اللغة والمعنى والتأويل

مقالات نقدية مترجمة

جمع وتقديم وترجمة

د. أبو اليزيد الشرقاوي

الكتاب: اللغة والمعنى والتأويل (مقالات نقدية مترجمة)

الكاتب: د. أبو اليزيد الشرقاوي

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

الشرقاوي ، أبو اليزيد

اللغة والمعنى والتأويل (مقالات نقدية مترجمة)/ د. أبو اليزيد الشرقاوي

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٣٧ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ؟؟ – ؟؟؟؟ – ؟؟؟؟؟ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ؟؟؟؟؟ / ٢٠٢٢

اللغة والمعنى والتأويل

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مدخل

يمثل التأويل نشاطاً يومياً، فأي تواصل لابد معه من التأويل، أما الأدب فالتأويل فيه أصل، إذ يواجه القارئ علامات في حاجة إلى فك رموزها، فلابد من امتلاك المعنى كي نتواصل مع المقروء. وبرغم بساطة هذه المسلمة إلا أن النقد الحديث حاول القفز فوقها، حين تبين أن الاستغراق في التأويل يولد تجارب شخصية ويدور حول ذوات فردية تجعل نفسها مركزاً لمعنى النص الأدبي. لقد حارب النقد هذا الاتجاه باسم الموضوعية، وتحويل الأدب من "فن" إلى "علم"، حتى يمكن الحديث عن شيء "موضوعي"، يمكن التلاقي حوله بدل تجارب فردية ذاتية معتمدة على استجابات غير منضبطة بحد.

وكانت البنيوية أهم المدارس التي حاولت الكشف عن البنية الموضوعية التي بها يتأسس الأدب، بعيداً عن الرضوخ لترهلات الاستجابات الذاتية، والبحث عن "مقصد المؤلف"، والشروط التاريخية والاقتصادية لإنتاج الأدب، والتي تهتم بالبحث في "ظروف" العصر، والبحث عن "علوم مصاحبة للأدب"، فأعلن بارت "موت المؤلف"، وشرع البنيويون في بحث البنية الأدبية في موضوعية وتجريبية علمية، ولكن المدهش أن هذه البنيات التي توصلوا إليها لم تكن موقوفة على الأدب، بل قام بارت نفسه بتطبيق هذه البنية الأدبية الكبرى على أفلام جيمس بوند، وحاول جريماس تنفيذها على كتب وصفات الطبخ، وكانت النتيجة –

المضحكة– أن هذه المجالات البعيدة عن الأدب كانت مجالاً صالحاً لتطبيق هذه البنية الأدبية. مما يقطع بأن "علمنة" الأدب هي محاولة تعميمية، وإنه من العبث حصر العمل الأدبي في شكل تجريدي علمي، كما اقترحت الدراسات البنيوية.

ومن جهة ثانية، فإن المحاولات الجادة والمخلصة لإكساب الأدب قالباً تجريبيا أو وضعياً، أو علمياً– تحت أي مسمي– أدت إلى تغريب الأدب، وصار الاغتراب سمة للأدب والنقد وبالتالي للأدباء والنقاد، ويمكن تلمس هذا الافتراض في المحاولات التي تَرُدّ الأدبَ قهراً وقسراً إلى مشاكل نفسية، وجنسية، أو صراع طبقي وتحولات اقتصادية، ومشاكل أيديولوجية... إلخ. لأن هذه المعلومات– مع أهميتها لا تقنع القارئ لماذا صار النص بما هو عليه أدباً؟ كما أن نفس هذه الضغوط يقع تحتها كاتب المقال السياسي والعالم، فلماذا لا يصير ما يكتبانه أدباً؟

يترتب على كل ما سبق أن "المعنى لا يتكشف لمتلقيه تحت قهر هذه الطرق الوضعية، واشتراطاتها التعسفية، وإنه لابد من البحث عن المعنى. ولكن: أي معنى؟ ومن المخول له بيانه؟ وكيف يتحقق هو نفسه من صحة ما توصل إليه؟ ونحن القراء: ما موقفنا؟. وعديد من الأسئلة التي تعيد طرح التأويل (الهرمنيوطيقا) من جديد.

والإجابة على مثل هذه الأسئلة نسبية وغير متعينة، ويمكن ملاحظة وجهات النظر المتعددة لحد التعارض أحياناً، من مراجعة ما كتبه النقاد في مجالات الأدب كلها، وكيفية فهمه وتأويله، وعلى سبيل المثال "أوديب"

Oedipus الذي جعله فرويد مدخلا لفهم التوجهات النفسية، وأثر ذلك على الأدب، من خلال صياغته للمصطلح الشهير "عقدة أوديب"[١]، هذا الموضوع له تأويل مغاير له عند لا كان Lacan، وأندريه جيد، والعديد من المشتغلين بالتحليل النفسي، ويمكن مراجعة ذلك الثراء في تأويل "أوديب" من خلال مقال شوشان فلمان: Shoshan Felman Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis. ويبدو الخلاف أكثر عمقاً في فهم "معنى" التأويل ذاته، وعلى سبيل المثال أشير إلى الترجمة الإنجليزية لكتاب: [٢] Peter Szondi Introduction to literary Hermeneutics ففي الفصل الأول من ترجمة مارثا وودسون بيان طيب لخلاف فلسفي يزيد عن قرن من الزمان حول مفهوم التأويل، وما يبحث عنه المؤول، وكيف خاض في هذا الموضوع علماء من كل المجالات، تجنباً لسوء الفهم، ولعله من المفيد أن أشير إلى أن "سوء الفهم" هذا هو المقصود أكثر من "حسن الفهم"، فإن تجنب إساءة الفهم هو محور جهود دلتاي منذ مقالاته المنشورة ١٩٠٠ مروراً بأهم الجهود الفلسفية التأويلية، كما أنه من البدهي أن علوماً كثيرة كفقه اللغة والنحو قد نشأت تجنباً لمزلق إساءة الفهم.

فإذا انتقلنا إلى النظرية الأدبية، فإن جوناثان كالر يري أنها مجرد تنويعات على فكرة التأويل، بالبحث عن منجزات المعنى ومولداته، وأن كل مدرسة ركزت نظرها على نقطة واحدة، وهذا الكلام لا يرقى للصحة،

---

(1) Psychoanalytic Literary Criticism ,Edited and introduced by Maud Erlman , longman UK 1994.

(2) Cambridge press 1995.

إذ نجد كل مهتم بأمر يجعله خلفية تتحرك من خلالها توجهات نظرية الأدب، فقد رأي تيري إيجلتون أنها خلفية أيديولوجية مائة في المائة[٣] وذهب هارولد بلوم إلى شيء قريب من اعتبار أن الخلفية السيكولوجية هي التي ترسم معالم النظرية الأدبية، وذلك في مقاله عن فرويد والتسامي.

Harold Bloom [4](Freud & the Sublime: A Catastrophe Theory of creativity).

لكن ما يعنينا في طرح كالر هو التنويه إلى حضور التأويل في النظرية الأدبية.

وفيما يتعلق بالأدب فالأمر مقلق، لأن النقد الجديد خرج على تقاليد الهرمنيوطيقا، ببحثه عن أمور جوهرية يمكن تثبيتها معالمَ في طريق البحث عن صورة جادة عن الأدب والنقد، وبتراكم هذه التأويلات ثبت أن هذا الطريق وعر وغير صالح، ولا بد من العودة إلى التأويل، برغم ما فيه من عيوب.

ولعل أكبر عقبة تواجه التأويل تعود إلى لغة الأدب، إذ يتعامل معها المتلقي تعامله مع اللغة العادية، ولكن الأديب قد عمل فيها وجعلها "لغة جمالية"– كما يقول تيري إيجلتون–، ومن هنا يأتي المقال الأول لجوناثان كالر "اللغة والمعنى والتأويل"، والذي يبحث في خصوصية اللغة الأدبية

---

[٣] انظر كتابه مقدمة في نظرية الأدب، ترجمه أحمد حسان عام ١٩٩١، من منشورات قصور الثقافة.

[4] (P sychoanalytic Literary Criticism) Edited and introduced by Maud Ellmann Longman UK 1994.

وتأثيرها على التأويل لأنها "حمالة أوجه"، وكيف أن بيتين لفروست يتغير معناهما على امتداد المقال، تبعاً لتعدد وجهات النظر، أو الرؤيا، أو الخلفية، وبصورة لا تبدو ذات نهاية، لينتهي في النهاية إلى إعلان متحرج ومتردد، بأن السياق ربما قد يكون هو الفيصل في حسم الخلاف حول تحديد المعنى. ولكن السياق أيضاً غير مأمون، إذ أن العلاقة الترابطية بين النص والسياق والخطاب تبدو على هذه الصورة التي يرى J. M. Adam أنها تلخص الرؤية التداولية لوضع السياق ضمن مخطط موجهات المعني: السياق– (Discourse) = الخطاب (text) النص (Context) السياق + (Context) (Text) النص (Discourse) = الخطاب.

وتوضح النظرة المتأنية لهذا المخطط صعوبة تحديد النقطة التي عندها نُدخِل السياقَ ضمن نص ما، ومتى نستبعده وهذا معناه أنه يستحيل كون السياق "علة لوجود معلول، فالسياق شرط وليس بسبب، إذ لا يمكن له أن يكون سبباً للوجود الإمكاني ولا للوجود الضروري، كما أن الموقف لا يمكن أن يكون محدداً تحديداً نهائياً، ثمة لأن نطاق التفاعلات التمثيلية هو الذي يحدد النطاق السيميائي"[٥]. وتوحي قراءة كالر بأن اللغة الأدبية مميزة عن اللغة العادية لكنه لم يتوصل إلى وجه الخلاف، وبالتالي لا يقدم إجابة حول: من الذي يملك تأويل المعنى؟ وعلى أي أساس؟ بل ترك الباب مفتوحاً أمام الكل بشرط أن يكون تأويلهم له ما يدعمه في النص، وأن يكون ميالاً للتفكر والتفلسف.

---

[٥] د. أحمد حساني "السياق والتأويل من الإشكالية الفيلولوجية إلى الإشكالية اللسانية" مجلة الموقف الأدبي ع ٣٩٢ سنة ٢٠٠٣ سوريا.

وينتقل رامان سلدن، وبيتر بروكس في مقاليهما "النظريات الموجهة نحو القارئ"، ليبحثا في من يمتلك حق التأويل: القارئ. وتبدو المشكلة أكثر تشعباً في البحث عن القارئ وتحديده وهل هو حاضر في النص (= المروي له) أم حضوره خارج سياق النص؟. وبتتبع مترو لتاريخ إدماج القاري ضمن محددات النص، بدءا بهوسرل الذي حاول "أن يطهر التأمل في اللغة من التحكم ابتغاء قدر أكبر من التنزه"[٦]، ومروراً بهيدجر، ومحاولات عدة للبحث عن دور القاري في النص، انطلاقاً من فلسفات لغوية ونفسية ومواقف فلسفية، ومن خلال تنويع التأويلات المحتملة لقصيدة لوردزورث ضمن كل وجهات النظر هذه، نري– نحن القراء– أن احتمالات المعنى مفتوحة، ولن نكون قادرين على كبح جماح التأويلات المحتملة لنص ما، انطلاقاً من وجهات نظر قرائه، ويمكن للقارئ متابعة تسلسل هذا الترابط في البحث عن القارئ لدى الدكتور مصطفى ناصف، في "فلسفة تحليل الظواهر والتأويل والتلقي"[٧]، فهذا بحث عن الخلفية الفلسفية والمعرفية التي تجمع العلماء الوارد ذكرهم في مقال "سلدن– بروكس" هذا.

وإذا كان كل من النص والقارئ لا يضبطان انطلاق التأويل وجموحه، فهذا ليس موقوفاً على الأدب، لأن "التأويل مشكلة كبرى" كما يرى جوزيف بليشر، في كتابه "التأويلية المعاصرة"، إذ يبدو العالم الحديث برفعه من قيمة العلم، وغلبة النزوع العلمي على الحضارة الحديثة، يبدو العالم مهدداً بخطر الانهيار بعد أن أسس قناعاته على علم قابل للتحول

---

[٦] الدكتور مصطفى ناصف "اللغة والتفسير والتواصل" ٢١٢.

[٧] نفس المرجع السابق.

والتبدل، مما يطعن في اليقين المزعوم الذي يمنحه العلم، وأن العلم بإصراره على التجريبية والأحكام الموضوعية يناقض نفسه، فكل الظواهر العلمية معتمدة على تأوّلٍ، حتى ما كان ظاهر العلمية كالإحصاء فإنه علم تأويلي ومستخدم بصورة خادعة، ونظراً لتغييب مبدأ التأويل تحت ضغط الظهور بالعلمية والعقلانية، تحولت اليد التي تطبق المعرفة إلى يد مدمرة، ونحن بحاجة– إذن– إلى محاولة تأويل لكل ما يحيط بنا، بشرط أن نتناوله من خلال تجربة إنسانية، وهذه التجربة دائماً مصاغة في هيئة لغوية، وهنا يتوجب علينا التعامل مع اللغة على أنها "حمالة أوجه"، وهذا يجعل التأويل منفتحاً على مساحات شاسعة، بسبب اختلاف العقول، وهذا الواقع يجب أخذه كما هو، وعلى ما هو عليه، ويجب أن نتوقف عن النظر إلى تعدد إيحاءات المعاني، والذي يجر إلى اختلافات متوقعة للتأويل، على أنه عيب يجب التخلص منه، بل يجب قبوله كما هو، والتعامل معه أيضاً كما هو.

هل الصورة الذهنية التي يحملها شخص عن آخر تأويل له؟ وكيف يتكون هذا التأويل؟. وهذا مقال "مراجعة في الاستشراق" للدكتور إدوار سعيد، والذي يرى فيه علاقة الغرب بالشرق في ضوء علاقة تأويلية قائمة على توظيف الثقافة، وفي طليعتها الاستشراق، في خدمة الاستعمار. وقد قرأ الأوربيون العالم انطلاقاً من مركزية أقاموها هم، وحددواً قيمة العالم على ضوئها، فالإنسان يكتمل أو يقترب من الكمال بقدر ما لديه من كونه: أبيض، وأوربيا، وبقدر فقده من هاتين الصفتين تنحط قيمته، ويصبح "مجرد شيء" يحق للأوربي الأبيض أن يحقق ذاته في "هذا الشيء"، وأن يمارس عليه ذكاءه وأهليته للسيادة. وأبادر إلى القول بأن هذا المقال يحتاج إلى

قراءة كتابه الرائع "الاستشراق"، وربما أيضاً إلى قراءة "الثقافة والإمبريالية"، حيث تتجسد علاقتنا بالغرب (الآخر) في ضوء حزمة من المعارف التسلطية والقهرية والاستبدادية، وأظن أنا أن ثقافة الغرب– في ضوء ما يسوقه إدوار سعيد– لا تصلح لأن نؤسس عليها معرفة، إذ تبدو كلها وكأنها أدوات معرفية قمعية وغير منزهة عن التورط في مشاريع الهيمنة، ولعل ذلك يبدو موضع تساؤل كبير لدى نقاد إدوار سعيد العرب، ولعل صادق جلال العظمة باعتراضه على إدوار وإثارة أسئلة مثل: "هل فكرة قناة السويس، مثلاً، نتيجة منطقية لفكرة الاستشراق؟ وهل بونابرت واللورد كرومر ولورنس العرب خرجوا من نصوص الاستشراق؟" فإن هذه تساؤلات تشير إلى جدية طرح موضوع الاستشراق، وأنه أثار منطقة حرجة من التساؤلات تمثل مفصلاً ملتهباً فيما يربط العرب بالغرب، خصوصاً أننا منذ حملة بونابرت ونحن نعيد السؤال القديم الجديد: كيف ننهض من تخلفنا؟ ونِصْفُ الإجابةِ (المحتملة عقلا) بالاتجاه نحو الغرب. كما أن ما أثاره كتاب الاستشراق من انتقادات لدى الشرق والغرب أمر جدير بالنظر، وعلى سبيل المثال أشير إلى الإزعاج الذي يثيره الكتاب للماركسيين، ويجعل "مهدي عامل" في كتابه "ماركس في استشراق إدوار سعيد" يعلن أن إدوار سعيد هدف "إلى إماتة ماركس في كليته" لا لشيء إلا لأنه غربي، ومعنى هذا أن غربية ماركس مبرر اتهام بأنه "لا علمي"، وعلق ماكسيم رودنسون– أشهر مستشرق معاصر– بأن كتاب إدوار سعيد "صدمة" لأنه عرى أيديولوجية الاستشراق الأوربية، ومنذ صدور الكتاب ٠١٩٧٨٩ وحتى عام (٢٠٠١) ترجم الكتاب– كما ذكر سعيد– إلى ستة عشر لغة.

ويؤكد إدوار سعيد علي إنكار الأوربي لتأويل علم الاستشراق من قبل المشرقيين، وأن "من يدخل في التأويل سيجد من يوبخه بزعم أن أهداف العلم تتسامى وتترفع عن الميول التأويلية والأهواء" ومع ذلك يصر هو على مواصلة تأويل الموقف الأوربي، والقول بأننا لن نقاوم الموقف الأوربي بحسن النية، أو حتى بتعريته، إذ يحتاج الأمر إلى بناء منطلق علمي وثقافي كامل لمواجهة هذه الرؤية التي تجمع الشرق في خندق واحد مع ضحايا الرجل الأوربي واضطهاده، مثل السود والنساء وكل الأقليات المهمشة والمضطهدة.

ومن نفس التأويل الاستشراقي للثقافة العربية نجد "أصول النثر العربي الأدبي"، لوليم مارسيه. وثمة نصان استشراقيان ألقيا بظلال كثيفة على دراسة التراث الأدبي للعرب في العصر الحديث، أما الأول فهو المقال الشهير جداً لمرجليوث، عن "أصول الشعر العربي" والمنشور عام ١٩٢٥، وفيه الشك الشهير في الشعر الجاهلي. وقد أقام شكه– كما هو معروف– على نوعين من الأدلة: داخلية وخارجية، وتقود كل الأدلة إلى إقرار بأن هذا شعر مزيف تم صنعه بعد ظهور الإسلام على نمط لغة القرآن، ونسب زورا إلى أشخاص عاشوا من قبل. ومعروفة الضجة التي أحدثها هذا الرأي بعد نشر الدكتور طه حسين كتابه "في الشعر الجاهلي"، وما أثاره من رد فعل عاطفي في معظمه وموجة من الاستياء الثقافي والشك في طه حسين، وفي اعتقاده، وفيما هو أبعد من ذلك، خصوصاً أن الدكتور طه متهم بأنه ناقل حرفي وعن عمد ورغبة لآراء مرجليوث في كتابه هذا. أما النص الثاني فهو هذا المقال لوليم مارسيه، وهو يتحرك في نفس الخط، لكن مع تعديل

كبير، وهو أن الشك في النثر العربي، وليس الجاهلي فقط، بل تراث القرن الأول الهجري، بما في ذلك الخطب المنسوبة للخلفاء الراشدين والأمويين والولاة، وعلاوة على ذلك، أحاديث النبي، وفي أحسن الأحوال فهذه الأحاديث مروية بالمعنى، وليس باللفظ. ويمكن تلمس آثار آراء مارسيه في الدراسات العربية الجادة التي درست النثر الفني، فإما أن تكون موافقات صريحة وإتماماً لما بدأه مارسيه، كما فعل الدكتور طه حسين – أيضاً – في كتابه (من حديث الشعر والنثر)، ففي هذا الكتاب آراء مارسيه ظاهرة، ويصرح الدكتور طه بالإشارة إلى مارسيه، وإلى هذا المقال، والذي كان في الأصل محاضرة افتتاحية لمقرر دراسي بعنوان "اللغة العربية وآدابها" في الكوليج دي فرانس عام ١٩٢٧. وإذا كان مارسيه يعلق أهمية على ابن المقفع وإنه مؤسس النثر الفني، فيذهب الدكتور طه إلى أن ابن المقفع لم يكن أكثر من مستشرق يحسن اللغة العربية والفارسية. لقد كان قصد مارسيه شعوبياً صرفاً بنفي انتساب النثر الفني إلى العرب ونسبته إلى الموالي، وهذا ما أثار غضب الدكتور زكي مبارك في كتابه الشهير: "النثر الفني في القرن الرابع الهجري"، وهو دراسته لنيل الدكتوراه من فرنسا، والتي يصرح فيها بانتقاده لآراء مارسيه في الفصل الأول والثاني من كتابه، ويعلن أنه "قهر المستشرقين ومن لف لفهم من أهل المشرق" ويخيل إلي أنه يعني "طه حسين" تحديداً بـ "من لف لفهم".

وبين هذين الموقفين المعلنين صراحة من أراء مارسيه، نلحظ كتبا تتوسط، أو تتخفي كما في كتاب الدكتور حسين نصار "نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي"، وهذا الموقف يمكن تلمسه في عدة دراسات، تتناول

موضوع التاريخ للنثر الفني، إذ يمكن استعارة مثال مارسيه عن السيد جوردان، وهو بطل مسرحية موليير البرجوازي النبيل، والذي يمثل معظم دارسي الأدب العربي القديم، إذ يتناولون الأمور كما هي، وأن الأمر الواقع يفرض نفسه، فنأخذه على أنه هو الطبيعي، ولا ينتبه جوردان إلى خلل موقفه إلا بتعليمه على يد أستاذ عالم، وهذا الأستاذ العالِم يمثل موقف قلة من الدارسين يعيدون طرح الأسئلة، ولا يتقبلون العالِم كما هو، ومؤكد أن في مقدمتهم مارسيه– كما أراد هو أن يقول من خلال هذا المثال– ثم طه حسين ومن لف لفهما من أهل المشرق، كما يقول الدكتور زكي مبارك.

اللغة والمعنى والتأويل

جوناثان كالر[٨]

هل الأدب استخدام خاص للغة؟ أم أنه مستوي لغوي خاص؟ هل هو اللغة وقد تم نظمها بطرائق مخصوصة؟ أم أنه لغة تم منحها مواصفات خاصة؟

لا يوجد ما يبرر تفضيل هذا الاختيار على ذاك: لأن الأدب يشتمل على الخيارين كليهما، إذ يتضمن خصائص اللغة، وطريقة خاصة في الاهتمام بها على السواء. ويؤكد الجدل الدائر حول طبيعة العلاقة بين الأدب واللغة، أن الأسئلة المتعلقة بطبيعة اللغة، وطرق تحليلها، كانت أموراً تحرك نظرية الأدب. وبالإمكان التركيز على بعض من المسائل الرئيسية، ونحن نتحدث عن مشكلة المعنى، فكيف يتم التفكير في المعنى، وماذا يعتري هذه العملية؟

المعنى في الأدب.

إذا أعدنا قراءة هذين البيتين، والذين يمثّلان قصيدة، للشاعر روبرت فروست، وعنوانها: الجوانب السرية.

---

(8) Commentary Magazine 2001.

The Secret Sites

We dance in a ring and suppose

But the secret sites in the middle and knows.

وسألنا: ما "المعنى" هنا؟. في الحقيقة، سنجد اختلافاً بيّناً، إذا ما كنا نسأل عن المعنى الكلي للقصيدة، وإذا ما كنا نسأل عن معاني الألفاظ. فمثلاً: dance = يرقص، قد تعني: "يرقص، بمعنى الإتيان بنمط متكرر من حركات منغمة"، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، ما الذي يفيده النص؟ ربما بوسعنا القول إن النص يشير إلى الروح العبثية التي تسربل الأفعال البشرية، إذ نذهب ونجيء، ونغدو ونعود، غير معتمدين إلا على الظن supposing فقط. ويساعد الوزن وتشابه الحروف [السجع] على أن ينغمس القارئ فيما يشبه التشتيت إزاء معنى الرقص والظن، وبالإضافة إلى ذلك، فمع إدراكه لهذا الشعور، المربك، فإنه لا يزال واقعاً تحت تأثير هذا الشعور بما يثيره من حيرة وإرباك فيما يتعلق بالرقص والظن. إن هذا الأثر وهذا الشعور الذي يثيره النص، لهو جزء من معنى النص، إذ لدينا معنى لفظة، ومعنى نص، بما يحرض عليه ويثيره، وهذا ما يمكن أن نشير إليه ونسميه: "المعنى الملفوظ"، وهو المعنى المتحصل من جراء نطق الألفاظ في سياق معين. والآن: ما الذي يرمي إليه هذا المعنى الملفوظ؟ هل هو مجرد تحذير؟ أم أنه إقرار واعتراف؟ أم أنه تألم؟ أم هو في نهاية الأمر: فخر واستعلاء؟ وكذا: اللفظة we هنا: تشير إلى من؟ من هم المعنيون بها؟ واللفظة dancing: ما الذي تفيده في هذا السياق المنطوق؟

هذا يعني أن تتبع البحث عن "المعني" فقط، هكذا، غير ممكن، إذ ثمة ثلاثة محاور للمعنى، أو مستويات ثلاثة للمعني، على الأقل، كالتالي: (أ) معنى اللفظة. (ب) معني الكلام الملفوظ نفسه. (ج) ومعنى النص. كما أن المعاني المتوقعة للألفاظ، هي نفسها ما يساهم في المعنى الكلي للمنطوق اللفظي، وهو حدث يؤديه مؤد، يتحدث. كما أن معاني الكلمات تنشأ، هي الأخرى، من تفاصيل ما يحدث ساعة التلفظ بها. وفي النهاية، فإن النص– والذي يقف وراءه ناطق مضمر، يؤديه– هذا النص قد أحدثه مؤلف، كما أن معناه ليس تخييلياً بقدر ما هو واقعي، إذ هو ما يلفظه المؤلف، ومفترض أنه موضوع هكذا لِيُحْدِثَ أثراً فيمن يقرؤنه.

لدينا صور مختلفة للمعنى، ويمكن القول – باطمئنان– بأن المعني يعتمد على هذا الاختلاف، فنحن لا نعرف يقيناً ما يحيل إليه اللفظ we في القصيدة هذه، وما هو مؤكد أنه مخالف للضمائر الأخرى مثل: they , he , she , it, you, I فالفظ we– هنا– يشير إلى مجموعة غير محددة، يمكن أن تستوعب كل المتحدثين، إذا اعتبرناهم مدرجين ضمنياً في النص، ولكن القارئ للقصيدة: هل يدخل ضمن هؤلاء أم لا؟ وهل الـ secret مشمولون ضمن هذا الحكم، أم أنهم مستثنون، باعتبار أنهم جماعة خاصة؟ وهذه الأسئلة لا تجد الإجابة عنها بسهولة ويسر، وهي أسئلة تدور مع كل محاولات تأويل القصائد الشعرية، عموماً، وهي لا تقود إلا إلى قدر عال من التناقض والاختلاف. وكذلك dance وsuppose، يمكن تناولهما بنفس الطريقة، فماذا تعني اللفظة الأولى dance؟ إذًا ما تشير إليه يمكن تحديده بما يخالفه، إذ "الرقص" نقيض "المشي"، والرقص في حلقة، نقيض المشي

باتجاه مستقيم، أو باعتبار الرقص منافياً لعدم المكوث بمكان، وكذلك "suppose = يظن أو يفترض" هي ما هي عليه لأنها عكس "know =يعرف ". وهذا، في النهاية، يقود إلى القول بأن تفكيرنا بمعنى هذه القصيدة هو مجرد تتبع للمغاير والمختلف، وأقصاء ما ليس مقصوداً، وإضفاء المضمون على ما هو باق معنا.

نظرية دي سوسير بخصوص اللغة

أعلن العالم اللغوي الشهير السويسري فرديناند دي سوسير في مفتتح القرن العشرين أن أي لغة ليست أكثر من كونها نسقاً من الاختلافات، وكان هذا الإعلان عملاً مفصلياً لدراسة اللغة. فما يعطي أي وحدة من وحدات أي لغة ماهيتها، ويمنحها هويتها، ليس إلا خصائص مضادة تفرق بينها وبين الوحدات الأخرى ضمن نظام هذه اللغة. ولنضرب على ذلك مثلاً من واقع الحياة يبين هذه الفكرة: ثمة قطار ينطلق الساعة ٨.٣٠ صباحاً باتجاه أكسفورد من لندن، هذا القطار يستمد وجوده وهويته من خلال الجدول الزمني الذي يحدد مواعيد انطلاق القطارات من نفس المحطة، وبالتالي فإن قطار ٨.٣٠ صباحاً لندن– أكسفورد، يختلف عن قطار ٩.٣٠ لندن– كمبردج، وكذلك عن القطار ٨.٤٥ صباحاً لندن– أكسفورد، وهذا الخلاف لا يرجع إلى طبيعة القطار في ذاته، أي بالنظر إلى الصفات المادية الواقعية المتعينة للقطار، مثل الإشارة إلى القاطرة والعربات، والشريط الذي يسلكه، وطاقم القيادة، هذه أشياء ربما تختلف من قطار إلى أخر، بل إنها بالفعل غير متشابهة في كل القطارات، لكن الذي يمنح القطار تحديده وتعيينه، ويعطيه الهوية، هو ترتيبه ودوره، ووضعه

ضمن نسق نظام القطارات، إنه ذاك القطار بعينه، بوضعه في مواجهة باقي القطارات الأخرى، بعزله عنها في مواجهتها. وكما يذكر دي سوسير عن العلامة اللغوية، فيقول: "إن أهم ما يمنحها– على وجه اليقين– قيمتها، هو كونها مخالفة لما تكون عليه العلامات الأخرى". وعلى سبيل التمثيل فإن الحرف الهجائي b يمكن رسمه بطرائق عدة بعدد من يقوم بكتابته، ولا يوقع ذلك في اللبس، أما ما يوقع في اللبس هو أن يتم الخلط بين الحرف b وحروف هجائية أخرى مثل: d وL وk، مثلاً. إن الأمر الجوهري لا يعود إلى شكل الحرف، أو حتى إلى معناه، بقدر ما يعود إلى مجموع الاختلافات التي تفرق بينه وبين غيره، وتمكنه بتلك الاختلافات من إمكانية الإشارة إلى ما يشير إليه، وأن يدل على ما يعنيه هو.

ويري دي سوسير، أن اللغة نظام من العلامات، والحدث الرئيسي في هذا النظام هو ما يطلق عليه دي سوسير الوضع الافتراضي للعلامة اللغوية، ويعني به أمرين: أولهما هو أن العلامة، كلفظة مفردة، تجمع بين طرفين هما الدال والمدلول، وما يجمع بينهما لا يعود إلى علاقة طبيعية، بقدر ما يعود إلى العرف، وعلى سبيل المثال، ما أجلس عليه، الآن، هو ما نطلق عليه "الكرسي"، وهذه اللفظة "كرسي" ليست حتمية، فربما كان بالإمكان الإشارة إليه بشيء آخر مغاير، كلية، كأن يكون wab واب أو punce بانس مثلاً ، أما اختيار chair بدلاً من wab أو punce فيرجع إلى العرف في اللغة الإنجليزية، وبالتالي ففي اللغات الأخرى نجد له أسماء أخرى مختلفة تشير إليه، بسبب اختلاف الأعراف اللغوية من لغة إلى أخرى. أما الأوضاع الاستثنائية على اعتباطية الدلالة، أو افتراضيتها،

فتتمثل في الكلمات التي تحاكي أصواتها أصواتاً طبيعية، غير لغوية، وفي هذه الحالة ينقل الصوت ما يمثله من خلال المحاكاة، كما في: bow wow نباح الكلب، وbuzz طَنّ، ضَجّ، نجدهما في الفرنسية هكذا: ou-aoua، وbourdonner على التوالي.

والأمر الثاني، وهو الأكثر أهمية، بالنسبة لدي سوسير، بل وللنظرية اللغوية الحديثة، هو طبيعة الثنائية الافتراضية للعلامة: والتي تشير إلى الدال والمدلول، هذان المشار إليهما [الدال = اللفظ، والمدلول = المعنى] هما أيضاً في الواقع، مجرد ثنائية عرفية تشير إلى مستوى الصوت ومستوى التفكير على التوالي، وفي اللغة فصل واضح لهذين المستويين، وإن كان هذا الفصل يختلف من لغة إلى أخرى، ففي الإنجليزية– مثلاً– ثمة تمييز واضح على المستوى الصوتي بين ألفاظ مثل: cheer وchair و char، على أساس أنها علامات متمايزة تؤدي معاني متباينة، وإن لم تكن في واقع الأمر تقوم بهذا الدور، بل ربما تكون ألفاظاً متباينة العلامة واحدة [= المترادفات]. أما على مستوى المعنى، فاللغة الإنجليزية تضع تمييزاً واضحاً بين chair وstool حيث يشير الأول– إلى الكرسي والثاني إلى كرسي بلا ظهر، وفي نفس الوقت لا تمنع أن يشير اللفظ chair إلى الكراسي ذات المساند للأذرع، والتي تفتقد هذه المساند، وكذلك تشير إلى الكراسي الوثيرة، الفاخرة، والأخرى المتقشفة القاسية. وهذان تداخلان يدمغان كل المفاهيم التي تؤديها اللفظة.

ويؤكد دي سوسير، بإلحاح، على أن اللغة، وأي لغة ليست عبارة عن "مصطلح"، تشير الألفاظ فيه إلى مقولات جاهزة، ذات وجود مستقل

خارج النظام اللغوي، وتلك نقطة تقود إلى خلافات جوهرية في النظرية الحديثة، فنحن– دائماً– ميالون إلى الاعتقاد بأننا نمتلك ألفاظا، مثل: dog. chair كي نسمي بها الكلاب والكراسي ذات الوجود المستقل خارج أي نظام لغوي، وهذا شيء لا يقره دي سوسير، الذي يجادل بأنه إذا كان هذا الاعتقاد سليماً، وان المفردات تمثل مفهومات ذات وجود مستقل، سابق، لترتب عليه أن وجدنا لها ذات المفردات التي تشير إليها في كل اللغات، وهذا ما قام الدليل على عكسه، فكل لغة– من اللغات– هي عبارة عن نظام من المفاهيم إضافة إلى الأشكال: إنها نظام من العلامات العرفية، بهدف تنظيم أشياء العالم.

اللغة والتفكير

إن طريقة ارتباط اللغة بالفكر، كانت إحدى الأمور الرئيسية في النظرية اللغوية الحديثة، فمن جهة، ثمة وجهة نظر لإدراكٍ سويٍّ بأن ما تقدمه اللغة– فقط– هو الأسماء التي تقدمها للأفكار ذات الوجود المستقل مسبقاً، إن اللغة – بناء على هذا– تقدم محاولات للتعبير عن أفكار موجودة سلفاً، ومن جهة ثانية، فإن فرضية "سابير– وُورْف" تتقاطع مع الرأي السابق، وهذه الفرضية تستمد اسمها من عالمين لغويين يزعمان أن ما نفكر به لا يمكن تحديده إلا من خلال اللغة. وقد جادل وورف– مثلاً– وزعم بأن الهنود الهوبيين يمتلكون مفهوما عن الزمن، لا تستطيع اللغة الإنجليزية نقله، وبالتالي ليس بإمكانه شرحه في الإنجليزية [هذا زعمه]، ولكن [في ظني] لا توجد طريقة للتدليل على وجود أفكار لا يمكن التفكير فيها أو التعبير عنها، في لغة غيرها، ولكن الذي لدينا هو

مجرد دليل على أن لغة ما، تواجدت فيها أفكار "طبيعية" و"عادية" في هذه اللغة، وهذه الأفكار في حال نقلها إلى لغة أخرى لا تبدو "طبيعية" ولا "عادية" بل تحتاج إلى مجهود خاص كي يمكن نقلها.

وكما هو الوضع، في أن الشيفرة اللغوية هي نظرية للعالم، فالحال كذلك في أن اللغات المختلفة تقوم بتقسيم العالم إلى صور مختلفة، فناطقو الإنجليزية لديهم لفظة pets وهي علامة لغوية معدومة في الفرنسية، برغم العدد المبالغ فيه من القطط والكلاب الذي بحوزة الفرنسيين، كما أن نفس اللغة الإنجليزية تجعلنا مجبرين على معرفة جنس الرضيع إذا أردنا مخاطبته ونداءه، ولا تجيز دعوته بـ it، وبالتالي نكون مضطرين لاستخدام الضمير الصحيح لمخاطبته أو مخاطبتها. وهذا معناه أن معرفة الجنس sex أمر حاسم في اللغة الإنجليزية لإكمال مثل هذا الخطاب، وهذا يفسر رواج الملابس ذات الألوان الزرقاء والزهرية المخصصة للرضع، على اعتبار أنها سمة تميز جنس حديثي الولادة، نسبياً. ونفس المنطق، يفسر التراكيب اللغوية، التي هي بحد ذاتها عبارة عن موافقات اجتماعية، أعراف، وليست أمراً طبيعياً في اللغة، ولا يمكن الاستغناء عنها، فإذا صوبنا أبصارنا باتجاه السماء، وعاينا رفيف أجنحة، تمنحنا لغتنا المقدرة على أن نقول: أنها تطير its winging [اشتقاق الفعل من الجناح wing] بدل قولنا تطير الطيور birds are flaying. ولدينا قصيدة شهيرة للشاعر بول فاليري تعتمد على هذا التركيب النحوي : Il pleure dans mon Coeur commeil pleut sur la ville ومعناه: تمطر بقلبي كما تمطر على القرية، وتسمح اللغة بأن نقول it's raining in town (تمطر في المدينة)، فلماذا لا نقول: it is crying in

my heart بدلاً من it cries in my heart (تبكي في قلبي).

إن اللغة ليست مقولات جاهزة تلبس نعوتاً معدة سلفاً، لا إنها تبتدع المقولات الخاصة بها، تؤلفها، وبالإمكان أن يتأمل ناطقو اللغة وسامعوها في لغتهم، وما تحيل إليه، كي يتيقنوا من صحة هذا الادعاء، فالأعمال الأدبية تمشي في نفس الدروب التي تعوّد عليها التفكيرُ، لكنها تجهد باستمرار لتغريب هذه الدروب، وإعادة رسمها، موضحة لنا كيف بإمكاننا التفكير في أمر لم يدرج ضمن الحسابات اللغوية السابقة، وبهذه الطريقة، تُكرهنا– الأعمال الأدبية– على إدراك المحتويات التي من خلالها نرى العالم بصورة غير التي نفكر بها، وبالتالي، فإن اللغة هي تجسيم مادي صريح للأيديولوجيا، الأفكار والمضامين التي ينجز المتحدثون التفكير من خلالها، وفي نفس اللحظة، فإن اللغة، ذاتها، هي عنصر نقض الأيديولوجيا وإعادة تقييمها في آن معا.

التحليل اللغوي

ميز دي سوسير بين اللغة والكلام، وبالتالي أصبحت من مهمات علم اللغة، إعادة بناء النظام الأساسي للغة، القادر على تحويل هذه اللغة إلى كلام منطوق، ويقود هذا بالضرورة إلى تفريق آخر بين مستويين لدراسة اللغة: الدراسة الوصفية للغة، حيث يتم التعامل مع هذه اللغة في هذه الحال على أنها نظام في لحظة خاصة، قد تكون في الماضي، وقد تكون في الحاضر والمستوى الثاني، هو الدراسة التعاقبية، وتأخذ في الحسبان ما يعتري اللغة من متغيرات تاريخية تصيب مستويات معينة في اللغة. ولكي

نفهم اللغة باعتبارها نظاما ذا وظيفة خاصة، يجب أن نأخذ في الاعتبار درسها دراسة وصفية، من خلال استحضار القواعد العامة للنظام اللغوي، الذي يؤدي تنفيذها إلى جعل الكلام أمرا ممكنا. وهذه الفكرة هي ما طورها ناعوم تشومسكي، وهو لغوي شهير وله تأثير واضح، ومؤسس القواعد التوليدية التحويلية، وذهب بها إلى أبعد مما وضعه دي سوسير، فيرى أن هدف علم اللغة يتمثل في إعادة بناء "الكفاءة اللغوية" لدى أبناء اللغة الأصليين، ويعني بها: المقدرة على معرفة ضمنية– مضمرة– يحصلها أبناء اللغة، وتتيح لهم مواصلة الحديث وفهم جمل لم يسبق لهم أن تلقوها في ماضيهم، قبل لحظة سماعها.

وبالتالي، يمكن القول بأن علم اللغة يبدأ بجمع ظواهر متعلقة بهيئة الملفوظات، وما تعنيه بالنسبة للمتحدثين، ويحاول شرحها، ومثلاً: كيف تَكُوْن جملتان متشابهتان من جهة الشكل، وتؤدي كل منهما معنى مختلفا، بالنسبة لناطقي اللغة الإنجليزية، كما في: John is eager to please و John is easy to please – ويعرف ناطق الإنجليزية أن جون في الجملة الأولى لديه رغبة في أن يقوم بإدخال السرور على الآخرين، والعكس من ذلك في الجملة الثانية، إذ الآخرون هم الذين يجعلونه مسروراً، أما عمل اللغوي مع مثل هذه الجمل، فلا ينبع من افتراض أن الناس على ضلال، بدءاً، وبالتالي يحاول استكشاف "المعنى الحقيقي" لمثل هذه الجمل، لا، إنما هدفه يتمثل في وصف تراكيب اللغة الإنجليزية كما هي، وذلك بالرجوع إلى نمط معياري افتراضي، أساسي للأبنية النحوية في اللغة الإنجليزية، ومن خلال هذا النمط المعياري يتوصل اللغوي إلى شرح التغييرات المعنوية التي لحقت

بالجمل، من خلال اختلاف أبنيتها عن بنية النمط الافتراضي.

الشعرية في مواجهة الهرمنيوطيقا

وفي هذا المسار، ثمة وضع جوهري يتجاهله الدارسون، وهو التفرقة بين ضربين من الدراسات الأدبية، أولهما يتناول المعاني على طريقة اللغويات– باعتبار ما يجب شرحه– محاولاً استنباط الطريقة التي بها تكون هذه المعاني ممكنة. أما الثاني– وهو عكس هذا– فيبدأ من دراسة الأشكال، بهدف الوصول إلى تأويلها، حتى يمكنه الإعراب عما تعنيه طبيعة واقع هذه الأشكال، ويمكن القول بأن هذا المسلك يشير إلى تعارض بين الشعرية والهرمنيوطيقا [= علم التأويل] في مجال الدراسات الأدبية. فإذا كانت الشعرية تبدأ حركتها من المعاني المتفق عليها، وتهتم ببحث كيفية تحققها، مثل التساؤل عن مقطع مستل من رواية: ماذا به ليصبح ساخراً؟ أو ماذا يدفعنا إلى أن نتعاطف مع شخص معين– في الرواية بالذات؟ ولماذا صارت نهاية قصيدة ما غامضة؟. [إذا كان هذا حال الشعرية]، فإن علم التأويل، ينطلق من زاوية أخرى، إنه يتعلق بالنصوص ليبحث: ما تعنيه؟، بغية العثور على تأويلات بفضل سابقيها، وتمتاز عليها بالجدة، وعادة ما يكون الحقل النموذجي للتأويل موجوداً في نصوص الدين والقانون، حيث يجهد الناس لتأويل نص معترف به، أو مقدس، بهدف تحديد ما يجب عليهم القيام به. ويرى النمط اللغوي في التحليل ضرورة أن تتبنى الدراسة الأدبية مسلك الشعرية، إذ يمكن من خلالها الوصول إلى الكيفية التي بها تستطيع الأعمال الأدبية أداء وظيفتها والقيام بتأثيراتها على المتلقين، ولكن العرف النقدي الحديث ميال لاعتماد تأويل الأعمال وشرحها، كمدخل رئيسي

وجوهري في الدراسات الأدبية، وفي واقع الحال، فإن الكثير من الأعمال النقدية تقوم على الجمع بين المسلكين: الشعرية والهرمنيوطيقا. ففي عمل نقدي واحد، تجد أثراً من آثار الشعرية، في التساؤل عن طبيعة تحقيق تأثير المعاني، أو لماذا يمكن القول عن نهاية ,قصيدة ما بأنها نهاية صحيحة، وفي نفس الوقت في ذات العمل النقدي نقف على تساؤلات عن معاني أبيات شعرية، برغم أن هذين المسلكين متعارضان، من جهة المبدأ، والأهداف، والقرائن. فمما لاشك فيه، أن الاعتماد على المعاني وما تحدثه من تأثيرات، واتخاذها نقطة انطلاق لبحث مسألة الشعرية، لهو أمر جد مختلف عن محاولة اكتشاف المعنى وشرحه.

وإذا قامت الدراسات الأدبية بالاقتداء بعلم اللغة، فهذا معناه أن هدفها وغايتها سيكون بيان "الكفاءة الأدبية"، التي يحوزها قراء الأدب. في حين أن الشعرية تنطلق لخدمة هدف آخر، إذ تبحث في الأعراف الأدبية والتقاليد التي تجعل من البنية الأدبية والمعنى أمرين واقعيين، وذلك بإثارة تساؤلات من نوع: ما الشفرات والتقاليد التي تجعل الأجناس الأدبية أجناساً متمايزة؟ وكيف يمكن للقارئ إدراك هذا التمايز؟ وكذلك التساؤل عن الحبكة– مثلاً– وكيفية الإحساس بها، إدراكها، أو التساؤل عن بناء الشخصيات. وعلى العموم، تثير الشعرية ضروباً من التساؤلات تتعلق بتفاصيل مشتتة، يوحي بها النص، لتعيد من خلالها بناء كيانه، وتحديد الأفكار الرئيسية في الأعمال الأدبية، ومتابعة المغزى العام والكلي للقصائد والقصص بهدف الوصول إلى نوع من التأويل الرمزي، بهدف الوقوف على جوهر الأعمال الأدبية.

إن هذا التداخل والتمازج الحاد بين علم اللغة والشعرية يبدو مشوباً بكثير من القلق، فمعنى العمل الأدبي، لا يمكن إدراكه بنفس طرق إدراك الجمل اللغوية، ففرق كبير بين طرق إدراك معنى قصيدة، وكيفية إدراك جملة مثل: john is eager to please، وبالتالي لا يمكن الركون إلى البحث عن معني القصيدة، وكأنه مقولة جاهزة، بل يجب أن نبنيه نحن، وربما كان هذا واحداً من جملة أسباب دفعت بالدراسات الأدبية باتجاه التأويل، وجعلتها تبتعد عن "دراسات الشعرية" في العصر الحديث، وثمة سبب أخر جوهري لهذا الاتجاه إلى التأويل، وهو أن من يدرسون الأعمال الأدبية – غالباً– لا يدرسونها لأنهم يهتمون بوظيفة الأدب بقدر ما يصدرون في هذه الدراسات عن اعتقاد مسبق بأن هذه الأعمال الأدبية لديها معلومات مهمة، والدارسون متلهفون لمعرفة هذه المعلومات. غير أن الشعرية، لا تتطلب منا أن نقف على معنى العمل الأدبي، لأن مهمتها تذهب إلى شرح أي معنى نثق به، فإذا افترضنا أن نهاية في عمل ما أكثر توفيقاً من مثيلتها في عمل آخر، فتسأل الشعرية: لماذا كانت هذه أكثر توفيقاً من غيرها؟ وفي عمل ثان: لماذا كان الجمع بين الصور الجزئية وتواليها أمراً مقبولاً في عمل في حين فشل في آخر، وكذلك، فإن جزءاً مهما من إجراءات الشعرية يتمثل في شرح آلية طرق القراءة في تأويل الأعمال الأدبية، بغية الوصول إلى استكشاف تقاليد التداول النقدي لدى القراء كي يصلوا إلى ما وصلوا إليه من فهم، برغم أن ذلك محفوف بمخاطر، واضحة، مثل الانزلاق إلى سوء الفهم، والاستطرادات، والانتقال من خلال التداعي الحر، وكلها أمور تهدد عملية الفهم.

القراءة والمعنى

تعمل فكرة الكفاءة الأدبية على تجميع الانتباه، على المعرفة الضمنية، التي يتسلح بها القراء في مواجهة النصوص، وبالتالي، فإنها تحدد طبيعة الاستجابة التي يبدونها للأعمال الأدبية، وكذلك تتحكم في ردود أفعالهم، ونوع الاستجابات التي يبدونها. وبالتالي ينعكس هذا على التأويل، وبسبب من إدراك هذه النقطة في مجال الدراسات الأدبية، ظهر النقد القائم علي "استجابة القارئ"، وهذا النوع من الدراسات الأدبية يدعي أن معنى النصوص هو تجربة القارئ إزاءها، وهذه التجربة تحتوي على مراوحات بين الفهم وسوء الفهم، بين اليقين وعدمه، وبالتالي تخضع لعملية تعديل، وتخمين، ويقوم القارئ بعملية تصحيح ذاتي لاستجابته، هذا يعني أن إدراك العمل الأدبي– هنا– عبارة عن متوالية من ردود الأفعال، المبنية على فهم القارئ، وبالتالي فإن تأويل هذا القارئ لهذا العمل ليس أكثر من وصف حالة فردية، بسلبياتها وايجابياتها، وهذا التأويل تتحكم فيه التقاليد التي يحملها القارئ، وطرق قراءاته، وبالتالي فإن تفسير النص في هذه الحال هو في الواقع مجرد حديث عن "قصة القراءة".

لكن: ما هي القصة التي يمكن للقارئ سردها عن عمل معين؟. إن هذه القصة يبلورها المنظرون النقديون بما دعوه "أفق الاحتمالات"، والمقصود بهذا الاصطلاح أن شرح أي نصن وهو في حقيقته، إجابة– فقط– على أسئلة عدة، يطرحها "أفق الاحتمالات"، فعلى سبيل المثال، فإن عملاً مثل "هاملت" شكسبير تكون قراءته من قبل قارئ في تسعينيات [القرن الماضي] مختلفة عن قراءة قارئ معاصر لشكسبير، كما

أن الأحداث الجارية– الحياتية لها تأثير– مؤكد– في آفاق احتمالات القراء، وعلى سبيل الاستطراد، يرى المشتغلون بالنقد النسائي إمكانية حدوث فروق مؤكدة إذا كان القارئ امرأة، حيث رأت إلين شولتر أن تغييراً يحدث لفرضية القارئ الأنثى بسبب الشفرات الجنسية التي تحملها الأنثى، لأن النصوص الأدبية قائمة على افتراض أن القارئ ذكر، وفي العادة ترغم الإناث على أن تتخلى عن جنسهن، ويتعاملن مع النصوص كما لو كن ذكوراً، وهذا لا يحدث في الأعمال الأدبية فقط، بل موجود في الأعمال السينمائية، حيث تحمل عين الكاميرا باستمرار رؤية ذكورية، وتستخدم المرأة كموضوع للرؤية، ويتم تجاهل اعتبارها مراقبة، أو مشاهدة وفيما يتعلق بمجال الدراسات الأدبية، فقد رأى المهتمون بالحركة النسائية ضرورة درس مختلف الاستراتيجيات التي تحاول الأعمال الأدبية من خلالها جعل الرؤيا الذكورية رؤية معيارية، وهذا في حد ذاته يغير مقدرة القراء، وطرق قراءتهم. ليس النساء فحسب، بل حتى الذكور يتعرضون لتأثيرات تعوق تقدم مسار "أفق الاحتمالات".

التأويل

يؤكد المفسرون– باستمرار– على الفروق التاريخية والاجتماعية، ودورها في الوصول إلى معنى الأعمال الأدبية، وهذا يعني بالتأكيد، أن التأويل ممارسة اجتماعية، فالقارئ يقوم بعملية تفسير شخصية، غير رسمية، إذا ما تحدث مع رفاقه عن المطبوعات والأفلام، ونفس القارئ يفسر لنفسه لحظة القراءة، أما ما يحدث في الفصول الدراسية، فإن تفسير النصوص يخضع لبروتوكولات متباينة، ويأخذ طابعاً أكثر جدية، ويتطرق

لطرح أسئلة عن مفردات العمل، وطرق ارتباطها، ولكنه باستمرار يبحث عن "ما يدور حوله المعنى"، ويظل، باستمرار، السؤال المطروح: ما الذي يدور حوله هذا العمل في الواقع؟. وعلى عكس ما يتوقع المرء فإن النصوص الغامضة لا تمنح التأويل أهمية زائدة، بل إن النصوص الواضحة هي التي تبدو ملائمة أكثر لإجراءات التأويل، والإجابة على ما يدور حوله النص. وفيما يتعلق بالسؤال السابق [= ما الذي يدور حوله هذا العمل في الواقع؟] فإن الإجابة عنه، يجب أن تكون رصينة، فلا يكفي الوضوح، بل لا بد من إضفاء مسحة التأمل، فمثلاً: إذا قلنا، "إن مسرحية هاملت تدور حول أمير دانمركي" فإن هذا الجواب انسحاب من لعبة التأويل، بعكس ما يكون عليه الحال إذا قلنا: تدور المسرحية حول تداعي أنظمة العالم الإليزابيثي، أو: تدور حول مخاوف الرجال من الفورة الجنسية لدى الإناث"، فهاتان الإجابتان مما يعتد به، ويعترف به النقد الأكاديمي، نظراً لطابع النزوع إلى المعرفة ورغبة التأمل. وبالتالي، يمكن القول بأن كل ما هو معدود باعتباره مدارس نقدية، أو مقاربات لنظرية الأدب، هو في نظر علم التأويل، محاولات للإجابة على السؤال العتيق: ما الذي يدور حوله عمل ما بصورة جوهرية؟. ومثلاً: تجيب الماركسية: الصراع الطبقي، كما أجاب النقد الجديد: إمكانية توحيد التجربة، ويرى المحللون النفسيون: عقدة أوديب، وأجاب أنصار الحركة التاريخية الجديدة، احتواء الطاقات المدمرة، أما أنصار النقد النسائي فرأوا أن الجواب هو: الافتقار إلى الانسجام الملائم بين علاقات الجنسين، وذهب أنصار دريداً إلى: طبيعة تفكيك ذاتية للنص، وأنصار الحركة النقدية المعنونة بما بعد الاستعمارية [ما بعد

الكولونيالية] يرون أن النصوص تدور حول: شدة أسر الحركة الإمبريالية، وأخيراً قال المهتمون بدراسة الشذوذ الجنسي إن الأعمال الأدبية تدور حول: مصفوفة كراهية الشذوذ.

بيد أنه يلزم التنويه إلى أن هذه الإجابات السابقة المقدمة من هذه المدارس، ليست في حقيقتها داخلة ضمن التأويل، بقدر ما هي توضيح لما تعتبره هذه التوجهات النقدية مفيداً ثقافياً للمجتمع. لذلك فإن النظريات الأدبية تلم بجانب من دراسة الشعرية، حيث تتحدث عن وظيفة الخطاب الأدبي، ولكنها تظل سجينة عملية التأويل، فكل النظريات الأدبية يمكن مقاربتها على أنها مجرد نسخ من علم التأويل، تهدف إلى شرح النصوص، وتهدف إلى التركيز على جانب اللغة، وليس أفضل ما تقدمه هذه النظريات هو الإجابة على السؤال السابق، فيمكن التنبؤ بسهولة بالكثير من الأجوبة التي تقدمها هذه النظريات، ولكن أهم ما في هذه النظريات هو كيفية الوصول إلى هذه الأجوبة، وطريقة تعاملها مع تفاصيل النصوص بهدف إحكام ربطها بالأجوبة الجاهزة، هناك.

ولكن: نحن القراء، كيف نركن إلى بعض التأويلات؟ وكيف نتخير؟ فربما أوحت أمثلتي بأن الحاجة غير ماسة لدرس "ما تدور حوله" مسرحية هاملت، بصورة جادة وجوهرية، وليكن الجواب مثلاً: سياسات عصر النهضة، أو علاقة الإنسان بأمه، أو غير ذلك، فإن ما يمنح الدراسة الأدبية حيويتها وألقها هو ضرورة أن تكون قائمة على دعامتين: ليس ثمة رأي نهائي في الجدل حول "ما تدور حوله" هاملت وثانياً: وجوب التساؤل عن الكيفية التي من خلالها تصبح مشاهد معينة وتراكيب معينة تدعم

وجهة النظر المطروحة للإجابة على أي سؤال، ولذلك ليس بإمكان القارئ ادعاء أي شيء– مهما كان– عن أي عمل، فيجعل العمل يعني ما شاء هو، فإن لم يدعم العمل صحة هذه الفرضية المدعاة، وفشل الجهد المبذول لإقناع الآخرين بصحة الإجابة فهذا قد يشكك في طريقة قراءة الناقد للعمل، وبالتالي يظل لدينا السؤال الجوهري، والذي انطلقنا منه في أول الدراسة: ما الذي يحدد المعنى؟ وها نحن عدنا إلى نفس السؤال السابق.

المعني والقصد والسياق

ما الذي يحدد المعنى؟ نسمع أن معنى الكلام هو مراد قائله [= المعنى في بطن الشاعر] فكأن مقصد المتكلم هو الذي يحدد المعنى. ويوجد من يقول: المعنى كامن في النص. فربما قصد المؤلف إلى أن يقول س فيقول ص، فالمعنى لا يتحدد بمقصده، بل هو نتاج اللغة ذاتها [المعنى في بطن النص]. ويرى ثالث: أن السياق هو الذي يحدد المعنى، وأننا كي نفهم ما يقال يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الظروف التاريخية لقوله، ولماذا قيل، وكيف؟ وكما مر– من قبل– فقد رأى بعض النقاد أن معنى النص هو تجربة القارئ [المعنى في بطن القارئ]. إذن لدينا: المقصد والنص اللغوي والسياق والقارئ، والآن: ما الذي يحدد المعنى؟.

والاعتراف بأن هذه هي المحددات للمعنى– السابق ذكرها في الفقرة السابقة– لهو أمر يوضح– بجلاء– أن المعني معقد وهلامي، وليس مما يركن إليه الباحث عن المعنى بسهولة، ولذا ثمة جدل قديم يعتري نظرية الأدب في مدى صحة دور قصد المؤلف في تحديد المعنى، فثمة مغالطة

قصدية، والجدل حول هذه النقطة لم يحسم بعد، فثمة طرح لمقولات بأن معنى عمل ما لا يعني بالضرورة ما دار في ذهن المؤلف لحظة إيداعه، أو على الأقل ما يرى المؤلف نفسه أنه هدف إلى ذكره، ولكن معنى العمل هو ما ينجح مؤلفه في تضمينه في عمله، وفي واقع الحياة، فنحن في الحوار العادي نتعامل مع ما نسمع، ونأخذ الملفوظ على أنه مقصد قائله، وذلك راجع إلى أن استراتيجية التعامل مع الحديث غير ما هي عليه في الأعمال الأدبية، ففي الحديث لا نهتم بما يفكر فيه المتحدث في لحظة كلامه، بقدر اهتمامنا بكلماته، عكس ما عليه فهم النصوص الأدبية، التي ينصب الاهتمام فيها على تراكيبها الخاصة للمفردات، وهذه التراكيب هي التي تتسبب في نجاح هذه الأعمال. ومع كل، فإن قصد المؤلف يظل توقعاً نقدياً محتملاً، ليس نهائياً، لأن المعنى الراهن غير موقوف– عادة– على مقصد باطني، بقدر ما هو مرتبط بظروف المؤلف الشخصية، والتاريخية، مثل الحديث عن موقف المؤلف في الحياة وردود أفعاله لحظة إيداع نصوصه، وبالتالي لا تصبح الاستجابات اللاحقة للعمل محل اعتراف كامل، بل تتعرض لنقد قاس، من منطلق أن العمل إجابة يقينية على اهتمامات ما نبتت لحظة صوغه، أما إجابته على اهتمامات قراء لاحقين، فهي إجابات حدسية، ظنية.

لكن النقاد الذين يتبنون فرضية قصد المؤلف، في بحثهم عن المعنى، يظهر عليهم الوجل من أن رفض مبدئهم التأويلي، بهذه الصورة، قد يدفع برفع القراء فوق المؤلفين، ويجيز لهم الزعم بأن كل شيء مقبول في شرح النصوص، ما دام الأمر غير خاضع لما أراده المؤلف، لكن ما يقلل من

خطر هذا الانزعاج، أن القارئ مهما توصل إلى تأويل ما، فإن هذا التأويل لن يكون معتداً به إلا إذا أقنع الآخرين بأنه نابع من داخل العمل، وإنه وثيق الصلة به، لذا فليس ثمة زعم بأن كل شيء مقبول، وإذا نظرنا للمؤلفين، وقلنا إن البحث عن مقاصدهم فيه تبجيل لهم، وإنهم– وحدهم– يمتلكون مفاتيح فهم أعمالهم، فهل يتأثر هذا التبجيل إذا افترضنا أن دورهم الحاسم يتمثل في إبداعاتهم القوية ذات المقدرة على إثارة الفكر، بصورة لا نهائية، مما يبعث على قراءات متنوعة، ولا نهائية؟ وبالتالي، فلا يزعم أحد– البتة – أن حديث المؤلفين عن أعمالهم لا قيمة له، لا، بل له قيمة تاريخية، تساهم في تطوير المقاربات النقدية حول أعمالهم، حيث يتم أخذ تعليقاتهم بجانب أعمالهم، مما يساهم في تشريح فكر المؤلف وتحليله، وبيان كيفية حبك هذه الأعمال.

وبالتالي فإن معنى العمل ليس هو مقصد مؤلفه، أو ما حمله في ذهنه من تصورات لحظة إبداعه، وكذلك فإن هذا المعنى ليس سمة للنص، أو انعكاساً ما لتجربة القارئ، إنه أبعد من ذلك. إن المعنى فكرة جوهرية، ولا يمكن تحديدها ببساطة، إن المعنى تجربة فاعل وسمة نص في ذات الوقت، إنه ما نجهد كي نفهمه في النص، ويظل الجدل الدائر حول المعني مقبولاً، ممكناً، لأن المعنى لا يمكن القطع فيه برأي أخير، ومع ذلك ثمة بحث دائب لقول الرأي الفصل فيه، ولذا يكثر حوله الجدل، ولكنه جدل لا منته. وإن كان من اللازم أن ننحاز إلى موقف، فنحن قد نميل إلى الزعم بأن السياق يحدد المعنى، وذلك لشمولية السياق، فهو يحتوي على قواعد اللغة، وتوجهات المؤلف، وكل ما له علاقة وثيقة بالنص، وذلك يدفعنا إلى

الاحتراز، فإذا قلنا إن المعنى سياق مقيد، وجب أن نحتاط فنقول بشمولية السياق، وإنه لا حد له، وبالتالي لا يمكن وضع خطوط ينتهي عندها السياق، وبالتالي ربما يغير السياق من معنى النصوص، لأن اعترافنا بأن المعني سياق مقيد يلزمه الاحتراز بأن السياق لا حد له.

وواقع الأمر، أنه بالإمكان تناول المسارات الهامة في عملية تأويل الأدب، والتي أفرزتها الخطابات النقدية المنبثقة من النظريات العديدة التي يمكن تناولها على أنها مجرد عملية تغيير في فهم السياق، وأحياناً يؤدي هذا التغيير إلى محاولة وصف أولي، جديد، للسياق، أو شرح السياق السابق في ضوء مفاهيم حديثة. ولنضرب مثلين: أولاً كانت توني موريسون كثيرة الجدل– معي– حول نظرتها التي ترى أن الأدب الأمريكي يتحرك في خلفية عميقة من العبودية، فثمة حضور مركزي للعبودية، وإن كان غير معترف به، هذا الحضور هو الذي يدفع بالأدب الأمريكي باتجاه الحرية، سواء من جهة الخيال، أو من جهة المسموح به، وبالتالي فإن أي عملية لقراءة الأدب الأمريكي يجب أن تتم ضمن سياق العبودية الذي يحاول أن يتحرر منه تحت مسمى الحريات. وثانياً: اقترح إدوار سعيد بأن روايات جين أوستن لا يمكن فهمها– بحق– إلا إذا وضعناها في خلفية كبيرة، وهي الإمبراطورية البريطانية ومشروعها الإمبريالي الذي هدف إلى استغلال كل شعوب العالم بهدف توفير حياة مرفهة داخل بريطانيا، برغم أن هذه الخلفية يتم إهمالها باستمرار.

والآن: هذان المثلان يأخذان بمبدأ تأويل الأدب ضمن سياق، ولكن: أي سياق؟ إن السياق– هكذا– لا حد له، وهو عرضة للتحوير والاتساع

بحسب مفهوم النظريات ومقدرتها الجدلية. ويمكن عزل تأويلات النصوص وردها إلى محورين كبيرين: الأول يهدف إلى استعادة السياق الأصلي الذي تم إنتاج النص ضمنه، بإعادة استحضار ظروف مؤلفه ومقصده وأقرب تصور لما كانت المعاني تعنيه بالنسبة لقرائها الأصليين، في زمنهم. والثاني يمكن رسمه بأنه تأويل مرتاب، إذ لا يثق في الظاهر، فيجهد لكشف احتمالات مسكوت عنها، ربما تساهم في خلق معنى النص، تدعمه، مثل الافتراضات السياسية، والجنسية أو الفلسفية واللغوية. ويمكن وصف هذين المحورين بأنه إذا كان الأول يهتم بالنص ومن ألفه، ويجهد بهدف الوصول إلى معنى أولي، يكون في متناول القراء الحاليين، فإن الثاني يقاوم سلطة النص وتسلطه. وهذا الوصف ليس سليماً ولا حاسماً، إذ يمكن تبادل الأدوار، إذ ربما يعمد التأويليون في المحور الأول إلى التقليل من سلطة النص من خلال وقفه على معنى افتراضي، والقول بأن هذا– فقط– هو ما يعنيه، في حين أن التاويليين في النوع الثاني، ربما يتناولون النص من خلال طريقة تأثيره علينا، نحن القراء، ويتم إسقاط وجهة نظر النص على بعض من القضايا الراهنة، دون اهتمام بمقصد المؤلف الأصلي، وقد يصل الحال هنا– إلى تعارض جلي بين ما يقصدونه وما هو مقصد مؤلفه، وبالتالي يمكن أن نضع عمليات التأويل ضمن نسقين كبيرين، كالتالي:

١– تأويل يفترض أن ثمة معنى في النص، وله قيمة، ووظيفة النص هي في الإفصاح عن هذا المعنى، وقد يلجأ التأويل في كشف هذا المعنى إلى واحد من المحورين الكبيرين السابق الإشارة إليهما.

٢- تأويل يفترض أن النص مظهر لجوهر ما لا يتعلق بالنص. وهذا الجوهر يفترض فيه أنه (أعمق) من النص الظاهر، وإنه جوهر الاهتمام. وهذا الجوهر ربما يرتد إلى سيكولوجية المؤلف، أو عدم الاستقرار والحراك الاجتماعي في زمن المؤلف، أو إلى موقف معاد للانحراف الجنسي في المجتمعات البرجوازية. وعيب هذا النسق الثاني من التأويل أنه يتعامل مع النص على أنه مظهر لمَخْبَرٍ، عَرَضٌ لجوهر، وبالتالي يتم إهمال خصوصية النص ذاته، وبالتالي فهو لا يدور حول النص ذاته، وهذا سبب كاف للتدليل على إخفاقه، ولكنه- فقط- يكون مقبولاً إذا كان للتدليل على الممارسة الثقافية التي يعكسها النص، كمدخل لطريقة وصف هذه الممارسات الثقافية، فمثلاً حينما نتعامل مع قصيدة على أنها مجرد إشارة عرضية إلى جوهر الشعر الغنائي، فهذا إهمال لما تكون هذه القصيدة بالذات، ولكن هذه الطريقة تكون مقبولة، وجيدة، في حال الحديث عن الشعرية.

النظريات الموجهة نحو القارئ

رامان سلدن وبيتر بروكس[٩]

تعرضت الركائز الأساسية لمعارف القرن التاسع عشر للهجوم في القرن العشرين، وألقت نظرية أينشتاين عن النسبية ظلالاً من الشك على اليقين القديم بموضوعية المعرفة، وأنها أشبه بتكديس مطرد للحقائق، وساهم الفيلسوف ت. س. كوهين في تأكيد فكرة أن الحقائق الأخرى هي نسبية، فرأى أن ما نتعامل معه على أنه "حقيقة"، هو أمر معتمد على "إطار مرجعي" يضفيه مراقب واع على موضوع مراقبته، وذهب علم النفس الكلي الجشتالتي Gestalt إلى أن إدراك أشياء الوجود من قبل العقل الإنساني لا يحدث وكأن هذه الأشياء مفردات مشتتة، بل يدرك العقل أشياء العالم من خلال جمع بين العناصر والموضوعات والكليات الدالة. وذهب إلى أن المفردات في العالم تتمظهر في سياقات عدة بمعان عدة، ومهما تقاربت مجالاتها، فإنها عرضة لأن تقع ضمن تأويلات متباينة، وذلك راجع إلى الدور الإيجابي للملاحظ، فالذات التي تنظر لهذه الأشياء ليست ذاتاً سلبية، بل لها "دور" في "تقدير" جانب من معنى أشياء

---

(9) Molres.J,S (EDS) Selected essays.2000

الوجود. وثمة لغز معروف، "الأرنب– البطة"، يتوقف إدراك أي من جانبيه على رؤية الملاحظ ورغبته في تتبع مسار خطوط اللغز، وفي النهاية فإن. اللغز ينحل إلى بطة ترنو يساراً، أو أرنب ينظر يمينا.

والآن: ما علاقة ما سبق بالمراقب في سياق النظرية الأدبية؟. ولنعتمد مخطط رومان ياكوبسون للتواصل اللغوي، الذي جعله:

الشفرة المرسل الرسالة

المتلقي

اتصال

سياق

كان لدي ياكوبسون يقين بأن الخطاب الأدبي يختلف عما عداه من خطابات، وسبب هذا الاختلاف راجع لكون الخطاب الأدبي به "سياق للرسالة"، فأي قصيدة هي ما هي عليه لأنها تدور حول نفسها، (شكلها وصورها ومعناها الأدبي) قبل أن تكون دائرة حول ذات الشاعر، أو القارئ– أو العالم. ولكن: إن تخلصنا من الرؤية الشكلية وذهبنا باتجاه القارئ أو المشاهد– فلسوف يتغير كل مخطط ياكوبسون. وهنا سيكون

بالإمكان الزعم بأن القصيدة ليس لها وجود حق إلى أن تقرأ، والقارئ هو وحده الذي يجادل حول معناها، ومن هنا فنحن نختلف في تقدير معناها، وذلك بسبب اختلاف طرق القراءة الخاصة بكل منا، ووحده القارئ الذي يقوم بفك شفرات الرسالة، فيصبح عالم القصيدة واقعاً بعد أن كان ممكناً، احتمالياً، ويظهر ذلك في مراقبة أي تأويل ولو كان بسيطاً، فسيظهر المتلقي وقد انهمك بجد في تكوين المعنى. وعلى سبيل المثال يمكن ملاحظة تقنية ظهور الأرقام في الشاشات الرقمية، حيث يتكون الرقم من سبعة أجزاء: 8 وبالإمكان رؤية هذا الشكل كمربع ناقص تعلوه أضلاع ثلاثة لمربع آخر ناقص، مثله، أو العكس، وأياً كان، فإن عين المشاهد مرغمة لفهم هذا الشكل على أنه جزء من نظام رقمي مألوف، ولن تجد العين صعوبة في إدراك رقم (8)، فالمشاهد لديه مقدرة على بناء الأعداد دون خلل نابع من تعدد صور الشكل الأساسي، برغم أن بعض الأشكال تقريبية، وليست يقينية، فيقرأ (2) على أنها ٢ و(5) على أنها ٥ وليست S و(4) تكون ٤ وليستH مشوهة، مثلاً. والمقدرة على الفهم –هنا– في هذا المثال، تعتمد على:

١– معرفة المتلقي للنظام العددي في اللغة.

٢– مقدرته على إكمال النقص، أو مقدرته على تخمين ما له معني، وترك عديم المعنى. وبهذا يظهر لنا أن المتلقي ليس متلقياً سلبياً، لأن له دوراً ملحوظاً في عملية صنع المعنى، وما يجعل دور المتلقي ناجحاً هو أنه – ببساطة– يتعامل مع رسالة تم تقديمها كاملة ضمن نظام مغلق.

ولنتأمل هذه القصيدة لوردزورث:

سبات أطبق على روحي

فليس لدي المخاوف البشرية

وبحسابات الزمن

فهي شيء جامد لا يحس، كالحجر

لا تقوى على الحركة الآن

لا سمع، لا بصر

تلف مع الأرض في مسارها

مع الصخور، الأحجار، والشجر

فإذا أهملنا بعض المراحل التمهيدية، والتي تحدث غالباً في اللاشعور، كي يجهز القراء أنفسهم، ويعيشوا شعور أنهم يتعاملون مع قصيدة غنائية. وأن صوت المتكلم في النص هو صوت الشاعر فعلاً، وليس تمثيلاً، إذا فعلنا ذلك فنحن أمام مقولتين، أتت كل واحدة منهما في رباعية (١) تخيلتها لا تموت أبدا. (ب) ماتت، ونحن القراء نطرح سؤالاً على أنفسنا: ما المعنى الذي نجنيه من خلال هذه الأقوال؟ والجواب على هذا السؤال هو الذي سيوجه تأويلنا لكل جملة. وسيجعلنا نرى موقف المتحدث فيما يتعلق بعلاقته بالأنثى (الطفلة– المرأة– الفتاة)، وكيف تظهر أفكاره عنها؟. وإذا ما كان من العقل والمفيد أن يتخلص الإنسان من مخاوف البشر؟ أم أن التخلص منها خبل وتفاهة؟ وهذا "السبات" الذي حط بأفقه، هل هو

رؤيا أم أخلاط نوم وأحلام؟ والسطر الثالث، هل تلك الحسابات بمقاييس أهل الأرض، وهل هي سليمة في موقعها، فيمكن قياس هذا السبات بمقاييس السنين؟ أم هذا تخليط؟. والرباعية الثانية: هل تقنع بأنها صارت عدما؟ وأنها بموتها فقدت كل الجوانب الروحية، فصارت "شيئاً" لا حياة فيه؟ وهذا ما يوحيه أول بيتين في الرباعية الثانية في حين أن البيتين الأخيرين يقودان المعنى إلى تأويل مختلف، وهو أنها بموتها صارت جزءاً من الطبيعة، وتتمتع بوجود روحاني أرقي بكثير مما كانت عليه في الرباعية الأولى، فقد أصبحت الآن جزءاً من الطبيعة الكبرى التي تتحرك بقوة.

وهذه الأسئلة لا تحظى بإجابات مقنعة مستمدة من النص، في عرف النقد المتجه للقارئ، وذلك بسبب أن معنى النص غير موجود بصورة مستقلة، ولكنه ما سينتجه القارئ، من خلال أجزاء النص، وقال ولفجانج آيزر إن كل النصوص الأدبية بها فراغات لا يملؤها إلا القارئ، وهنا فراغ بين الرباعيتين من قصيدة وردزورث، نشأ بسبب ظهور علاقة بين المقطعين. وبالتالي فنحن مطالبون بتأويل معنى يسد هذا الفراغ، وما نتوقع نحن من النظرية أن تتعرض له، هو قياس ما إذا كان النص بحد ذاته هو الذي سيوجد التأويل لدى القارئ أم لا، وكذلك بحث استراتيجيات القارئ في التأويل، وقياس هل هي حلول لمشاكل يطرحها النص أم لا؟. وقديماً، طور المشتغلون بالسيميوطيقا– وكان ذلك قبل اشتداد ساعد نظرية استجابة القارئ– طوروا دراسة هذا المجال، لكن بصورة معقدة. وفي كتابه "دور القاري – ١٩٧٩"– وهو مجموعة مقالات منشورة عام ١٩٥٩– أكد إمبرتو إيكو فكرة وجود نصوص "مفتوحة" كما في

"فينجانزويك" والموسيقا اللانغمية، وهي نصوص تتطلب مساهمة من القراء لإكمال المعنى، ونصوص "مغلقة"، كالكوميديا، والقصص البوليسي، تفرض على القارئ استجابات محددة. وما يعنيه النص عند قراءته، هو الذي يحدد نمط استجابة القارئ لشفرات النص.

ولكن، يجب قبل المضي في درب استكشاف حالات دور القارئ في بناء المعنى، والتي ثار حولها جدال، أن نتبين إجابة للسؤال: ومن هو القارئ؟.

جيرالد برنس: المروي له

تساءل برنس: لماذا نضني أنفسنا بالبحث عن أنواع كثيرة للراوي، في دراسة الروايات، مثل: الراوي العارف، والمشكوك فيه، والمؤلف المضمر،... الخ، ولا نسأل مطلقاً حول أنواع القارئ الذي يتلقى الخطاب الروائي، وقد أطلق عليه برنس: المروي له، وذهب إلى أننا نخلط بين القارئ والمروي له، فإذا كان كلام الراوي قد يحدد جنس المروي له، أو وضعية جسده، بقوله: سيدتي، أو الجنتلمان، أو الإشارة إلى أنه يجلس في الكرسي، أو أنه أبيض، أو يشير إلى عمره، وربما: لا يتطابق القارئ الواقعي مع المروي له، فربما كان القارئ الحقيقي شابا أسود يعمل في منجم ويقرأ وهو في الفراش، وهكذا يختلف المروي له عن القارئ الحقيقي، وكذلك يختلف عن القارئ الافتراضي (وهو صورة ذهنية تصاحب المؤلف وهو يتابع السرد) وعن القارئ المثالي (وهو قارئ كامل، يفهم كل شيء، مما يأتي به الكاتب).

إذن، كيف نتوصل إلى المروي له؟، ومثلا يكتب ترولوب Trollope: "كان أرشيدوقنا [= كبير الشمامسة] دنيوياً؟ ومن منا ليس دنيوياً؟ "فنحن نفهم– هنا– أن المروي لهم، مثل الراوي، يتفهمون الضعف الإنساني الذي يلحق بالجميع، حتى الأتقياء، فهنا شخص المروي له قد يتعرض لتقويض، أو تقوية من قبل الراوي، فالمروي له يتبع– ضمنياً– شخص الراوي، فعندما يتحرج الراوي من بعض الهنات في الخطاب، مثل قوله: "أعجز عن سرد هذه التجربة بالكلمات"، فهو بهذا يرشدنا بطريقة غير مباشرة، إلى أن المروي له شخص له مكانة وقيم. وحتى عندما لا تشير رواية ما بصورة واضحة إلى شخص المروي له، فيظل بإمكاننا الحصول على بعض الإشارات البسيطة والصغيرة التي تساهم في تبينه، فمثلاً، هذه الجملة بها مقارنة، والجزء الأخير منها يشير إلى مجال مألوف للشخص المروي له: "كانت أغنية صادقة كأغنية تلفزيونية"، وأحياناً يمكن استنباط أن المروي له شخص مهم، كما في شهريار ألف ليلة وليلة، لأن بقاء شهرزاد حية أمر موقوف على استمرار اهتمام المروي له (= الملك)، فإن تعطل اهتمامه فيتعين موتها. وتهدف نظرية برنس– وهي مصاغة باهتمام– إلى كشف جانب من جوانب السرد، قد أدركه القراء، ظناً، ولكن هذا الجانب ظل غامضاً، ولم يتعرض له أحد بالتعريف، ومن ثم كان اهتمام برنس في النظرية المتجهة نحو القارئ: مركزاً على شد الانتباه إلى الوسائل التي يُوجِدُ بها السردُ القصصي مستمعيه– أو قراءه –، برغم أنهم ربما يشابهون المروي له أو لا يشابهونه، وهذا ما لم يتحقق في أعمال الكتاب الذين سنتعرض لهم، بعد، فلم يميزوا بين شخص القارئ، وشخص المروي له.

الفينومينولوجيا [= الظاهراتية].

"الظاهراتية" هي التعريف بالاتجاه الفلسفي الحديث الذي يذهب إلى تأكيد دور المدرك، وجعله مركزياً، في تحديد المعنى، وكما رأي هوسرل، فإن أنسب موضوع للبحث الفلسفي هو محتوى الوعي، وليس الموضوع في العالم، لأن الوعي هو وعي شيء ما، وما يظهر لوعينا هو هذا "الشيء، وهو الشيء الحقيقي بالنسبة لنا، وكما يضيف هوسرل، نحن نكتشف الصفات العامة أو الجوهرية في الأشياء التي تظهر في الوعي، وتذهب الظاهراتية (= الفينومينولوجيا، وهي مشتقة من phenomena اليونانية ومعناها: ظهور أشياء) إلى أنها تطلعنا على الوعي الإنساني، و"الظاهرات"[أو الظواهر] معاً، وهذه عودة إلى فكرة منقرضة، منذ عهد الرومانسيين، ترى أن عقل الإنسان هو أصل كل المعاني ومركزها، وهذا التوجه [الظاهراتي] لم يدفع الناقد إلى أن يهتم بالبنية الفكرية الخالصة، بقدر ما دفع بالنقاد إلى محاولة الولوج إلى عوالم الكتاب، بغية فهم جواهر الكتابات كما بدت لوعي الناقد، ويظهر ذلك– مثلاً– من خلال أعمال الناقد الأمريكي ج. هيليس– ميللر المبكرة، وتأثراته بظاهراتية نقاد جنيف، أمثال: جورج بوليه وجين ستاروبنسكي، ومثلاً، فإن دراسة ميللر عن توماس هاردي تكشف عن أبنية عقلية متجذرة في الروايات، تدور– بوجه خاص– حول محوري: "المسافة" و"الرغبة"، وهنا فإن ما يمنح الفعل التأويلي حقه في التواجد، مستمد من كون النصوص تبيح لقارئها أن يلج عقل المؤلف، وكما أشار جورج بوليه إلى وعي المؤلف على أنه: مفتوح لي، يرحب بي، ويتركني أنظر داخله، ....، ويسمح لي.. أن أفكر وأن أشعر بما يدور فيه". واعتبر دريداً، هذا ضرباً من التفكير أطلق عليه "مركزية

اللوجوس" [= التمركز والتمحور حول العقل]، وذلك لأن هذا الضرب من التفكير يذهب إلى أن المعنى يتركز على "ذات متعالية" [= المؤلف] ويمكن إعادة ارتكازه على ذات أخرى مماثلة [= القارئ].

وثمة إرهاصات توحي بتحول النقد إلى النظرية المتوجهة نحو القارئ، تبتدئ مع رفض مارتن هايدجر لتعليمات أستاذه هوسرل عن الموضوعية، حيث أكد هايدجر على أن ما يمنح الوجود الإنساني قيمته هو "الوجود المتعين" [= المتحقق]، فأشياء العالم يتم عكسها من خلال وعينا، في نفس الوقت الذي يتأثر فيه وعينا بأشياء العالم، بسبب وجوده ضمن هذا العالم نفسه، فإذ نجد أنفسنا موجودين رغما عنا في زمن ومكان لم نخترهما، ملقى بنا، ومع ذلك لدينا شعور مؤكد بأنه "عالمنا" بنفس المقدار الذي يعكسه وعيناً، ومن المستحيل أن نتحرر في ملاحظة العالم، وننظر إلى أشيائه على أنها منعزلة عن وعيناً، كمن ينظر إلى الدنيا من أعلى جبل مثلاً، هذا لا يمكن حدوثه، لأننا نندمج بالقوة، في الموضوع الذي يدخل وعيناً ونفكر باستمرار في موقف ما، وبالتالي فإن تفكيرنا "تاريخي"، ومع أن هذا التاريخ شخصي وجواني، داخلي، فإنه ليس تاريخنا الاجتماعي، أو تاريخنا الداخلي، ويعتبر هانز– جورج جادامر، الوحيد الذي طبق أسلوب هايدجر النظري على النظرية الأدبية في كتابه "الحقيقة والمنهج– ١٩٧٥" وقد ذهب إلى أن الأعمال الأدبية لا تلج بوابة العالم لأنها موجودة سلفاً، وذات وجود مستقل، تم تعليبه بأناقة، ولكن معنى هذه الأعمال يعتمد على الموقف التاريخي للمؤول. وكانت لآراء جادامر آثار على "نظرية التلقي"، ستظهر عند ياوس فيما بعد.

ولفجانج آيزر: القارئ المضمر

رأى آيزر أن هدف النقاد لا ينحصر في القيام بشرح نص، كما لو كان عملاً موضوعياً، بل يكمن في تبيان تأثيرات هذا النص في قارئه، وبذلك سيكون مسموحاً للنص بأن يبث مجالاً واسعاً من القراءات المحتملة، الممكنة، وبالتالي فإن مصطلح "القارئ" سيؤول إلى: قارئ مضمر، وقارئ حقيقي. والقارئ الأول– المضمر– هو الذي أوجده النص كقارئ له، وذلك من خلال عدة طبقات في النص قامت على أنها استجابة لهذا القارئ، وتؤثر هذه بدورها في طريقة قراءة الجمهور. أما القارئ الثاني– الحقيقي– فهو الذي يتعامل مع النص – بالفعل – ويكون عنه الصور الذهنية لحظة القراءة، وهذه الصور المستمدة من النص يتم تعديلها وفق "رصيد" القارئ من التجربة الخاصة له. ولنعد إلى قصيدة وردزورث، فتجربتنا الدينية تؤثر في فهمها، ففي حال الإلحاد يكون تأثرنا بها غير المسيحيين، وذلك داخل فيه تجاربنا السابقة.

إن ما نقرؤه، هو كلمات تشير إلى موجودات، إنه مجرد كلام إنسان يكتسي بالخيال، وتساهم هذه النبرة الخيالية فيه على توليد موضوعات خيالية في عقولنا. وهذا مثال تناوله آيزر من رواية "توم جونز" لهنري فيلدينج، حيث يقدم المؤلف شخصين: ألورثي وهو رجل كامل، والثاني منافق وهو كابتن بليفل، وهنا يخضع الموضوع الذي يولده القارئ من خياله حول الرجل الكامل "ألورثي" للتعديل حيث أننا حينما نجد الورثي مخدوعاً بتقوى مزيفة يبديها كابتن بليفل، هذا يؤدي إلى التشكيك في الكمال العقلي للرجل الكامل، فنقوم بتعديل الموضوع المتخيل، ومع مواصلة

القراءة فإن القارئ يمارس عدة تعديلات للصورة الذهنية، التي يتخيلها لموضوع القراءة، فعند القراءة نحتقب مجموعة أفكار كوناها عن أشخاص ومواقف سابقة، ونواجه بها العقل، ونضطر من آن لآخر للقيام بتعديلها، وعندما نواجه ذكرياتنا بالنص فنحن– لحظة القراءة– نحصل على سلسلة من وجهات نظر معدلة، باستمرار، ولا نحصل على شيء جامد له وجود ثابت لا يتغير من لحظة الأخرى.

وإذا كان العمل الأدبي لا يمثل موضوعات، فهو دائم الإشارة إلى عالم خفي، يكمن خلف الأدب وذلك من خلال إتباعه نسقاً معيناً، وهذا النسق هو "مفاهيم" عن "المخزون" الذي يتحرك النص ضمنه، وهو مخزون من القيم والتوجهات، حيث. يمثل هنا ألورثي (الإحسان) ويمثل سكواير ويسترن (الاندفاع العاطفي) وسكوير يشير إلى (صلاحية أبدية) وثواكم يمثل (عقلية ظالمة بإفراط) وصوفيا تمثل (النزوع المطلق للاستسلام)، وبالتالي فكل قيمة تتحقق من خلال استبعاد قيمة أخرى، وكلتاهما تقدم صورة الإنسان برؤية أحادية، وهذا معناه أن النص مكتمل، ويظهر ذلك من خلال اضطرار القارئ لملء الفجوات، وذلك من خلال شد الطبيعة المثالية للبطل إلى باقي القيم التي خرقها البطل نفسه، في مواقف معينة، وذلك من خلال فعل المساءلة، المتاح أمام القارئ، لتقييم الأحداث، والمعايير الأخلاقية، وقبولها أو رفضها، وبذلك يحق للقارئ إصدار حكم عن المعايير الأخلاقية المعقدة عند توم، ورؤية كيف أن تركيبته النفسية، والتي بحاجة إلى قدر من الحذر والحكمة، هي التي دفعت بالشخصيات الأحادية الصفات في الحكاية إلى ممارسة قيم مخلة، ومربكة، في حين أن

المؤلف فيلدينج لم يذكر لنا ذلك صراحة، ولا ضمناً، ولكن "الفجوات "التي بالنص تفرض علينا ملأها بمثل هذه التأويلات، كي يكتمل النص. ويحدث أن نقابل في الحياة اليومية أشخاصاً ذوي مذاهب معينة، وما نخلعه على أمثال هؤلاء الناس، هي صفات احتقبناها قبل أن نراهم. وهذا معناه أننا نواجه الحياة والقيم، بصورة عشوائية، فلم يظهر من امتحن الحياة وقيمها، ليخرج برأي هو له عن خبرة، لكننا نختزنها وتؤثر على حياتنا بالصدفة، وإذا كان هذا ما يحدث في الحياة، فهو حادث– هنا– في الرواية، برغم أن رواية فيلدينج يتوفر لها بناء أشد إحكاماً مما عليه الحياة، ومع ذلك به "فراغات" تحتاج "لملء".

ولنعد لنص وردزورث السابق، ونطبق عليه آراء آيزر، وهنا سنجد أن القارئ سيقوم بدور تعديل الوحدات، فلن تظل ا ب ج د، هذا أولاً، وثانياً: سيقوم بملء "الفراغ" بين الرباعيتين (بين روحانية مفارقة، واتحاد في الوجود)، وهذا الدور الذي سيقوم به القارئ ربما خلا من العلمية، وذلك راجع إلى قصر القصيدة، مما لا يسمح بأجراء سلسلة طويلة من التعديلات، كما يحدث مع الروايات، ولكن، أياً كان الأمر، فثمة "فراغات" موجودة في القصيدة وفي حاجة لملء.

ولا نجزم إذا ما كان آيزر يمنح القارئ مطلق الحق في ملء هذه الفراغات لحظة يشاء، أو ينظر إلى النص على اعتبار أنه اختبار للمقدرة العقلية لهذا القارئ، بمعنى، هل الفجوة التي لاحظها بين "الرجل الكامل" و"حاجة هذا الرجل للأحكام العقلانية"– هل هذه الفجوة تمتلئ برأي خاص وحر لقارئ يتمتع بحرية مطلقة، أم أن هذا القارئ ملتزم بتوجيهات

النص؟. يبدو أن آيزر يميل إلى الجانب الفينومينولوجي [الظاهراتي] وذلك من خلال تأكيده على أن تجربة القارئ هي جوهر العملية الأدبية، وبالتالي سيتقوى الجانب الأول، وسيكمل القراء من خلال تجاربهم نقص النصوص، وبطرق مختلفة بالطبع، ومهما حاول النص من خلال صياغة العبارات بشكل يؤكد أن المعاني التي يقدمها حقيقية، فإن "المخزون" من تجارب القارئ– وهو أمر فردي – سيلعب دوره في بناء المعنى، في التأويل، وسيحدث أن يجد القارئ نفسه مضطراً لإجراء تعديلات على ما يبثه النص من معان، حتى يتقبل ما يكون غريباً على تجربته هو، مما يترتب عليه تعديل "رؤية الشخص الخاصة تجاه العالم" بسبب هذا التماس بين المخزون الداخلي للقارئ، وما يبثه النص، وهذه هي الفائدة المأمولة للقراءة، أو كما عبر عنها أيزر شخصياً: "تمنحنا القراءة فرصة لأن نصوغ ما لم يكن مصاغاً من قبل".

هانز روبرت ياوس: آفاق التوقعات

منح المنظر الألماني الكبير روبرت ياوس نظرية التلقي البعد التاريخي للنقد الموجه نحو القارئ، إذ حاول التوفيق بين الشكلانية الروسية بتجاهلها التاريخ – وبين النظريات الاجتماعية– بتجاهلها النص. فحاول مثل الآخرين الذين ظهروا أواخر ستينيات القرن العشرين، حيث الاضطراب الاجتماعي، – حاول إعادة تقديم النماذج الرفيعة من الأدب الألماني القديم، وحاول أن يثبت أن إعادة التقييم عمل مشروع، فإذا كانت النظريات القديمة وقد كفت عن الفاعلية، كما كفت النظريات العلمية، كنظرية نيوتن، فقد استعار مصطلح "الصيغة = paradigm": من منظر

فلسفة العلوم ت. س. كوهن، وهو مصطلح يشير إلى الإطار العلمي للمفاهيم والافتراضات السيارة في زمن ما، وفي العادة، فإن "العلم العادي" يمارس تجريبيته ضمن ما تطرحه "صيغة = paradigm" ما، إلى أن تظهر "صيغة = paradigm" جديدة، لتزيح السابقة، لتحل بمشكلاتها ورؤاها الجديدة، وعمد ياوس إلى مصطلح "آفاق التوقعات" ليصف من خلاله أنماط الأحكام التي يصدرها القراء على النصوص، في زمن ما، وتقيد هذه الأنماط في تحديد ما إذا كانت القصيدة ملحمية أو مأساوية أو رعوية، كما أنها تهيئ فهما مناسباً للتفرقة بين استعمالات اللغة الأدبية وغير الأدبية، وأي قراءة أو كتابة– في العادة – تعمل– كلاهما– ضمن هذا الإطار.

وللتمثيل، فإن رجعنا للعصر الأوجستي وأخذنا شاعراً كبوب pope سنجد أن شعره كان منظوراً إليه من خلال معايير الوضوح والأناقة اللفظية، حيث تضطر الألفاظ لتلائم الموضوعات السامية، ومع أن هذا لا يوضح القيمة الحقة لشعر بوب، ومع منتصف القرن الثامن عشر، ظهرت تساؤلات حول شاعرية بوب، وانتهت إلى نفي الشاعرية عنه، وإنه ناثر، يكتب النثر في هيئة موزونة، وبرغم ذكائه في هذا الجانب، إلا أنه يفتقر إلى الخيال الذي يجعل كلامه شعراً، وبعيداً عن رأي نفر القرن التاسع عشر في شعر بوب، فإن القراءات الحديثة تحوز أفق توقعات مختلف، وبالتالي تم احترام قصائده، وظهرت فيها صنعة وثراء وقيم خلقية، وتجديد للتراث الأدبي.

وأفق التوقعات لا يؤسس معنى العمل الأدبي بصورة نهائية، ولكنه– فقط –، وبدلاً من ذلك، يوضح طريقة التقييم والتفسير، ومن هنا لا يوافق ياوس على وصف عمل بأنه "عالمي" والزعم بأن معناه "مفتوح"

وثابت أمام كل قراءة في أي زمن، وذلك– في رأيه– "لأن العمل الأدبي، لا يمتلك وجوداً مستقلاً، بذاته، ولا يقدم نفسه للقراء بنفس الكيفية، في كل الأزمنة، كما لو كان نصباً تذكارياً يرتبط بمعنى واحد خالد"، مما يعني عجزنا– بصورة موضوعية– عن استعراض الآفاق المتوالية (المتعاقبة) منذ ظهور العمل الأدبي حتى يومنا هذا، ونعجز كذلك عن البت في قيمته أو معناه بصورة حاسمة، لأننا إن فعلنا هذه الفعلة، فنحن – بذلك– نتجاهل الموقف التاريخي، لنا، وله.

والآن: من صاحب السلطة التي يكون لها القول؟ هل هم القراء القدامى؟ أم حصيلة القراءات المتعاقبة؟ أم استاطيقا الحاضر؟. فإن عجز القراء القدامى عن تخمين البعد الثوري لبعض الكتاب، وهذا ما حدث مع وليم بليك، فهل يتوجب علينا نحن القراء اللاحقين، إهمال هذا البعد مجاراة لرؤية هؤلاء؟.

إن ما يقدمه ياوس، إجابة على هذه التساؤلات، مستمد من الهرمنيوطيقا الفلسفية لهانز جورج– جادامر، تلميذ هايدجر، الذي اعتنق فكرة أن تأويل الآداب السابقة يجب أن يكون من خلال جدل بين الماضي والحاضر، ولكي نفهم عملاً قديماً، فنحن بحاجة إلى إقامة حوار معه، فنطرح عليه ما يسمح واقعنا الثقافي بطرحه من أسئلة، في نفس اللحظة التي نصغي إلى ما يطرحه العمل نفسه من إجابات على قضايا تاريخية، إن هذه الرؤية تقوم على مزج الحاضر بالماضي، مما يسمح لنا بفهم الماضي من خلال الرؤية الواضحة لنا في زمننا الحاضر. فإذا كانت محاولة تأسيس معرفة الماضي محل شك، فإن العملية التأويلية، بهذه الصورة، تقوم بدمج

العارف بالمعروف [= موضوع المعرفة]، على عكس ما تفعل العلوم التجريبية، وبالتالي نحصل على فهم هو "مزيج fusion" من الماضي والحاضر معاً، وإلا كيف نبحر في الماضي إن لم نصحب معنا الحاضر؟. وإذا كان التأويل في ذاته محاولة لفهم النصوص المقدسة، فإنه قد احتفظ من جراء هذه العملية– في يده بصفات الإعلام والتبجيل لكل النصوص التي يفهمها، حتى لو لم تكن مقدسة، وهذه الرؤية سارية حتى اليوم. وطورت نظرية التلقي نفسها بشدة، في ألمانيا في ستينيات القرن العشرين، في مناخ أدبي مغاير، متمرد على هذا الموقف، فكتاب من أمثال رولف هوكهوث، وماجنزهانس إنزنبرج اوبيتر هاندكه، تمردوا على الشكلية الأدبية المعقولة، من خلال دمج حاد وظاهر للقراء والمشاهدين في بنية العمل، وهذا يفسر لنا التحدي الذي مارسه ياوس حين درس عملاً عرض صاحبه للمساءلة القضائية، وهو أزهار الشر لبودلير، بتحديه لأخلاقيات البرجوازية ومعايير الشعر الرومانتيكي، ولكن برغم هذا التحدي فإن أزهار الشر أحدث أفق توقعات جديداً من الناحية الجمالية، فوجدت الطلائع الأدبية في هذا الديوان صورة مذهلة لمبدأ الانحطاط decadence، وفي نهاية القرن التاسع عشر تم اعتماد الديوان نفسه كنموذج للجمالية العدمية، وحاول ياوس قراءة الديوان وتأويله من منظور سيكولوجي واجتماعي ولغوي، متجاهلاً قيمته كعمل فني، كشعر، وهذا ما يجعل الشك يحوم حول تأويل ياوس، وإنه تأويل تاريخي، لا فني، وأن الأسئلة التي يطرحها على الديوان هي أسئلة زائفة وغير مشروعة، مهما كانت تأويلاته، ومهما تعلل بما أسماه "مزيج آفاق التوقعات" إذ يتم المزج بين أشياء متباعدة،

تدخل ضمنها إيحاءات نابتة– فقط– في ذهن الناقد، وتم التعامل معها على أنها المعنى الأصلي للنص.

ستانلي فيش: تجربة القارئ

وستانلي فيش ناقد أمريكي تخصص في أدب القرن السابع عشر، ولكنه طور طريقة في رؤية هذا الأدب، من خلال النقد الموجه للقارئ، وأطلق على هذه الممارسة مصطلح "الأسلوبيات العاطفية"، وكما فعل آيزر– من قبل– فإن فيش– هنا– يهتم بتعديل توقعات القراء حين القراءة، ولكن الفرق أن اهتمام فيش ينصب فقط– وبصورة مباشرة على مستوى الجملة الموضعي [المحلي]، ويعلن فيش مغايرة منهجه لكل المحاولات النقدية الشكلية، وحتى النقد الأمريكي الجديد، فيركز على إنكار كل قيمة جعلها الناس للغة الأدب، فالقراء يتعاملون مع لغة الأدب، ومع غيرها بنفس الكيفية، وينهجون نفس الاستراتيجيات للتأويل، وينصب تركيز فيش على متابعة تطور استجابة القارئ إزاء موقفها [=الاستجابة] بالجمل المفردة، وهي تتعاقب، وعلى سبيل المثال، نأخذ وصف ميلتون لحالة الملائكة القادمين من الجنة باتجاه جهنم، وكيف كانوا يدركون هذا التحول، بقوله: "وما كانوا بغافلين عن المأزق المأساوي"، فيرى أن هذه الجملة لا يمكن الزعم بأنها تساوي "كانوا عالمين بالمازق المأساوي "، ويرجع سبب ذلك إلى أن تتبع توالي الكلمات– في الجملة الأولى– هو الذي يقود إلى حالة من التوجس المشوب بالحذر، تعمل في ذهن القارئ وهو لا يحسم الموقف حول هؤلاء الملائكة المطرودين من رحمة ربهم، وهذا رأي واهن من فيش، لأنه يتجاهل أن أسلوب ملتون– هنا– مجرد تقليد

يهدف إلى المبالغة، ومستمد من الملاحم التقليدية، ولا يحتمل كل هذه الطنطنة، ولنتابع رأياً له أخر في تعليقه على عبارة والتر بيتر Walter Peter والذي يتعامل معها تعاملاً عاطفياً مفرطاً: "وحياتنا بها من التوقد، القليل، فبمجرد أن تتلاحم تتحل وتتشتت، بصورة ما"، فيعلن فيش أن ثمة تعارضاً بين التلاحم والتشتت، يحول دون تمكن القارئ من استبقاء صورة محددة في عقله، إذ يظل القارئ مرغما على الوقوع ضمن شبكة التوقعات، وبذلك لا يستقر على تأويل، لأن اعتراضاً يشتت فكرة التلاحم، ويجعل هذا التشتيت ظنياً، وبهذا لا يحصل القارئ على معنى نهائي بل إن المعني هنا– هو مجرد حركة كلية للقراءة.

وحاول جوناثان كالر دعم هذا الرأي، ولكنه برغم هذا الدعم، إلا أن آراء فيش تتعرض لانتقادات كالر، إذ لا ترقي آراء فيش إلى تكوين تصور نظري دقيق لنظرية النقد المتعلق بالقارئ، وإن كان فيش يظل مقتنعاً بأن طريقته لتحليل قراءة الجمل تميل إلى بيان سبل القراءة العادية، لقراء مثقفين، وهؤلاء القراء بثقافتهم تكونت لديهم ملكة لغوية، تمكنهم من حيازة الكفاءة النحوية والدلالية الواجب توافرها لإكمال فعل القراءة. وهذا ما أسماه فيش "القارئ المطلع"، وهو القارئ الذي تكونت لديه ملكة أدبية عالية، تجعله ملماً بالأعراف [= التقاليد conventions] الأدبية. وهذا الكلام أثار حفيظة كالر، فجعل يتهجم على آراء فيش من زاويتين: (١) فشل فيش في تحديد تقاليد القراءة، إذ لا تجيب آراؤه على سؤال: أي تقاليد يتبعها القراء؟ (٢) تخطئته في ادعائه بعدم صحة تلقي القراء للنص كلمة كلمة، بصورة تتابعية زمنية، ويرى كالر أن زعم فيش بأن القراء

يتلقون النص جملة جملة لا يقوم عليه دليل، إذ ما الدليل على أن قارئ ملتون في الجملة السابقة– يظل موقفه ترددياً وذلك بوقوعه في تجربة عدم اليقين؟ من يضمن ذلك؟. إن ذلك ليس واقعاً، إلا لأن فيش لديه رغبة باستمرار حالة الاندهاش الأبدية في فعل القراءة، حتى ولو حدث ذلك بصورة زائفة، ومفتعلة. ولعل ذلك يدعمه اعتراف فيش بأنه يقدر فقط– نصوصاً ذات طابع خاص، وهي تلك النصوص التي تهدم بنيتها بذاتها، وليس أدل على ذلك من عنوان أحد كتبه (منتوجات تستهلك نفسها: Self consuming Artifacts) وفي كتاب له بعنوان (هل ثمة نص في ذاك الفصل ١٩٨٠: Is there a Text in this class)، بأنه اعتمد تجربته الذاتية كمعيار نقدي في كتبه السابقة، محاولاً تبرير هذه الرؤية من خلال صوغ مصطلح "جماعات التأويل" وكأنه كان يزج بالقارئ إلى تبني موقف افتراضات الجماعة، وذلك مردود عليه بوجود أكثر من جماعة، وكل تجمع منها يتبنى وسائل خاصة في القراءة، وهذا ما فعله فيش في أخرياته، إذ غير كل استراتيجيات قراءته، والأخذ بفكرة "جماعة التأويل" التي قدمها فيش ينفي مشروعية عمله، ولن تعود ثمة حاجة لطرح هذه الأسئلة عن القراء أو النصوص، إذ تختفي نهائياً مشاكل القراءة، ومشكلة الذات والموضوع.

مايكل ريفاتير: المقدرة الأدبية

يعتقد ريفاتير بأن الشعر استخدام خاص للغة، ويذهب إلى التفريق بين مستويين للغة: اللغة العادية واللغة الشعرية، والأول يشير إلى "الواقع" بينما تركز اللغة الشعرية على الرسالة نفسها، وهذا كلام الشكليين الروس، وبالتحديد ياكوبسون ولكن ريفاتير هاجم طريقة ياكوبسون،

وكذلك طريقة ليفي شتراوس حين تناولا "القطط ". لبودلير، وذهب إلى أن تأويلهما المعتمد على اكتشاف السمات اللغوية في القصيدة أمر يصعب القيام به من قبل: القراء المؤهلين، ناهيك عن القراء العاديين، وبالتالي فإن القراءة البنيوية، التي قدماها من خلال اكتشاف البنية الصوتية والقواعدية للنص يعترض عليها ريفاتير، لأنها مفتعلة، ويضرب على ذلك مثلاً، حيث ذهباً إلى أن السطر الشعري المختوم بكلمة [Lavolupte= الشهوة] بدلاً من استخدام كلمة [plaisir = اللذة] ذكراً عنه أنه تلاعب يمارسه بودلير بقصد خلق حالة من الغموض الجنسي في القصيدة، وذلك بسبب أن اللفظة الأولى تم استخدامها لخلق "قافية مذكرة"، وهنا يتساءل ريفاتير: هل يعلم القارئ المثقف بالفرق بين القافية المذكرة والقافية المؤنثة؟ وهل سمع بهما من قبل؟. وبرغم من صدق ملاحظة ريفاتير إلا أنه يفشل في تأكيد خطأ ياكوبسون في هذه الممارسة التأويلية.

وطور ريفاتير نظريته في التأويل سنة ١٩٧٨ في كتابه "سيمياء الشعر" وهنا ذهب إلى أن القراء الأكفاء يبحثون عما هو أعمق من المعنى الخارجي. وفي حال تعاملنا مع قصيدة على أنها متوالية من الإخباريات، فنحن نركز اهتمامنا علي "معناها" الذي سنقف عليه من خلال مفردات القصيدة وهي تمنحنا المعلومات، وبالتالي كي تصل إلى تحديد معنى قصيدة، فنحن نختزله إلى سلسلة (لا معنى لها) من الوحدات غير المرتبطة فيما بينها، وتبدأ استجابتنا فقط إذ نلاحظ أن أجزاء القصيدة وكأنها تحاول إنشاء دلالة ملتوية، وإن حدث هذا، فإن القصيدة– هنا– "تهدد محاكاة الواقع الأدبي"، وبالتالي ففهم "معناها" لا يتطلب مزيداً من المقدرة اللغوية،

لكنها ترغم القارئ على مزيد من المعرفة بما يسمى "الكفاءة الأدبية" كي يكون قادراً على إدراك الصيغ النحوية [الشذوذ عن القواعد، أو الخروج عليها: Ungrammaticalitie، والتي تتكرر في القصيدة، وإذ يقابل القارئ مشاكل الصيغ اللانحوية هذه، فإنه يميل إلى اكتشاف المستوى الأعلى (الثاني من الدلالة، ويكون مضطراً لذلك، كي يبرر لنفسه سبب هذا الشذوذ عن القواعد [اللانحوية]، وبالتالي يتوصل القارئ في نهاية المطاف إلى الـ Matrix [= البنية الأساسية]، التي يمكن اختزالها في جملة، أو لفظة مفردة. وهذا الـ Matrix [= البنية الأساسية]، هو أمر غير موجود صراحة في النص، ونحن نتوصل إليه بصورة غير مباشرة، وما يربط أي قصيدة بالـ Matrix الخاص بها هو "الرسائل الضمنية [= إشارات ضمنية: Hypo grams] تربط القصيدة بالبنية الأساسية: Matri، وذلك قد يحدث من خلال بعض الكليشيهات، أو الإشارات البسيطة، وهذا ما يمنح القصيدة وحدتها. وعلى هذا يمكن تصوير القراءة– وفق هذا النمط –، كما يلي :

١– جرب أن تقرأ بحثا عن "المعنى" العادي.

٢– انتبه إلى الأمور اللانحوية، والتي من شأنها إفساد التأويل العادي، القائم على المحاكاة.

٣– قم باكتشاف "الإشارات الضمنية" التي يركز عليها النص.

٤– قم باكتشاف "البنية الأساسية" من هذه "الإشارات الضمنية"، وذلك بالبحث عن اللفظ المفرد، أو الجملة المفردة والتي تمنحك الإشارات الضمنية من النص.

وعوداً إلى قصيدة وردزورث، السابقة، فإذا طبقنا هذا الكلام عليها، فستكون البنية الأساسية matrix فيها، هي "الروح والمادة"، و"الرسائل الضمنية" hypo grams التي يمكن استنباطها هي: (١) الموت هو النهاية للحياة. (٢) الروح لا يمكن أن تموت. (٣) بالموت ترجع الروح البشرية إلى الأرض التي خلقنا منها. ومن خلال دمج هذه الجزئيات المعروفة (المألوفة)، بصورة غير مألوفة (مباغتة) تتحقق لهذه القصيدة سمة الوحدة، وهذا الكلام ضعيف، ولربما كان أكثر تماسكا وقوة لو كان المثال الذي طبقنا عليه نظرية ريفاتير مستمداً من أعمال بودلير أو جوتييه، ويظهر منهج ريفاتير قوياً بما فيه الكفاية في حال تطبيقه على الشعر الصعب، حيث تكون صياغته متعارضة مع ما يقره علم القواعد، وطرق توليد الدلالة. أما هذا المنهج عموماً، فهو مواجه بصعوبات جمة، وأهونها تجاهله للقراءات المتنوعة التي نعتقد– كلنا– أنها قراءات عامة ومباشرة، كما في حال تناول قصيدة ما من أجل رسالتها السياسية.

جوناثان كالر: تقاليد القراءة

رأى جوناثان كالر أنه يتوجب على نظرية القراءة استنباط العمليات التأويلية التي يستخدمها القراء، ومن المعروف أن القراء المختلفين يؤدون إلى تأويلات مختلفة، وفي حين أصابت هذه الفكرة بعضاً من واضعي النظرية باليأس والتشكيك في إمكانية تطوير نظرية للقراءة فقد كان الأمر مختلفاً مع كالر، الذي اعتقد أن واجب النظرية يتمثل في تفسير هذه التأويلات المختلفة، إذ لو كان بإمكان القراء أن يختلفوا حول المعنى، فإنهم في هذا الحال، يلتزمون بحزمة من التقاليد لإجراء عملية التأويل. ويمثل

كالر على هذه القضية بمثال منتزع من أعراف مدرسة النقد الجديد، وهو موضوع الوحدة الفنية، حيث يتاح لعدد وافر من القراء اكتشاف وحدة فنية في نص، من زوايا متعددة، ومع ذلك تظل أشكال الوحدة التي يبحثون عنها واحدة. ومع أننا في الحياة الواقعية لا نرى ضرورة للبحث حول وحدة تجاربنا في الحياة، ومع ذلك نتوقع وجودها في القصائد. وإذا عدنا لقصيدة وردزورث، السابقة، فإن القارئ لابد سائل: وكيف أتمكن أنا من توحيد جزئي القصيدة؟. ومهما كان أمر الاختلاف في التأويلات، فإنه نابع من تعدد أوجه الوحدة الفنية التي ينشدها المرء، ويمكن تلمس هذه الوجوه العدة في قصيدة وردزورث، بالقول بأنها: وحدة الموضوع: Thematic unity، ومن خلاله يمكن جمع جزئي القصيدة معاً باعتبار أنها تدل على "وحدة الوجود: Pantheistic "أو "العدمية: Nihilistic". وكذلك يمكن تلمس نفس الوحدة على أنها "قلب المعني" [عكسه]، حين نحصل أولاً على رؤية مزيفة عن الموضوعات، ثم يتكشف لنا عكس هذه الرؤية، (كما يقول كالر). وعوداً إلى قصيدة وردزورث، فمن السهل ملاحظة التحول في نوع الرؤية، فقد كانت الرؤية زائفة وغير ملائمة إذ كانت تدور حول عدم الجدية التي يتطلبها العالم الروحاني، ثم تحولت إلى رؤية ملائمة، حيث الاتحاد بالطبيعة. وهنا، يمكن وصف منهجية كالر بأنها طريقة توحي بأمل كبير، في تطوير النظرية، على عكس ما كانت عليه منهجية فيش، فبرغم رجاحة منهجه، إلا أنه كان يهمل القضايا الأساسية التي تعتري النظرية، عن عمد، وكذلك فإن رؤية ريفاتير كانت ضيقة الأفق، ومحدودة، ومع ذلك، يعدم المرء المقدرة على تقبل رفض كالر إجراء فحص

لمحتوى المحاولات التأويلية الخاصة، كما حدث– مثلاً– ورفض قرائتين سياسيتين لقصيدة بليك "لندن"، وذلك في تعليقه عليهما بأن "التحليلات التي يقدمها القراء المختلفون لأخطاء النظام الاجتماعي، من المؤكد أنها ستختلف باختلاف القراء، ومع ذلك فإن الإجراءات الشكلية للتأويل تبدو وكأنها تعطيهم بنية متشابهة كي يملؤها [بمعلومات متشابهة]". ويوجد ما يعوق نظريات التأويل في سعيها نحو تعاملها مع المحاولات التأويلية، وهو أن محتوى المحاولات التأويلية، أثر غير مجسد، غير مادي، وبالتالي فكيف نحكم على محاولة تأويلية بأنها أكثر أصالة من محاولة أخرى؟، وخصوصاً أن القراءات المتعارضة ربما تنطلق من نفس التقاليد المعروفة للقراءة، ومثلاً: كيف نطمئن إلى أن تأويل قصيدة وردزورث على أنها دلالة على وحدة الوجود "أكثر قبولاً – بمقاييس العقل– من تأويل يراها دلالة على "مبدأ العدم"؟، برغم أن كلا التأويلين غير مقبول، كلياً.

وكما يبدو فإن كالر في كتاب "شعريات بنيوية: Structuralist Poetics" يذهب إلى التشكيك في إمكانية وجود نظرية لبنية النصوص، أو بنية الأجناس الأدبية، لانعدام الجدية، وبالتالي فإن ما يتبقى لدينا هو حديث عن مقدرة و"كفاءة" القراء على فهم ما يقرؤون، وهذه الكفاءة هي التي تفتح الطريق أمام الكتاب من الروائيين والشعراء. وبعضهم يكتب ما يمكن لنا أن نقرأه، ومع ذلك، فلكي نتعامل مع هذه النصوص على أنها "أدب" يتوجب علينا أن نمتلك "الكفاءة الأدبية"، بالضبط، كما يتوجب علينا أن نمتلك "الكفاءة اللغوية" التي تمكننا من إدراك معاني مفردات النصوص، وفي العادة يتم تلقين "قواعد" الأدب هذه، في المؤسسات

الثقافية، وهي التي تكون "الكفاءة الأدبية". ويعلم كالر أن الأعراف إذا انطبقت على نوع ما، قد لا تنطبق على نوع آخر، وكذلك فإن أعراف التأويل تتبدل من زمن إلى زمن، ولكنه يحل هذه الإشكالية بالاحتماء بوجهة النظر البنيوية، وهو بنيوي– التي ترى أن النظرية تركز على الأنظمة السكونية المتزامنة للمعنى، وليس على الأنظمة التاريخية المتعاقبة له.

نورمان هوللاند، وديفيد بلايك: نفسية القارئ

ومن نظرية علم النفس، اشتق هذان الأمريكيان مناهج لنظرية القارئ. أما نورمان هوللاند فيتبنى فكرة أن كل مولود يحمل صفة "هوية أولية" primary identity من أمه، ويتمكن البالغ من حيازة "موضوع هوية "identity theme، يتغير ويتبدل ولكنه يظل مجرد تنويع على أصل "الهوية الأولية"، (كما يحدث في الأبنية الموسيقية)، ولحظة أن نقرأ فنحن نقابل النص المقروء من خلال موضوع هويتنا، إذ "نتعامل مع النص، لكن لكي نشير إلى ذواتنا، ونعمق من شعورنا بذواتنا"، ونتدخل بإعادة بناء النص، إعادة صياغته، كي نتوصل إلى ما لدينا من استراتيجيات خاصة ومميزة، تجعلنا نقهر خوفنا العميق، المتبطن في وعينا النفسي، باتجاه تحقيق الآمال الخاصة بنا، وكي يتم تواصل بين النص وقارئه، يتوجب على النص أن يتملق ميكانيزمات الدفاع الخاصة بالقارئ، كي يتمكن النص من العبور إلى القارئ، ويضرب هوللاند على ذلك مثالاً بالطفل الذي يحمل مشاعر العداء نحو أمه، ولكنه يفرغها في انهماكه بقراءة القصص البوليسي الذي يدور حول اكتشاف القاتل، وهذا الطفل يجد نفسه متعاطفاً مع القاتل، وهنا لا يكتفي القصص البوليسي بملء الحاجة النفسية المتولدة لديه،

فقط، ولكن الموضوع صار أكبر من ذلك، إذ يتقمص الولد مشاعر الضحية والمفتش، وبذلك يتخلص من وطأة الشعور بالذنب، وبهذه الوسيلة يصل الولد إلى حالة إشباع غريزي دون أن يتعرض لضغط الشعور بالذنب أو القلق، وفي رأينا إن هذا المثال ليس كافياً لإبانة نظرية هوللاند، ولكنه مع قصوره، يطرح أكثر من تساؤل حول نظريته، وفي حال أن يقع القارئ على نص أكثر نضجاً من هذا فإنه يعزز من نظرية هوللاند بإقرار حقيقة أن القراء يتعلقون بالنص من خلال استنباط تيمات، وحدات داخل بنية النص، تتيح للقراء أن يتقمصوا روح النص، أي، مقدرتك على "أن تتقمص شيئاً حولك، بغرض التغلغل فيه واقتناصه، ولكن عكس رغبتك، تجد نفسك مشدوداً له وضحيته"، وبرغم تأكيد هوللاند على العلاقة التبادلية بين هوية القارئ ووحدة النص، حيث يقوم القارئ بالتوصل إلى وحدة النص وكأنها تعبير عن هويته هو، فإن المثال الذي يسوقه، من الولد والقصص البوليسية، يفسد ما قصد إليه هوللاند، إذ يكف "الوحدة النصية" وكذا "تيمة الهوية" عن العمل، إذ تتيح كل القصص البوليسية لهذا الولد بناء المعاني التي يحتاجها نفسياً، كما أن "الوحدة النصية" هنا كامنة في بنية الأدب البوليسي، وإضافة إلى ذلك، فإن نمط قراءة الصبي يبدو كما لو كان يتلاعب بوحدة النصوص، كي يتمكن من خلق حالات تناقض تسمح له بالولوج إلى عالم النص، وهذا مثال– توقف هوللاند عن إكماله– يوحي بنقص في فكرة "الهوية" واعتمادها على أنها أصل من أصول الوحدة النفسية.

أما كتاب ديفيد بلايك "النقد الذاتي: SubjectiveCriticism

١٩٧٨" فإنه تطوير للنقاش، لكن بنقله هذه المرة– من خانة "النموذج الموضوعي" إلى خانة "النموذج الذاتي" للنظرية باعتقاده في أن الفلاسفة المحدثين المختصين بدرس فلسفة العلم، مثل ت. س. كوهين، كانوا صادقين في إنكارهم الوجود الموضوعي لعلم الحقائق، لأنه في مجال العلم، فإن ما يمكن اعتباره "حقيقة موضوعية" يكون موقوفاً على طبيعة فكر من يدركه، وكما يقال: "المعرفة من صنع الناس، وليست موجودة كشيء مادي له وجود مستقل"، وبالتالي "يؤدي أي تغيير في فعل الملاحظة إلى تغيير في الموضوع الذي تقع عليه الملاحظة"، ويواصل بلايك تأكيده على أن حاجات الجماعة هي التي تؤدي إلى استمرار التقدم في "المعرفة". وإذا قيل إن "العلم العملي" احتل موقع "الخزعبلات" فنحن لا نتحدث عن تحول أشبه بالانتقال من الظلام إلى النور، لا، إننا نعني حدوث تحول، وتعديل في النموذج، عندما عدلت الجماعة من بعض معتقداتها القديمة التي كفت عن إشباع حاجتها، واستبدلتها بحاجات جديدة.

ويرى بلايك في عملية اكتساب الصغار للغة، طريقة تمكنهم من ممارسة ضبط التجربة الفردية، وذلك من خلال تعاملهم مع أصوات الآخرين على أنها "مثيرات" تدعو للتحريض، فيلفت ذلك انتباههم إلى ما يستحوذ على تفكير المتكلم، لأن كل لفظ بديل نية، أو رغبة، والتأويل في هذه الحال يكون لإشباع المعنى، وهذا ينطبق– بصدق– علي كل طرق شرح التجربة الإنسانية، مما يساعد على المضي خطوة إلى الأمام، في مجال الفنون عامة، ونتوصل إلى طرح سؤال مثل: ما هي الدوافع التي تجعل بعض الناس يتخيلون التجربة في هيئة "رموز"؟ ما الذي يدفعهم– على

المستوى الفردي والجماعي– لتبني مثل هذا الموقف، الذي يتحكم في استجاباتهم، وإبداعهم؟

"إن ما يحرك الناس هو رغبتهم في فهم ذواتهم": هذه هي الفرضية التي يقوم عليها "النقد الذاتي". وفي قاعات الدرس ألهمت التجارب بلايك التمييز بين طبقتي ١– "الاستجابة" التلقائية التي يبديها قارئ لنص ما. ٢– ما يظنه القارئ أنه "معنى" هذا النص. وعادة ما يقدم القارئ هذا "المعنى" باعتباره تأويلا "موضوعيا"، برغم أنه نتيجة استجابة فردية للقارئ. وبصرف النظر عن الخلفية الأيديولوجية للقارئ (أخلاقي، أو ماركسي، أو بنيوي، أو سيكولوجي) فحتماً، ستعكس تأويلات النصوص "الاستجابة" الفردية للقارئ، وبالتالي، فأي إهمال لهذه "الاستجابة" الفردية سيقود بالضرورة إلى إبطال قيمة "الأنظمة الفكرية" التي تظهر بصورة محايدة، كما لو كانت عقائد جامدة، ولن تكون للتأويلات قيمة إذا لم يجتهد النقاد لبيان الأسباب التي دفعتهم إلى تبني بعض الآراء، وكيف تتطور.

وكموقف تعليمي، شارح للنظرية، يمكن تلمس "تقرير الاستجابة "Response Statement، والذي يقوم بالدور التحريضي على التأويل، في مثل هذا الموقف من رواية "كافكا" المعنونة بـ"المسخ: Metamorphosis"، حيث بدأت السيدة "أ" بشعور مشمئز، "أشبه بشعور من يرغم على شرب زيت كبد الحوت"، حين شعرت بالغم بسبب مصيبة جريجور، إذ رأت في شخصه صورة أخيها الذي تعرض للإهانة من والده، فتولد لديه شعور بالنفور من أبيه، وعندما تحول جريجور إلى خنفساء جعل ذلك لديها شعوراً بالقرف مزدوجاً، وقد اعترفت السيدة "أ" بأنها تحمل شعوراً سادياً

تجاه الحشرات، فهنا ثمة علاقة ذهنية تربط ذكريات السيدة (أ) بجريجور، وذلك من خلال استدعاء زميلتها أيام الدراسة، وكانت قبيحة الطلعة، وكانت السيدة (أ) تحمل شعوراً بالذنب تجاهها، وهي سيدة لديها مشاعر مفرطة في الاستبداد، تجاه الجميع، وبصفة خاصة نحو جريجور، وهذه المشاعر تظهر في ثنائية تعارض "قرف– انجذاب" وما نتحصل عليه من اعتراف السيدة أ– فيما يتعلق بالمعنى– يبدو كما لو كان أمراً موضوعياً، برغم أنه مجرد رد فعل، استجابة، السيدة أ النفسية تجاه الحدث. والقصة قائمة على ثنائية "القاتل / الضحية"، وفي اعتقادها فإن كلاً من القاتل والضحية متداخلان، ويتعاونان فيما بينهما، وبالتالي لا تكون الفروق بينهما واضحة، وهذا يعكس عدم انسجام موقف السيدة أ من الناس الوارد ذكرهم في الحكاية، وهو موقف يتوزع هو الآخر على "ثنائية"، مما يعني أننا إذا بحثنا في شخصها– في ضوء النقد العملي– فهي هنا أشبه بمن يقدم "رؤية موضوعية" عن موضوع، هو في أساسه ذاتي، ويميل "النقد الذاتي" إلى ربط التأويل المطروح عن القصة، باستجابة السيدة أ، وردود أفعالها الشخصية.

وكما هو الحال في النقد النسائي– فإن حال النظرية المتجهة نحو القارئ– لا تنطلق من أساس فلسفي واحد، أو نقطة واحدة، ويظهر ذلك في تعدد انتماءات الكتاب الذين مر ذكرهم آنفا، فكل واحد منهم يمثل أعرافاً نقدية مختلفة عن غيره. ففي حين يعتمد الألمان– مثل– آيزر وياوس– على الهرمنيوطيقا والفينومينولوجيا، محاولين من خلال النظر إلى وعي القارئ وصف عملية القراءة، نجد ريفاتير ينطلق من فكرة جاهزة،

ومسبقة، وهي اعتقاده بأن لدي القراء ملكات أدبية خاصة، أطلق عليها "الكفاءة"، واعتقد ستانلي فيش في توالي استجابة القراء بسبب توالي الجمل، واعتقد بأن هذا حادث في اللغة بشقيها: الأدبي والعادي أما جوناثان كالر، فقد جاهد لبناء نظرية بنيوية في التأويل، من خلال رصد الأنماط القياسية Regularities التي يبديها القراء في استجاباتهم للنصوص، برغم اعترافه بأن الاستجابات متعددة، ويمكن أن تقود إلى دروب متعددة من التأويل. والأمريكيان هوللاند وبلايك بنيا افتراضهما على زعم مؤداه أن القراءة تشبع حاجات نفسية عند القراء، فإن لم تشبعها، فإنها تعتمد عليها، ومع هذا، فإن هذه النظريات الدائرة حول القارئ أشبه بالمعارضة القوية تجاه تسلط النظريات الأخرى، السابقة عليها، حيث كانت تدور بعناد وإصرار حول النص، كما هو الحال مع "النقد الحديث" و"الشكلية الروسية"، فمما لا شك فيه، أنه ليس بالإمكان ذكر معنى النص، دون أن نلتفت إلى القارئ الذي يصنع هذا المعنى.

التأويل مشكلة كبرى

جوزيف بليشر[١٠]

أصبحت اللغة– على أيامنا– تحظى باهتمام أصيل في المناقشات الفلسفية، وتمكنت من إزاحة المشكلة الفلسفية المركزية، وهي التفكير بالفكرة، أو الفكر، والتي تعود إلى ما يزيد عن قرن ونصف من الزمن، لتحل هي [= اللغة] في بؤرة اهتمام الفكر الفلسفي. هذا واقع، لكن لماذا؟. لماذا حدث هذا التحول؟. إن الإجابة على هذا التساؤل تشير– بطرف خفي– إلى إجابة عن سؤال جوهري، في العصر الحديث، نتج عن وجود العلم بمفهومه الحديث، ألا وهو: كيف نربط نظرتنا، وخبرتنا، الطبيعية للعالم، بمرجعية مجهولة، وغير متعينة، نستمدها من منظور العلوم؟. ومنذ القرن السابع عشر الميلادي، وتدور الجهود الفلسفية حول تقديم إجابة مرضية، مقنعة، تبين حقيقة ارتباط الخبرة المستمدة من الواقع والتجربة اليومية بمنظور العلم في تجلياته وشموليته. وهذه الجهود الفلسفية ظهرت بأشكال عدة، ومتنوعة، ومنها ما قدمه جيلي من خلال إنعام النظر في قضايا اللغة، وجعلها موضوعاً للاهتمام الفلسفي. ويرجع ذلك لكون

(10) Joseph Bleicher , Contemporary Hermeneutics London K J paul 1999.

اللغة مرجع كل عمل نمارسه في العالم، وكذلك لما تمثله من شكل شمولي لبنية العالم، وإذ يحدث هذا، تظل عيوننا موجهة نحو آراء العلم، التي تتمثل في هيئات لغوية رمزية، ويبرز دور الفلاسفة في إعادة خلق علاقة سوية بين العالم الموضوعي القائم على العلم والتكنولوجيا من جهة والأنظمة [= البنيات] الرئيسية للحياة، والتي تبدو بصورة محيرة، فلا هي تخضع للصدفة أو العشوائية، ولا نحن الذين نقوم بإيجادها، وفي العادة نمضي دون أن نلتفت إليها، ناهيك عن الاهتمام بها.

أود في هذا السياق إبانة بعض المظاهر الكبرى لهذا الجدل، واستخدمت مصطلح التأويل [الهرمنيوطيقا]، وهذا المصطلح مدين في وجوده لهايدجر الذي استمده من اللاهوت البروتستانتي، وأصبح في القرن العشرين نافذاً بسبب جهود ويلهلم ديلتاي.

أما: ما هو التأويل [الهرمنيوطيقا]؟. ولبيان المراد، أجد عندي ميلا للبدء من خلال تجربتين كبيرتين تمثلان اغتراب الوعي التاريخي، وللولوج إلى بيان سبب البدء من هذه النقطة، أقول: إن الوعي الجمالي يمنحنا فائدة مؤكدة، وإن لم تكن ظاهرة، وهي إيجاد علاقة بين ذواتنا والأشكال الفنية، سواء أكانت هذه العلاقة بالسلب أو بالإيجاب. وهذا جوهر علاقتنا بالفن، بالمعنى الموسع لكلمة فن، أو حسب المفهوم العام والذي يضع العالم كله ضمن حدود الفن، كما بين هيجل، العالم الديني الذي استوعب تجربة الإغريق الجمالية، والتي انعكست في أعمال فنية أبدعها بشر تحقيقاً لرغبة الآلهة، في جو من القداسة. ومع مرور الزمن، انحصرت الآلهة، وانزوى الدين، وفقد عالم التجربة هذه المرجعية التراثية الأصيلة، وهي

التحرك في جو ديني، ووجدت التجربة الفنية نفسها مغتربة، مهما تخفت وراء نزوعات جمالية. ومن هنا يعترف المشتغلون بعلم الجمال بأن الهروب، والمتمثل في البحث عن عالم التراث الفني، والمعاصرة التي تستلهم أجواء الفن الإنساني القديم، هي مجرد تنويعات للرفض أو القبول، لما وصل إليه حال اغتراب التجربة الفنية. فإذا كف العمل الفني عن التأثير، وفقد السيطرة على المتلقي، ألا نتوقع أن نتعامل معه بقسوة، فنستبعده، أو نرفضه، أو نعيد تقييمه وفق شروطنا نحن؟ وهل أبدع الإنسان القديم هذا التراث حتى نقف منه هذا الموقف الجمالي المتمثل– فقط– في القبول أو الرفض؟ إن أعراف خلق الفن القديم، والتي ظهرت ضمنها هذه الأعمال الفنية، لم تأخذ في اعتبارها ضرورة أن يتم التعامل مع هذه الإبداعات الفنية وفق معطيات الحياة الواقعية الجامدة، بعيداً عما انطوت عليه هذه الأعمال، وما تقدمه من مضامين خاصة بها. لأن الوعي الجمالي للفن، إذا تمت محاكمته في ضوء الواقع، يصبح أمراً ثانوياً، لا قيمة له، إذا ما قسناه بالحقيقة الفورية، التي تنبع من العمل نفسه، ومن هنا، فعندما نحاكم العمل الفني بناء على نوعيته الجمالية، نجعله يغترب قسرا، إلى شيء آخر، كي يكون مألوفاً لنا برمته. ويحدث هذا الاغتراب، في صورة ردة جمالية، عندما نتحول إلى أشخاص منغلقين ثقافياً، ونفقد الطلاقة والحيوية الفكرية لمواجهة القيم الجمالية كماهي. وقد تعرضت لذلك في كتاب لي بعنوان "الحقيقة والمنهج"، وقد ركزت كثيراً على موقف الاغتراب البين فيما هو حادث من خلال المقارنة بين متطلبات التجربة الجمالية، كفن، وبين رؤيتنا التي نستحوذ عليها من خلال تجاربنا عن الفن وأشكاله. وهذه المشكلة

ظهرت فيما يزيد عن ثلاثين سنة، وبصورة فجة في التجربة السياسية الاشتراكية القومية، حينما حاولت تسييس الفن، وجعله مؤدلجا، وتم انتقاد الشكلية بحجة أن الفن مرتبط بشعب معين، وتجربة مادية خاصة، وزمن محدد. وبرغم ما في هذه الأطروحة من مغالطات، إلا أن فكرة ارتباط الفن بشعب معين لا تخلو من الأصالة. وذلك لأن الإبداع الفني الحق يكون مرتبطاً بمجتمع معين، ويكون هذا المجتمع المعين على قدر من التمييز، يفرق بينه وبين المجتمع المثقف والمسلح بموقف عن الفن، ورؤية، تجعله متوجساً من الفن.

أما التجربة الثانية للاغتراب، فهي متعلقة بالوعي التاريخي، وذلك مرتبط بالمقدرة الملحوظة على أن نحتفظ بأنفسنا على مسافة عندما نتعرض لشواخص الماضي، وهذه المقدرة تحدث عنها رانكه واصفاً إياها بأنها تدمر الفرد، وهذا الوصف يكشف عن ملامح التفكير التاريخي، حيث يوفر الوعي التاريخي منطلقاً لتفهم شواهد الماضي كلها، انطلاقاً من فهم الحاضر المعاش أولا، ويجب أن يتم هذا التفهم للماضي– بدون غرور أو ادعاء– والتعامل معه على أنه "ظاهرة إنسانية"، وذكر في مقال له شهير بعنوان "استعمال التاريخ والإساءة إليه" ذكر ما يمكن أن نسميه الشعور بالتناقض لدى من يقف على شواهد الماضي، حيث المساحة التاريخية تتعارض مع رغبتنا العارمة بإعادة تشكيل أشياء الماضي، وذلك بالنظر إليها من خلال عين الحاضر دائماً، وأشار نيتشه، كذلك، إلى موقف ضعيف في العلوم أسماه "الشكل السكندري"، وزعم أنه يسم العلوم التاريخية الحديثة، كلها، مما ترتب عليه "ضعف التقويم" الذي اتصف به العقل الحديث، نتيجة

لتجارب عدة، متغيرة ومتعارضة، جعلته لا يرى الأشياء إلا في أوضاع متغيرة، ومختلفة، وهذه السرعة في التحول أفقدت العقل الحديث المقدرة على تحديد موقفه مما يواجهه، وتتبع نيتشه ملامح هذه الثقافة التي أصابت العقل الحديث، كما ظهرت في وضعية القيم التاريخية، والتي تأسست في ضوء الصراع بين الماضي التاريخي المغترب، وسلطة الزمن الحاضر.

وبرغم أن نيتشه حكم موثوق منه، في مثل هذه القضايا، إلا أن ما مرت به التجربة الواقعية للوعي التاريخي في القرن الماضي، أثبت وجود صعوبات وخطورة ناجمة عن الدعوة إلى الموضوعية التاريخية، وحتى في عيون التراث الإنساني، فإن الأحكام الموضوعية فيها تقوم على نفي الذات، والقارئ مطالب بأن يدمر ذاته، على حد اعتبار رانكه، كي يصل إلى هذه الموضوعية، وفي زمننا، فإن الرأي الأكثر دورانا وقبولاً، هو الميل إلى تصنيف هذه الروائع من منظور الميول السياسية التي كتبت في ظلها هذه الأعمال، وعلى سبيل المثال، فإن كتاب "تاريخ روما" لمومسن دليل على تحقق الخلفية السياسية في هذه الأعمال، إذ بإمكاننا الوقوف على الوضع السياسي حيث عرض المؤلف أصوات عصره– وهو ماض بالنسبة لنا– بصورة لا تخلو من دلالة سياسية. ويمكن تلمس نفس الخلفية السياسية بصورة واضحة في أعمال تريتسك Treitschke وكذلك سيبيل Sybel وغيرهما ممن برزوا في العصر البروسي، وإن كان لهذا الكلام من دلالة، فإنما تتمثل في أن إتقان المنهج التاريخي ليس قادراً على التعبير عن واقع التجربة التاريخية كله. ومما لا يقبل الجدل أننا مضطرون إلى التخلي عن تحيزنا إلى حاضرنا، وانطلاقنا منه كمحور، كي نفهم تراث الماضي حق

الفهم، ولكن: هل نحن قادرون على هذه الحال من التخلص من حاضرنا؟ وألا يعد ذلك انتهاكا للذات؟ وهل نقدر على مواجهة الماضي إذا لم نكن مسلحين بالحاضر؟. وإن مما يتفق الناس حوله أن روائع الماضي ظلت حية لأنها مزجت بمقدرة عجيبة بين الماضي والحاضر: فنري- بعظمة- كيف ينعكس حاضرنا في مرآة الماضي، في نفس الوقت الذي نرى امتداد الماضي في حاضرنا. وبالتالي فإن المعارف التي تحيط بنا- اليوم- والتي تمثل نقطة انطلاقنا، ليست إلا "جزءاً" من تجربة فعلية، ويتولد هذا "الجزء" من جراء مواجهة حقة مع التراث التاريخي للإنسانية، ونظراً لمركزية الحاضر، فإن الماضي يبدو كما لو كان يقدم تراثا تاريخياً مغترباً.

وفي هذا السياق يبدو التأويل محملاً هو الآخر بأمثلة من الاغتراب، وحيرة كبرى. ويجب أن نلتفت إلى التأويل، ونستخلص من هذا الركام الإبستيمولوجي الذي غطى عليه، كي نصل إلى "علم التأويل" في جدل إبستيمولوجي، حتى على يد علماء كبار مثل شليرماخر، حيث ربط التأويل بفكرة العلم الحديث بصورة فجة، وإذا أمعنا النظر في نظريته التأويلية سنجد أنه صوت بارز بين أصوات الرومانسية التاريخية، ولكن ما يميزه أنه ظل حاملاً للاهوت في ذهنه بصورة لا تفارقه، ومن خلال هذه الرؤية اللاهوتية، أصر على تقديم تأويل في هيئة مذهب عام لفن الفهم، وهو في الحقيقة انعكاس لتأويل الكتاب المقدس. ويبدو ذلك من تعريفه الشهير للتأويل، حيث ذهب في تعريفه إلى أنه "فن تجنب سوء الفهم"، وذلك من خلال منهج يخضع لمعايير تستبعد ما هو غريب، وما من شأنه إيقاع المتلقي في سوء فهم، وقد يكون سوء الفهم هذا راجعاً لبعد الزمن الفاصل

بين النص وقارئه، وما يترتب عليه من تطور دلالي يلحق بالألفاظ، أو التعابير، أو تغيير في أنماط الفكر، وهذا جهد ينطوي على علمية ومنهجية. ويخلو من السطحية المعتادة في تناول التأويل، ولكن ثمة سؤال مربك لمنهج شليرماخر، وهو متعلق "بالفهم"، حيث ما المعنى المتحصل عليه من أن التأويل هو تجنب سوء الفهم؟ وألا يتخيل أن "سوء الفهم" يحتاج "بداية" إلى فهم، حتى نفهم أنه "سوء فهم"؟.

إنني– هنا– أحاول توضيح تجربة مشتركة: يحدث أن نسمع، أو أن نقول، إن الفهم وسوء الفهم واقعان بيننا– أنا وأنت –، هذه جملة متداولة، ولكن صياغتها على هذا النحو "أنا وأنت" تشير إلى اغتراب كبير بين الطرفين، إذ لا يوجد "أنا" و"أنت" على حالة كونهما واقعين انعزاليين، إذ تشير "أنا وأنت" إلى طرف بمقابلة طرف آخر، فإذا قلت "أنا" فإنني أشير إلى نفسي في مقابل "أنت"، ولا يحدث هذا إلا في سياق من "الفهم المشترك" الذي يسبق نطق مثل هذه الجملة، فإذا قلنا: "أنت" لشخص ما، فالكل يعلم أن هذا الموقف يحتاج، ويتضمن، إلى فهم عميق مشترك، ومسبق. وإذ يتم النطق بهذه اللفظة "أنت" فإنها تشير إلى شيء موجود، وموقف، وحين نسعى للوصول إلى اتفاق مشترك، حول مسألة خلافية بيننا، فنحن نقوم بتشغيل هذا الفهم العميق المتبادل والمشترك، وإن حدث هذا بصورة لا واعية، وبنقل هذا الفهم الأولي إلى مجال علم التأويل، فإن علم التأويل يدفعنا إلى أن نعتقد في أن الرأي الذي يتوجب علينا فهمه هو رأي غريب، يجاهد ليوقعنا في شرك سوء الفهم، ودورنا الجوهري يتمثل في إقصاء أي منفذ يمكن لسوء الفهم أن يتسرب من خلاله ويتم إنجاز هذا

الدور من خلال ممارسات تاريخانية تم التحكم فيها، وترويضها، بالإضافة إلى النقد التاريخي والمنهج الذي نتمكن من السيطرة عليه، ويكون هذا المنهج على تماس عظيم بإمكانيات التقمص النفسي، وهذا كلام وجيه جداً من زاوية، ومن زاوية أخرى، فهو ليس أكثر من محاولة وصف محدد لظاهرة الحياة في عمومها التي تصوغ "النحن" بهذه الصورة التي بها تكون ما نحن عليه، كلنا، وأظن كذلك أن مما يناط بنا– أي دورنا– يتمثل في تجاوز أشكال الوعي الجمالي والوعي التأويلي، برغبته في تحاشي سوء الفهم، وأن نسعى إلى ماهو أعلى من هذا: إنه الرغبة في أن نتجاوز– للأبد– اغترابات سوء الفهم هذا.

– والآن: ما الذي تجاهلناه في تجارب الماضي؟ ولماذا تبدو هذه التجارب براقة؟ وما الإدراك الجمالي لدينا، إذا وضعناه في مقابلة مع الروح "الكلاسيكية" في الفن؟ ألم يحدث اختيار ما هو ملائم لنا، من تجارب الماضي، وما اعتقدناه مهمًّا، وتجاوزنا عما لم يَرْقَ إلى هذا المستوى؟

فنحن نتحدث بثقة، مفرطة، وواثقة– حتى لو كنا على خطأ– "هذا كلاسيكي" وسيظل كلاسيكياً هكذا، فإذ نفعل ذلك فنحن نمارس استعراض المقدرة على اتخاذ قرار جمالي، بحق. ويتم ذلك باستمرار اعتماداً على الخبرة، على الوعي الجمالي، دون اعتماد على تفاصيل الشكل الذي تمت صياغة الأعمال الكلاسيكية فيه، فلا توجد معايير شكلية تماماً، قادرة على بيان المستوى الشكلي وضمان قواعد قبوله من خلال الاعتماد على براعة الشكل الفنية فقط، هذا معناه أن وجودنا بشقيه: الروحي والمادي هو المرتكز الذي منه ينبع القرار الجمالي.

إن موقفنا هذا موقف تاريخي، إذ تتمترس حزمة هائلة من المهام أمام المعرفة التاريخية وهذه الحزمة منبتة الصلة بحاضرنا من جهة، ولا تربطها علاقة بالوعي التاريخي لحاضرنا من جهة ثانية، ولكن المنبع الرئيسي الذي تأتي منه ثقافتنا، وهو الماضي العظيم بالتعاون مع حاضرنا الراهن، هذا المنبع يعيد للتاريخ حضوره أمامنا– فقط– في ضوء رؤيتنا المستقبلية، وهذا أثر من آثار هايدجر التي انتقلت إلى جيلنا بإصراره على بيان الأهمية الكبرى لمستقبليتنا بالنسبة لمقدرتنا على التذكر والحفظ ليس فقط لحاضرنا، بل لتاريخنا بأسره. وقام هايدجر بتطبيق هذا الإجراء على أبحاثه في "الحلقة التأويلية" واستنتج هذا القانون: إن قراراتنا لا تتحكم في وجودنا بنفس القدر الذي يتحكم فيه تحيزنا. وواضح البعد الاستفزازي الصارخ في هذه الصياغة، وهذا ما دفعني إلى اقتباس كلامه كي أشير إلى مفهوم التحيز الإيجابي كما ظهر، بعد أن تلوث باستعمالات عصر التنوير الفرنسي والإنجليزي بتحويله إلى كليشيه لغوي فارغ من المضمون.

ومما يتبدى لي أن "مفهوم التحيز" لم يكن يعني ما صار يعنيه بعد ذلك، لأن التحيزات ليست بالضرورة قائمة على التعسف والمغالطة، ومشوهة للحقائق، إذ الواقع يحيل إلى أن وجودنا التاريخي (الجانب التاريخي في وجودنا) في حاجة ملحة إلى أن تعيد التحيزات توجيه ملكاتنا كلها في مواجهة التجربة. لأن التحيزات أشبه بالمسارات المتعرجة التي تقودنا إلى العالم. ويمكن وصفها بأنها مناسبات لأن نجرب من خلالها مواجهة العالم كي يكون ثمة معنى لما نواجهه، ولا ينبغي أن نسرف في هذه النقطة فنرى أننا مضروب علينا سياج من التحيزات، بصورة لا تسمح بمرور جديد إلى

حياتنا، حتى يقال "لا شيء جديد البتة، بل إن الواقع على عكس ذلك تماماً، فنحن باستمرار نتقبل كل ما هو جديد، وكل ما من شأنه أن يحرك حالة التوقعات فينا، ولكن المشكلة تكمن في المقدرة على تخمين الشيء الجديد الذي يكون قادراً على تحريك حالة التوقعات بالفعل، بحيث يخبرنا بما لم نعلم. خصوصاً بعد أن أصبحنا نحدد الجديد بالقياس إلى القديم، إذ أن استعدادنا لسماع الجديد، يشير إلى أن هذا موقف تحيز واضح، بل إنه يشكل مرجعية في استيعابنا للجديد، وبالتالي تبدو كما لو كنا في حاجة إلى "إصلاح تأويلي". ولكن ومهما كان، فهذه صورة محبطة وغائمة، لأن التأويل، لا يعني بالضرورة أن ثمة شيئاً يطلب اعترافاً بوجوده، بل تعني العملية التأويلية وجود شيء غريب يسيطر على وعينا، وإذا تملكناه نصبح أكثر مقدرة على استشفاف الجديد والمختلف، والحقيقي، وهنا نشير إلى اقتباس منقول عن أفلاطون إذ كان يقارن بين غذاء الجسد وغذاء الروح: نستطيع أن نتوقف عن الأول، كما يحدث في حالة المرض ونصيحة الطبيب بالحمية، فنحن قد أتينا على الثاني تماماً في داخلنا.

وهنا يثور سؤال ضخم: كيف نحمي وجودنا، ونمارس سلطة التأويل في عالم يحتمي بالعلم الحديث، الزاعم الحيادية وتخلصه من التحيزات؟ خصوصاً أن العلم يرتقي، ويؤكد أن التخلص من التحيزات ضرورة؟ ولن تكون الإجابة على هذا السؤال بإجبار العلم على أن يتخلى عن مبدئه، وكفه عن تجنب التحيزات، فهذه إجابة هزلية– ليس إلا وحتى لو طلبنا ذلك فلن يستجيب لنا العلم، وبمرور الوقت تتولد علوم مثيرة ومعارف مسيطرة، ولن يكون مقبولاً إقناع علماء الوراثة بالكف عن أبحاثهم الوراثية

خوفاً من تهديد إنتاجية السوبرمان، إن المشكلة التأويلية ليست في مواجهة العلم، لأن صوغ المشكلة على هذا الحد يصورها صراع: العلم واللاعلم. ولكن المشكلة أننا لا نعلم يقينا هل العلم يحتاج إلى تأويليتنا، وهل داخله، يحتاج إلى مثل الأسئلة التي نطرحها عن الوعي الجمالي والوعي الأخلاقي، أم أنه ينظر إلى هذه التساؤلات على أنها مما لا ضرورة له، وبالتالي: كيف يكون موقفنا من العلم الحديث، وموقفنا التكنولوجي من العالم؟. فلنفترض أن التقدم العلمي وصل مداه وخلقت التكنولوجيا عالماً جديداً، فهل يعني ذلك أن الباحث الذي وقف على أسرار هذه الإنجازات قد تكونت لديه خبرة بوجوه الاستعمالات التكنولوجية؟. فإذا كان الباحث الحق، يتحرك فقط– مدفوعاً بالمعرفة، فإن حضارتنا الحديثة، بقيامها كاملة على العلم، قد تجاهلت أشياء أولية، فاستمرت الافتراضات المتعلقة بإمكانيات المعرفة والفعل شبه مظلمة، مما يترتب عليه أن وصلنا إلى نتيجة مرعبة، وهي أن اليد التي تطبق هذه المعرفة مدمرة.

إن المشكلة كبيرة بالفعل، والسؤال الذي أبحث له عن إجابة، لا يقلد منطلقاتي في أبحاث لي لسابقة، انطلقت فيها من توجه رئيسي، وهو بحث كيفية التعامل مع العلم، لأنه الأساس الرئيسي للثقافة المعاصرة القائمة على العلم ونفعيته الصناعية والتكنولوجية بوجه خاص.. ولكن العلم هنا خاضع لتجريبية قاسية، ولنتحدث عن علم الإحصاء، حيث نجده يشير إلى الوسيلة التي من خلالها يدخل التأويل حيز العلوم، لكن التأويل هنا خاضع لمنهج تجريبي محدد، ونجاحه مرتبط بفكرة أن التجريد يكف إمكانيات التساؤل الأخرى، ويظهر ذلك– في دراسة الإحصاء– من خلال طبيعة

الأسئلة الفنية التي يتطلب من علم الإحصاء تقديم إجابات لها، وهنا تكمن عملية تمويه كبرى، إذ يبدو الإحصاء بهذه الصورة عملاً ملائماً بصورة جيدة لأعمال الدعاية، ولكي تكون الدعاية ناجحة يجب أن تشل قدرة الشخص على اتخاذ قرار، وتقلل من حرية اختياراته، ويأتي الإحصاء كما لو كان يقدم لغة حقائق، ولكن الأسئلة التي أتت هذه الحقائق للإجابة عليها، هي أسئلة تأويلية، ولكي تكون الإجابة على هذه الأسئلة ناجحة لابد من تأويل الأرقام المتحصل عليها في الإحصاء، أو في البحث التأويلي، وهذا التأويل هو ما يجعل النتائج المترتبة على تأويل الأرقام– نتائج مقبولة.

والواقع أن هذا تضليل، ففي العلم بدهيات تأويلية، كما في قولنا: الجملة المؤكدة تصلح كجواب لسؤال ما. ويجب فهم الجمل المؤكدة على هذا النحو. فمثل هذه البديهة منافية للعلم الحديث، الذي لا يتعلمه الناس إلا من خلال إتقان المعرفة بمنهجيته، وبعد إتقان المعرفة بمنهجية العلم، نفقد اليقين في إمكانية تطبيقها، ففي كل المواقع نتحدث عن "العقم المنهجي"، حيث يتم تطبيق منهج ما على شيء لا يستحق المعرفة بدءاً، وهذا الشيء لا يرقى لأن يكون موضوع بحث، لأنه لا يثير سؤالاً حقيقياً.

وهذا الجدل يرفضه بكل تأكيد العلم الحديث بمنهجيته، ومثلاً، قد يعارض المؤرخ مثل هذا الزعم السابق، إذ يرى أن التراث التاريخي يمدنا بقدر من التحيز، وببعض الأصوات التي تصلنا من الماضي لتؤثر في الحاضر، أما عند البحث التاريخي، فالموضوع مختلف، إذ لا يمكن إسقاط الحاضر وتوقعاته على روح مسائل الماضي، فمثلاً لو درسنا الضرائب وأساليبها التي كانت مفروضة على مدن القرن الخامس عشر، أو عادات الزواج التي كانت شائعة بين شعب

الإسكيمو: كيف يمكن القول بأن وعينا نحن بحاضرنا، وتوقعاتنا، هذا فقط هو الذي يجيب ويتحدث في هذين الموضوعين التاريخيين؟.

ونحن من جهتنا، يمكن أن نرفض مثل هذا الاعتراض السابق، إذ أنه قائم على مغالطة كبرى، تقع فيها– كثيراً– مجتمعات صناعية كبرى، مثل روسيا وأميركا، حيث يتم قيام مشاريع عشوائية، لا يلتفت فيها أصحابها إلا إلى المادة الخام، والتكاليف الأولية، أما الخسارة أو التلف فلا يهتم بها أصحاب هذه المشاريع، ويكون أملهم معلقاً على حدوث إجراء ما يدفع بهم إلى صفوف النجاح. وكأنه ينتظر أن يصبح الأمر إجابة على سؤال ما، يتيح للفرد التقدم من خلاله، ومما يجب التنويه إليه، أن مسلك البحث الحديث في الإنسانيات– هو الآخر– يمارس هذا السلوك، إلى حد ما. فربما نجد أحد العلماء مهموماً بالفهارس الكبرى، والطبعات الكاملة، دون أن يكون مطروحاً للبحث سؤال مثل: هل هذا الإجراء يساهم في إثراء المعرفة، وهل تزداد الفرص بمثل هذه الطبعات للوصول إلى معرفة حقيقية ومثيرة، مما يترتب عليه زيادة الوعي المعرفي بمثل هذه الثقافة؟ وربما نتساءل: بعد ظهور آلاف الباحثين، هل نتوقع أن يصل أحدهم إلى شيء مثير وجديد؟، وبالتالي يضع أيدينا على مشاريع بحثية لا حصر لها، مما يساهم في إيجاد معرفة بالصلات بين الحقائق؟ هذه أسئلة ليست هزلية، وحتى لو كانت هزلية، فلا تخلو من جانب جاد، إذ ستظل أشبه بإجابات على أسئلة غير مباشرة، مثل: ما الذي يتوصل إليه الدارس المنتج بالفعل؟ هل هو تعلم المناهج؟. أو ليس من المثير للتأمل أن تعلم المناهج صفة يمكن أن يتقنها شخص لا ينتج أي جديد إطلاقاً؟. يجب أن نشير ونؤكد إلى أن

الخيال هو المهمة الأولى للدارس، لأن هذا الخيال يتحول إلى وظيفة تأويلية، ويمنحنا شعوراً بتحديد ما هو موضع شك وتساؤل، ويهبنا الطاقة على صياغة أسئلة جادة ومفيدة، ولا يصل إلى هذا الخيال التأويلي إلا شخص أتقن كل مناهج عمله.

وأنا من أتباع أفلاطون، حواريبه، ومن خلال هذه الرابطة، فأنا مولع بالأجزاء التي يجادل فيها أفلاطون السفسطائيين، حين حاصرهم، بكم من الأسئلة، أوقع في قلوبهم اليأس، وضاقوا بأسئلته ذرعاً، وتحولوا هم أيضاً إلى طارحي أسئلة، ولكن المهم هو: ما الذي حدث؟. فقد هؤلاء السفسطائيون المقدرة على التفكير في كل شيء، ووهنت لديهم العزيمة على الدخول في جدل، واقتنعوا باستحالة وجود ما يستحق الخوض فيه، سواء بالسؤال أو بالإجابة.

هذا المشهد قادني إلى الإقرار بأن استعدادنا لاكتشاف ما هو مشكوك فيه، وغير يقيني، يمثل الوجه الحقيقي للمقدرة التأويلية: وبناء عليه، إذا أعدنا طرح ما سبق، في ضوء هذا الإقرار، وكنا بصدد تأويل شيء ما، يجب أن لا تنظر إليه على أنه تراث فني لجنس معين، أو تراث تاريخي، أو حتى مبدأ العلم الحديث، بل ننظر إليه على أنه "تجربتنا كلها". وفي حال رؤيتنا هذه نصل إلى النجاح– في ظني– المأمول في الربط بين التجربة العلمية وتجربتنا نحن، تلك التجربة الإنسانية العامة، وبذلك نحقق ما وصفه يوهانس لوهمان بالبنية اللسانية للعلم، لأن هذا هو قمة الوعي المتناغم مع التاريخ، وبهذا نقف على مفتتح الطريق لإمكانية حيازة المعرفة كلها. ودعنا نغض الطرف، مؤقتاً، عن حقيقة أن دارس العلوم– حتى الفيزياء– لا

يكون متحرراً كلياً من التقاليد والمجتمع، ومن ظروف بيئته، لأنه يكتسب إحالات من هذا التأثير، هو الذي يولد لديه عنصر الانطلاق، والإلهام، الذي يكسبه الخبرة العلمية، (مثلما حدث لنيوتن، والتفاحة الواقعة على رأسه، وكما يحدث في الملاحظات الثانوية الأخرى)، وهذه الإحالات تكون أكثر إلهاماً من قوانين الاستدلال الصارمة، والمنهجية العلمية.

ويتحقق الوعي التاريخي بصورة واضحة فيما هو لغوي، ويرشدنا متعلم حساس للغة إلى ضرورة أخذ التطور اللغوي من خلال قانون، لأنه ليس مجرد شيء يتغير هكذا، مما يعني أن وسائل التعبير اللغوي، كالألفاظ، أو التعابير، والتي كانت موجودة، بدءاً، لغرض التلفظ بأشياء معينة، ليست ثابتة، ويأتي تغيرها مما يصيبها من سوء استخدام، مما يدفع إلى التحول إلى وسائل تعبير أكثر مقدرة في التعبير عن العالم، وهذا ملحوظ في تعديل اللغة من قبل الأطفال الذين يتعلمون النطق.

ولتوضيح ذلك نشير إلى "تحليل المساق: Posterior analystic"، وهذه نقطة تتجلى فيها عبقرية أرسطو، ويصف فيها جانباً محدداً من تشكيل اللغة، وتدور حول ما أسماه بال Epagoge، أي تشكّل الكلي الشامل: فكيف نتوصل إلى ذلك التشكيل الكلي الشامل؟ يقال في الفلسفة: كيف نصل إلى مفهوم عام، لأن الكلمات ذاتها في السياق تكون عامة، كما يتضح ذلك، فكيف حدث أنها "كلمات"، بمعنى: كيف حدث وصار لها معنى عام؟. إن الوجود المتعين، والذي يمكن إدراكه، يظهر وكأنه أول إدراك واضح لها، كأنها شبح في جو صاخب من المحفزات والمثيرات، وفجأة: تبدأ في نهاية يوم ما بمعرفة شيء ما، ونتوصل إلى معرفة أنه لم يكن

معدوماً قبل ذاك، وحتى عندما نقول "نعرف:know"، فنحن نقصد "نتعرف: recognize"، بمعنى أننا "نلتقط: pick" نلتقط أي شيء، من مخطط صور يتدفق في الماضي، وما تم التقاطه بتلك الطريقة، يتم الاحتفاظ به، وبوضوح، ولكن: كيف؟. هل يتم ذلك عندما يتعرف الطفل إلى أمه عندما يراها لأول مرة؟ لا، إذن: متي؟ وكيف يتم ذلك؟ هل يمكن الذهاب إلى الاعتقاد بوجود حدث أحادي ومنفرد أحدثت المعرفة من خلاله انقلابا في الطفل، فنقلته من ظلمة عدم المعرفة، إلى نور المعرفة؟. أظن أننا لا نستطيع الذهاب إلى هذا الزعم. وأرسطو تحدث عن هذه النقطة بحنكة، فيرى أن الموضوع لا يبين، ولا يمكن البت فيه، كما في حال فرار جيش من المعركة مهزوماً، مرعوباً، وفجأة يتوقف شخص في مؤخرته، ويتشوف: هل مازال في مرمي خطر العدو أم لا؟ هنا: هل بإمكاننا أن نقول بناء على توقف هذا الجندي، إن الجيش بكامله توقف؟. ولكن إذا توقف جندي أخر، إضافة إلى سابقه، وظل الجيش في حال فراره، ولم يتوقف بسبب من توقف هذين الشخصين، فنتساءل: متى توقف الجيش فعلاً؟. وفجأة، وتحدث مفاجأة، فيهدر الجيش من جديد، ويلتئم حول قائده ثانية، ويدك الأرض دكا، ويتحول. إن وصف أرسطو – هنا– به مفارقة، أو تورية، في كلمة قائد arche، لأنها في اليونانية تعني Principur أي المبدأ الأساس، وهذا يحرض على التساؤل الجوهري: متى يصبح المبدأ مبدأ، وكيف، وما سر تحوله؟ وما القوة الدافعة له؟. وإجابة هذه الأسئلة، هي في حقيقة أمرها، طرح لفكرة حدوث الشامل Epagoge.

وإن لم تخني القدرة العقلية، ففي إطار ما قدمه يوهانس لوهمان ،فإن فكرة الغائية تتحكم في مسار اللغة، دوماً، فكما يذكر لوهمان فإن الميول اللغوية هي النقاط الفاعلة، عن حق، في التاريخ، وذلك من خلال التوصل إلى الأشكال اللغوية المحددة، وهذه الأشكال هي التي تقود إلى اتخاذ "موقف"، أو على الأقل هي التي تقود إلى "التوصل" إلى موقف، وما يتجلى في هذا الموقف– في اعتقادي– هو التجربة الإنسانية للعالم، كاملة. فتعلم النطق يشير إلى طور إنتاج اللغة كله، ونحن كلنا، نساهم– بمرور الزمن– في أن نجعل عبقرية الطفل ذي السنوات الثلاث تصبح أشبه بالموهبة الرديئة والهزيلة، ولكن التأويل اللغوي للعالم هو الذي يظل معنا إلى النهاية، وقد حملناه من خلال مراحلنا الحياتية الأولى، ويظهر شبيه بهذا التأويل اللغوي للعالم عند تعلم الكلام، ومع بدايات الحياة وطريقة التحكم في العالم من خلال اللغة ويظهر هذا الشبيه في مجالات لغوية، مثل الترجمة، أو الأدب، أو في الحياة العملية عموماً، ومن مارس شيئاً من هذه المجالات يجد الإحساس المضني واللجوج حينما نفتقد الكلمة المناسبة للتعبير عن المعنى الذي نريد. وفي حال وصولنا إلى تعبير ملائم (قد يكون كلمة أو أكثر) ونتأكد من وصولنا إلى هذا التعبير الملائم، "يعجز" هذا التعبير، وبذلك يظل باستمرار شيء "عاجز"، ضائع، ناقص. ويظهر هذا على أشده في صخب اللغة الأجنبية، وفيها نفقد اتجاهنا بسبب تباينها اللامتناهي. وهذا الكلام مجرد شاهد يشير إلى التجربة الإنسانية للعالم، ويمكن الحديث عنها بأنها "تجربة تأويلية"، حيث تتكرر بصفة دورية محاولة "التأويل" لكل ما يحيط بنا، فباستمرار ثمة عالَم يتم تأويله، وتنظيمه في

علاقاته الجوهرية، وتتم إعادة هذا العالم كأنه شيء جديد، وإذا ما تم تنظيمه وترتيبه، يصبح، ثانية، في حاجة إلى إعادة تأويل، وهكذا دواليك. ويتعرض هذا التأويل باستمرار إلى سوء فهم، وتغريب، ومن هنا يضع المنظرون "تجنب سوء الفهم" كهدف أولي للتأويل، وذلك من خلال الإلحاح على البحث عن الفهم المألوف، والفهم المشترك، حتى يتم التمكن من مواجهة الغريب، وإن كان ذلك– في الواقع– يفسد التأويل، لأننا بذلك نعيد إنتاج نفس مقولاتنا، إذ لا نسمح للجديد والغريب بأن يحرك فينا التساؤل وتوسيع نطاق الرؤية، مما يترتب عليه توسيع تجربتنا عن العالم والعمل على إثرائها.

والهدف من هذا الخوض هو بيان أمثل طريق لفهم الادعاء العريض المتعلق بالتأويل، من منطلق أنه فهم نابع من اللغة. ولكن المحظور أن يجرنا هذا الكلام إلى تبني مواقف نسبية، والنظر إلى هذه الظاهرة اللغوية على أساس أنها نسبية، وذلك بالاستناد إلى حقيقة اللغة، حيث إنها مختلفة عن لغة الشفرات التلغرافية، والتي تلتزم شفراتها بإحالة إلى معان ثابتة، ولا يمكن أخذ هذه الشفرات على أنها "كلام" لأنها شفرات محدودة في تأويلها، وعلى العكس من ذلك اللغة، التي تنطوي على رؤية لا متناهية، وإذا كنا مستغرقين في اللغة، تماماً، فذلك يؤكد أنها ليست نسبية، وأننا لسنا عبيداً لها، ولا يشير إلى ضغوط تقع علينا لحظة التأويل اللغوي للعالم، وهذه الضغوط يمكن ملاحظتها عندما نشرع في تعلم لغة أجنبية، وفي حال انتقالنا إلى بلد نتقن فيه لغته الأجنبية، بالنسبة إلينا، إلى حد ما. إذ لا نتوقف عن استشارة عالمنا الباطني بمفرداته ولغتنا المحلية، وكلما تحسنت

معرفتنا باللغة، تقل هذه الاستشارة للغتنا المحلية، ونظراً لعدم معرفتنا اللغة الأجنبية معرفة أبنائها، نظل باستمرار نجرب هذا الشعور باستشارة عالمنا الباطني بلغته المحلية، وإن حدث هذا، فهل هذه الاستشارة يمكن اعتبارها كلاما؟. أو على الأقل: كلاما متلعثما؟. وذلك من اعتبار أن التلعثم معوق يحول دون تحقيق رغبة التحدث، ويكون بذلك مفتوحاً أمام عالم التعبير الممكن واللامتناهي. فإن صح هذا، كان بالإمكان ادعاء أن أي لغة نعيشها لامتناهية، وفي هذه الحال، يكون من الخطأ المؤكد الذهاب إلى استنتاج اختلاف العقول بسبب اختلاف اللغات، إذ يكون العكس هو الأصوب، لأنه من خلال تحقق وجودنا بصور واضحة، حتى مع تنوع الحوار، فإن الحوار المتعدد واللامتناهي بسبب تعدد اللغة ولا تناهيها، هذا التنوع في الحوار، يكون مشيراً، إلى حقيقة واحدة، وهي "نحن".

وفي ضوء ما سبق، فإن المستوى اللغوي، اليوم، يعكس عالمنا الصناعي المعتمد على العلم، ففي هذا العصر، ثمة رغبة في ضبط أشكال الحياة كلها، علميا، وأصبحت هذه الرغبة مطلباً عقلانياً ضرورياً، وعلى سبيل المثال يتجه العالم في حل مشاكل الغذاء إلى رفع الصيحة بالتحكم في الهدر الذي يمارسه البشر، ويتجه العالم الصناعي صوب تحقيق هدف عنيد وهو جعل حياة الفرد تسبح في كمال تكنولوجي، ويظهر ذلك في وسائل الاتصال، إذ تنفتح مجالات مهولة للتواصل، ما بين كلمات أو رموز أو إعلانات أو مصطلحات تقنية، من لغة العالم الصناعي المعتمدة على العلامات signs، وقد انعكس كل ذلك في اللغة، وبصورة ملحوظة، وهذه الصورة يمكن ملاحظتها ورصدها في هذا الفقر المتسارع الذي يصيب

مفردات اللغة، وذلك بتحويلها إلى ما يشبه نظام العلامات التقنية، وبصورة لا يمكن التحكم فيها، ولكن هذه العلاماتية لن تحل محل اللغة، ولا يتوقع لها أن تفعل، لأن اللغة نظام لفهم العالم لا يمكن استبداله بغيره مطلقاً، ولكن المشكلة أن بنية العالم الصناعي تهدد عملية التأويل، لأن اللغة بما فيها من حوار داخلي لا ينتهي، يتم تبادله بين طرفين في حوار، تشكل البعد الأساسي للتأويل، أما بنية العالم الجديد، فإنها تجعل التأويل منحصراً، في رجال اللاهوت الذين يبدون وكأنهم مكلفون بقول المزيد عن الرسالة المكتوبة.

مراجعة في الاستشراق

إدوار سعيد[١١]

هذه المشكلات التي أرغب في إثارتها امتداد لما سبق تناوله في كتابي "الاستشراق". وأهم هذه القضايا: تمثيل الثقافات والمجتمعات، والتواريخ الأخرى، وعلاقة القوة بالمعرفة، ودور المثقف، وما يتفرع من بعض المسائل عن العلاقات التبادلية بين النصوص، عامة، وبين النص والسياق، وبين النص والتاريخ.

ويتوجب على أن أقرر شيئين: أولهما، أن كلمة استشراق لا تعني إشارة إلى كتابي السابق، بل مستخدمة هنا للإشارة إلى مشكلات نجمت عن كتابي هذا، وسوف أهتم بما حرّكه "الاستشراق" من زخم فكري وسياسي، تابعته فيما صدر لي بعد هذا الكتاب. والأمر الثاني إلحاحي على أن هذه الدراسة ليست من باب الرد على الذين نقضوا كتاب "الاستشراق"، خصوصاً أنه ثارت حوله هوجة من التعليقات، يغلب عليها الإيجابية والفائدة، وإن لم يخل بعضها– وهو القليل– من الوقاحة والبذاءة، وروح العداوة. وأشير إلى أنني لم أتوقف طويلاً أمام هذه التعليقات، بل

---

(11) London Review of book 1998.

قمت بجمع النقاط المفيدة التي ذكرها نقادي، على أمل مواصلة النقاش حولها، أما ما أهملته فكان عن عمد، مثل القول بأني تجاهلت الدور الذي لعبه الاستشراق الألماني، حيث لم تبدُ عندي– ولا عند نقادي– أسباب جوهرية تجعلني أتحدث عنه، وما قالوه في هذا الصدد بدى متهافتاً وسطحياً، وبالتالي فإهماله أفضل من الرد عليه. كذلك أشير إلى اتهام لي بأنني "لا تاريخي وهش" أو لا متماسك، وهذا اتهام تافه، إذ لا أحد يقدم لي معني جاداً للإنسان "المتماسك"، حتي أعلم هل له مزية أحرص أنا عليها، أم لا، أما "لا تاريخيتي"، فهي من باب التهم التي لا دليل عليها.

أن الاستشراق، باعتماده على الفكر والخبرة، يضم– كما هو معلوم – عدة ملامح متداخلة، أولاً: علاقة تاريخية ثقافية، ومتحولة، ترجع بجذورها إلى قرابة ٤٠٠٠ سنة، بين أوربا وآسيا. ثانياً: الاستشراق تخصص معرفي ظهر في أوربا منذ بدايات القرن التاسع عشر، ويهيئ الدارس لأن يصبح متخصصاً بدراسة الثقافات الشرقية، وكذلك التراثات الشرقية، بصورها المتعددة. ثالثاً: مجموعة صور ذهنية، معبأة بخلفية أيديولوجية، يحملها هذا الدارس عن بقعة من الأرض اسمها "الشرق"، وما يجمع هذه الملامح معاً، هو أساس الفصل بين "شرق وغرب"، وهذا الفصل بين الشرق والغرب ليس راجعاً لظواهر طبيعية، ولكنه من ابتداع العقل البشري، وسبق لي وصف هذا الفصل بأنه "جغرافيا تخييلية"، وأقصد بهذا الاصطلاح أن الفصل بين شرق/ وغرب، ليس أمراً أبدياً يتأبى على التغيير، ولا يستند إلى اختلاف حقيقي، ولكنه ظاهرة إنسانية، تندرج ضمن ما دعاه فوكو "عالم الأمم" مما يعني أن "شرق وغرب" ظاهرتان

فكريتان من إبداع البشر، مما يستلزم النظر إليهما على أنهما جزءان من أجزاء العالم الاجتماعي وليس العالم الديني أو العالم الطبيعي. ونظرا لكون "العالم الاجتماعي" يضم معاً الإنسان الدارس، أو ما يطلق عليه "الذات" والمدروس وهو "الموضوع"، فيجب إدراج كل من الذات والموضوع ضمن نطاق دراسة الاستشراق. ومما لا يحتاج إلى تأكيد أن وجود الاستشراق، يعتمد على عنصرين (أ) الشخص الدارس، المستشرق [= الذات]. (ب) المشرق [= الموضوع].

وفي الواقع تبدو هذه بدهية، بالنسبة لكل النظريات التأويلية، ومع ذلك ثمة تجنب واضح للخوض في مشكلات الاستشراق في المجالات الدراسية، المتعلقة بالسياسة أو الأخلاق، وحتى الدراسات التي يبدو أنها يجب أن تتناوله، كما هو الحال في الدراسات الإبستمولوجية، وهذا وضع يشترك فيه كل المثقفين، من مستشرقين وغيرهم، وحتى الذين تناولوا كتابي بالتعليق لا يتعرضون لدرس مشكلات الاستشراق، ولعل ذلك عائد إلى الخلفية السياسية الضاربة بجذورها في عمق التاريخ والممتدة إلى اليوم، ولعل هذا ما يدفع إلى بحث سياسات الاستشراق، وما تبديه من مقاومة، تتمثل في إنكار أصولها.

والمحور الأول (من المحاور الثلاثة السابق الإشارة إليها)، يتعلق بمجموعة خاصة من مشاكل الاستشراق، فلا يتعدى بضعة قضايا مثل: الحديث عن مواصفات الشخص المؤهل لدراسة الشرق، والكتابة عنه، والنواحي التي يتناولها، وإلى أي جمهور يتوجه، وما أهداف دراساته، في حين أن المحور الثاني يتعلق بدائرة أوسع وأعرض، إذ يتعلق بالمنهج، ويتناول

أسئلة عميقة وجذرية، مثل الكيفية التي من خلالها يتم توظيف المعرفة لخدمة المجموع العام، وليس الفئة أو الطائفة، وكذلك بحث آليات إنتاج ثقافة غير تسلطية، أو لا استبدادية، برغم أن سياق إنتاجها محاط بسياج القوة، ومواقفها، واستراتيجياتها. وما أهدف إليه في إعادة مناقشة هذه النقاط، هو أن أشير إلى تشابه في إعادة مناقشة هذه النقاط، وبين كيفية طرح هذه الأفكار من جهة، والحديث حول تجارب الحركة النسائية، والدراسات المنجزة عن الزنوج، والدراسات الإثنية عموماً، وكذلك الدراسات الاشتراكية والمعادية للحركة الاستعمارية، وذلك التشابه يتأسس على فكرة أن الجماعات المهمشة، والتي لم يتم تمثيلها سياسياً وفكرياً، أو على الأقل تعمد إساءة فهم دورها، مما يدفع إلى إقصائها والجور على وظائفها الدلالية والتمثيلية، وتغييب الوجود التاريخي لها – من حق هذه الجماعات أن تعبر عن نفسها، وأن تعيد طرح وتمثيل نفسها سياسيا وفكريا وبإيجاز: فإن محاولات مساءلة الحركة الاستشراقية من خلال رؤية ليبرالية، يجب أن ترمي إلى خلق موضوعات لنوع جديد من المعرفة.

وبالرجوع إلى المشكلات المحددة، والتي ذكرتها آنفا، فإن إعادة فهم أشياء قديمة، سبق التعامل معها، لا يهدف فقط. ولا ينبغي أن يقتصر على، خلق حالة من الندم على شعور بالتقصير جراء تهاونهم على شيء كان بمكنتهم فعله، ولكنهم تركوه، بل يجب أن تتيح المراجعة فرصة أعمق لإدراك ما تم إنجازه. وفيما يتعلق بكتابي، فإنا مدين لكل من كتب عن الكتاب واعتبروه جزءاً من الحوار الدائر، والتأويلات الخلافية، والصراعات الواقعية في العالم العربي– الإسلامي، بالصورة التي يتجادل بها العالم

العربي– الإسلامي، مع أمريكا وأوربا وفيما يتعلق بي تحديداً، فإن إدراكي لأنني شرقي راجع إلى زمن الشباب الذي قضيته في فلسطين ومصر، المستعمرتين، برغم أن ميولاً تولدت لدي بمقاومة هذا الشعور السلبي المرافق لهذا الاستعمار، فيما بعد الحرب العالمية الثانية وبعد ظهور القوة الغربية والحركة الناصرية، وحرب ١٩٦٧، وحركة النهضة الوطنية الفلسطينية، وحرب لبنان الأهلية، وثورة إيران بما أدت إليه من نتائج رهيبة، فهذه عوامل أدت إلى ظهور حلقات من الصعود والهبوط حالت دون فهم التأثيرات الثورية الشديدة المترتبة على هذه العوامل، إذ يصعب فهم منطقة من العالم تعيش حالة تغيير وفوران دائمين، وليس ممكناً أن نتوقف عند نقطة منها ونهمل باقيها بسبب هذا التقلب، وهذا هو نفس السبب الملح إلى استكشاف الشرق من زوايا سياسية واقتصادية وثقافية ودينية، وهذا يتعلق بالشرق كله عموماً، والعالم العربي خصوصاً، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن وضع المنطقة بهذه الصورة يبدو كما لو كان تحديا يثير حفيظة الدارس.

ويمكن تلمّس ما يشبه هذه الحالة، في تأويلات النصوص الأدبية، ومثلاً، يعيد كل عصر تأويل شكسبير، وذلك ليس راجعا إلى تغيير شكسبير ولا تبدله، بل يرجع إلى عدم وجود موضوع ثابت ووجيه مثل موضوع شكسبير، بعيداً عن القائمين على أمر نشره، أو الممثلين المؤدين لأدوار شخوصه، أو المترجمين له إلى لغات عدة، وملايين القراء ممن قرأ أو شاهد مسرحياته معروضة منذ نهاية القرن السادس عشر، وبرغم وجود كم هائل من طبعات شكسبير المعترف بها، فإنه من المبالغة القول بوجود

مستقل لشكسبير، وذلك راجع لكونه خاضعاً لإعادة خلق من جديد مع كل محاولة للاقتراب منه، قراءة، أو تمثيلاً، أو كتابة. فلقد تبنت مؤسسات سياسية عدة إعلاء قيمة شكسبير، وإجلاله كشاعر فحل، وكاتب لما يزيد عن ثلاثين مسرحية، وتم اعتماده وتدريسه في الغرب، ونموذج شكسبير– هنا– قصدت من ورائه إلى تأكيد بدهية، وهي أنه حتى الموضوع غير المؤثر في الحياة نسبياً، مثل النص الأدبي، هذا الموضوع يستمد هويته من اللحظة التاريخية لوجوده، وبالتجاوب مع توجهات قرائه، وما لديهم من اهتمامات ورؤى، ومع ذلك فهذه الميزة لم يعطها هؤلاء لموضوع حيوي مثل: الشرق، أو العرب، أو الإسلام، فهذه موضوعات أراد لها الفكر الأكاديمي المتفشي في الاستشراق، أن تظل، سواء كل موضوع على حدة، أو مجتمعة معاً، محنطة هكذا، وفي وضع تم تجميده من قبل نظارة أوربيين بناء على نظرة سابقة، ظلت هي السائدة، وإلى الأبد، مهما مر الزمن، وتغيرت اللحظة التاريخية.

ولقد فهم الكثيرون من كتابي أني أدافع عن العرب أو الإسلام، فبعيداً عن هذا الادعاء، فقد انطلقت من أن هذه الرؤية المجمدة استمدت وجودها من وصفها "جماعة تأويل"، وأنها كانت تلبية لمصالح، وادعاءات، ومشاريع، وأهواء، يغلب عليها أنها متناقضة ومتداخلة، لكن يجمع بينها أنها كلها في حالة حرب مفتوحة مع الشرق، ومن هنا فإن اللواصق المستخدمة مثل "العربي" أو "المسلم"، وكأنها تنويعات على "الشرق"، هذه اللواصق تم شحنها بقيم عدائية، مستمدة من التاريخ أو الدين والسياسة، لدرجة أن يستحيل تفريغها من هذه المعاني التي تدل عليها هذه النعوت. [= العربي والمسلم].

وهذه الملاحظات يتم إنكارها بدأب، ويتزامن هذا الإنكار مع حجم تكرارها، وحتى أولئك الذين يحاولون نزع هذه التأويلات، المناطة بأي تصنيف، مهما كان بسيطا، لا يعدم من يعارضه، ومن يدخل في التأويل سيجد من يوبخه بزعم أن أهداف العلم تتسامى وتترفع على الميول التأويلية والأهواء، ويكمل أنه بإمكاننا الوقوف على رأي موضوعي بعيداً عن أي تأويل، وهذا الكلام تم استخدامه ضد المشرقيين حين نظروا بعين الريبة إلى عمل المستشرقين حين وجدوهم يوالون المستوطنات الأوربية في الشرق، وتم وصم كلامهم بأنه مجرد هوى سياسي، أو تأويل سياسي لدور الاستشراق. وأنبه إلى أن ما ذكرته عن الاستشراق قد تناوله قبلي أ. ل. تيباوي، وعبد الله العروي، وأنور عبد الملك، وطلال أسد، وس.هـ. الأتاسي، وفرانس فينون، وإيمي سيزار، وسردار ك. م. بانيكار، وروميلا ثابار، وتجمع بينهم معاناتهم من الإمبريالية والكولونيالية بنهبها وتخريبها، وهؤلاء تحدوا وواجهوا قوة العلم الأوربي بمؤسساته، فاكتشفوا أنفسهم، وعلموا أنهم أكبر مما أخبرهم هذا العلم عن أنفسهم من قبل.

إن مواجهة الاستشراق، والمرحلة الاستعمارية حيث يبدو الاستشراق شيئاً مؤثراً فيها، هذه المواجهة تبدو تحدياً لحالة الصمت المرضى الذي فرضه الغرب على الشرق، بوصفه موضوعاً. إذ إنه بالصورة التي بدى عليها الاستشراق وكأنه وسيلة للجمع والاحتواء، حتى يتم جمع الشرق واحتواؤه، وتأسيس صورة له تدخل إلى أوربا، كان كذلك موقفاً علمياً، للوقوف في وجه أوربا، التي استحوذت عليه استعمارياً، ومن هنا لم يكن الشرق أبداً طرفاً في حوار مع أوربا، بقدر ما كان امتدادها الأبكم، وبالتالي

أصبح تاريخ الشرق، منذ اكتشاف الأوربيين الشرق، وكان ذلك في نهاية القرن الثامن عشر، مثالاً على القدم والأصالة، هاتان الصفتان جذبتا نظر الأوربيين للتعرف، ولكن الثورة الصناعية جعلت الفرق شاسعاً، فسرعان ما ترك الأوربيون الشرق بعيداً، ويظهر هذا الفهم عند الفلاسفة والمفكرين الأوربيين الكبار، أمثال: هيجل، وماركس، وبوركهارت، ونيتشه، وشبنجلر، حيث يتحدثون عن الشرق، على أنه المنطقة القديمة جداً، والتي يجب تخطيها، وتركها في الخلف، وراء الظهر، أما المؤرخون الأوربيون، في مجال الأدب، فبالغوا في الحديث عن الغرب الحائز لكل أشكال البلاغة، ويمكن ملاحظة ذلك بسهولة، وعلى سبيل المثال فإن تراث كيتس وهولدرلين يعكسان هذا الهوى (الغربي)، حيث التأكيد على انتهاء كل ما لدى الشرق من مظاهر عظمة، أو أي أهمية تاريخانية، وأن هذه العظمة والأهمية لا تجد لها وريثاً إلا أوربا.

إذن تم تجميد صورة الشرق، ليظهر في الحالة البدائية والصورة المخالفة لأوربا مطلقاً، والظلام القاتم الذي انبجست منه أنوار أوربا، وبكل قسوة تم تثبيت هذا النموذج، وبناءً عليه تم تدشين علم الأنثروبولوجي، وعلم الإثنية [الإثنوجرافيا]، وفيما يتراءى لي، فإن الأنثروبولوجيا، كعلم، ليست علماً محايداً، ولم تهتم بأن تكون نزيهة، برغم ادعاءاتها، ومن هذا المنطلق أقدر كتاب "يوهانس فابيان" (الزمن والأخر: كيف تشكل الأنثروبولوجيا موضوعها) وأعتبره كتاباً فريداً، وهاماً، وإن قارناه بما ذكره كليفورد جيرتز فيما يتعلق بشأن الدوائر التأويلية– مثلاً– وما تقدمه من ضوابط عقلية، وسليمة، فإن ما قدمه فابيان يبدو جيداً بما فيه الكفاية، فيما يتعلق

بالإشارة التي يقع فيها الأنثروبولوجيون في فهم الزمن، والقوة، والتطور وكيف يغفل الأنثروبولوجي عن لحظ هذه العناصر في تكوين موضوعه. وعلى أي حال فقد عمد الاستشراق– كعلم– إلى إغفال التاريخ بتحدياته الأيديولوجية والسياسية، وهو تاريخ مقاومة، وقمع، وتظهر هاتان الصفتان فيما يشنه البعض، الآن، من حملات على الاستشراق، من خلال التأكيد على أنه علم استعماري.

يجب التنويه إلى اختلاف الدوافع، بصورة لافتة للنظر وعميقة، في حالات نقد الاستشراق كأيديولوجيا وممارسة، إذ يذهب أصحاب الميول المحلية، إلى ذمه بغرض فتح مدخل للإشارة إلى ميزات ثقافة محلية ما، وأصحاب الميول القومية يتعرضون له بالذم كمدخل للهجوم على مذهب سياسي ما، أما المؤمنون فيرون أن الاستشراق عمل على تشويه الإسلام، وليس لي أن أفصل بين هذه الأحكام ولكني أود أن أبين أنه ليس من موجهات موقفي الدفاع عن العالم الإسلامي أو العربي، وأؤكد بشدة على الإشارة إلى أمرين مهمين، أضيفهما مع كل ما تم توجيهه من نقض للاستشراق، وهما: أولاً: التحرز المنهجي بالنص على أن الاستشراق ليس علما وضعيا، بل هو فرع نقدي، وبالتالي يجب أن يخضع لامتحان صارم. ثانياً: عدم الموافقة على أن يتم المضي في طريق عزل الشرق، بل يجب تحدي هذا الموقف، وربما يسعني القول بأن الجزئية الثانية، هذه أفهمتني بضرورة رفض مسميات مثل "شرق وغرب" رفضاً حاسماً.

وردُّ المدافعين عن خطاب الاستشراق بنقد من نقدوه، معتمدين على القول بأن خطاب الاستشراق يقوم على قوة العلم الوضعي، وكذلك

بالدعوة إلى حوار فكري جاد مع نقاد الاستشراق. وهذان هما الموقفان المتخذان من نقاد الاستشراق. والموقف الثاني هو الأكثر تداولاً. والسبب وراء تبني هذين الموقفين– فقط– دون سواهما، أو عدم الاتفاق على موقف واحد راجع إلى عدة عوامل بعضها مستمد من السلطة، أو السن، أو برغبة الدفاع عن المهنة والمؤسسة الاستشراقية، أو الخلفية الأيديولوجية والدينية المتعمقة. وهذه العوامل تؤول في النهاية إلى موقف سياسي، ولكن الجميع غير قادر على المجاهرة بهذا الموقف السياسي وبالنسبة لحالتي، كنموذج، فإنني أشير إلى موافقة بعض النقاد على منطق محاورتي للاستشراق، فقد استمروا في مدح ما أطلق عليه ماكسيم رودنسون: العلم الاستشراقي، وهذا موقف ينطوي على ميل عدواني ثابت في الحوارات مع العرب والمسلمين ،حين ينتقضون الاستشراق "الغربي"، وهذا الموقف يتضح بصورة واضحة لجميع نقاد الاستشراق المحدثين، وبالتالي تجنبوا الأذى المترتب على استخدام التوصيف "شرق وغرب"، واستخدموا "الماركسية أو البنيوية" مثلاً، وهم ينوون من خلالها توجيه الانتقادات إلى "الغرب".

ولقد زادت ضراوة الدارسين والحاملين لشهادات في دراسة العرب والإسلام بعد هذه الهجمات الشرسة التي تم توجيهها لعلم الاستشراق بعد أن كان علماً مبجلاً، منيعاً في السابق، ولذلك ينكر هؤلاء نكراناً تاماً أي ميول سياسية لهم، وفي نفسن الوقت يُصعّدون الهجوم الأيديولوجي ويزيدون من ضراوته ضد أعدائهم، وفي حالتي فقد تم إثارة عدة تهم نمطية ضدي، وبذلك يتأكد للقراء أن الاستشراق في القرن العشرين هو امتداد للاستشراق في القرن التاسع عشر، خصوصاً أن هذه التهم نابعة من

العقلية التي كانت لدى أبناء القرن التاسع عشر، وكيف يقوم شخص شرقي بالرد على العلم القطعي والحازم المقدم من قبل الاستشراق؟. وفي حال برنارد لويس والذي يبدو أنه يعادي النزعة العقلية، دون وعي نقدي، مع غرور وثقة بالنفس، واعتماد على مواقف سياسية تافهة، يكتب سلسلة مقالات، وكتابا واحداً متهافتاً، هو: "اكتشاف المسلمين لأوربا"– يرد في كل ذلك على موقفي، ليؤكد جدية المسعى الغربي نحو اكتشاف الشرق، وأن الفضول وحب المعرفة كانا وراء خروج المستشرقين، وأن المسلمين، كانوا على العكس من ذلك تماماً عاجزين عن معرفة أوربا، وكذلك غير مبالين بهذه المعرفة، ويتخذ من معرفة أوربا حكما على هذه المعرفة، وقبولها. ويؤكد لويس أن رأيه محايد وغير مرتبط بالسياسة، في حين أنه صليبي، وإمام الحركات الصليبية المعادية للإسلام والعرب، وتصب آراؤه في صالح الصهيونية، وذلك من خلال حملات تتسربل برداء المدنية، وذات علاقة باهتة "بالعلم" الذي يدعي لويس أنه بطل من أبطاله.

وهناك مستشرقون ذوو انتماءات أيديولوجية [صريحة]، وكذلك المستشرقون الأصغر سنا، فإنهم ليسوا مثل برنار، بل أنهم أقل منه نفاقاً، ولكنهم يشبهونه في العلمية، ويظهر ذلك في مثل حالة دانييل بايبس، وفي كتابه "في سبيل الله: الإسلام والسلطة والسياسة"، لا يمكن الزعم بأنه كتاب علمي خالص لروح العلم، وفق منهج نقدي، بقدر الحديث عنه على أنه عمل يهدف إلى خدمة دولة عدوانية ومتدخلة في شئون الغير، وهي أميركا، ويحاول بايبس أن يساهم في بيان مصالحها. ويذهب بايبس إلى التركيز على: فوضوية الإسلام، وشعوره بالانحطاط وأنه دوني، وبالتالي ميوله

الدفاعية عن نفسه، ويبسط الإسلام بصورة مخلة، وفي غياب الأدلة، والاعتماد على انطباعاته، وهو بهذا الكتاب يقدم دليلاً على أن الاستشراق دراسة مطاوعة، هوائية، وأنه منعزل عن ملاحقة تطورات فكرية تحدث في المجالات الثقافية كلها، وأنه نابع من استعلاء يتيح للمشتغلين به إصدار أحكام تأخذ الطابع اليقيني، دون اعتماد على المنطق أو الدليل، إن لم تكن مستهزئة بهذا المنطق والدليل ولا أتصور أنه بإمكان أي خبير أن يتحدث عن اليهودية أو المسيحية في عالم اليوم، بتلك الصورة الفوضوية والعشوائية، كما فعل بايبس، في حديثه عن الإسلام. وكم أتمنى من الكتاب الذين يكتبون عن الصحوة الإسلامية، دراسة البعث الديني في أقطار متعددة، مثل: لبنان وإسرائيل، وأمريكا، حتى يمكن تلمس وجوه المشابهة والاختلاف وبشرط ألا تكون كتابة عشوائية كما فعل بايبس الذي يعتمد على "الإشاعة والكلام، وبضعة أدلة أخرى "– كما يقول هو. وفي نفس الفترة يجعل الإشاعة والنميمة "وقائع"، وذلك بالنظرة إلى "كثرتها "، وبرغم اعترافه "بضآلة" أهمية كل واحدة منها على حدة، وهذا تضليل وتزييف لم يكن يلجأ إليه أشد المستشرقين عداوة من قبل، وإذا كان من حق بايبس أن يفاخر بالاستشراق الإمبريالي، فليس من حقه تحطيم قواعد البحث العلمي، ولا ادعاء الحياد والنزاهة، ولا الادعاء الانطباعي الخالي من الدليل، على أن الإسلام موضوع خطير وبلا ضوابط، وأنه حركة سياسية تدخلية في شئون الغرب، وتهدف إلى نشر الفوضى، وتحرض على التعصب والعصيان في كل مكان آخر.

ويلتقي بايبس مع جوهر السياسة النفعية لأمريكا في عصر الرئيس ريجان، والتركيز على إبراز صورة نمطية مكررة ترسمها وسائل الإعلام للقتلة، إذ يكونون دائماً إرهابيين وشيوعيين ومتعصبين ومسلمين متمردين. هذا من جهة، ومن الجهة الثانية فإنه يعيد نفس مقولات الاستشراق، حيث الادعاء بأن المسلمين عاجزون عن فهم أنفسهم، ومعرفة أنفسهم ودينهم، وأنهم أسوأ مصدر لتاريخهم، وفي صفحات (في سبيل الله) إشارات جمة عن عجز الإسلام عن فهم ذاته، أو تمثيلها، وفي المقابل تمتدح من حاولوا فهمه مثل ف. س. نايبول، الذين كانوا أكثر ذكاء وألمعية وتوهج عقل في فهم الإسلام من المسلمين. وهذا الموضوع (التيمة) الذي يتردد كثيراً في خطاب الاستشراق، فإذا كان المسلمون عاجزين عن تمثيل أنفسهم، ودينهم، فلابد إذن أن يتواجد الآخر الذي يفهم الإسلام ويعرف عنه أكثر مما يعرف الإسلام عن نفسه. وفي الواقع فإن صورة الإنسان عن نفسه تكون مغلوطة، غالباً، ويمكن للآخرين فهمه بصورة تختلف عن صورته لذاته، وهذا يعطي فهما أفضل، ولكن ذاك الموضوع مختلف في دراسة الاستشراق الذي يتبنى قانوناً صارماً، وغير قابل للتعديل مؤداه أنهم أكثر إحساساً بك من نفسك، وأكثر فهما لك من نفسك، وبالتالي لا توجد أي إشارة لوجود أي تفاعل بين الطرفين، وفي حال بايبس لا إشارة إلى وجود أي حوار أو أي تفاعل بين آراء هؤلاء الناظرين في أمر الإسلام والمسلمين. لا حوار، ولا نقاش، ولا اعتراف، وفي المقابل تأكيد بسيط، على قيمة ودرجة صانع السياسة الغربي، وكذلك خادمه الأمين، وهذه القيمة والفضل تنبعان من كونه غربياً، وأبيض، وغير مسلم.

لكن: هل هذا فهم؟. وأعترف بأنه لا يدخل ضمن العلم أو المعرفة أو الفهم، إنما هو خطاب معتمد على قوة وادعاء سلطة، وخطاب عنصري، تم توجيهه إلى جمهور، وهذا الجمهور تم إعداده نفسياً وعقلياً لتقبل مثل هذه العنصرية، وكما يبدو لي من حديث بايبس المتوجه به لي، فإنه يخاطب قطاعاً عريضاً من الزبائن لا يجدون ثقافة في الإسلام، بل يجدونه أمراً مقلقاً للراحة، مزعجاً، والذين سيقرؤن بايبس، سيستحضرون في خلفيتهم الذهنية، عند القراءة، جنباً إلى جنب مع ما سيقوله بايبس عن الإسلام، أشياء منفرة، شهدتها عقود الستينات والسبعينات، مثل حركة السود، وحركة النساء، وحركات العالم الثالث، والتي تحاول سحب البساط من تحت أقدام أمريكا، كما يظهر في اليونسكو، وفي الأمم المتحدة، مما اضطر السيناتور موينهين إلى إغلاظ القول لليونسكو، والأمم المتحدة، وكذلك فعلت السيدة كير كيبيتريك. كل هذا يقود إلى تأكيد أن بايبس نموذج لجاهل تمت ترجمته وإعداده مسبقاً، وهو نموذج على جيش من المستشرقين يفكرون بنفس المنطق ونفس العقلية، وهو ليس أسوأهم، بل هو نموذج لهم، وكل من لا يقدر على فهم الإسلام في سياق الإمبريالية، وأنه ثورة قطاع من البشر، ولا يكتفي بعجزه، بل يحاول الإساءة إلى ما لم يفهم، وذلك في اضطراب واضح، ويعجز كذلك– عن الاستفادة من أعمال حديثة تصدر عن الإسلام، وهي أعمال مثيرة للتقدير والإعجاب، تظهر في بلاد وأماكن وأزمنة مختلفة، ولا يهتم بملاحقة الجديد في مجال النظرية النقدية، أو العلوم الاجتماعية، والبحوث الإنسانية، وفلسفة التأويل، وينصرف عن فهم الدين الإسلامي، وعوضاً عن كل ذلك، نجده يقف وبغلظة، وعدوانية

معلنة، في جهة مستشرقين ذوي ميول استعمارية مثل سنوك هورجورونه، أو مستشرقين مرتدين يتحيزون للاستعمارية بوقاحة مثل نايبول.

وأود أن أشير إلى أن بايبس ليس موضوعاً في حد ذاته، بقدر كونه نموذجاً تتجسد فيه الخلفية السياسية للاستشراق، وأنا اعتبره مفيداً في بيان الخلفية التي يحرص الاستشراق على إنكارها وإخفائها، وذلك من خلال ادعاء أهداف أخرى، وكما يعلن الناطق الرسمي باسم الاستشراق، برنارد لويس، وفي وقاحة نادرة، إذ ينفي اشتراك الاستشراق مع الإمبريالية الأوربية، والذي يغطي مائتي سنة، ويزعم أن هدف الاستشراق في هذه الحقبة كان درس فقه اللغة الكلاسيكي، أو دراسة الثقافات القديمة كاليونانية والإغريقية. وكذلك أشير إلى أن الخلفية السياسية للاستشراق– الآن– تأخذ في اعتبارها أمرين حديثين: أولهما هذا الطرح الحديث لقضية فلسطين، وثانيهما ما يقوم به العرب في أمريكا وخارجها، من مقاومة الصورة الذهنية المرسومة لهم، ويقاومونها بوضوح.

ولقد تمت مهاجمة عملي النقدي: الاستشراق، بعداوة شرسة، وحملة من رد الفعل، ويرجع ذلك لأمرين: أما الأول فهو الصراع الفلسطيني الصهيوني، والثاني يرجع إلى طبيعة الاستشراق كمهنة، قائمة على الطائفية، والتكتل كأنهم نقابة من خبراء في مجال ما يرون ضرورة الدفاع عن مؤهلاتهم وعملهم في وجه أي انتقاد يوجه إليهم من خارج نقابتهم. ولقد حدثت مواقف سخرية مدوية، وكثيرة، وعلى سبيل المثال هاجم مستشرق كتابي علانية، أمام الناس، ثم في رسالة خاصة أكد لي أنه يوافقني الرأي ويوافق على انتقاداتي كلها، ولكن شرف مهنته يتعرض للخطر، وبالتالي فهو

مضطر إلى الدفاع عن سمعة مهنته. وقام مستشرقان آخران، هما رينان وبروست، بربط بين الخوف من الإسلام ومعاداة السامية، وهذا الربط له أصل تاريخي، حيث يؤدي تفكيك الخطاب الاستشراقي، ومحاولة فهم عقيدته الجامدة، يؤدي بنا إلى استجلاء آليات العمل الاستشراقي، وهذا ما يفعله الباحثون، ولذا رأى الكثير في مهاجمة كتابي فرصة للدفاع عن إسرائيل، وتأييد الصهيونية، وإعلان العداء للقضية الفلسطينية، وهذا – كما مر– امتداد لتاريخ الاستشراق، حيث أن احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة، والعمل على تقويض المجتمع الفلسطيني، يقف وراءه ويقوده المستشرقون، وهذا ما أكده المعلق الإسرائيلي المدعو داني روبينشتاين، فإذا كان العرف في القديم يجري بأن المستشرقين الأوربيين المسيحيين هم الذين قاموا بجمع الحجج والبراهين لأن تتسلط الثقافة الغربية على الإسلام وتقهره، جنباً إلى جنب مع تقديم حجج وبراهين للنيل من اليهود واحتقارهم، فقد حدث تحول الأن، إذ صارت الحركة اليهودية القومية هي التي توفر طاقم الموظفين الاستعماريين، الذين يقودون الصراع العربي الإسرائيلي، وكما لاحظ وأشار إلى ذلك روبينشتاين– مع الأسف– أن جميع هؤلاء الموظفين ذوي العقليات الاستعمارية والذين يحملون توجهات ضد العقل العربي و الإسلامي قد تخرجوا جميعهم من قسم الدراسات الإسلامية بالجامعة العبرية، وهم الآن خبراء الشئون العربية، والذين يديرون المناطق المحتلة.

وأود أن ألفت الانتباه إلى شيء مستفز، حيث أنه إذا كان بعض من الذين يدينون بالفكر الصهيوني يرون أن الواجب يفرض عليهم الدفاع عن الاستشراق ضد من يحاولون نقده، فإن بعض العرب (وهذا وجه الإشارة)

قد طرح الموضوع، وبصورة هزلية، وكأنه مؤامرة إمبريالية تفيد منها أمريكا لإحكام سيطرتها على العالم العربي، وهذا الفهم الخيالي، يقود إلى أن نقدة الاستشراق هم عملاء سريون للامبريالية، وليسوا ضدها، مطلقاً، ويترتب على ذلك نتيجة منطقية كبرى، وهي أن أحسن الوسائل لهاجمة المد الإمبريالي هو السكوت التام، وعدم التلفظ بأي شيء أو محاولة نقده. وإنني لأرى في هذا الكلام خللاً عظيماً، وتخلصاً من المنطق الواقعي.

وتوشي كل حالة جدل حول الاستشراق، بفكرة رئيسية مؤداها أن العلاقة الثقافية بين الحضارات، هي مجرد علاقة علمانية أو دنيوية، أو تجري هذه العلاقة في هيئة غير متعادلة، وهذا يقودنا إلى ما أشرت إليه من قبل، والمتمثل في الجهود العربية والإسلامية، وقد حدثت من فترة قصيرة نسبياً، ويغلب عليها حسن النية، باستثناء ما تثيره بعض الأنظمة السياسية الاستبدادية، إذ تستغل ما يثيره الإعلام الغربي من مساوئ ضد الإسلام، بهدف صرف انتباه الناس عن الخلل السياسي الذي تمارسه هذه الأنظمة. وقد حدث شيء قريب من هذا في منظمة اليونسكو، فينا يتعلق بالنظام العالمي للمعلومات، وما نشب حوله من خلاف، فيما قدمته عدة أنظمة حاكمة في العالم الثالث، وبعض الدول الاشتراكية، وتدور فكرة هذا الخلاف حول الإقرار بأن نظام إنتاج المعرفة، أو المعلومات، والمواد الإعلامية، لا يتم بصورة محايدة، وتشير أطروحات الثقافات الأضعف إلى أن فكرة وجود عالم واحد علماني، وهو الغرب الميتروبوليك، متأصلة في الأذهان، وبصورة مؤسفة، برغم ما هو واضح من التنوع الثقافي في العالم واختلاف الحضارات، ولكن ما أثارته الأيديولوجية الغربية، والتي لديها قوة

وإرادة تمارس بها اختراق الغير لتحقيق أهداف سياسية واقتصادية، يبدو أنها قد حجبت شيئاً من رؤية أن العالم ينطوي على انقسامات عدة، ومجتمعات وثقافات وشعوب، ولعل هذا راجع إلى أن معظم هذه الأطروحات تأتي من دول محررة من استعمار [= ما بعد الكولونيالية]، وهي دول نامية ومتعثرة، وقد أخطأ المثقفون في هذه الدول، إذ تبنوا نتائج مغلوطة، فيما يبدو لي، تقوم على فكرة أن بالإمكان التحكم في وسائل إنتاج المعرفة، أو النزول إلى السوق العالمية للإعلام، بصورة محسنة، ومعدلة، دون أن يفكروا بأن الواجب يحتم عليهم تغيير الوضع السياسي الذي ينتج هذه الصور.

وهذه مداخلات واضحة الخلل، كما يبدو في حال إنفاق بعض الأنظمة الدولارات العائدة من البترول على بعض المشروعات بغرض فتح مجال للعلاقات العامة مع الغرب، أو رشوة تضمن سكوت الغرب عن الاستبداد وانتهاك حقوق الإنسان، التي تمارسها العقلية السياسية المنتشرة في العالم الثالث، والتي تتصرف بروح العصابات، ويحدث هذا تحت مسمى الأمن القومي، وأحياناً باسم محاربة الإمبريالية الجديدة.

إن ما أريد الدخول فيه، هو كيفية القيام بعمل فكري، لا يكون رد فعل، ولا سلبياً. وإحدى ركائز الاستشراق الإبستمولوجية، تقوم على فكرة "التاريخية "، وهي رؤية مستمدة من فكر كل من فوكو، وهيجل، وماركس، ورانكه، وديلتاي، وغيرهم. وتخلص هذه الفكرة إلى أن تاريخ البشر، هو من صنع البشر أنفسهم، رجال ونساء، ويمكن تفهم هذه التاريخ، تاريخياً، في عصور أو أزمنة معينة، ولكن يظل هذا التاريخ– برغم

تجزئته– متماسكاً ومتوحداً. وفيما يخص الثقافة الأوربية عامة و الاستشراق خاصة، كونه ينطلق من فهم أن هذا التاريخ الإنساني الذي يجمع كل البشر، هو التاريخ الأوربي، وهذا التاريخ الأوربي يحتل الأفضلية، فكل ما لا يرتبط به فإنه تاريخ "ضائع"، ويظل هكذا "ضائعاً" إلى أن يتم إلحاقه– بصورة ما – بالمعارف الأوربية، من خلال الدراسات الأنثروبولوجية، أو الاقتصاد السياسي، أو اللغويات مثلاً. وإذ يفعل الأوربيون ذلك، وألحقوا تواريخ الغير، الذين سماهم إيريك وولف الشعوب التي بدون تاريخ، فإن هذا الحدث هو نقطة البداية لإنشاء "تاريخ العالم"، وهذا ما فعله كبار المؤرخين مثل: بروديل، ووالتر شتاين، وبيير اندرسون، وإريك وولف نفسه.

وأطلق أرنست بلوك على "الشعوب بدون تاريخ"– أوربا غير المتزامنة، وانطلاقاً من تسميته، فإن جهداً هائلا تم بذله لملاحقة "أوربا غير المتزامنة"– بتعبير لوك– من قبل الاستشراق، وهذا الجهد كان يسير برفقة المد الاستعماري الإمبريالي، وهذه النقطة لم تحظ بنقد كاف، ولم يكشف أحد النقاب عن هذه العلاقة التاريخية التي تحوي داخلها تناقضات عدة، ويمكن إرجاع هذه التناقضات إلى قسمين: أولاً: الأيديولوجية الاستعمارية والنقد الموجه لها، وثانياً: الممارسة العملية للفكر الاستعماري، وسلوكها عدة طرق، مثل السيطرة على اقتصادات العالم، وإعادة تقسيم العالم، وإعادة كتابة تاريخ العالم، وإذا كنا نلتفت إلى هذه الجزئيات، فإننا سنكتشف أن ثمة اهتماماً محدوداً وهزيلا ببعض هذه الممارسات الثقافية، مثل الاستشراق، وعلم الأعراق [الإثنوجرافيا] المرتبط بالفكر الاستعماري، هذه الممارسات حظيت باهتمام هزيل– كما مر من قبل

بعض الجهات ذات التوجهات الأيديولوجية المعادية للإمبريالية، وهي تنظر في تاريخ العالم وممارسته، ويحدث هذا الاهتمام الهزيل في حين أن علاقة الإمبريالية بالتاريخ– من الناحية الجذرية– [= الجينية، الجينولوجية] علاقة لا يرقى إليها الشك كعلاقة الأب بابنه جينيًّا. وترتب على ذلك وجود نتائج لافتة للنظر في الحديث عن تاريخ العالم، تتمثل في:

(١) تتأسس كتابة تاريخ العالم على جهود مستشرقين أو رحالة متورطين مع الفكر الاستعماري لما يزيد عن ثلاثة أجيال.

(٢) تعتمد على وصفة تاريخية عالمية، تقوم على إدماج قهري لكل هذه "الشعوب غير المتزامنة" دون مراعاة تطوراتها الخاصة أو تواريخها، أو ثقافاتها.

(٣) تمارس كتابة تاريخ العالم سياسة القمع والقهر، ضد كل من يتجرأ على نقد المؤسسات والحركات الثقافية والأكاديمية التي تتبنى أيديولوجية كتابة العالم هذه، بل وتسد الطريق أمامه، وفي مقدمة هذه الموضوعات المحظورة الاستشراق، والحديث عن الهيمنة الغربية على العالم غير الأوربي.

وتمثل التاريخية المشكلة التي تؤسس هذه النتائج، حيث تم حشد الرؤية الأوربية، والنظرة الإمبريالية، على أنها رؤية كونية، وسليمة المفعول ومؤكدة، وأحدث كتاب صغير ألفه "بريان تيرنر" بعنوان "ماركس ونهاية الاستشراق" دوياً عظيماً عمل على خلخلة هذا الأساس التاريخي الذي تعتمد عليه حركة الاستشراق جيداً، واعتمد تيرنر على الانطلاق من نقد

فكرة الثنائيات التي قام عليها الفكر الماركسي التاريخي، مثل وضعه: العفوية ضد الحتمية، والمجتمع الأسيوي ضد المجتمع الأوربي، والتغير ضد الركود، ودعا تيرنر إلى ضرورة الفكاك من فكرة الثنائيات المتضادة، حتى نتمكن من إيجاد سبيل جديد لتحليل الموضوعات المتعددة، بدل اعتماد فكرة أنها المقابل الحتمي للموضوعات الفردية. وهذا ما حدث بالفعل، حيث تم تناول موضوعات بصورة منفردة، في مجالات عدة، كان المتبع فيها من قبل درسها في سياق الثنائيات، وبدراستها كموضوعات مستقلة، بهدف فك الارتباط القهري القديم، وبغية كشف تصور منهجي جديد، تم التوصل إلى نتائج مبهرة، بعيداً عن فكرة الكونية التاريخية التي أسسها الاستشراق، وجعل مثل هذه الموضوعات تدور في فلكه.

وسنسوق أمثلة على الفكاك والانفلات من المنطلق التاريخي، ولكن مع التأكيد على أن هذا الأمثلة ليست– بالضرورة– مجرد رد فعل، وليست منهجها مكتملاً، وإلا جاز لك في مجال الرد على التحالف الجهنمي بين القوة الاستعمارية والاستشراق بمجرد تبني أيديولوجية محلية مدعومة باتجاه عاطفي، فهذا رد فعل لا يكفي للمواجهة، وقد وقع معظم الداعين النشطاء في العالم الثالث في مواجهتهم الإمبريالية– وقعوا في فخ الدفاع العاطفي عن الكفاح الإيراني والفلسطيني، ولأن موقفهم عاطفي– فقط– فقد بدوا عاجزين عن فهم نظام الخوميني والحديث عنه، وحين حديثهم عن الكفاح الفلسطيني لم يزيدوا عن أنهم قدموا كليشيهات بالية معبأة بنزعة رفض، وسطحية نضالية، خصوصا بعد الهزيمة التي ألحقت بالفكر الثوري في لبنان، وكذلك لن يكون مفيداً رفع شعارات بلاغية

منزوعة من ماركس، أو الحركة التاريخية العالمية القديمة، بعد أن فشلت، وساهمت في تأكيد سطوة المفاهيم القديمة، والتي أصبحت الآن قديمة ومنتهية، إذا نظرنا إليها من ناحية تأصيلية. وأظن أننا قادرون على الجمع بين التفكير السياسي والتنظيري في نفس الوقت، فنضع المشكلات الرئيسية في نطاق ما دعته نظرية فرانكفورت بالسيطرة، وتقسيم العمل، إذ يجب علينا العمل على مواجهة مشكل "الافتقار إلى البعد النظري، الطوباوي، في التحليل، ولن يكون بإمكاننا التقدم إذا ما لم نعمل على تحطيم فكرة التاريخية، وتفتيتها وتحويلها، معرفياً، باتجاه آخر، وإذا لم ننجح في ذلك، فلن نستطيع إقامة مشروع معرفي جديد، يجابه ويقاوم منظومة النظريات التاريخية، والاختزالية، والنفعية، والوظيفية القائمة على احتراف وتخصص هائلين.

ولعل ما يجعل الأمر أقل صعوبة مما يوحيه وصفي السابق، هو الوضع الراهن بميوله إلى إعادة تقييم الاستشراق، إذ ساهمت عدة أنشطة ثقافية في هذا التقييم، وأصبحت هذه الأنشطة بحاجة إلى الذكر، ومثلاً، قد يكون بوسعنا النظر إلى الاستشراق على أنه ذكورية، بطريركية، وهي نزعة مهيمنة في المجتمعات المتروبولية، خصوصاً أن الصفات المخلوعة على الشرق صفات أنثوية، فثرواته خصبة، وتم أخذ رموزه الأساسية على أنها امرأة شبقة، ومثيرة للإعجاب، كذلك فقد تعامل الغرب مع ناس الشرق تعاملهم مع ربات البيوت، حيث عليهم الصمت والإنتاج بلا توقف، وهذه كلها صفات مقتبسة بجلاء من ممارسات التفرقة الجنسية، والعرقية والسياسية، والتي تقوم عليها الثقافة الغربية الحديثة السائدة، وقد فضحها المهتمون

بالحركة النسائية، والمدافعون عن السود، والمعادون للاستعمارية، وعلى سبيل المثال فإن مراجعة الدراسة القيمة التي قدمها جيلبرت عن رواية "رايدر هوجارد" تبين بوضوح كيف وجد القمع الجنسي والكبت المفروض على الناس في المجتمع الفيكتوري– كيف وجد متنفسا له في الخيال الجامح والرؤى المحومة حول الشرق، وقد غدت الحركة الاستعمارية هذه الرؤية النابعة من مخيلة ذكرية في القرن التاسع عشر، ووظفتها، وكذلك فإن الدراسة التي قدمها مُحَمَّد ابدجان بعنوان "جماليات المانوية "تؤكد من خلال دراسة البنية الفنية الخيالية في الأدب الخيالي الدائر حول إفريقيا والمكتوب من قبل أشخاص بيض وسود على السواء، أن المنظومة الأيديولوجية مؤثرة بصورة صلبة في الأدب، ظاهرا وباطنا، وكذلك في دراسة بيتر جران عن "الجذور الإسلامية للرأسمالية"، وهي نابعة من كراهية دفينة للاستشراق والحركة الاستعمارية، معتمدة على تتبع تاريخي دقيق إلى درجة الوسواس، فإنها تكشف النقاب عن خطاب الاستشراق الرجعي والمجمد، والذي حاول الاستشراق إخفاءه، فيما يتعلق بالتاريخ الاقتصادي الإسلامي للمشرق.

ويمكن ملاحظة العديد من أمثلة أخرى لدراسات كاملة أو مجرد تخطيط، وتنطلق كلها من معاداة الاستشراق، وتحاول كل هذه الدراسات تفكيك الخطاب الأكاديمي السائد حول الاستشراق، وذلك من خلال محاولات طرح مشروعات معرفية جديدة، وتعديل نظريات العلوم الإنسانية، بصورة تقلب المفاهيم السائدة رأساً على عقب. وعلى سبيل المثال، نشير إلى هذا الجهد الشاق الذي قدمته ليندا نوكلين في تتبعها

لأيديولوجيا الاستشراق في القرن التاسع عشر، وذلك من خلال تتبع المجرى الكبير لتاريخ الفن، وكذلك إلى محاولة حنا بطاطا في تتبعه ظهور التاريخ السياسي للدولة العربية الحديثة، والمحاولة الجاهدة من ريموند وليامز في تفحصه بنيات الشعور، وزمر المعرفة، والثقافات الثابتة والمتحولة والبديلة، وأنماط الفكر الجغرافي، كما في كتابه الرائع: الريف والمدينة، وكذلك لدى طلال أسد في تتبعه لأعمال كبار الأنثروبولوجيين، وكذلك دراساته هو شخصيا في هذا المجال، وأيضاً لدى إريك هوبيسباوم في عمله الجديد" ابتداع التراث"، وتتبعه لمحاولات المؤرخين في ابتداع مناح جديدة، هذه المناحي مؤشر على ابتداع أمم جديدة ناشئة، وكذلك حاول نفر من الباحثين إعادة تمحيص وتقييم ثقافات اليابان والهند والصين، وعلى رأسهم: ماساو ميوشي، وأحمد إقبال، وطارق على، و إم سيفاننداان، وروميلا ثابار، وراناجيت جحا ومجموعته الدراسية، وجيانيري سبيفاك، ومجموعة من شباب الباحثين مثل هيومي بابا، وباريتا ميتر، وكذلك ما يقوم به باحثون عرب من إعادة تقييم كبيرة وجادة، كما في جماعة فصول وجماعة مواقف، وإلياس خوري وكمال أبوديب ومُحَمَّد بنيس، وآخرين، ويحاول هؤلاء إعادة فهم وإيقاظ الأبنية الأدبية التراثية للأدب العربي الكلاسيكي الرفيع، وكذلك ثمة أعمال جادة مقدمة من خوان خوينسيلو، وآخرين، وهذه الأعمال بها خيال جامح، ويتم إعدادها عن قصد لتكون ضد القوالب الثقافية المسيطرة في المجال الثقافي. كذلك يجب أن أشير إلى جهود عظيمة مقدمة من باحثين آسيويين، وكذلك ناقدين أمريكيين اثنين، الأول منهما هو بنيامين شوارتيز، وهو متخصص في الشئون الصينية،

والثاني آنسلين آمبري، المختص في الشئون الهندية، إذ قاما مرتين بمراجعة ما يعنيه نقد الاستشراق بالنسبة لمجاليهما الثقافي، وكانت هذه المراجعة جادة، وهذا الموقف لا يزال مرفوضا من الباحثين في شئون الشرق الأوسط. ويوجد دوماً إنجاز ناعوم تشومسكي في المجال السياسي والتاريخي، ويمثل إنجاز ناعوم تشومسكي مثلاً على الأصولية المستقلة والحاسمة دون تراخ أو تهاون، بصورة فذة لا تتكرر لدى آخرين في هذه الأيام، أما فيما يتعلق بمجال نظرية الأدب، فثمة محاولات للزج بنموذج اجتماعي للسرد، عن حق، يتجاوز ما قدمه فريدريك جيمس، وأدت جهود ريتشاردز وأولمان في مجال تعيين الامتيازات التراثية، وكذلك هدف ريتشاردز بواريبه إلى مراجعة الرؤى المستمدة من إمرسون، وهو ينقد الأيديولوجيا التكنولوجية، والثقافات الراهنة، وكذلك محاولات ليو بيرساني.

وفي الختام، يتوجب عليَّ جمعُ كلِّ هذه الجهود الفردية في إطار واحد، حتى يتقوى هذا المشروع الكبير، والذي يمثل نقد الاستشراق مجرد جانب منه فقط، إذ نلاحظ، في البدء، تشظي الجمهور الذي يتوجه إليه الخطاب، وكذلك الدوائر التي يغطيها هذا الخطاب، وليس هناك ممن سبق ذكرهم من يقدر على الزعم بأنه يتوجه إلى جمهور ما، أو يعمل لمصلحة حقيقة واحدة، وبصورة مؤكدة، وربما كان العكس هو الأرجح، إذ تتعدد الميادين، والتجارب، ولكن الوعي المتحرر هو الوحدة التي تجمع كل هذه الجهود معاً، أنه الوعي المتحرر من المركز، وإنه وعي لا يتخاذل بسبب هذا التحرر، وإن كان ذلك يجعله هاربا باستمرار من البحث عن وحدة

مشتركة، وعن مركزية سيادية، وبالتالي فالأعمال المنجزة كلها– مجرد خطط نشاط وممارسة، ومما نلاحظه، ثانياً، أن هذه الجهود تنطلق من رؤية علمانية ومعارضة عن قصد للمنظومات المتسيدة والسلطوية، وهي لا تكتفي بالمعارضة، بل تدعو للتحريض على هذه المنظومات، وثالثاً، نلاحظ على هذه الجهود إنها سياسية وعملية، تهدف دون أن تنجح، إلى إيقاف مفعول المنظومات المعرفية المتسيدة، بسلطتها القهرية. ولن يكون مبالغة قولنا بأن الهدف السياسي للتحليل، كما يتم في كل هذه المجالات، يرمي إلى التحرر بصورة جادة، ويقوم على انفتاح ثقافي وتعددية النظر، برغم ما بها من قصور وتناقض، وفي معظم الأحوال تسبح هذه الدراسات ضد التيار، وتعتمد رؤية تفكيكية.

والمشكلة الأكبر، هي تقسيم العمل، وهي بسبب من شيوع فكرة التشييء والتسليع، كما تنبه لها جورج لوكاتش باقتدار في القرن العشرين، وقد توقفت ميراجلين، ببراعة، أمام هذه المشكلة، وهي تتعرض للدراسات النسوية، وهي تبحث فيما لدى الجماعات البشرية المهمشة، كالنساء و السود، وما شابه ذلك، من إمكانيات لتخطي الخطاب الذي يحاول إقصاء الغير وتهميشه، وإن لهؤلاء المهمشين وحدهم الحق في الحديث، كالقول بأن النساء فقط هن القادرات وحدهن على الكتابة عن النساء ومن أجل النساء، والأدب الذي يدور حول قضايا النساء هو وحده– فقط– الأدب الجيد، ومن جهة ثانية، يتم رفض ما يكتبه الآخرون الذين لا ينتمون إلى هذه الجماعات والنظر إليه بعدوانية، فتصبح الكتابة عن الاقتصاد من حق الماركسيين فقط، أو لا يكتب عن الاستشراق إلا من

كان معادياً له، ولا يكتب عن أدب النساء إلا النساء فقط، ولا يتم الاعتراف بأي كتابة عن هذه القطاعات تصدر عن فرد لا ينتمي إليها.

وهذه هي الخلاصة التي قادتنا أرجلنا إليها مبالغة في التخصص والانقسام، بما يترتب عليهما من ضيق أفق، ونبرة دفاعية سريعة الغضب، وانفعالية، وبالتالي فلن يكون المحصول الناتج بقادر على زعزعة المعارف المضادة، فنحن في حاجة إلى المزيد من تخطي الحدود، وإلى زيادة الوعي بالأوضاع الاجتماعية والسياسية وبحاجة إلى معرفة متعمقة بالمنهج والفهم التاريخي، حتى نتمكن من معاودة النظر في المنتج الفكري والثقافي، بقصد تعرية منظومات السيطرة، وأن نواجهها بإحكام ومناورات، وحرب مواقع، والعبارات مستمدة من جرامش بتصرف. ويجب أن نمتلك شعورا حادا بدور المثقف ومقدرته على تغيير هذا السياق الثقافي ذي الميول التسلطية لدى الغرب، وإن لم يتحقق ذلك، فلن تكون قيمة جادة ومفيدة لنقد الاستشراق، وسيكون شيئاً أشبه بالعزاء الذي لا يدوم.

أصول النثر العربي

وليم مارسيه[١٢]

سأتناول معكم – بحسب الترتيب الزمني– الظروف والمؤثرات التي ساهمت في وجود النثر العربي. ومن البهيات أن النثر كان اختراعاً متأخراً بعض الشيء في الأدب العربي وشأنه في ذلك شان معظم آداب العالم، لكنَّ حَدَثَ اختراعِ النثر العربي هو شيء لافت للنظر بشدة، وأعتبر أنا هذا الحدث فريدا في آداب الأمم. ولن ننساق بمقولة السيد جوردان والتي تتعلق بكل ما هو طبيعي [فتعتبر النثر طبيعياً] بل سنقول إن قلة من شعوب العالم هي التي ابتكرت نثرها بصورة عفوية، وبعضاً منها لم يحاول ابتكار نثره، والباقي لم تنجح محاولاته فيتوصل إلى النثر. وحتى الشعوب التي نجحت في إيجاد نثر لها، فقد تم ذلك النجاح ببطء شديد، ويبدو لي أن الشعر كان أسبق من النثر في كل مكان، ويؤيد هذا الزعم ما نعرفه عن تجارب شعبين لهما خبرة كبيرة في النثر، وهما: الفرنسيون، واليونان. وتدل الآثار على أن جل التجمعات البشرية في الطور البدائي والجاهلي قد توصلت إلى شعر خاص بها، ولكن كل هذه التجمعات لم تنجح في

(12) Old Literatures: translated from the french by Tom. C. crierson London 1997.

الوصول إلى اختراع نثر أدبي. وكتاب الأب دي فوكولت، الذي كان يعمل مبشرا في صحراء الطوارق، يشير إلى وجود شعر حيوي، لدى أبناء الطوارق، و به نماذج أخاذة، وإن كان يغلب عليه الرتابة والتكرار عموما، وكما هو الشأن في معظم أشعار البدائيين، تعتمد هذه الأسعار على موازين معقدة وثابتة وتدور حول موضوعات خاصة بها، وتكثر فيها الكليشيهات، وهذا ما يمنحها جمالها. وبمقارنة هذه المختارات الشعرية التي قدمها الأب دي فوكولت عن شعر الطوارق، بكتاب له سابق، جمع فيه مختارات نثرية لهم، تقود هذه المقارنة إلى سمة الارتجال والسطحية، في هذه النصوص النثرية خصوصا أن معظمها جاء تلبية لرغبة الأب دي فوكولت، وفي معظم الأحوال كان هو الذي يضع التصور الهيكلي للنص، ويغلب على هذه النصوص النثرية أنها ترجمات لنصوص سابقة، منقولة عن اللغة العربية أو الفرنسية، وهذا يقود إلى الاعتراف بأن الطوارق يمتلكون الشعر، وليس لديهم النثر، أساساً.

وفي أي تجمع بشري، فإن النثر لا يتواجد إلا إذا تواجدت الكتابة، لأنها الأداة المادية المهيأة لتثبيت المعني المعبر به عن الشيء المعبر عنه. هذا إضافة إلى أن النثر يطرأ بالضرورة، كما يبدو لي، من وجود أفكار ثورية، تهدف إلى إنشاء علاقة معقدة على المستوى الاجتماعي بين الأفراد. وعلى سبيل المثال فإن التقدم في التفكير وتأكيد الثقافة المنطقية هو الذي يؤدي إلى وجود رغبة في الجدل والمماراة، والاستعراض، وحب الظهور بصورة المتفوق، فإذا قاد التقدم في هذا الاتجاه إلى الشعور برغبة المجتمع في تفكير قائم على التحليل والتركيب، والذي يمثل الإرهاصات الأولى

والبدايات نحو التفكير العلمي، فهنا– فقط– تكون الشرارة الأولى الظهور النثر، ولكن الرغبة في الانطلاق من القيود القديمة للوزن والإيقاع والموسيقي، تجعل الإنسان في حاجة إلى وقت طويل كي يتحرر هو من هذه القيود القديمة، وكذا كي يحرر تعبيره عن فكره منها، فيبتعد عن الزخرفة الأخاذة للروي والقافية، وكي ينجح في هذا التحرر، ينبغي له أن يمتلك لغة خاصة به هو، ذات فرادة وأصالة وتمتلك جمالها الخاص بها، وأن يربط بين الألفاظ بإيقاع، وأن يحول الكلمات المستخدمة في لغة الحياة اليومية، هذه الألفاظ التي حملت بكثرة تكرارها واستخدامها هيئات مادية ملموسة، فكأنها "كائنات تمشي على الأرض"، ليجعلها قادرة على الطيران والتحليق. وبصفة عامة، فإن تطور النثر وتقدمه– بجانب الشعر كما يظهر ذلك من تاريخ الشعوب، لهو علامة تشير إلى غزو العقل للشعور. وإذا اعتبرت الشعوب البدائية والمتوحشة الشعر لغة الآلهة، واعتبرته اللغة الأدبية الوحيدة، فنحن نعتبر أن النثر بالنسبة للبشر هو اللغة الأرقي وذات المعنى الأوسع.

وفي الأدب العربي، فإن النثر– في مواجهة الشعر– يظهر بمظهر الوافد الجديد، أو الدخيل علية، لكن ظهور النثر كان سابقاً زمنياً لنظيره في عدة آداب أخرى، وهذا يوجب علينا. أن نقف على بعض التواريخ التي ترسم معالم الطريق التي سنسلكها، ونقودكم من خلالها، في الدروس القادمة.

لقد عرفت، ولا شك في ذلك، جزيرة العرب– قبل الإسلام– الشعر، وكان جما وأصيلاً، وبين أيدينا من شعر هذه الحقبة ألاف عدة من أبيات

شعرية معزوة إلى عدد وافر من شعراء تفتحت مواهبهم قبل ظهور النبي، وفي زمن يقارب القرنين (تم إنتاج معظم هذا الشعر فيما بين سنة ٤٥٠ إلى ٦٢٠ من الميلاد)، واستمر هذا الشعر منتشراً بين أهله، قبل جمعه وتصنيفه وتدوينه، فترة تمتد بين ٢٠٠ سنة إلى ٣٠٠ سنة، بالمشافهة، وتحفظه الذاكرة، ويتكفل بنقله رواة محترفون، ومما لا شك فيه أن هذه طريقة تعمل على تخريب مثل هذا الشعر، المنقول بهذه الصورة، إذ سيتعرض للانتقاص الشديد، حتى يصل إلى صور مشوهة تماما لهذه الآثار المروية، وهذا واقع لدى كل الشعوب البدائية، والمعتمدة على ذواكر قوية غير متوافرة عند الشعوب المتحضرة. وبالتالي فإن كل ما ورد في هذا الأدب الشعري العربي ليس مما نثق به، إذ لا يبدو الترتيب التاريخي جاداً، وعزو الشعر إلى أصحاب له مسألة محل شك، وتقوم على التعسف وعدم اليقين، وثمة شك في صحة الكم الأكبر من هذا الشعر، أو على الأقل في الكثير من أبيات هذا الشعر، وإن كنا لا نستطيع أن نتفلت من تأثير النقاد الموثوق بهم، والذين راجعوا هذه الأشعار، فننساق إلى نكران كل هذا الشعر جملة واحدة، وعوضاً عن ذلك فإننا نتقبل فكرة إننا لدينا من الشعر الجاهلي الكثير من النصوص غير الموضوعة، كي نتوصل إلى صورة صحيحة عن الطبيعة العامة لهذا الشعر.

وفي نفس الوقت فنحن على يقين من عدم وجود سطر واحد أصيل من نثر العرب الذين عاشوا قبل الإسلام في هذه الجزيرة، ونجزم بأن النثر كان شبه مجهول فيها، ومما لا شك فيه أن الناس في التجمعات الحضرية في الحجاز، والبيئات البدوية في نجد اعتادوا في مقام السمر على سرد بعض

من الأساطير التي تدور حول ملوك اليمن القدامى، وبعض من أساطير الأمم الخرافية، وهؤلاء القصاص نظن أنهم صاروا بعد ذلك من أوائل المعلمين في تلك البلاد، وبالإضافة إلى ذلك يمكن تخيل أنهم كانوا يقصون بعض قصص منزوعة من الكتاب المقدس بعد أن حرفوها لتلائم مزاجهم، وعلى هذه الطريقة من الحكي، سار القرآن من بعد، فعمل على تقوية هذه النزعة، هذا إضافة إلى قصص خرافية ذات مغزى معتمد على الحكمة، وبعض حكايات أصلها واقعي بهدف تمجيد الأبطال الذين أظهروا كفاءة في قبيلتهم، والتي كونت فيما بعد ديوان مفاخرهم المعروف بـ: أيام العرب. ولكن: هل هذه الحكايات أدب؟ لا، لا يمكن اعتبارها أدباً، نثرياً، فلا وجود للناثر بدءاً، وفي اعتقادي لم يوجد من يهتم بجمع هذه المقطوعات النثرية غير المستقرة، كما لم يعمد أحدهم إلى إبرازها في هيئة لغوية رصينة، وذلك بوضعها– عن قصد ورغبة وتمهل– في شكل ثابت ومحدد، وذلك باستخلاص عمل أدبي يحمل طابع مؤلفه الخاص المتعين، وغير المتحدد.

ومما لاشك فيه أن جزيرة العرب– قبل الإسلام– تعرفت على استخدام خاص للنثر، حيث كان الفرد يتمكن من خلال نشره من إبراز مواهبه الذاتية، وذلك في فن الخطابة، والتي كان لها رواج عند عرب ما قبل الإسلام، الذين كانوا على اهتمام شديد بالبلاغة دوماً، فاحتل الخطيب مكانة موقرة في بيئته، واتخذت كل قبيلة خطيباً معتمداً لها، أو خطباء، وضعت على عاتقهم أمر الدفاع عن مصالحها، وذلك في المنافرات، حيث يتم الجدل بين الجماعات والتي قد تكون في حال تحالف أو عداء، وكان من مهمة هؤلاء الخطباء تحفيز الشعور بالحماسة لدى أبناء قبيلتهم، وأن

يثيروا فيهم مشاعر القتال، وكذلك كان عليهم تهدئة هذه المشاعر، في حال رغبت القبيلة في صلح، وكانت القبائل تحترم هذا الصلح مهما كانت متعادية، ومهمة الخطيب– هذه– كانت من العوامل التي تكشف عن استعداد أفراد القبيلة للإبداع، وأعتقد أن الخطبة– في بلاد عرب ما قبل الإسلام– كان لها جميع مزايا النوع الأدبي في النثر. ولكن لم يصل إلينا أي نموذج من هذه المقطوعات البليغة، إذ لم يعبأ بجمعها وتدوينها أحد، أما المقطوعات التي نعثر عليها في كتب المختارات القديمة فإنها موضوعة، وضعها اللغويون في البصرة والكوفة في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين. ونلفت النظر هنا – إلى أن الإسلام أخذ استعمال الخطب العامة والدينية المختصرة عن جزيرة العرب، وقام بتطويرها ونسّقها، وجعل لها مكانا في العقيدة، وحتى اليوم في البلاد العربية ما زالت الخطب الدينية موجودة، وهذا تقليد يعود إلى ما قبل الإسلام، وظل محافظاً على بقائه حتى اليوم، ويتوجب علينا أن نلتفت إلى الدور الجوهري الذي مارسته الخطابة في تكوين النثر العربي، وكذلك في نموه وتطوره.

ثم ننتقل إلى عصر جديد، وهو العصر الإسلامي وفيما يتعلق بهذا العصر، فلدينا وثيقة مؤكدة ترجع إلى بداياته الأولى، وهي القرآن. فإذا استبقنا الأحداث قلنا: إن القرآن نثر مسجوع، أي من النثر ذي الإيقاع، ويتجلى ذلك في البدايات الأولى، وهي الأكثر قدماً وجمالاً، ومع تتابع القرآن، فقد تخلى في آخره عن الإيقاع، ومع ذلك فقد ظلت القافية، كما ظل السجع، أمرين ملازمين له منذ بدئه حتى منتهاه، ومع ذلك فلا يمكن اعتبار القرآن نثرا إذا أخذنا كلمة "نثر" بالمعنى العلمي والدقيق، فإذا

أضفنا إلى ذلك أن القرآن لم يؤثر في خلق نثر عربي جاد– على عكس ما نتوقع– وذلك راجع إلى موقف المسلمين الذين اعتبروا القرآن كلام الله، ونظروا إليه على أنه معجز، ولا يمكن الإتيان بمثله، وهذا التبجيل نأى بالقرآن عن المحاولات الجادة للتقليد أو المعارضة، وتكون لديهم– منذ وقت مبكر– أن من الخبل تقليد القرآن، بل هو من الانحراف والإثم.

وفي القرن الأول من تاريخ الإسلام تسيدت دولة الأمويين، وكان مقرها دمشق، وفي القرن الأول وجدنا إنتاجا أدبيا جما ووفيرا. وفيه– أيضاً– اعتنق كبار شعرائه إتباع التقاليد القديمة لدى عرب ما قبل الإسلام في الجزيرة. وكان الميلاد الحق للنثر قد ظهر في هذا الزمن، وهو نثر تتمايز فيه الأنواع كل على حدة. وتم استخدام الكتابة، ودُوِّنَ بعض من هذا النثر، وقد وصلت إلينا عناوين كتب وأسماء مؤلفين لهذا العصر، بعد أن تم تثبيتها بالكتابة، ومما يجب ذكره هنا أن حفظ هذا النثر كتابة، كان عملاً جد منقوص، فلم يصل إلينا عمل واحد بصورته الحقة، وشكله الأصلي، ولكن الكتاب اللاحقين اقتبسوا نصوصا من هذه الأعمال، ومن خلال ما نقله هؤلاء بإمكاننا أن نكوّن فكرة عن هذه الحقبة النثرية.

ولنبدأ بالمؤرخين، فمما يعن لي أن الأصول الأولى للتأليف لدى غالبية الأمم تكون كتبا في التاريخ، ويحضرنا اسم هيرودوت لدى اليونان، وفيلهاردوين لدينا نحن الفرنسيين، وذلك بسبب رغبة المحاربين في الحديث عن غزواتهم، كما كان الأفراد العاديون وأصحاب الانتماءات الدينية أو الطائفية بحاجة إلى ذكر مآثر لهم ترفع من شأن الجماعة البشرية التي ينتمون إليها، وتخلد ذكراهم، وقد أرضت هذه الرغبة مشاعر التلصص

والتنصت عند الفضوليين من الناس، وإلى هذه الرغبة في التمجيد والتبجيل يرجع سبب نشوء التاريخ العربي المكتوب، خصوصاً أن عالم ما قبل الإسلام أوجد تقليداً مشابهاً، وهو أيام العرب، وهذه الأيام ستنتقل إلى عالم أوسع وأكثر غنى في كتابة التاريخ، وظل الأمر هكذا إلى أن أثر الفرس في كتابة التاريخ، فتحول إلى وثائق وحوليات. لكن البدايات الأولى لكتابة التاريخ العربي كانت ضعيفة وغير واعية، وأظنها لم تكن تعي فكرة أن يكون الكتاب دائراً حول موضوع متكامل، وبالتالي قامت على حشد حكايات قصيرة ومبعثرة، ومفككة، فتجد احتقاباً عشوائياً للأخبار، فعلى سبيل المثال: تجد أخباراً من مغازي النبي، بجانب أخبار عن الفتوحات على يد أوائل الخلفاء، بجانب خبر عن الصراع القبلي، وخبر عن الصراع السياسي، (وأشير إلى أن الإسلام نفسه أصبح مجالاً لهذه الصراعات من عشرين سنة بعد وفات النبي). وعلى رأس مؤرخي هذه الفترة يتربع أبو مخنف الذي صنف إبان نهاية القرن السابع للميلاد ما يناهز الثلاثين كتاباً في التاريخ على هذا المنوال. ولكن– كما مر– لم يصلنا عمل من أعماله، ولكن لدينا نقولات عنه، ومن ثم فليس لدينا مجال للحديث عن دوره كناثر قديم بصورة مرضية. ولكن ما يسري على القلب –كما لاحظ ذلك رينان– أن النقل كان قاعدة لدى الكتاب المشارقة، في التاريخ، وظهر الطبري– وهو مؤرخ مشهور من مؤرخي القرن التاسع للميلاد، ويسير على الطريقة الحولية– وأباح لنفسه مطلق الحق في النقل العريض عن أبي مخنف، والطبري كاتب ينتحل لنفسه ما ليس لها، وجامع عظيم للأخبار، ويرد الأخبار إلى مصادرها، ولكنه في التأليف يحتقب بلا نظام، إنه يراكم

الأخبار، دون عناية بالتوفيق بين أخباره، أو ربطها ونظمها في موضوع واحد، فهو أشبه بالسبع المفترس النهم، لكنه سبع رائع، إذ لا يهضم فرائسه، وبالتالي فإذا فتحنا أحشاءه قابلتنا فرائسه سليمة، ومن خلال هذه الاستعارة– والتي تشير إلى كسل عقلي وطن الطبري نفسه عليه– يمكننا التعرف على منهج أبي مخنف وأسلوبه. وهو أسلوب ضعيف من الناحية الفنية، ولكنه يكون اللبنات الأولى للنثر. هذا النثر الذي استمر بكسل وتراخ، دون أن يحتفي بالجمال الأسلوبي والبلاغي، وبالتالي فقد بريقه وكان فاترا، ولازمته هذه الصفات في الأحداث كلها، كبيرها وصغيرها. بيد أن هذا النثر المفتقر إلى ملامح أسلوبية مميزة لم يكن هكذا عن عمد، ولم تكن وراءه رغبة الناثر، لا، إنما هو بسبب الجفاف الفني والفقر الجمالي، وبالتالي نقف على جمل جد قصيرة، وفي الغالب نقف على أبسط تركيب للجمل، بالاكتفاء بأهم أركانها التي تنقل المعنى فقط، وفي الحالات التي طالت فيها الجملة فقد المؤلف السيطرة على أسلوبه، وغطى الغموض على كلامه. ولكن ما يلفت النظر ونمتدح أبا مخنف عليه، هو هذه المقاطع الحوارية، وهي جمل تتكلم بها شخصيات في مشاهد ادعى فيها– بنبرة يقينية وصدق– أن هذا كلامهم ونقله كما هو، نقلا عن شهود عيان سمعوا هذا الكلام فرووه، وهذه المقاطع تمنحنا أمثلة طيبة جداً عن مستوى الحوار باللغة الفصحى في القرن الأول للهجرة. ولعل هذه المقاطع الحوارية هي القيمة الوحيدة المستفادة من هذه الأخبار القديمة.

كذلك في القرن الأول الهجري كانت بدايات ظهور الحديث النبوي، وهي مجموعة أخبار متعلقة بكلام النبي، (وكذلك أصحابه وأفعالهم). ومن

الطبيعي أن هذه الأقوال كانت تنتشر في الأوساط المتدينة، وكان على جامع هذه الأقوال أن يبحث عنها في بيئات ذات ورع ليقف على كل ما يمكنه مما يتيح له معرفة بحياة النبي وكلامه. وتوجَّبَ على الفِرَقِ حشدُ كم كبير من هذه الأقوال كي تساعدهم على ذكر تعاليم النبي– مؤسس الدين– ليؤيدوا بها وجهات نظرهم ومذاهبهم الخاصة، وفي النهاية، فمن الطبيعي جداً، إذا افتقروا إلى ما يبحثون عنه فإنهم كانوا يختلفون ويتعارضون بصورة ساذجة لكنها تعكس يقيناً قوياً وإيماناً صادقاً بصحة ما يذهبون إليه. وإذا صوبنا أحكامنا على الحديث نفسه، فإن بإمكاننا القول بأن الجماعات الأولى– زمنياً– جعلوا لهم نتفا صغيرة أشبه بالملازم بهدف التعليم والتثقيف، وقد تكون للاحتجاج بها في الحوارات، ولكننا بكل أسف، ليس لدينا منها أثر بعينه انتقل حتى يومنا هذا، ولكن لدينا عوضاً عن ذلك محتوى هذه الدفاتر الصغيرة والذي تم إفراغه في جوامع ضخمة من الأحاديث المجموعة في القرن التاسع للميلاد. ويترتب على وجهة نظرنا السابقة أن أيا من هذه الأحاديث ليس هو بعينه كلام النبي، وهذا أمر لا يلتفت إليه، ويبقى مع ذلك لنا اعتبار أن أدب الأحاديث هذا يعطينا بعض نصوص تصلح كشواهد على نماذج رائعة للنثر العربي في أقدم مراحله، وهذه النصوص تتحقق– كمثال– في أخبار أبي مخنف التاريخية. وفيها لغة واضحة البساطة والقدم، ولا تهتم بالجري وراء المظاهر الفنية، في مجملها، وفي بعض الأحيان نقف على نصوص غامضة ومكدسة بتكرارات، وفي المقابل نجد نصوصاً تم اختزال لغتها حتى صارت موجزة بشكل مزعج، مما جعلها محتاجة إلى تفسير بتأبّيها على الفهم، ومنذ القرنين الحادي عشر

والثاني عشر صارت لغة يصعب فهمها، وبالتالي ظهرت حركة تفسير للأحاديث متواصلة، ولكن العلماء الذين انكبوا على تفسير هذه اللغة، يعترفون ببساطة، أن المعنى الدقيق لبعض هذه النصوص، قد ضاع منهم، قد فقدوه.

وكما مر آنفا، فإن الخطابة في الإسلام، تقليد موروث عن عرب ما قبل الإسلام، ولذلك ليس من المتوقع أن يهاجم الدين شأن الخطابة، بل إن العكس هو الذي حدث، إذ شجعت الحياة ببعديها الديني والسياسي في بدايات الدولة العربية الجديدة على الإعلاء من شأن الخطباء، وقد وجد الخطباء بيئة خصبة في البلاد التي فتحوها، تساعد على شيوع فنهم، وذلك أنهم وجدوا بيئات حافلة بالسكان، فوجدوا جمهورا غفيرا و يسهل التواصل معه، وثمة تقليد عملي للخطابة الدينية، يحدث بصورة منظمة، إذ تم فرض خطبة في صلاة جامعة، فرضاً على زعيم الجماعة الإسلامية، ويحدث هذا في يوم الجمعة، وبعض الأيام ذات المناسبات المبجلة دينيا على مدار العام، وعليه فقد قام خلفاء بني أمية، وولاتهم على الأمصار التابعة لهم يؤدون وباحتراف منظم هذا الواجب الذي تحملوه بإتقان. وإن صرح بعضهم ببرمه من هذا الدور، وأنه عبء ثقيل يُعجّل بالشَّيب من الرَّهب، ولكنهم لم يطرحوه عنهم، بل على العكس ثابروا على إتقانه لأنه من المميزات اللازمة لسلطانهم، ومن هنا وجدناهم لا يتوقفون عند هذه الخطب المفروضة عليهم فقط، بل زادوا في افتعال مناسبات عدة يوجهون فيها خطبهم إلى جماهير تقع تحت سلطتهم، وهذه الجماهير كان عددها يتفاوت بحسب المناسبة والمكان.

أما خطباء القبائل– وهو تقليد سابق على الإسلام– فقد وجدوا لهم ميدانا أرحب، إذ لم يعمل الإسلام على إسكاتهم، كما أن المدن الجديدة– كما في العراق– والتي وجدت إقبالاً من السكان عليها شديداً وسريعاً، وكان معظمهم قادماً من جزيرة العرب، هذه المدن كانت عبارة عن تجمعات قبلية، وكل قبيلة نزلت في جانب مستقل بها، وأعادت نفس عاداتها التي كانت لها في بادية الجزيرة، فأحيت فنها الخطابي الخاص بها، وأنشأت لها مسجداً خاصاً، وكان لها وعاظ مارسوا الخطابة في هذه المساجد، وبالتالي تشربت بلاغتهم – أحياناً– بعدا دينيا، وكانت الصورة العامة تكشف عن غنى مدهش بالخطباء الذين ينتشرون في كل مكان، في البيوت والطرق العامة، وفي تجمعات القوافل التي تخيم على تخوم المدن، إضافة إلى أركان المساجد.

وأخيراً، ظهرت الفرق الدينية والأحزاب، والتي اختلفت حول السلطة، وأدى خلافهم إلى إضعاف الإسلام منذ القرن الأول، وقد استطاع بعض من هذه الفرق والأحزاب ممارسة سلطة محدودة ومؤقتة، وكان لهؤلاء أشخاص رسميون يمارسون الدعوة، كل لحزبه أو فرقته، وفي سبيل دعوته فإنه يقدم برنامجاً سياسياً، ويناقش اعتقادات خصومه، وهذا يؤدي إلى سجال جدلي، ومما لاشك فيه أن هذه كلها تعمل على تطوير النثر حتى يصبح قادراً على التعبير عن أفكار مجردة وقضايا منطقية.

وثمة كتب اختيارات قديمة جعلت فصولاً منها موقوفة على عدد من الخطب القديمة وبعضها منسوب إلى الخلفاء الأوائل، أو خلفاء بني أمية، إلى قادة مشهورين وزعماء بعض فرق الخوارج والشيعة، إضافة إلى بعض

الخطب المنسوبة إلى أبطال ظهروا في عالم ما قبل الإسلام، وكل هذه النماذج والتي لا يختلف حول بلاغتها، مزيفة ومنسوبة إلى قائلين لم يقولوها، وهذا واضح جداً، ويتأكد ذلك من تقنية هذه الخطب، فبعضها يأتي كأنه لإقرار مبادئ، أو نصائح سياسية، وبعضها عبارة عن حكم بليغة، وتوجيهات قيمة تصدر عن ناس على فراش الموت يجودون بأنفاسهم الأخيرة، ويتوجهون بهذه النصائح إلى أشخاص يحدبون عليهم، كأن يكونوا من أقاربهم أو تابعيهم أو ممن يخلفونهم، وهذه تقنية الوضع فيها ظاهر والخدعة واضحة وساذجة، إنها تشبه الأوبرات الغنائية، حينما يجود البطل بأنفاسه الأخيرة وهو يوصي من سيليه.

وكل هذه الخطب كانت تلقي شفاهةً، فلم يعمد قائلوها إلى كتابتها، باستثناء نماذج محدودة، وسنشير إليها، ويتعذر حفظ النثر بالسماع للمرة الأولى، مهما كان السامع مدرباً على الحفظ بكفاءة، ولكن يمكن تصور أن جملاً ما قد علقت بالأذهان لما أحدثته من إثارة في عقول السامعين، فلفتت انتباههم إليها، فتعلق بالذاكرة، وهذا يؤدي إلى نتيجة نتحرز بها من الشك المطلق، فنقول إننا لا ننفي صحة نسب كل هذا الأدب المصنوع، وهو الخطب، ولكن يمكن أن تكون عبارات منه صحيحة، ومن الخطب الشهيرة، خطبة عامة ألقاها الحجاج، وهو وال أموي يجمع بين البلاغة والقسوة، وخطبها في أهل الكوفة، هذه الخطبة وصلتنا بعدة روايات، والخلاف شديد بين هذه الروايات، أما ما تتفق فيه هذه الروايات فهو أبيات شعرية استشهد بها الحجاج، وبعض المأثورات، وأمثال استخدمها هذا الرجل القاسي لتجميل خطبته، وهذا الذي تتفق عليه الروايات هو ما

كان في مكنة السامعين حفظه، وذلك لأنهم يحفظونه من قبل سماع الخطبة.

وثمة تأكيد ودلائل تشير إلى أن بعضاً من الفن الخطابي قد عرف التدوين منذ القرن الأول الهجري، وكما يذكر الجاحظ عن واصل بن عطاء، الذي أسس مذهب الاعتزال، أنه كان يمتلك ديوان خطب، وذلك لأن واصل بن عطاء كان ألثغ، وهذه آفة شنيعة تنتقص من منطقه، وعليه فكان واصل يتجنب استخدام حرف الراء في كلامه، وكان يكتب خطبه قبلاً، حتى يتحقق من خلوها من جميع الكلمات التي فيها هذا الحرف، وأيضاً يذكر الطبري أن الخوارج كانوا يمتلكون دواوين خطب وضعها لهم دعاة مشهورون من زعماء الخوارج، وأن هذه الدواوين كانت منتشرة معروفة، وقد ذكر نماذج من خطابة هؤلاء الخوارج استخرجها هو من هذه الدواوين المكتوبة، ونلاحظ على هذه النماذج أنها ضعيفة من جهة الفكرة، وأسلوبها متواضع ونثري.

ثم كانت الرسائل، أخيراً، ذات انتشار بين أناس القرن الأول الهجري، وكانت تسير جنبا إلى جنب مع الخطب، وبالتالي نلاحظ أن مؤلفي الرسائل القديمة هم نفسهم مؤلفو الخطب، ولسوء الحظ لم يصلنا من هذه الرسائل القديمة حتى نحكم على هذا النوع، باستثناء إشارات لها، ولكن يمكن تخمين فحوى هذه الرسائل في طور البداية في هذا العصر، بما وصل إلينا من رسائل في بدايات القرن الثاني، حيث نجد تبريراً لجمع الرسالة مع الخطابة في الأخبار العامة، إذ تبدو الرسالة كما لو كانت خطبة أو موعظة تم نسخها، وإرسالها إلى متلق، فهي تدور حول تأملات أخلاقية، وتوجيهات دينية، ونصائح بليغة مزينة بالحكم، وهذا المتلقي إما أن يكون والياً جباراً،

أو صديقاً، أو جمعاً من الناس الطيبين، مثلاً. واستخدم زعماء الأحزاب والفرق الدينية والسياسية هذه الرسائل من أجل الدعوة إلى مبادئهم، أو بهدف إرسال تعليمات إلى التابعين لهم. ومع توالي هذا النمط من الكتابة بالمراسلات ستكون لدينا ثروة أدبية عظيمة في القرون التالية. وسوف يستغل المؤلف اسم "رسالة"– لذلك– فيطلقونه على مجالات واسعة من الكتابة، وعلى أبحاث موسعة في الفقه، أو دراسات مستفيضة في العلم. وسيحتفظ الأدباء بخداع القارئ على أن ما يكتبونه رسالة في المقدمة كتقليد أدبي بسيط، بعد أن تغير جوهر الرسالة التي يكتبونها، إذ كانت الرسالة القديمة عبارة عن قطعة أدبية ذات طول محدود، تقوم على الاسترسال، وتدور حول فكرة واحدة، وكلها إجابة على موضوع واحد فقط.

وخلاصة ما تم سرده، على عجل وإجمال، أنه مع نهاية القرن الأول للهجرة، فإن كتابة أعمال نثرية كان واقعاً متداولاً في عديد من الأمصار العربية، وهذا النثر كان يتم استخدامه لإنشاء كتابة في التاريخ أو الخطابة أو الرسالة، فهذه هي الأنواع النثرية التي كان لها وجود في هذا الزمن. أما أحاديث النبي، فقد بدأ تدوينها، وكان سياق الأحداث يشير إلى بدء تكوين نشاط نثري غير معتمد على الشفاهية، وهذا النشاط يضم تحت جناحيه مشاريع لعلم الكلام والتفسير وآداب القضاء، ولكن التحقق من صحة هذا الاستنتاج في حاجة إلى تأكيد، ولكن الثابت والملاحظ– وهذا غير متوقع لأدب مازال ناشئاً– هو استقلال هذا الأدب النثري عن الشعر استقلالاً تاماً، وظل الأمر يسير هكذا إلى أن حمل مسئولية هذا الأدب النثري الجديد أديب موهوب بحق، وذو تكوين ثقافي جيد، وهو الذي

عدل من هذا النثر ومنحه القيمة بفضل التحسينات التي أدخلها عليه، ولذا فنحن نعتبره.– وقد اعتبره قبلنا علماء العربية– المؤسس الحقيقي لفن النثر العربي. أما هذا الكاتب فهو مولود لأسرة عتيقة من الموظفين الفرس، ولذا فهو يجمع بين ثقافة عربية وفارسية متعمقتين، ومن جهة الاعتقاد فهو يجمع بين المذهب الزارادشتي، وهو من المجوس، ثم اعتنق الإسلام كبيرا، ولم يتغلغل الإسلام في روحه، فهو رقيق الدين، وكان اسمه روزبة قبل إسلامه، وتلقب والده باسم "المقفع"، وهو الذي تلتوي أصابعه، أما اسمه الحقيقي، فهو فارسي وهو: داذويه.

وكتب ابن المقفع عدة دراسات جادة وأصلية باللغة العربية، وقام بترجمة عدة كتب عن الفهلوية، وهي تدور حول الممارسات الأخلاقية والحكمة السياسية، أو الأعمال الخيالية، ولكن شهرته أتته من ترجمة كتاب كليلة ودمنة، والذي ترجمه عن نص فهلوي، والكتاب ألفه بيدبا الهندي، وهذا الكتاب لاقي نجاحاً مدوياً، وأحدث تأثيراً قوياً في الثقافة العربية، وهو مدين له بكامل شهرته. وكان ابن المقفع قد تدرب على أشهر كُتّاب عصره، وعلى وجه خاص، على يد عبد الحميد بن يحيى، وهو أيضاً أعجمي، وإلى عبد الحميد بن يحيى يعود فضل جعل الرسالة فنا، بعد أن وسع من مجالات استخدامها ونوّع في موضوعاتها، وكان جريئاً في جعلها تتناول موضوعات جديدة، مما جعلها أدباً حقيقياً. وثمة خبر ضعيف لكنه مفيد، في بيان العلاقة بينهما، يجعل هذا الخبر بين عبد الحميد وابن المقفع علاقة حميمة وبينهما وفاء يؤدي إلى الموت.

وتنتسب إلى ابن المقفع جمهرة الناشرين العرب في القرن التاسع

الميلادي، ومنهم: سهل بن هارون، والجاحظ، وابن قتيبة، فهؤلاء – وغيرهم– يمثلون مدرسة كبيرة تنتسب إلى ابن المقفع، ويمكن أن نضيف إلى هذه المدرسة ما طرأ لدى الكتاب الجدد للنثر في الأمصار الأخرى، كالشام ومصر، إذ حاولوا جعل كتابات ابن المقفع نصب أعينهم يحتذون نماذج نثرية لديه، وهم يجاهدون لتجديد النثر في محاولة منهم لتطويعه وجعله وسيلة للتعبير عن الحضارة الحديثة. وذلك لأن ابن المقفع كان بالنسبة لمعاصريه جديداً في الشكل والمضمون، ولما كانت أعماله تحتشد بأمثال قصيرة بهدف الوعظ، فقد استطاع أن يعبر بعبقرية عن جانب جمالي مشترك، تلقفه الناثرون وطوروه. وطور ابن المقفع الأسلوب النثري، فأعاد بناء العبارة، بغنى مدهش، ليخلصها من تراكم جمل قصيرة بصورة عفوية ساذجة، كما مارس ذلك الناثرون القدامى، محافظاً في ذات الوقت على كل عناصر الجمال والسهولة النسبية.

ومن هنا: فإن عيون النثر العربي الأولى كانت من المترجمات، أو الاقتباسات التي نقلها ابن المقفع، وهذا حق يجب الالتفات إليه، أما ما نأسف له فهو أننا نفتقد الأصول الفهلوية التي نقل عنها ابن المقفع، وبالتالي فنحن لا نستطيع أن نقيم مقابلة بين مؤلفاته العربية– التي في أيدينا– وبين أصولها، وهذه المقابلة– لو تمت– كانت جديرة بإعطائنا بعض معلومات غنية، ولذا فنحن لا نستطيع أن نجزم ما إذا كانت ترجمة ابن المقفع حرفية، أم مع بعض التصرف، وما إذا كانت عبارته النثرية المدهشة تقليداً لنمط بناء الجملة الفهلوية، أم هو أبداع؟. وكذا لا نستطيع أن نجزم بما أثرت به اللغة الفهلوية– ذات الأصل الإيراني– على اللغة

السامية [= العربية] للمترجم؟. وغير هذه الأسئلة– السابقة– ثمة تداعيات للتساؤلات لا نملك الإجابة عنها، لغياب الأصل الفهلوي المنقول عنه.

ويمكن استنتاج – بالقياس والظن– أن أسلوب ابن المقفع قد تأثر بما ينقل عنه، وهذه عادة جارية في حال نقل نصوص من لغة إلى أخرى، إذ يتم التأثير في الشكل والجوهر، وبالتالي فلا نستبعد وجود تأثير في أسلوبه، وهو الذي تسبب له في النجاح، وأبرزه في صورة جديدة، وهذا بالإضافة إلى جدة الجوهر وعلو القيمة العلمية والفنية للمترجمات، وموضوعاتها الحديثة.

وفي الختام، فلن ألخص ما سبق، بل سأقترح أن الرأي المقبول، والذي ينبغي أن يعترف به حول أصول النثر العربي، يجب أن يكون نابعاً من عالم جهبذ متفقه في اللغة، ودرس العربية والإيرانية الوسطى بتفان وإخلاص، فإذا تحدث مثل هذي العالم في شأن هذا الجدل الثقافي، فإنه الوحيد الذي يكون مؤهلاً– بكفاءة– لأن يقدم إجابة معقولة وجادة ومقبولة لهذه القضية، لأنها تتعلق بواحدة من أوسع قضايا الألسنية العامة.

الفهرس

مدخل ٥

- اللغة والمعنى والتأويل

جوناثان كالر ١٧

- النظريات الموجهة نحو القارئ

رامان سلدن وبيتر بروكس ٤١

- التأويل مشكلة كبرى

جوزيف بليشر ٧١

- مراجعة في الاستشراق

إدوار سعيد ٩١

- أصول النثر العربي

وليم مارسيه ١١٩