



الحدثة منظومة اجتهاد واختلاف رؤى

Modernity as a System of Diligence and Diverse Visions

مصطفى درواش

مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر)، droueche2010@hotmail.com

ملخص

إن قراءة الحدثة مصطلحا نقديا وفكريا وحضاريا مازالت تستقطب جهود النقاد والباحثين في الأصول والمناهج، لصلة المصطلح العضوية بحركية الفكري تجليات إبداعه، فهل الحدثة في منظور النقد الأدبي قضية أو إشكالية أو مشروع من مشروعات متعارضة ومتخاصمة؟

كلمات مفتاحية: الحدثة، نقد، الفكر، الحضارة، الفكر، المصطلح.

Summary:

Reading modernity as a critical, intellectual, and cultural term continues to attract the efforts of critics and researchers in principles and methods, due to the term's organic connection to the movement of thought in the manifestations of its creativity. Is modernity, from the perspective of literary criticism, an issue, a problem, or one of the conflicting and quarreling projects

Keywords: Modernity, criticism, intellectualism, civilization, thought, concept

إن القراءة التالية محاولة لرصد سؤال الحدثة في أنيتها وزمنيتها وتقويمها في صورة صراع علني بين استلهاام التراث والاحتماء به وتحديد معالمه ورسومه، أو الرغبة في تطويره وتحويره ليكون أكثر رحابة وعمقا في ضوء تأثير الثقافة المحلية أو الوافدة

أو الإيمان بأن ثنائية /تراث/ حادثة هي تقابلية ضدية، وإن التراث فقد الفاعلية في التأثير والتواصل، لاختلاف الأمزجة وتعقد المعرفة، والشأن في كيفية تحديث المجتمع وتطوير النظرة إلى الحياة الإنسانية من السكونية إلى الحركية.

فقد العقل العربي الحديث القدرة على معرفة دقائق الأشياء وعلمها، بل حتى تأويلها لعدم تحرره العلمي والمنهجي من سلك الفكر/الإيديولوجيا فهذه الثنائية المعقدة أصبحت مقياسه الأثير والصحيح في قراءة ثنائية أخرى غير واضحة هي هذه القسمة المعهودة تراث/حادثة.

أسس هذا الفكر منهجه على مناهل قراءات متعددة ومشروعات معارفية متناقضة رأى أنها الأقوم في إصلاح اعوجاج المنطق العربي، وأن التقيد بها من شأنه أن ينهي أزمة التناقض الوجداني والمعارفي بغية ارتياد عوالم أكثر واقعية هي النهضة الشاملة التي تخلصه من التخلف بنقد أسبابه وعلمه، إنه فكر موزع بين رفض التراث وهذه الحضارة الغربية التي حملت إليه إيديولوجيات متناظرة ومتنافسة بعضها ليبرالي وبعضها عقلاني وإلحادي.

وكم كانت أزمتة عميقة حين علم أن الحضارة الغربية بشقيها المادي والاستعماري من العسير من أن تحل مشكلته الحافلة بالتجارب الفاشلة في خضم هذا الاضطراب، والتردد لا يعدو أن يكون عند فئة مجرد نزعة هروبية-انهزامية إزاء المشكلات الكبرى التي تعترض هذا الفكر جراء التقدم العلمي والتقني والثقافي، الذي يستلهم العلم والعقل والتجربة في الغرب، وهذه النزعة الهروبية تفتقر إلى الرؤية الجماعية الطموحة والمتفائلة والمتحضرة، لأنها محض اجتهادات فردية، فمثلما لا يبني الفرد الواحد حضارة ولا يؤسس ثقافة شاملة ومؤثرة فإن الحادثة تظل عرجاء غير قادرة على الاستمرار وبلوغ المآرب، إن لم تتحول من مجرد قضية إلى إشكالية على مستوى الإبداع والرؤية وأن تحدد موقفا دقيقا وموضوعيا من التراث، فهل تراثنا مجموعة من النصوص والمؤلفات والشخصيات والآراء المتنافرة غير المجتمعة؟ أو هو ماض أتى عليه الدهر، وبدده تعاقب السنون وتكسر على بناءه كل محاولات الاجتهاد والإبداع والتجاوز؟ أم ان التراث شيء آخر فهو قدرة ثرية لا ينضب ماؤها ولا تجذب أرضها حتى في أحلك الظروف وأساو المقامات، فهل يحق للناقد المعاصر أن يقصي من منهجه ومقاييسه كل ما انتجه العقل، إنها أسئلة ملحة قد تسعف على تخطي ازدواجية التراث/الحادثة، فلا

يصير التراث مجرد ماضى ولّى ولا تضجى الحدائفة مجرد موضفة آنية يختلط فيها الإبداع الأدبى والنقدى، بما تم إنجازة على مستوى الحياة المادية والعلمية.

إن الحدائفة لا تصون شرعيتها وكثافتها عما يقصد بها العامل الوقتى، فإنها حتما وبشكل آلى، ستقلب إلى عدد من الحدائفات يُحور بعضها أشياء وأتباعا، ويورث بعضها الآخر خصوصما وأندادا، إن التراث العربى القديم قد ارتبط بالتغير والتنامى، منذ فجر انبثاقه بدءا من النص القرآنى الذى أحدث إرباكا فى تفكير الجاهلى وسلوكه وقيمه ونمط معيشته، وبدأت الشخصية الإسلامية الجديدة فى التكون على أنقاض الشخصية القديمة التى كانت تدىن بالثابت لا بالتغير، بما يفسر بأن الحدائفة ليست تغييرا لأجل التغير، وأنها أيضا ليست أمرا طارئا على الفكر العربى الحديث، ولا هى نتاج حتمى لما انتهى اليه الفكر الغربى على المستوى الحضارى الشامل،

لقد تعرضت بنية المجتمع الجاهلى القبلى للتفكك والانشطار، بما يعتاض ونمطيته وتقليده بقيم هذه الحضارة الجديدة القائمة على العلم والمعرفة - إقرأ: فى النص القرآنى دلالة على التعلم والحركة ضد الجمود - التى أرغمتها على مراجعة ما كان يقده دون إدراك حين سلم تفكيره إلى الوعى العادى.

هذه النقلة النوعية أثرت فى المنتج الإبداعى والنقدى وكشفت النقاب عن حقيقة قدرة الإنسان وقابليته للتغير والتطور، فالقرآن الكريم يقر للإنسان بالإبداع، والحدائفة قوامها المفاجئ والمفاجئ هو القرآن الكريم فى مجتمع سكونى كما أن الإبداع هو رؤية تهب معنى للوجود والأشياء والإنسان وتكشف عما احتسب من الأسرار.

بدأ الشعراء ينبذون التقليد لا التراث بدليل أنهم عندما رفضوا بعض التقاليد الفنية التى ميزت الهرم الهندسى للقصيدة الجاهلية كان رفضهم جزئيا، لا كليا لأن التراث ظل السند الأقوم والضرورى الذى يتكئون عليه للتحرر والانفتاح على ما حدث فى العصر من تطور فى الفضاء المعارفى العام، فإن شاعرا مثل أبى نواس - وبمنأى عن الاحتجاج بشعوبيته ومجونه - اتخذ من نعت الخمرة شعارا للحدائفة فى مقابل التقليد - الوقوف على الطلل الذى استمر رمزا للذوق العام - فى جوهر الوجود وعلامة للديمومة، وهى قديمة وتتعدى الزمن فى كبرياء وثقة، وهى مقدسة إنها رمز الحدائفة، التحول، الحرية، وإنها كذلك الحضارة بإزاء البداوة والابتداع الذى بدأ ينخر أوصال التقليد من أجل التقليد.

إن التراث العربي القديم لم يكن وليد بداوة ساذجة وتلقائية إنما عبر عن قابلية هذه البداوة المتأصلة على المغايرة والمطابقة مع الواقع الحضاري الجديد المتميز بالتكثيف والتركيز، والشاعر بحكم أنه يعقل ويفرق ويقابل فإنه مهياً لاختراع الكلمات وإبداع الصور وتوسيع المعاني والدلالات مثلما هي حال أبي تمام في ابتكاراته التي خالف فيها الثوابت البلاغية والصيغ الموروثة والأحكام النقدية الذوقية المتداولة والمهيمنة التي استخدمت فيصلاً ومقياساً في الحكم على أصالة الشاعر (تراث وطبع) أو زيفه (حدائث وصنعة) مع أن الحياة ليست واحدة، إنها شبكة معقدة ونص كبير لا يمكن أن يحدد ضمن سياقات ضيقة أو مقدرة، لا سيما إذا كان الشكل السائد يميل إلى البساطة وصراحة التعبير، إلا أن طائفة اللغويين والنحويين والرواة في القرن الثاني للهجرة نظروا إلى الحدائث الشعرية على أنها خطأ يجب أن يقاوم ولا سيما في مجال التغير اللغوي، فكل انحراف عن نظام اللغة أو دلالات الألفاظ أو المعايير النحوية والأنماط الصرفية من شأنه أن يشين عظمة التراث وصحته ويضيق آفاقه ويحد من سلطته لمخالفة هذه الحدائث للقواعد المستنبطة والنصوص المدونة، إن هذه الطائفة عنت بجمع المادة اللغوية لاستخراج القواعد من فصحاء البادية وأعرابها وتجسدت آراؤها عموماً في خروج المحدث على التركيب المنطقي للجملة العربية في فصاحة ألفاظها وبلاغة سياقها وكان النحو في معتقدهم نظاماً سكونياً لا حياة فيه ولا مرونة وعلى الرغم من اقتدار اللغويين الظاهر على معرفة النحو والغريب ولغات العرب، وتلك فضيلة تحسب لهم إلا أن ذلك لم يستثمر مرجعياً ونقدياً في كشف جماليات اللغة وخصائص التعبير التي تنضوي تحتها عناصر محورية كالجمال الصوتي، وهم مثل سابقيهم ممن اعتمدوا في فهمهم للشعر على التعميم الشامل والنظرة التبسيطية أحادية الغاية شغفوا بنقد البيت الشعري الواحد لأن فيه غريباً أو شاهداً أو ينطوي على مخارج صوتية سهلة وألفاظ سلسة في اقتطاعه القسري عن بنية القصيدة ووحدتها المتناغمة، ولم يستوعبوا أن النقد هو نظرة كلية وقدرة على الإصغاء للنص وفهمه وأنه انتقال زمني جديد يبدأ بالتفكيك وينتهي بالتركيب لكن ما العمل وقد غلب الاختصاص الذوق والتفسير، والظاهر أن صدمة الحدائث كانت أعنف من قبل أن يستجيب لها ذهن محافظ على قيم جاهزة وثابتة مما أثر في جملة آرائهم فوردت قاصرة عن متابعة التغير في الثقافة والشعر والتلقي، إن ثقافة اللغوي كان لها أثر في استمالة القارئ إلى الموروث القديم وقراءته ونشره، وبهذا أضى هذا القديم ملاذاً يلجأ إليه

كل من تعذر عليه مواكبة الجديد في رحابة وعمق، فإن اللغوي وبحكم تخصصه واستغراقه الطويل في قراءة النماذج الجاهلية خاصة، عبر عن عدم قدرته على تقبل الرؤية الشعرية الوليدة والجديدة، لهذا خصم الشعراء مثل هجوم أبي نواس على ثعلب، وهجوم ابن الرومي على الأخفش الأصغر وثلعب والنقاد المحدثون هؤلاء اللغويين وعابوا أحكامهم وسفهوها وجأهروا، مثلما أثر عن الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وابن الأثير وأبي بكر الصولي، الذي يخطئ صنيع اللغوي، قائلاً: "أتراهم يظنون أن من فسر غريب قصيدة، أو أقام إعرابها أحسن أن يختار جيدها، ويعرف الوسط والدون منها، ويميز ألفاظها" (1). ويبين كيف أن الذي يملك المعرفة هو الناقد ومن حقه أن يملك أذواق الآخرين لعلمه بأسرار الشعر وجماليته، ولهذا يتهم رواة الشعر بالجهل حتى في تمييز قديمه من حديثه في أثناء القراءة والسماع: "وكيف لا يفر إلى هذا من يقول: اقرأوا علي شعر الأوائل حتى إذا سئل عن شيء من أشعار هؤلاء جهله، وإلى أي شيء يلجأ إلا إلى الطعن على ما لم يعرفه، ولو أنصف لتعلم هذا من أهله كما تعلم غيره فكان متقدماً في علمه، إذ كان التعلم غير محظور على أحد، ولا مخصوص به أحد" (2). فكان انتقاد اللغوي عائداً إلى اعتقاده القوي والحاسم بأن التقليد مذهب دال على المحافظة، أي الإقرار بأن السائد هو أصلح النظم للبقاء لأنه صورة حية لأعراف المجتمع ومعارفه، ولأن التراث في منظوره ثابت والثابت أصل بينما الحديث مبالغ، والمباغت تشويه لهذا الأصل وتحريف له لهذا لم يقر بأن الحدثية ليست نقضا للتراث بل هي إشكالية زمانية تتآخى فيها العصور وتتجاوز ولا تتباعد أو تتنافر، بمعنى أن:

تراث/حدثية_انسجام وحضارة

تراث ضد حدثية_تناقض وتطرف

إن الفكر الإنساني مؤسس على الانسجام والتناغم بحكم القوانين الإلهية التي هي أصلاً مبنية على التوافق بينما التناقض السلبي لا يقر بهذا التوالد الطبيعي.

حكّم اللغوي ذوقه في مجال المحدث ولفظه مما جعل آراءه لا تشكل حكماً نقدياً موضوعياً لأنه لم يستطع أن يشيد لنفسه تصوراً دقيقاً وشافياً ومقنعاً للإبداع الشعري، لغياب دوره في إنتاج الدلالة النقدية ولعدم إضفاء المعرفة على أحكامه ومن هنا لم تحقق الزمانية فعلها واستمر التراث مخالفاً للحدثية.

أما الحدثية في ظل التنظير لطريقة العرب في القرن الرابع للهجرة فإنها واجهت مرحلة عسيرة ومعقدة، فإن السير على نهج القدامى في النظم اتخذ مستويات متعددة أبرزها التقيد

بالمواضعة الاصطلاحية للألفاظ (الدلالة المركزية المرجعية) وتشبيهات الجاهلين وأحوال بيئتهم ومقاصدهم ورفض أي استخدام جديد للكلمات (الدلالة الثانوية) من شأنه أن يوسع في الدلالة وحصر حركية اللغة باحتواء الدخيل الأعجمي، وتفسير البلاغة تفسيراً بسيطاً ومناسباً لمقولة (لكل مقام مقال) مثلما أغرق الخلف هذه البلاغة في التقسيم والتحديد مع أنها في عمقها موصولة بكيفية استخدام اللغة.

إن أبواب عمود الشعر السبعة ومعاييرها تمثل القاعدة الذوقية التي يحتكم إليها النقاد في الحكم على المحدث، بمعزل عن ما وقع في العصر العباسي من نزوع إلى الحضارة والترف وتنوع في اللغة والصياغة والإيقاع والمعاني والأغراض، بإقرار أحد منظري عمود الشعر وهو القاضي الجرجاني في إشارته إلى آثار التحضر في الشعر من حيث رقة الألفاظ والمعاني واستخدام الكلمات الأعجمية، فإذا رغب المحدث في النسج على منوال القدماء في الغريب تكلفه⁽³⁾.

عوض التنظير لهذا الفتح الجديد وتقويمه على أسس نقدية علمية، اتجه النقد القائم على مواجهة الثقافية اليونانية في جانبها العقلاني والفلسفي، وقيل إن أبا تمام يغمض في شعره ويولد المعاني، مع أن الجوهر في إبداع المعاني وتوليدها انزياح، والانزياح ضد التكرار، والحدائث ليست تكراراً باهتاً ومعاودة، وقد رفض الأملدي في موازنته -وهي لم تكن منصفة- أن يكون هذا التوليد في المعاني جوهرًا من جواهر الشعر النفيسة، وقال إن اللغة لا يقاس عليها مادام عرفهم يقول: إن الكلمة الجميلة هي التي يقبلها الذوق، والذوق صفته الأولى رفض الشيء بسرعة أو استساغته بسرعة، وبذلك تحول العمود على اعوجاجه إلى رمز للتراث وقاعدة تلزم الشاعر بأن يتوخى في عمله البساطة والاعتدال والسهولة والشكل الجميل والمناسبة في استعاراته وأوصافه وتشبيهاته وبين ألفاظه وعانيه، على الرغم من أن القاضي الجرجاني يرى أن القدماء أنفسهم لم تكن طبائعهم واحدة في نظم الشعر، يقول: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق"⁽⁴⁾، أن مؤسسي عمود الشعر لم يتمكنوا من التجرد من الهوى، فلم يكن خطابهم مؤسساً تأسيساً موضوعياً، إنه نسبي وغير دقيق لأنه يحاصر خطاب الحدائث ويحمل دلالات مناقضة لطبيعته ونوعيته، وهؤلاء المنظرون قد أثرت فيهم ثقافتهم الذوقية

في الآخذ من الأعراب والشعراء القدامى وشيوخ اللغة والنحو، من هنا تعذر عليهم قبول المحدث واستساغته، الذي اخترق النظام البلاغي وأصوله العقائدية الثابتة، وتعدّر قراءة المحدث مرده أيضا إلى الفصل بين العلم والذوق في تحديدهم لمصطلح الجودة، الذي فسروه بأنه الوصول بسهولة إلى الدلالة دون إغماض أو تعقيد، يقول الأمدي قاصدا توكي الموضوعية: "إذا كنت _ ادام الله سلامتكم _ ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ والرونق فالبحتري عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام أشعر عندك لا محالة"⁽⁵⁾ الأمدي وغيره من النقاد الذوقيين احتكموا إلى فرق ما بين الطبع والصنعة، فالطبع عندهم النسيج على منوال والصدور عن موهبة، وما يقع على الإنسان بغير إرادة فهو إذن صورة دالة على التراث دون عناء أو روية، بينما تعني الصنعة انزياحا مشوها على مستوى التشكيل اللفظي والصور الشعرية والمعاني المبتدعة غير المطروقة، فهؤلاء لم ينتهوا إلى أن الصنعة قدرة واختيار ووعي وحضور وتأسيس جديد، لأنها متعلقة أولا بكيفية العمل، كما أنها متولدة من عملية ذهنية، وهكذا ظهرت مرة أخرى ثنائية متناظرة: الكلام الجاري (تراث وطبع) ؟ الاختيار (حدائث وصنعة) إن عيب مقعدي طريقة العرب في النظم، أنهم لم يفقهوا أن الاختيار إثراء للإبداع وتعميق له _ لاسيما وأن النقاد قد فطنوا إلى تميز شعر امرئ القيس بالسبق والابتداع _ إنه يتسع ليشمل طريقة التأليف والتنسيق بين الكلمات وهو دليل على أن الذات هي التي تلح على الكتابة، لأن الشعر إدراك وفطنة، وأن الشاعر لا يحقق هذه الصنعة حتى يشعر بما لا يشعر به غيره، أما السير على هدى القدماء من الشعراء فهو تقليد، والتقليد هو انتقاء المفاجأة، والمفاجأة هي أساس الشعر لما تنطوي عليه من رؤية جديدة مخالفة للمتداول ولتأثيرها السحري في القارئ عندما تستثيره وتستميل وجدانه وعقله معا.

أما الذوقيون فقد أثروا شعر الطبع دون أن يدركوا الدلالة العميقة لمفهوم الطبع، لأنه يصدر عن سهولة وبداهة، وهو عندهم أبلغ من الممارسة والتهذيب، اللذين يوحيان بالتكلف والتأنق والتزويق، ثم إنهم أباحوا لأنفسهم أن يعلقوا عمل الشاعر المحدث بضرورة التقيد بأخيلة القدامى الحسية، غير المجردة، ولا سيما التشبيهات التي هي الأداة البلاغية المفضلة لديهم، فهم إذن إما مُعظم من شأن الطبع، أو مهون من شأن الصنعة.

إن اعتماد مبدأ الكمية أمر نسبي وهش، لأنه غير مقترن بجودة النص فلا يكفي الشاعر أن يوجز في طباقاته وجناساته وأن يناسب في استعاراته لكي يكون شاعرا مطبوعا ومجودا. والحقيقة أن المجاز صنو للإبداع والحدثة، لأنه يدل على الاتساع وحدوث الحركة بحرية ومرونة دون عقبات أو حواجز. وغاب عنهم أن الإبداع بمقدوره أن يفعل الكثير وأن يوحى بالعديد من الأفعال الممكنة، فمن قوانينه الداخلية وخصوصياته الجمالية والتعبيرية يأتي التميز ويتحدد التلقي، والحدثة لا تقوم على المجاوزة والتخطي دون وعي بل هي تعميق للتراث وتنويع له، إنها مركزية أُلنا وحضوره وتفصح عن وعي بالذات، وهذا الوعي هو استواء والاستواء كذلك علامة لتواصل التراث مع الحدثة.

لكن الذوقيين أحجموا عن الاستعانة بشعر الحدثة والإفادة منه والاحتجاج به، فكانت معايير عمود الشعر الوفية لأحكام اللغويين ذاتية تؤثر السهولة دون عناء في طريقة تذوقها وتلقيها ورأيها، إن هذا الذوق الموصول بالقديم فقط، ليس مهينا لقبول تعقيدات الحضارة الجديدة مادام عجزه بينا ومعلنا. وعن قصد. عن مسايرة حركية التاريخ لاسيما لما تم الربط بين الحدثة والإفراط في البديع، مثلما فعل صاحب الوساطة عندما ربط بديع المحدثين بحب الإغراب، فمنهم من أحسن ومنهم من أفرط وأكثر⁽⁶⁾، كما أن صاحب الوساطة في موضع آخر لم يرض عن عمل النحويين في تقييد أساليب الشعراء وضرورة مطابقتها لمنطق الجملة التركيبي وقرر أن هذا الصنيع إساءة إلى الإبداع، وعلة ذلك: "شدة إعظام المتقدم، والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد، والفته النفس"⁽⁷⁾، إن الشعر المقبول نقديا وذوقيا هو الذي يخلو من التعقيد الذي يؤثر في حلاوة اللفظ وبهاء الطبع ويفسد التأليف، والإفراط معيب في كل أمر، وليس سمة عصر دون آخر: "فأما الإفراط فمذهب عام في المحدثين، وموجود كثير في الأوائل، والناس فيه مختلفون، فمنهم مستحسن قابل، ومستقبح راد"⁽⁸⁾. وقد عارض ابن الأثير في مثله السائر مقولة عنترة (هل غادر الشعراء من متردم) القائمة على إلزامية احتذاء القديم والنسج على معانيه المبتكرة، ويعترض على هذا النمط من التفكير الضيق والضئيل، الذي يقصي إبداع المحدثين: "إن سلمت إليك أن الشعر والخطابة كانا للعرب بالطبع والفطرة، فماذا تقول فيمن جاء بعدهم من شاعر وخطيب تحضروا وسكنوا البلاد، ولم يروا البادية ولا خلقوا بها وقد أجادوا في تأليف النظم والشعر، وجاءوا بمعان كثيرة ما جاءت في شعر العرب ولا نطقوا بها؟"⁽⁹⁾، وينفي الحجة القائلة إن المحدثين قد أخذوا من

فلسفة اليونان وتعلموها، وهذا الضرب من التفكير في رأيه قد حمل الطبع مفهومًا خاصًا، إذا ربطه بالعرب والبادية، وكان التراث هنا يشيع بالتقليد لا بالتداول.

إذا كان الاستدلال برفض المحدث، عائداً إلى غموض شعره فإن رد المحدث أن الغموض ليس أمراً سلبياً _ وقد سبق لأبي تمام أن سخر من سائله حين أجابه لم لا تفهم ما أقول _ وأن الشاعر لا يقصد إليه قصداً، إنه لا يكمن في طريقته بقدر ما هو كائن في المتلقي لما يبغض كل تغيير لإيمانه بأن التغيير خلاف للفكر المحافظ وقيمه وذوقه، وهذا دلالة على عدم دقته وعدله في أحكامه وتصوراتهِ، إن لم نقل جهله بالشعر هل هو لتقديم أم لمحدث، والمتأخر في منظور التفكير المحافظ ليس جيداً أو حسناً، بفعل تطبيق مقياس السبق الزمني، يقول القاضي الجرجاني: "وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جلة الرواة، من يلهج بعيب المتأخرين فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب منه ويختاره، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعره زمانه، كذب نفسه، ونقض قوله ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث والإقرار بالإحسان لمولد"⁽¹⁰⁾، وقصة ابن الأعرابي في موقفه المتطرف من الحدثية: (ولكن القديم أحب إلي) وقتما استحسن شعراً، فقليل له إنه لأبي نواس، فأبى مدحه ونعت شعر القدماء بأنه خالد وبق، بينما شعر المحدثين بريقه أني وسريع الزوال، وهكذا تكون الحضرية ردفاً للحدثية والبداءة صنواً للتراث، وهذه الحضرية لم تكن وليدة متغيرات البيئة العباسية، بل إن لغويًا مثل الأصمعي، قال: "إن العرب لا تروي شعر أبي وعدي بن زيد، لأن الفاظهما ليست بنجدية"⁽¹¹⁾، ويعجب صاحب الوساطة من محدودية هذا الحكم وقصر نظر قائله، إن ضالة هذا التصور تتجسد أحياناً في الربط المفتعل بين سيرة الشاعر وعقيدته وما أنتجه من قصائد مخالفة للذوق القائم، مما حدا بأبي بكر الصولي إلى مواجهة اللغويين ونعتهم بالجمود والذاتية، في اتهامهم لأبي تمام بالكفر، وأن شعره مستقبح ومرذول يقول الصولي: "وقد ادعى قوم عليه بالكفر بل حققوه وجعلوا ذلك سبباً للطعن على شعره، وتقبيح حسنة، وما ظننت أن كفراً ينقص من شعر، ولا أن إيماناً يزيد فيه"⁽¹²⁾، لقد اتجه الخطاب على سيرة الشاعر وأخباره عوض التوجه إلى النص لكشف متغيراته، وافتعل علاقة حميمة وعضوية بين النص ومبدعه، فهل الشعر باب من أبواب الأخلاق؟ إن الرسول (ص) قد أقر لأمرئ القيس بالسبق والابتداع، على الرغم من سيرته التي تتعارض ومثل الدين الإسلامي.

دافع الخطاب النقدي الموروث _ في مقارنته للإبداع والكتابة _ لمرجعية معارفية ذات أصول اجتماعية وثقافية وحضارية، كان أثرها جلياً في حركية الإبداع، وفي تفاوت القدرة على محاوره النص والوقوف على عناصره المكونة، ومع بدء التأليف وترجمة بعض من التراث الإنساني المتقدم، بدأت معالم الشعرية _ ك رؤية جديدة وصيغة متميزة للحدث _ في التأسيس وبدأ التركيز على النص يشغل بال عدد من النقاد مع تفاوت في الفهم والتفسير بالابتعاد عن الانطبائية التي كانت سائدة.

أصبح الكلام عن لغة الشعر مستقلة هو الغاية التي تميز الدراسات والبحوث وحازت الصنعة على اهتمام النقاد، فالشاعر ينتقي ألفاظه وتراكيبه ويؤلف بيتها ببراعة، ذلك أن الشعرية صنعة لها قوانينها التي تميزها من سواها وأنها بالمقابل ضد الوظيفة المرجعية السائدة في بعض الخطابات النقدية، وقد نبه قدامة بن جعفر إلى أن الشعر صنعة: "وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته"⁽¹³⁾ فالشعرية إذن مرسومة بدقة وإتقان وليس موضوعات محرمة أو محللة.

الشعرية في نصوص الجاحظ لا تفسر أو تفهم إلا بواسطة الاختيار والتأليف فيكون نسيج هذه الصنعة متألّفا ومتيناً، وقرر عبد القاهر الجرجاني أن الشعر وسيلة لتحديد جودة الصياغة وتبيان مواطن الجمال، وقد جعل للنحو وظيفة بنائية معنوية وليس مجرد وظيفة تهتم بحركة الكلمة وبنائها وأنه أسلوب من أساليب التعبير، لأن الشعر لديه طريقة خاصة في النظم.

ليس النحو عند عبد القاهر نظاماً سكونياً، بل هو نظام مرن، أضفى عليه عبد القاهر وظيفة جديدة مستوحاة من إعجاز القرآن وبلاغة العرب، وهكذا أضحت الشعرية إحساساً خاصاً بالمادة في أسلوب تأليفها تأخذ شكلاً معيناً من جانب التأثير في سلوكات المتلقي وانفعالاته، فيحدث فيه متعة وفائدة مثلما يتصور عبد القاهر.

أينعت هذه الشعرية وتفتحت بنظرية المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني الذي نظر للأقاويل الشعرية وبحث في صفات الأسلوب وتنوعه وفق مسالك الشعراء، زاده في ذلك ذوقه وما قرأه من فلسفة ومنطق.

قرأت الفلسفة الإبداع ونظرت له وسمت به عن النظرة الجزئية الخالصة، التي استغرقت مدداً طويلاً، إن جهود النقاد والفلاسفة تضافرت لإخراج الشعر من أسوار

التعصب والذوق الفطري والأحكام الارتجالية، وهكذا تمظهرت الحدائق النقدية بما طرأ على المجتمع من تغير، فهل تحددت صورة الحدائق إشكالية وخطاباً وتلقياً في كتابات النقاد والمفكرين المعاصرين؟ وهل اختلفت عن التجارب النقدية والذوقية السابقة؟ وكيف حددت موقفها الفكري والأيدولوجي والنقدي من التراث؟ وهل التلقي والتأليف بنيتان متكاملتان؟ وهل تقييد الخطاب النقدي، وأصبح عنصراً أساسياً في فهم النص وتحريك الدلالة؟

إن الصورة التي رسمها العقاد - نيابة عن جماعة الديوان في مواقفهم النقدية من الشعر العربي - تستند إلى الثنائية التقابلية: تقليد/ تجديد، طبع/ صنعة، ومنطلقة في ذلك صدق الشاعر في وجدانه وأحاسيسه، امتثالاً لقول صديقه عبد الرحمان شكري:

يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

وإن كان هذا الاهتمام قد قلل من التفاته الكامل إلى الصياغة الفنية، والأرجح أن ذلك عائد إلى قناعته بصلاح الألفاظ والتراكيب القديمة لاحتواء كل جديد، ما دام الشعور هو المطلوب فنياً وجمالياً، وهو يلغي كل تجديد يقوم على أنقاض التراث، أو محاولة الإساءة إليه وتحميله مسؤولية التخلف والجمود، ولهذا هاجم العقاد الدعوة التي نعتت الشعر الموروث بأنه أدب شخصي، فقال: "آخر هذه الدعوات التي تعجل بها المتعجلون ودسها معهم الدساسون أن الأدب العربي القديم أدب عتيق لا يصلح للبقاء لأنه كان أدباً اجتماعياً يخدم الأمم ويمثل حياتها أو لمن يقرأ تاريخها من بعدها"⁽¹⁴⁾. وانتهى على أن الانفصال عنه: "أشبه شيء بتجريد الإنسان من الذاكرة وتركه في أيدي المسخرين له أداة طيعة منقادة لكل ما تقاد إليه"⁽¹⁵⁾، ويمنح العقاد لمصطلح المعاصرة بعداً متميزاً، ربطه بالصدق الفني، إنه يشير إلى صدق الشاعر الجاهلي في التعبير المباشر عن الصلة الوثقى التي تشده إلى حقيقة بيئته الصحراوية، لهذا وصف شعراء النهضة بالتقليد الصرف لخلو شعرهم من الاحساسات الصادقة، وهو ينقلون وصف الذوق - لكونه موضوعاً قديماً إلى وصف الطائرة والكهرباء وغيرهما من الموضوعات الجديدة، فيخاطبهم: "إنما أنتم تولعون بالطيارات وما أشبهها لأنكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم وتتأثرون بالجاهلين وأنتم تزعمون أنكم تأخذون بالحديث، فقد وصف الجاهليون الناقة فوجب أن تصفوا أنتم الطيارة لأن الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصريين يركبون الطيارات... فالناقة موجودة اليوم كما كانت موجودة قبل التاريخ، وعصرية في هذا الزمان كما كانت عصرية في زمان امرئ القيس ولو وصفتموها أنتم لمعنى من المعاني تحسونه فيها لكنتم عصريين أكثر من (عصريتكم) حيث تصفون الطيارة لمجاراة

الأقدمين في وصف النوق والأضغان⁽¹⁶⁾، إن التقليد إذن أن لا يكون الشاعر صادقاً في شعوره أو معاناته بإزاء موقف من المواقف، أي أن العصرية هنا ضد الصدق الفني. الجديد عند طه حسين لا يتمثل في إماتة القديم وإنما في إحيائه لأن القديم أساس الثقافة، والقدم والجدة يتجسدان في تلك النزعة الإنسانية التي تقتزن بهما، ويؤكد بأن دعوته الحارة والتواصلية إلى طلب الجديد، لم تثنه من أن يجد في القديم لذة كبيرة لا تعادلها لذة، وأن سوء فهم هذه المسألة منبثق عن الفهم المخطئ للحضارة الحديثة⁽¹⁷⁾. حينما أنكرت جماعة الديوان على شعراء النهضة، وغيرهم تقليدهم المفرط، أظهروا هذا الاعتزاز بالشعر القديم، يقول: "فنحن لا ننقد شعراء الجيل الماضي لأنهم قدماء أو يشبهون القدماء وإلا كان أولى بنقدنا المتنبي وابن الرومي"⁽¹⁸⁾ أما أحمد شوقي فإنه يأبى التجديد السريع الذي يحدث دفعة واحدة وينظر إليه على أنه تعسف وجهل بحقيقة الشعر في تطوره، على الرغم من هذه القدرة على التغيير التي عرفتها مسرحياته الشعرية، ويستدل على ذلك بما كان يبعثه من فرنسا بقصائد جديدة في أساليبها ومعانيها، تماشياً مع روح الحضارة وتطور البيئة وتبدلها، وفي هذا خروج على المطروق من المضامين القديمة، ومن قصيدته في مدح (الخدوي) ومطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

فيرفضها (الخدوي)، لخروجها على المألوف والذوق ولافتتاحها بهذا البيت الغزلي، وكان أن رد شوقي بعد سماعه لمأخذ (الخدوي): "فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة، إنما كان محله وأن الزلل إذا أنا استعجلت"⁽¹⁹⁾ إن نقد (الخدوي) ورد شوقي، لا يمثلان التراث في عمقه بل يفصحان عن استمرار الذوق الفطري في الهيمنة، وإن الصورة المتوارثة من عهد اللغويين والرواة فقط هي التي تكررت. دعا النقد العربي الحديث _ في عمومهِ _ إلى أن تكون العروة وثقى وفي علاقة لا تنفصم بين التراث والحداثة، دون أن يعني ذلك إباحة التقليد أو سرقة معاني القدامى وصيغهم وصورهم وأخيلتهم وبياناتهم، إنما يعني أن يحذو المحدثون حذو الشعراء السابقين في طبعهم وأصالتهم وصدقهم، وفي ذلك ترسيخ مبادئ الرومانتيكية في موقفها من التراث والحداثة.

إن الفكر العربي منذ حداثة مسلم بن الوليد وأبي نواس وأبي تمام، والجهود النقدية التي نهضت لتأصيل القصيدة العربية بمعزل عن أحكام الفطرة من القضايا الجوهرية التي استدعت الانتقال الطبيعي والحتمي معا من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة الكتابية، على نحو ما هو الحال في الانتقال من السماع إلى التأسيس أو الانتقال الكمي والكيفي من إجراءات النقد العربي القديم المعروفة، إلى هذا التحول الذي حركت جذوته المناهج النقدية المعاصرة التي أرادت أن تستنطق الإبداع وفق مبادئ منظمة وعلى أسس فكرية مارست فعلها في آراء الناقد واستجابة القارئ وحتى في تغييره، فإن الأشياء بأصولها ومراتبها.

بدأت التوفيقية تسود التفكير النقدي فهي علة الإبداع الحقيقي، والنص فيها لا يجب أن يشترط بالزمن، أما شرطه فهو تضمنه لرؤية جديدة ومغايرة تحاور الفكر القديم وتبعثه في حلة مناسبة، وتعمل على تغيير فكر الإنسان الحديث، وهذه المناهج المستحدثة التي وإن عارضت التراث النقدي فإنها احتضنت النص القديم وقرأته قراءة مخالفة، لم يخل بعضها من التعسف في إصدار الأحكام كالتطبيقات النفسية والاجتماعية، وهذه التوفيقية وإن تزيت بزيت النقد الصارم، إلا أنها تحول دون فاعليته ولا سيما في إظهار المبادعة بين البداوة والحضارة، أو الإشارة إلى التيارات المختلفة التي أسهمت في توعية الإنسان، وخاصة في مرحلة الدولة العباسية أو في صورة القراءات الأخرى للخطاب العربي الحديث وكيفية الأخذ من الحضارة الغربية أو مواجهتها.

في الضفة الأخرى بدأ الشعور بثقل وطأة التراث بينا في آراء بعض النقاد، وهم يتحدثون عن الفضاء الشعري الحديث وحملوا القارئ دوامة الأسر للنمط القديم، نتيجة سكونية ثقافية وتلقيه والرأي الذي أبداه محمد الماكري في دراسته لإيقاع القصيدة الحديثة إذ ذكر ثلاثة أسباب منها أن الشكل القديم ظل مسيطرا نتيجة: "سكونية سنن التلقي الأدبي في المجال الثقافي العربي، بحيث ظل نموذج القصيدة القديمة هو كل شيء ولا شيء سواه، بحيث كانت التحولات النوعية المذكورة تتم في معزل عن شروط التلقي عند السواد الأعظم من المهتمين لأن الإنسان العربي ظل مسكونا بثقل مهاده الثقافي الذي يشكل الموروث الشعري قسما وافيا منه"⁽²⁰⁾، وقد سبقه غالي شكري إلى تحديد معنى خاص للحدائث، فهي في منظوره مفهوم حضاري، يتجلى في حركة الشعر الجديد الثورية هذا الشعر الذي يمثل مقوما جماليا أساسيا _ خلافا لكل ما سبقه من أشعار _ في بنية الحضارة العربية الحديثة لا مجرد صورة من صور السياسة أو الايديولوجيا⁽²¹⁾، ويجانب غالي شكري الموضوعية عندما يتنكر لكل

الإسهامات الجادة في تخطي الثنائية المتصادمة: تراث/ حادثة، فينفي أن يكون شعراء الحقبة العباسية ومن تلاهم إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، أصحاب حادثة، فهم مجددون ، وخروجهم على قيم السابقين كان شكليا، فضلا عن تضافر الذوق والمجتمع في ترسيخ سلطة القديم⁽²²⁾.

إعادة النظر في علاقتنا بتراثنا انطوت على أشكال متباينة، فإن محمد عابد الجابري، يطالب بتحديد موقف من التراث وإن قراءتنا له هي قراءة ارتدادية وجدانية، ينتصر فيها الماضي على الحاضر والمستقبل مثلما حدث في عصر الانحطاط ونظرتة الضيقة إلى التراث إنها قراءة قياس الغائب على الشاهد، كما يقول، ويحذر من الانتصار للحضارة الغربية، لأنها ليست حلا سليما والأسلم هو نقد العقل العربي، وتشخيص عيوبه من خلال ما سماه القراءة التشخيصية التي هي أكثر عمقا وفاعلية من القراءات المتداولة ومنها القراءة الاستنساخية (التلقي المباشر) والقراءة التأويلية (إعادة تشكيل الخطاب ليعبر عن وجهة النظر) وحاول حسين مروة أن يؤدلج تعاملنا مع مصطلحي: التراث/الحدثة، أي أن تكون الدراسة عقلانية وعلمية تغوص في مضمون التراث وتربطه بحاضر العرب بكل تناقضاته وبالتالي تسود التوفيقية.

يتعدد التراث إذن من خلال صلتنا به وموقفنا منه، وقد لا تخلو هذه المواقف من ذاتية مسرفة في الإيديولوجيا والأساس أن تكون الحادثة إسهاما في فهم التراث وتنقيته واستمراره، هذه الاستمرارية التي تصبغ عليه أصالة والأصالة ليست نقضا للحدثة ولا انصهارا فيها، إنها مشروطة بالصدق والإخلاص في الحفاظ على التراث الحضاري المشرق وصونه، فهي ليست قيда للإبداع أو حاجزا أمام مدركاته وتطلعاته وليست كذلك صورة للسكونية وموقفها من الجديد عليه أن يكون في إطار الزمانية، أي الانسجام بين الواقع والمثل الأعلى في سياق من الحركة والتطور والتثبيت، ومن هنا وجب أن يكون الانسجام طبيعيا، كما يقول أحمد هيكل: "فلا بد للأصالة من تجديد يكافئها ويسمو عن أن تكون تقليدا للقديم أو مجرد محافظة عليه، ولا بد للتجديد من أن يستند دائما إلى أصالة تعادله وتعصمه من أن يكون نقلا للحديث وإقحاما لشيء غريب على طبيعة الفن الشعري العربي كما تشكلت وتخلفت عبر العصور"⁽²³⁾ كما دعا محمد عابد الجابري إلى الفرق بين الحادثة العربية والحدثة الغربية لما بينهما من اختلاف قد يشكل على سالكه، ويرى أن هناك عجزا في الفكر

النقدي العربي في ترسيم مفهوم للحدث، وقد تكون الحدث عند البعض مقابلة للتراث وكأن ذلك طبيعة فيها، وهذا التقابل تتفاوت حدته من ناقد لآخر، وهذه السمة الضدية مردها إلى منطلقات الحدث الغربية، أما الحدث العربية فهي غير مستقرة فهل العلة في طبيعتها أم في ثقافتنا وواقعنا؟

مصطلح الحدث بنقد أدونيس في صورة الثابت والمتحول شخّص تجليات المصطلح في البيئة العربية، فقال: "الحدث في المجتمع العربي بدأت كموقف يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر"⁽²⁴⁾ إنه يغيب فاعلية النص القرآني في صقل ذهن العربي وتغيير موقفه من الحياة والعالم من حوله على أساس التعمير والعمران، ذلك أن الحدث لديه بزغت مع الخلافة الأموية التي شهدت صراع ثقافتين مختلفتين هما الثقافة العربية ونظيراتها من الثقافات الأجنبية الأخرى، مما دفع إلى أن يكون التعارض جليا بين القديم والحديث وذلك في سياق الصورة الدينية للخلافة التي يسير فيها الخلف على خطى السلف ويكون فيها الإتيان عوض الإبداع، وحتى وإن وجد إبداع فهو لتأصيل القديم وترسيخ شكله، وقد مثلت الحدث صراعا حقيقيا وحادا بين الثابت والمتغير في العهدين الأموي والعباسي، جراء فاعلية تيارين، هما: 1: التيار السياسي الفكري وأنموذجه الحركات الثورية والمذاهب العقلانية (معتزلة ومتصوفة) 2: أما التيار الثاني، فإنه فني وجمالي، أسهم في تفعيل أبو نواس (التأليف الواقعي للحياة اليومية) وأبو تمام (التأليف لا على مثال)⁽²⁵⁾، وانتهى أدونيس إلى وجود حدث عربية في الشعر تتجسد في تغير اللغة والشكل وانتقائها في العلم وتبديل المجتمع وإصلاحه أما الحدث عند خالدة سعيد، فإنها تتصل بالتأثير العباسي والغربي معا، وأن الحدث العباسية قد استندت إلى ثنائية البداوة/ الحضارة، وثنائية النقل/ العقل.

يظل العصر العباسي بزخمه الفكري المتنوع أداة الدارسين إما في التاريخ للحدث أو في توظيفها لتغيير الواقع العربي الحديث بنقده، فما أنتجه هذا العصر صورة حية لتناقضات المجتمع، وأثر ذلك في القدرة على التفكير والجرأة على نقد الاتجاه التقليدي وتسفيه موقفه من المحدث الذي ينزع إلى الحرية والتجديد، بسبب التعصب وإلغاء الآخر إذ لم يتمكن من التمييز بين جمعه للغة وتدوينها، وبين خصوصيات هذه الحركة الشعرية الجديدة، فكان صنيعة عبارة عن ذم واستهجان والغريب أن لغويا كأبي عمرو بن العلاء يعترف بأن انتقاد الشيء أشد من نظمه، وفي الجهة الأخرى يكون الشعراء تبعاً للخليل بن أحمد.

إن الشخصية المثقفة في فضائها المعرفي الثري، اقتحمت عالم الإبداع وراحت تبحث في قوالبه وصوره، وفيما وراء هذه القوالب والصور وتناقض وظيفة الكتابة، وتبين عن رأيها في تحليله وتقويمه وبدأ النقد يتخلص بشكل كبير من مقولة مروان بن أبي حفصة (والناس والله أشعر الناس) دون أن يفسر هذا بأن الذاتية قد تلاشت نهائيا وأن عهدا جديدا قد حل: فإن أراء النقاد المحدثين السابقة مبنية على تصور للحدثات ضمن تجلياتها العقائدية والاجتماعية وتأثير بعضها في الإبداع أكثر مما هي إشكالية متولدة من رؤية عميقة ونافذة وذات بصيرة.

أسهم عبد الله الغدامي في مناقشة مصطلح الحدثات، التي لم تعد قضية بل هي إشكالية رؤية وإبداعا وتلقيا، ومن هنا وجب عدم خلطها بمصطلحي التجديد والمعاصرة ورأيه: "أن الجميع يرضون بالتجديد، ويقبلون المعاصرة، لكنهم يختلفون حول (الحدثات) ومن هنا تتميز الحدثات، وأن لم تتحدد"⁽²⁶⁾، ومادامت إشكالية لا قضية فإنه حررها من قيد الزمن لتكون أكثر مطابقة لفاعلية الإنسان وقدرته على التحول، وتواصله عبر العصور فالحدثات عنده: "فوق الآنية، وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزئي ومرحلي ويجعلها زمنية أي كلية وشمولية، ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل"⁽²⁷⁾، ويعترف بصعوبة تحول الحدثات إلى مصطلح يتعدى الاجتهادات الخاصة إلى أن يكون تصورا معرفيا مشتركا ومقبولا من الجميع، ودليلة في ذلك أن هناك من يسوي بين الحدثات والتغريب وبينها وبين البديع، ومثل هذه المواقف الفردية الانعزالية، لا يمكن أن تؤخذ حجة دامغة على زمانية الحدثات فقد يكون أحدنا اليوم حدثا وغدا غير ذلك، لخضوعه للتحويلات على مستوى الفكر والنقد، كما حصل لنازك الملائكة، فإن الحدثات مفهوم جماعي وحضاري، لا تؤثر فيه الأحوال الفردية وهذه الزمانية تحفظ التراث من أن تنفذ إليه الأحكام الخاصة بما تحويه من تناقض أو تراجع وذاتية حينما يجتلب الفرد من التراث ما يلائم تطلعاته وثقافته وعقيدته، مما يقيم عقبة أخرى أكثر صلابة بين حكم الواجد وثقافة المتلقي ورؤيته أيضا للتراث وفهمه⁽²⁸⁾.

إن مقارنة الغدامي للإبداع العربي، تحكمها ثلاثة أشياء هي:

- 1_ الإجماع على الاقتباس من التراث الذي يجسد ذواتنا ووعينا.
- 2_ في التراث أصول وجواهر لا تتعرض للتبدل أبدا كاللغة الفصحى أو دلالات القصيدة الجاهلية مثل الطلل والبناء الهندسي لها.
- 3_ وفي التراث متغيرات مثل ظاهرة السجع الذي يبرز ويختفي، فالسجع آني واللغة زمانية⁽²⁹⁾

وذيلت هذه المقاربة على هذا النحو من التحديد، فالحدثية: معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوماً إلى صقل الموروث لتفرز الجوهرية منه، فترفعه إلى الزماني... فالحدثية _ إذن _ هي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد، بين الظرف الإنساني، وبين الجوهرية الموروث، وذلك من أجل استمرار العلاقة الإبداعية للإنسان مع لغته التي سيكون صانعاً لها من خلال ما يضيفه إليها بديلاً عن المتغيرات المنقرضة، كما أن اللغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية⁽³⁰⁾

بما أن الزمانية ليست ضد القدم لأنها لا تقدم، أما ما ينقض فعلها فهو الثابت بلا حركة: الحدثية _ حينئذ _ هي الفعل الواعي أخذاً بالجوهرية الثابت وتبديلاً للمتغير المتحول⁽³¹⁾، عن الزمانية التي هي جدة الزمن، لأنها فعل وظيفته تغيير العالم وتجديد الحياة من خلال صقل التراث ليكسب الصفة الحضارية الحققة، وهي الجوهر وتجاوز المتغير وتخطي الوقتية والمرحلية فهي إذن أصل، أما إذا قرنت إلى زمن ما، فإنه لا يمكن على نحو من الانحاء أن تكون أصلاً فليس هناك حدثية في العصر العباسي وأخرى في عصر النهضة وثالثة تمثل مرحلتنا، بل هي هذه السلسلة المنتظمة التي لا تتفصم عراها لأنها مؤسسة وجماعية وحضارية، وعملنا فيها هو فعل وليس انفعالا، مثلما يجب أن تكون الحدثية فاعلة في التراث، لا منفعة به، والزمانية نظرة توفيقية تدعم مما يبذل من جهود المناهج الحديثة كأداة لقراءة التراث.

التراث مفتوح وغير مكتف بذاته كما أن الحدثية مفتوحة وغير مكتفية بذاتها والزمانية صورة للتباين بين الثقافة الشفاهية والثقافة الكتابية، وقد قال والتراونج: تحتاج الشفاهية إلى أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة وهذا وهو مصيرها، كما تبدو في أثناء الإشارة إلى التيارات المختلفة التي أسهمت وما زالت _ في توعية الإنسان العربي أو في نقد واقعة وتفكيره، أو ضمن المقاربات المختلفة للخطاب العربي الحديث.

على الرغم من أهمية هذه القراءات لأنها لم تجسد بعد مبدأ الزمانية، لعدم استخلاص قيم نقدية وفكرية وفنية، خاصة بها وهي تطبق المناهج الغربية، فإن الشكلائية في محاورها نزعة حدثية ضد التقليد والعادة وتغليب السياسة على الأدب، تلغي الزمن في تعاملها مع اللغة، ونادت بالتغريب بدل التقليد ولا ترفض التراث الشعري القديم، إنما تتبناه على أساس أدبيته ونظرية التناص تشكل في جوهرها تواصلاً حميمياً بين التراث والحدثية أي

أن الحداثة انزياح عن التراث والتناص يشجع الثقافة والحفظ والرواية وممارسة أشعار الشعراء وأساليبهم وإيجاد علاقة مماثلة.

لتأصيل الزمانية كي تتحول إلى معيار نقدي ثابت لذا يجب الفصل في فوضى المصطلح التي لازمت كلمتي: تراث/ حداثة، مع مترادفاتهما فإن التراث ليس ردفا للمحافظة والقدم والتقليد والجمود كما أن الحداثة ليست ردفا للمعاصرة والجدة ، وهذا الغموض في الدلالة بدأ منذ تأليف ابن منظور للسانه، فإن الحديث عنده نقيض القديم والحديث، الجديد من الأشياء والجديد : ما لا عهد لك به وهذا مزج بينهما لأن الجديد دليل على بقايا من القديم ويتميز بالإغراب، وإن هذا القديم يمكن أن يتطور ويتوسع، وفي تعريف ابن منظور للتراث، يغلب السياق الديني /الاجتماعي، إنه ما يخلفه الرجل لورثته إلا أنه يمكن تكييف هذه الدلالة بحيث يصير التراث ملكا جماعيا ثابتا يتفاعل مع الأجيال والعصور، فهو تاريخ الأمة وميراث حضارتها في ديمومتها وصيرورتها بعيدا عن النزعة التقديسية المفرطة التي ينقبض بها ولا ينفتح.

أما المعاصرة فهي وقتية تخص عصرا يتصف بتقاليد وسلوكات معينة، وقد يكون العصر مقابلا للتخلف أو البقاء على القديم وسمة للتمرد على المهيمن، ولكن العصرية ارتبطت أكثر بالتقدم العلمي وبالاختراعات والموضات، مما يثبت إمكانية أن تكون يوما ما قديمة، بعد أن ينتهي بريقها أو أثرها.

هكذا فإن الزمانية بديل التعريفات المتعددة الأشكال، التي توجت الجهود الفردية ونظرتها للأشياء كأن تقرر الحداثة بالتغيرات الاجتماعية مثل انهيار الإقطاع وصعود البرجوازية ثم انحسارها بفعل الصراع الطبقي الذي حولها إلى ثقافة جماهيرية ضد سلطة القديم ومؤسساته، على الرغم من أن ماركس ينتقد الحداثة وأنها تعبير عن سيادة الروح البرجوازية أو أن الحداثة مَثَلٌ متطور وطريقة في الحياة والثقافة، أو أن تكون صورة لتطور الاقتصاد والتناقض بين الفقير والغني على مستوى الشعوب والدول.

الحداثة أخيرا ليست بديلا أو صورة للمواجهة مع القديم، إنها معا كالنهر المتدفق عطاء وسخاء.

- مراجع البحث وإحالاته:

- (1) أبو بكر الصولي؛ أخبار أبي تمام؛ تحقيق محمد عبده عزام؛ خليل محمود عساكر؛ نظير الإسلام الهندي؛ دار الآفاق الجديدة؛ ط3 بيروت 1980؛ ص 127
- (2) المرجع نفسه؛ ص 15
- (3) ينظر: القاضي الجرجاني؛ الوساطة؛ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم؛ علي محمد البجاوي.؛ المكتبة العصرية؛ بيروت 1966 ص 18؛ 19.
- (4) المرجع نفسه؛ ص 17؛ 18.
- (5) الأمدى؛ الموازنة؛ تحقيق محمد الدين عبد الحميد؛ ص 11.
- (6) ينظر: القاضي الجرجاني؛ ص 34.
- (7) المرجع نفسه؛ ص 10.
- (8) المرجع نفسه؛ ص 420.
- (9) ابن الأثير؛ المثل السائر؛ ج2؛ تحقيق احمد الحوفي؛ بدوي طبانة؛ دار الرفاعي؛ ط2؛ الرياض 1983؛ ص 8
- (10) القاضي الجرجاني؛ ص 50 ..
- (11) المرجع نفسه؛ ص 51 ..
- (12) الصولي؛ ص 172 7
- (13) عباس محمود العقاد؛ أشتات مجتمعات؛ دار الرغم من أن ماركس ينتقد الحدأة. المعارف بمصر؛ القاهرة 1963؛ ص 127؛ 128.
- (14) المرجع نفسه؛ ص 128.
- (15) عباس محمود العقاد؛ ساعات بين الكتب؛ ج 1؛ مكتبة النهضة المصرية؛ ط 3؛ القاهرة 1950؛ ص 122.
- (16) ينظر طه حسين؛ حديث الأربعاء؛ ج1؛ دار المعارف بمصر؛ القاهرة 1964؛ ص 25 26
- (17) العقاد؛ ساعات؛ ص 116
- (18) محمد الماكري؛ الشكل والخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي؛ المركز الثقافي العربي؛ ط1؛ بيروت 1991؛ ص 176
- (19) (احمد شوقي؛ مقدمة الشوقيات؛ ج 1؛ دار الكتب المصرية القاهرة 1946؛ ص 8.
- (20) محمد الماكري؛ الشكل والخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي؛ المركز الثقافي العربي؛ ط1؛ بيروت 1991؛ ص 176
- (21) ينظر: غالي شكري؛ شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت 1978، ص 116، 117.
- (22) ينظر: المرجع نفسه؛ ص 109.

(23) أحمد هيكل، دراسات أدبية، دار المعارف بمصر، ط1، القاهرة 1954، ص 38.

(24) أدونيس؛ صدمة الحداثة؛ دار العودة؛ ط4؛ 2002/30/01 ندوة حول مف بيروت 1983؛ ص 9.

(25) ينظر: المرجع نفسه؛ ص 9؛ 10 ..

(26) عبد الله محمد الغدامي؛ تشريح النص؛ دار الطليعة؛ ط 1؛ بيروت 1987؛ ص 7.

(27) (المرجع نفسه؛ ص 7.

(28) ينظر: المرجع نفسه؛ ص 7-9 ..

(29) المرجع نفسه؛ ص 10 ..

(30) (المرجع نفسه؛ ص 10 11 .

(31) المرجع نفسه؛ ص 11 .