومدى قدرة المصطلح على التّغير من الوضع الثابت المستقر إلى الوضع التّحولي المحدث.

- يرى "أدونيس" في مفهوم "الثّابت" ذلك النّص السّلطوي القائم على رفض واقصاء النّصوص الأخرى، المُغايرة والمُخالفة له، من مثل نصوص "الطّبري" و"ابن حزم" و"ابن تيميّة"، والتي لا تخرجُ عن نطاق النّصوص الدّينيّة والإسلاميّة والفقهيّة، وجميع النّصوص المُوازية لها.
- إنّ مفهوم "المتحوّل" عند أدونيس هو تجاوز للمسلمات الثابتة، ومحاولة تبنّي التّأويل كوسيلة للخروج عن النّص الأوّل واختراقه.
- حاول "عبد الملك بومنجل" توضيح فكرة الثابت والمتغيّر المختلفة عن ما تمّ تقديمه، حيث جعل من الثّابت مصطلحا إيجابيا وجوهريا في حياة المجتمع العربي، بينما أقصى هذا الصفة الإيجابية عن مصطلح التّغيّر، على خلاف ما قال به أدونيس.
- يعتبر مصطلح الإبداع من المصطلحات المقابلة للمصطلح الرئيسي عند أدونيس؛ أي مصطلح التّحول، والذي يُريد به الانفتاح الدائم على الوجه الآخر من الفكر والأدب والنقد، فقد حمّلهم معاني إيجابيّة باعتبارهم خلق، فيما خالفه في ذلك الناقد "عبد الملك بومنجل" الذي أحاطه بطابع سلبي، وقلّل من أهميّته ورأى بأنّه لا يكاد يكون إلاّ وهما وتجاوزا للواقع.
- سعى أدونيس إلى تحديد مفهوم الشّعر انطلاقا من المراحل التي مرّ عليها هذا الأخير، وقد أدّت إلى اكتماله عوامل ساهمت في تشكّله بصفة نهائيّة، فأقرّ بأنه انفتاح على الوجود غير مقيّد بمفهوم واحد.
- إنّ مصطلح الإمبريالية/الإمبريالية الثقافيّة من المصطلحات التي وضحت بشكل جلي تلك الفروقات الموجودة بين القطبين؛ أي القطب الغربي ونظيره القطب العربي، وساعد في بناء شرخ بين المركز الغربي والهامش العربي، وهو ما قاله أدونيس عن سيطرة الغربي اليوم على العالم بفضل جذور الإمبريالية في المجتمع العميق وخطرها المرتقب، واتفق معه "إدوارد سعيد" الذي يراها —هو الآخر– قوة مؤثرة على مسار الحركات الفكرية والثقافيّة.
- رسم أدونيس جذور الحداثة العربيّة من خلال قراءته للتراث العربي قراءة عموديّة، ومحاولة استنطاقه، وبالتّالي حاول التأسيس لحداثة عربيّة نابعة من الدّاخل لا من الخارج، معبرا عن رفضه لتلك الممارسات اللاواعية لفعل الحداثة، من خلال تبني حداثة غربيّة والانبهار بنتائجها دون الخوض في مسبباتها، وهو ما يوافقه عليه "طه عبد الرحمان" في كون هذا المفهوم يخلُق من داخل الأمة لا من خارجها.

- اعتنى أدونيس بمفهوم الرؤيا لما له من أبعاد جمالية فنية، باعتباره حالة تعمل على ارباك المعاني، واستقرار الأشياء وثباتها، وإبعادها عن الرتابة والسكون، وقولها بالتّجديد الدائم.
- أعطى أدونيس لمصطلح الصّوفية بعدا رمزيا مُغايرا، باعتبارها قائمة على علاقة جدلية بين المرئي واللامرئي، فقد غيّرت مفهوم الله من خلال تغيير علاقته مع الآخر، أي أنها أقصت ثنائية المؤمن/الكافر، وهي خطوة نحو حداثة دينية، مؤكدا على أنها محاولة للكشف عن المجهول باستخدام الذوق لا العقل والمنطق.
- اعتنى أدونيس بالجانب التّراثي أيما اعتناء بالرّغم من اهتمامه في المقابل بالمتون النقدية والأدبيّة الغربيّة، وقد صرّح بهذا الاهتمام في كتابه "الثابت والمتحول"، باعتبار أنّ التّراث/الماضي عامل مهم في إضاءة الحاضر والمستقبل، داعيا إلى الحوار معه، فالإبداع لا يتوقف عند حقبة زمنيّة دون غيرها، وإنّما هو حركة تقف خارج أسوار الزّمن، قائمة على طرح التّساؤلات الوجوديّة.
- وقف أدونيس على أهم قضايا الحداثة العربيّة بالتّعبير عن إشكالياتها وعقباتها، مُشيرا إلى ضرورة التّملص من سلطة الآخر وتأثيراته الجانبيّة على الثقافة العربيّة؛ من خلال إقامة حداثة عربيّة نابعة من عمق التّراث العربي، ومن ثم تجاوزه إلى آفاق جديدة منفتحة على التّطورات التي تجتاح النّص الأدبي المُراوغ، ويُنوه في سبيل ذلك إلى أهميّة الإحاطة بنقطة التّحول الفاصلة في تاريخ الأدب العربي، وهي الانتقال من الصيغة الشّفوية (السماعيّة) إلى الصّيغة الكتابيّة (التّدوينيّة).
- تباينت مرجعيات خطاب "الثابت والمتحول" بين ثلاث منظومات رئيسيّة، فكانت المنظومة التّراثيّة التي حملت المرجعيّة الدينية؛ باعتبار تأثر أدونيس بالخطاب القرآني، والمرجعيّة الشعرية القديمة؛ من خلال إشادته ببعض المتون الشّعرية الحداثية القديمة، والمرجعيّة الصوفيّة التي استعان بفضائها الواسع المنفتح، والأخذ بمصطلحاتها ومفاهيمها واسقاطها على الخطاب الشعري والنقدي؛ من أجل الخروج عن النمطية السائدة، أمّا منظومة الحداثة فتمثلت في تأثره بالمرجعيّة الماركسيّة ورفض الثّوابت باعتبارها تتعارض مع أفكارهم المتحولة والمتطورة، فيما تمثلت المنظومة الأخيرة، وهي منظومة ما بعد الحداثة في الوجوديّة القائمة على شعارات الحرية، والرّمزيّة العائمة في الغموض واللاتحديد، وهو ما يراه أدونيس للخروج من قيد المألوفيّة، وأخيرا المرجعيّة السوريالية التي أقرت بضرروة تغيير الأشكال الثابتة والخوض في المجهول والميتافيزيقيا، واللامعلوم.

وقد حاولنا في هذا البحث تقصي دلالات المصطلح النّقدي في المدونة المدروسة، واستجلاء أبعادها المختلفة، ولكن التّقصير وارد بلا شك. وسنتدارك منه ما أمكن بعد توجيهات اللجنة المناقشة، وفي دراسات مستقبليّة مع التّنويه بأنّ تراث أدونيس النّقدي مازال بحاجة إلى دراسات مصطلحيّة واسعة، يمكنها أن تكون لبنة مهمة في المعجم النّقدي العربي.

والله نسأل أن يوفقنا ويُسدّد عملنا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

أولا: المصادر:

1- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت-لبنان، ج:1.

2- أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت، ج:2 .

3- أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت-لبنان، ج:3.

4- أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت-لبنان، ج:4.

ثانيا: المعاجم:

1- إبراهيم أنيس (وآخرون)، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط2.

2- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر.

3- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

4- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1987.

5- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والانكليزية واللاتينيّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، 1982، ج:1.

6- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة واللاتينيّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، 1982، ج:2.

7- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ج:4.

8- الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، 1986.

9- الزمخشري(أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، تح: مُحَمَّد باسل عيون السود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1998.

10- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ط8، 2005.

ثالثا: المراجع:

- **المراجع باللغة العربيّة:**

11- إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف، مصر-القاهرة، ط2.

12- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظريّة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1997.

13- إبراهيم سعفان، أزمة الفكر العربي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية-سوريا، ط1، 1994.

14- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده، حققه، وفصله، وعلق حواشيه، مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007،ج:1.

15- أبو بكر الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة، دار المدني، جدة.

16- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان.

17- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السّلام هارون، ج:1.

18- أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، تح: علي مُحَمَّد البجاوي، مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب العربية، ط1، 1952.

19- إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثّاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتّوزيع، عمان- الأردن، ط2، 1993.

20- إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1983.

21- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي في اللغة العربيّة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969.

22- أحمد درويش، متعة تذوق الشّعر دراسات في النّص الشّعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.

23- أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 2002.

24- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001.

25- إدريس النّاقوري، المصطلح النقدي في نقد الشّعر دراسة لغويّة، تاريخيّة نقديّة، دار النّشر المغربية، الدار البيضاء، 1982.

26- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط4، 2014.

27- أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.

28- أدونيس، الصّوفيّة والسوريالية، دار السّاقي، بيروت-لبنان.

29- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت-لبنان، ط1، 1971.

30- أدونيس، النّص القرآني وآفاق الكتابة، دار التّكوين للتّأليف والترجمة والنّشر، دمشق-سوريا، 2019 .

31- الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، الدار البيضاء، بيروت، 1992.

32- أكرم ضياء العمري، التراث والمعاصرة، كتاب الأمة، الدوحة-قطر، ط1، 1985.

33- أيمن حمدى، قاموس المصطلحات الصّوفيّة دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء، دار قباء للطباعة والنشر والتّوزيع، القاهرة، 2000.

34- بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1965.

35- بلعلى آمنة، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

36- بن علي لونيس، تفاحة البربري –قراءات نقدية مفتوحة- ، Fīsīrā lil-Nashr ,2012.

37- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1979.

38- حبيب مونسي، نقد النّقد المنجز العربي في النّقد الأدبي –دراسة في المناهج-، منشورات دار الأديب، وهران، 2007.

39- حسن البنا عز الدين، الشّعر العربي القديم في ضوء نظريّة التّلقي والنّظريّة الشّفويّة "ذو الرّمة نموذجا"، عين الدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعيّة، ط1، 2001 .

40- حسن حنفي، التّراث والتجديد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 1992.

41- حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصّوفيّة، مؤسسة مختار للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

42- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء-الزمن-الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

43- حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، 1965.

44- حسين مروه، قضايا أدبية، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1956.

45- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر، الدار العربية للعلوم-ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2007.

46- داود سلوم، النقد العربي القديم بين الاستقراء والتّأليف، مكتبة الأندلس، بغداد، ط1، 1969

47- داود سلوم، النقد العربي القديم بين الاستقراء والتّأليف، مكتبة الأندلس، بغداد، ط2، 1970.

48- رجاء عيد، المصطلح في التراث النّقدي، المعارف، الإسكندرية.

49- رمضان عبد التّواب، مناهج تحقيق التّراث بين القُدامى والمحدثين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985.

50- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1985.

51- سفيان زدادقة، الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

52- سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار التّوفيق للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوريّة-دمشق، ط1، 2004.

53- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1990، ط7، 1993، ط8، 2003.

54- سيد قطب،نحو مجتمع إسلامي، دار الشروق، القاهرة، ط7، 1987، ط8، 1988، ط9، 1993.

55- الشاهد البوشيخي، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين (قضايا ونماذج ونصوص)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2009.

56- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق:إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط4 ،1998.

57- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1985.

58- شهاب الدين النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب، المؤسسة المصرية العامة للتّأليف والتّرجمة والطباعة والنشر، القاهرة، السفر السابع.

59- شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط2.

60- صالح هويدي، المناهج النّقديّة الحديثة - أسئلة ومقاربات-،دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2015.

61- صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار النجاح للطباعة والنشر والتّأليف والتّوزيع، بيروت، 1973.

62- طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط9، 1968.

63- طه عبد الرحمان، روح الحداثة المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006.

64- عباس محمود العقاد، أثر العرب في الحضارة الأوروبية، دار المعارف، مصر، ط8، 1969.

65- عبد الجليل عبده شبلي، الخطابة وإعداد الخطيب، دار الشّروق، بيروت، ط1، 1981.

66- عبد الحكيم الشندودي، نقد النّقد حدود المعرفة النّقديّة، إفريقيا النّشر، المغرب، 2016.

67- عبد الرحمان بدوي، الزّمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط3، 1973.

68- عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.

69- عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2004.

70- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.

71- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، 1994.

72- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التّفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

73- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

74- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربيّة المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1995.

75- عبد الله حسين، التّصوف والمتصوفة، هنداوي، المملكة المتحدة، 2017.

76- عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحوريّة في النّقد العربي بين جاذبيّة المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر المثاقفة العربيّة في الأدب ونقده، سطيف، ط1.

77- عبد الملك بومنجل، جدل الثّابت والمتغيّر في النّقد العربي الحديث –مساءلة الحداثة–، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط1، 2010،ج:1.

78- عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث –مساءلة الحداثة–، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط2، 2010، ج:2.

79- عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، دار هومه للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010.

80- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثّقافيّة عند أدونيس، الدار العربيّة للنّشر والتّوزيع، مدينة نصر، 2000.

81- عز الدين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط2، 1968.

82- عز الدين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

83- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، ط3.

84- عز الدين البوشيخي، مُحَمَّد الوادي، قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 11 مارس 2000، ج:2.

85- عقاب بلخير، نسقيّة المصطلح وبدائله المعرفيّة، دار الأوطان للطباعة والنشر والتّوزيع والتّرجمة، الجزائر، 2011.

86- علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية، 1989.

87- علي جميل سلوم، الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، 1990.

88- عمر الدسوقي، في الأدب الحدبث، دار الفكر العربي، ط7، 1970،ج:2.

89- عمر فروخ، تاريخ الجاهلية، دار العلم الملايين، بيروت، 1964.

90- غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين..؟، دار الشروق، 1991.

91- فاروق عمر فوزي، الاستشراق والتّاريخ الإسلامي –القرون الإسلامية الأولى-، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1998.

92- فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبيّة، دار المعرفة، باب الوادي الجزائر، 2008،ج:2.

93- كامل مصطفى الشيبي، الصلة بين التّصوف والتّشيع، دار المعارف، مصر، ط2، 1969.

94- لطفي عبد البديع، التّركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، ط1، 1970.

95- المازني، الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990.

96- ماهر كامل، الجمال والفن، دار الطباعة الحديثة، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1957.

97- مُحَمَّد أبو زهرة، الخطابة أصولها.تاريخها في أزهر عصورها عند العرب، دار الفكر العربي، ط2، 1980.

98- مُحَمَّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، قرأه وشرحه أبو فهر محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني.

99- مُحَمَّد خليفة التونسي، فصول من النّقد عند العقاد، مكتبة الخانجي، مصر.

100- مُحَمَّد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنّشر، بيروت، ط1، 2009.

101- مُحَمَّد شوقي الزّين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015.

102- مُحَمَّد طاهر اللادقي، المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، شركة أنباء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.

103- مُحَمَّد طاهر درويش، الخطابة في صدر الإسلام، دار المعارف، مصر، 1965،ج:1.

104- مُحَمَّد عابد الجابري، إشكالات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1989، ط2، 1990.

105- مُحَمَّد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت-لبنان.

106- مُحَمَّد قطب، التّطور والثّبات في الحياة البشريّة، دار الشّروق، القاهرة، ط6، 1986، ط7، 1987، ط8، 1991.

107- مُحَمَّد كامل الخطيب، نظريّة الشّعر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربيّة السّوريّة، دمشق، 1996.

108- مُحَمَّد نور الدين أفاية، الحداثة والتّواصل في الفلسفة النّقديّة المعاصرة –نموذج هابرماس-، أفريقيا الشّرق، المغرب-الدّار البيضاء، ط2، 1998.

109- محيي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافيّة العامة "آفاق عربية"، العراق-بغداد، ط1، 1987.

110- مصطفى الشهابي، المصطلحات العلمية في اللغة العربية، دار صادر، بيروت-لبنان، ط3، 1995.

111- مصطفى طاهر الحيادرة، واقع المصطلح اللّغوي العربي قديما وحديثا، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ط1، 2003، ج:1.

112- مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي –واقع المصطلح اللغوي العربي قديما وحديثا- عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، ط1، 2003، ج:1.

113- مصطفى مندور، اللغة بين العقل والمغامرة، مطبعة الأطلس، القاهرة، 1974.

114- منير شفيق، في الحداثة والخطاب الحداثي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.

115- مهدي صالح سلطان الشمري، في المصطلح ولغة العلم، كليّة الآداب جامعة بغداد- العراق، 2012.

116- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النّقد العربي السيماءوي (الإشكالية الأصول والامتداد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2005 .

117- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2002.

118- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، ط1، 1962، ط2، 1965، ط3، 1967.

119- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر، ط1، 2009.

- **المراجع المترجمة:**

120- أرسطو طاليس، الخطابة -التّرجمة العربيّة القديمة-، تح: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت-لبنان، 1979.

121- ألان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

122- ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، عويدات للنشر والطباعة، 2018.

123- أندريه ريشار، النّقد الجمالي، تر: هنري زعيب، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، ط1، 1974.

124- تشارلز تشادويك، الرّمزيّة، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، 1992.

125- جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت، 1984.

126- جوردون جراهم، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، تر: مُحَمَّد يونس، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013.

127- ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية، تر: أحمد مُحَمَّد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2016.

128- ديل كارنيجي، فن الخطابة، الوسام للخدمات المطبعيّة، عمّان، ط1، 2001.

129- غوستاف قون غرنباوم، دراسات في الأدب العربي، تر: إحسان عباس وآخرون، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959.

130- كارل ماركس، مخطوطات، تر: مُحَمَّد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، 1844.

131- كارولي وفيللو، النّقد الأدبي، تر: فيني سالم، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط2، 1984.

132- لويس جان كاليفي، التّقاليد الشّفهيّة –ذاكرة وثقافة–، تر: رشيد برهون، هيئة أبو ظبي للثقافة والتّراث، ط1، 2012.

133- موريس نادو، تاريخ السريالية، تر: نتيجة الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

134- والترج أونج، الشّفاهيّة والكتابة، تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.

- **المراجع باللغة الأجنبية:**

135- John. Tomlinson : Cultural Imperialism, Continuum, London-New york, First Published, 1991.

136- Oxford wordpower, university press, oxford, second edition, 2006,

137- Peter Golding and Phil harris: Beyond cultural Imperialism, Sage Publications London. 1997.

138- simon malpas and paul wake, The routledge companion to critical and cultural theoru, second edition, routledge taylor and francis group, london and new york, 2013

رابعا: المجلات:

139- عاطف السّيد بهجات، المفاهيم النّقدية من التّشكيل إلى التّأويل، مجلة علامات في النّقد، المجلد20، العدد77، نوفمبر، 2013.

140- عبد العزيز الدسوقي، نحو علم جمال العربي، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج9، ع2.

141- عبد الملك مرتاض، صناعة المصطلح في العربية، مجلة اللغة العربيّة، فصلية يصدرها المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، ع: 2، 99.

خامسا: الرسائل الجامعيّة:

142- سليمة مسعودي، الخطاب النقدي عند أدونيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة العقيد الحاج لخضر–باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، السنة الجامعيّة 2002/2001.

143- مُحَمَّد الصديق معوش، المصطلح النقدي عند جماعة الديوان، مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الموسم الجامعي، 2011-2012.

سادسا: المواقع الالكترونيّة:

144- لقاء مع الشّاعر والمفكر العربي أدونيس في صالون الدكتور عبد النّاصر هلال، الجمعة 29 أكتوبر 2021، على السّاعة الثّامنة بتوقيت القاهرة، وعلى السّاعة التّاسعة بتوقيت مكة المكرمة https://us02web.zoom.us/j/83702840667?pwd=WTFDQ3hoT29NZDRhMlV6SHhzVXBRUT09

سابعا: الحوارات:

145- أدونيس، حوار عبر الواتساب

146- حبيب مونسي، حوار عبر الفايسبوك، يوم 2021/11/25، على السّاعة الثامنة ليلا، https://www.facebook.com/profile.php?id=100042459427039

147- عبد الملك بومنجل، حوار عبر الفايسبوك، يوم 2021/11/27، على السّاعة العاشرة صباحا، https://m.facebook.com/dr.abumindjel?tsid=0.8594710600732876&source=result

الفـهـرس

الفهرس:

مقدّمة: ..... ب

الفصل الأول: المصطلح النقدي: مفاهيم وقضايا وإشكالات 9

أولا: مفهوم المصطلح النّقدي 9

ثانيا: إشكالات المصطلح النقدي 21

ثالثا: قضايا المصطلح النّقدي 26

1- قضيّة التّراث /الأصالة: 26

2- قضيّة الحداثة: 28

3- قضيّة الإمبريالية: 32

4- قضيّة الفكر: 33

الفصل الثاني: معجم المصطلحات النقدية في "الثّابت والمتحول" 37

أولا: ثنائيّة الثابت والمتحوّل 37

1- مصطلح الثابت: 37

2- مصطلح المتحول: 40

3- بين الثابت والمتحوّل: 41

ثانيا: المصطلحات النقديّة الواردة في كتاب "الثابت والمتحول"-القائمة على ثنائيّة الثبات والتحول- (مرتبة ألفبائيا) 44

1- مصطلح الإبداع: 44

2- مصطلح الأصالة: 47

3- مصطلح الامبرياليّة/ الإمبرياليّة الثقافيّة: 53
4- مصطلح البلاغة: 56
5- مصطلح التّأويل: 58
6- مصطلح الاتباع: 60
7- مصطلح التّفكيك: الاستقصاء والزيادة / الهدم والبناء 61
8- مصطلح الحداثة: 62
9- مصطلح الخطابة: 71
10- مصطلح الرؤيا: 75
11- مصطلح الزّمن: 79
12- مصطلح السّخريّة: 81
13- مصطلح الشّعر: 83
14- مصطلح الشّكليّة: 96
15- مصطلح الصّوفيّة: 98
16- مصطلح الغموض: 103
17- مصطلح الفحولة: 105
18- مصطلح الفكر: 107
19- مصطلح الفن: 109
20- مصطلح القصيدة: 111
21- مصطلح الكتابة: 114
22- مصطلح اللغة: 118
23- مصطلح اللغة الشّعرية: 119
24- مصطلح المجاز: 121

25- مصطلح المذهب: 125
26- مصطلح النّص: 126
27- مصطلح النّقد: 127
28- مصطلح الوصف: 131
29- مصطلح علم الجمال/ الجماليّة: 132
الفصل الثالث: مرجعيات وأبعاد المصطلح النّقدي الأدونيسي 136
أولا: مرجعيات المصطلح النقدي في كتاب "الثابت والمتحوّل" 136
1- المنظومة التُّراثيّة: 137
أ)- مرجعيّة دينيّة: 138
ب)- مرجعيّة شعريّة قديمة: 139
ت)- مرجعيّة صوفيّة: 141
ث)- مرجعيّة فلسفيّة: 143
2- منظومة الحداثة: 144
أ)- مرجعيّة ماركسيّة: 145
ب)- مرجعية استشراقية: 146
3- منظومة ما بعد الحداثة: 148
أ)- الوجوديّة: 149
ب)- الرّمزيّة: 150
ت)- السوريالّية: 151
ثانيا: أبعاد وتأثيرات المصطلح النّقدي الأدونيسي بعد كتاب "الثّابت والمتحول" 152
1-ثنائيّة الثّابت والمتحوّل/ ثنائيّة الثّابت والمتغيّر/ ثنائيّة الثبات والتّحول: 153
أ)- مصطلح الثّابت بعد "الثابت والمتحوّل": 153

ب)- مصطلح المتحوّل/المتغيّر بعد "الثابت والمتحوّل":..... 155
ت)- بين الثابت والمتحوّل/المتغيّر:..... 157
2- مصطلح الإبداع بعد "الثابت والمتحول":..... 159
3- مصطلح الأصالة بعد "الثابت والمتحول":..... 161
4- مصطلح الإمبريالية/ الإمبرياليّة الثقافيّة بعد "الثابت والمتحوّل":..... 162
5- مصطلح البلاغة بعد "الثابت والمتحوّل":..... 164
6- مصطلح التّأويل بعد "الثابت والمتحوّل":..... 165
7- مصطلح الاتباع بعد "الثابت والمتحوّل":..... 167
8- مصطلح التّفكيك بعد "الثابت والمتحوّل":..... 168
9- مصطلح الحداثة بعد "الثابت والمتحوّل":..... 169
10- مصطلح الخطابة بعد "الثابت والمتحوّل":..... 172
11- مصطلح الرؤيا بعد "الثابت والمتحوّل":..... 175
12- مصطلح الزّمن بعد "الثابت والمتحوّل":..... 177
13- مصطلح السّخريّة بعد "الثابت والمتحوّل":..... 179
14- مصطلح الشّعر بعد "الثابت والمتحوّل":..... 180
15- مصطلح الشّكليّة بعد "الثابت والمتحوّل":..... 184
16- مصطلح الصّوفيّة بعد "الثابت والمتحوّل":..... 185
17- مصطلح الغموض بعد "الثّابت والمتحوّل":..... 189
18- مصطلح الفحولة بعد "الثّابت والمتحوّل":..... 190
19- مصطلح الفكر بعد "الثّابت والمتحوّل":..... 192
20- مصطلح الفن بعد "الثّابت والمتحوّل":..... 193
21- مصطلح القصيدة بعد "الثّابت والمتحوّل":..... 194

22- مصطلح الكتابة بعد "الثّابت والمتحوّل": 195
23- مصطلح اللغة بعد "الثّابت والمتحوّل": 198
24- مصطلح اللغة الشّعرية بعد "الثّابت والمتحوّل": 198
25- مصطلح المجاز بعد "الثّابت والمتحوّل": 200
26- مصطلح المذهب بعد "الثّابت والمتحوّل": 202
27- مصطلح النّص بعد "الثّابت والمتحول": 203
28- مصطلح النّقد بعد "الثّابت والمتحوّل": 204
29- مصطلح الوصف بعد "الثابت والمتحوّل": 205
30- مصطلح علم الجمال/ الجمالية بعد "الثّابت والمتحوّل": 206
الخاتمة: 208
قائمة المصادر والمراجع: 212
الفهرس: 224