الشاعر العربيّ الحديث ناقداً

نقد الفكر، النقد الثقافيّ، النقد الجماليّ

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4042)

المرسومي، علي صليبي

الشاعر العربي الحديث ناقدا / علي صليبي المرسومي :-
عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥
( ) ص
ر.أ: (2015/8/4042).
الواصفات:/ الشعر العربي//النقد الأدبي/

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-157-2

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

الشاعر العربيّ الحديث ناقداً

نقد الفكر، النقد الثقافيّ، النقد الجماليّ

الدكتور

علي صليبي مجيد المرسومي

كلية التربية الأساسية/الجامعة المستنصرية

العراق

2016 م - 1437 هـ

الفهرس

المقدمة 7
التمهيد: الدفاع عن الأنموذج..... 11

الفصل الأول: نقد الفكر عند أدونيس

مدخل نظري..... 29
المبحث الأول: مفهوم الدين..... 41
المبحث الثاني: مفهوم السياسة..... 59
المبحث الثالث: مفهوم الأدب 68

الفصل الثاني: النقد الثقافي عند عز الدين المناصرة

المبحث الأول: تاريخية النقد الثقافي (قراءة في المصطلح) 115
المبحث الثاني: مفهوم النقد الثقافي وطبيعته..... 133
المبحث الثالث: العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي 139
المبحث الرابع: النقد الثقافي المقارن..... 152

الفصل الثالث: النقد الجمالي عند علي جعفر العلاق

مدخل نظري..... 163
المبحث الأول: جماليات اللغة الشعرية 171
المبحث الثاني: جماليات الإيقاع الشعري..... 187
المبحث الثالث: جماليات التركيب الشعري..... 197
المبحث الرابع: التلقي والتداول الشعري 217
المبحث الخامس: تداخل الفنون 232
المصادر والمراجع 251

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبي الرحمة محمد وعلى آله أجمعين وبعد.

يمثل الشاعر الناقد ملمحاً مهماً من ملامح العملية النقدية بصورتها الإجرائية، إذ أنيطت به منذ ظهور النقد بوصفها ممارسة أدبية فعّالة لتقويم الشعر ونقده، وعلى الرغم من بدائية تلك الآراء وتغلب الجانب الانطباعي عليها في بداية ظهورها، فإنها كانت تمثل بدايات مهمة في العملية النقدية على صعيد مقاربة آراء الشعراء وانطباعاتهم وأفكارهم في نصوصهم ونصوص غيرهم.

وتعدّ هذه الظاهرة من الظواهر البارزة التي بدأت تلفت انتباه الدرس النقدي الجديد، بوصفها ظاهرة تقدم مجموعة كبيرة من الأسئلة المهمة عن مدى أهمية رأي الشاعر النقدي، وهل كان بالإمكان أن يجمع الأديب بين صفتي الشاعر والناقد معاً، بكل ما تنطوي عليه هذه الثنائية من إشكاليات وقضايا تندرج الآن في صلب نظرية الأدب ونظرية النقد، وقد خضعتا في عصر الحداثة وما بعدها للتطور الثقافي في الرؤية والمنهج والإجراء.

لذا فإن توجّه الدرس الأكاديمي الحديث لرصد هذه الظاهرة ودراستها وتقويم منجزها يعدّ من منجزات هذه الدرس، إذ إنها أصبحت اليوم ظاهرة لافتة حين توجّه أغلب الشعراء إلى ممارسة العملية النقدية على نطاق يقتضي الاهتمام والرصد والمعاينة الأكاديمية، فضلاً عن تنوّع هذه الممارسة في حقول النقد الجديدة بكل ما تنطوي عليه من سعة وتنوّع وعمق.

لم تكن هذه الدراسة في حقيقة الأمر جديدة على البحث الأكاديمي من ناحية الموضوع، إلاّ أن جدتها تكمن في رصد الظاهرة سواءً في المضمون النقدي أم في معاينة الموضوع على نحو عام، فكثير من الدراسات التي تناولت الشعراء النقاد، منها: الشعراء نقاداً (دراسات في الأدب الإسلامي والأموي) للدكتور عبد الجبار المطلبي، و(الشريف الرضي ناقدا)، للدكتور أحمد مطلوب، فضلاً عن الدراسات الأكاديمية التي أخذت بدراسة هذه الظاهرة، ونذكر منها(الشعراء العباسيون نقاداً، للدكتور منعم سلمان الموسوي، والشاعر العراقي الحديث ناقداً (1920-1980) للدكتور علي حداد، الشّعراء النقّاد تطوّر الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث - الشعراء الستينيّون أنموذجاً، للدكتور خليل شيرزاد علي))، وهي على الرغم من أهميتها إلا إن اغلبها كان يدور في فكرة الدفاع عن الأنموذج الشعري لهؤلاء الشعراء.

لم أتبع في اختياري للشعراء النقاد التحديد التاريخي للظاهرة، إنما اخترت ثلاثة شعراء وهم (أدونيس، عز الدين المناصرة، علي جعفر العلاق)، لما يمثلونه من اتجاهات نقدية واضحة تخصص فيها كلّ منهم بممارسة نقدية معينة تميّز فيها،

وكرّس كلّ جهده وعمله في الميدان النقدي على إنضاجها وتكريسها والسعي إلى دفعها من أجل أن تكون ظاهرة بارزة.

تقوم خطة البحث على تمهيد وثلاثة فصول، جاء التمهيد على محورين المحور الأول، جاء في الدفاع عن الأنموذج مستعرضا جميع المحاولات النقدية للشعراء النقاد، أما المحور الثاني فخصص للحديث عن الرؤية المنهجية للشعراء الذين خصص البحث لهم.

أما الفصل الأول الموسوم بـ (نقد الفكر) الذي خصص لجهود الشاعر الناقد أدونيس، فقد جاء على ثلاثة مباحث، وهي تتضمن مجمل رؤاه النقدية، إذ وجد أن الأطراف التي تعاونت على تكوين الفكر العربي وهما (الدين والسياسة) كانتا السبب في وجود الإتباعية الشعرية، فأفرزت لنا عقلية اتباعية تقبل لا تسأل، لذا جاء المبحث الأول للحديث عن الدين، وأما المبحث الثاني فخصص للسياسة، أما المبحث الثالث فقد خصص للشعر بوصفه انعكاساً للاتباعية التي أرستها المباحث المتقدمة.

في حين جاء الفصل الثاني من الدراسة تحت عنوان (النقد الثقافي)، وهو مختص بآراء الشاعر وجهوده الناقد عز الدين المناصرة في هذا المجال، إذ قام على أربعة مباحث، خصص المبحث الأول للحديث عن (تاريخية النقد الثقافي)، وذلك للإشارة إلى الدراسات التي تحدثت عن هذا المنهج قبل ظهوره مصطلحاً واضح المعالم، ولم يكن المبحث الثاني بعيداً عما بدأه المبحث الأول، لذا تخصص في الحديث عن (مفهوم النقد الثقافي وطبيعته)، فيما جاء المبحث الثالث ليعمل في دائرة الإشكالية التي تعرض لها المنهج الثقافي، وهي (العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي)، أما المبحث الرابع فتخصص في عمل المناصرة الأساس في (النقد الثقافي المقارن).

خصصنا الفصل الثالث للنقد الجمالي، وقسم على خمسة مباحث، حاولنا فيها جمع مجمل الآراء النقدية للشاعر الناقد علي جعفر العلاق، جاء المبحث الأول في موضوع (جماليات اللغة الشعرية)، في حين ركز الثاني على (جماليات الإيقاع)، أما المبحث الثالث فخصص لبحث (جماليات التركيب الشعري)، وذهب المبحث الرابع إلى البحث في موضوع (التلقي والتداول الشعري)، أما المبحث الخامس فقد خصص لموضوع مهم قاربه العلاق كثيراً في عمله النقدي وهو (تداخل الفنون).

وإذا كان لابد من التركيز على نقاط مهمة في هذه الدراسة تنبغي الإشارة إليها في المقدمة، فلا بدّ من التطرق في أولها إلى خصوصية الأسماء التي قدّمها البحث، ولما تحمله من إشكاليات تنبع من طبيعة الرؤية الشخصية لهؤلاء النقاد، فكثيرٌ منهم يجد في أدونيس شخصية إشكالية إلى أبعد الحدود، تحاول التشكيك بالبنية العقلية للعربية عن طريق الدين، فضلاً عن آرائه في التراث والحداثة والثقافة والأدب عموماً.

ويعدّ المناصره في هذا السياق من الأكاديميين القلائل الذين تناول ظاهرة النقد الثقافي تناولاً أكاديمياً علمياً والأمر به حاجة إلى رصد وقراءة، وهو الشاعر الذي حظي باهتمام كثير من الدراسات في أكثر من مكان وزمان، ومثله العلاق الشاعر المميز أيضاً الذي أنجز مجموعة مهمة من الدراسات النقدية الجادة التي تصبّ في مسار النقد الجمالي، على النحو الذي هدانا إلى تناولهم بوصفهم شعراءً نقاداً من خلال تميّز كلّ منهم بعمل نقدي محدد، فالأول (ادونيس) وقد مثل الاتجاه الفكري في النقد وشغلت دراساته أهم قضايا الفكر العربي وأخطرها، والثاني المناصرة (النقد الثقافي المقارن) بحكم رؤيته النقدية وتخصصه الأكاديمي، والثالث العلاق الاتجاه الجمالي وقد زاوج فيه بين الحساسية الشعرية والرؤية النقدية، وان ما يربط بين هذه الاتجاهات هو المساحة الكبيرة التي احتلتها في الثقافة العربية لما ينضوي تحتها من عوامل جذب وانسجام مع تلك الثقافة لما في الفكري من عمق إحالي مرجعي للثقافة العربية القديمة، ولما للثقافي من امتدادت تنسجم مع الذائقة العربية، ولما يتمثله الجمالي من حصيلة تراكمات وممارسات نقدية مختلفة تتغيّا البعد الجمالي.

ولعلّنا يجب أن نلحظ أمراً مهماً يمكن أن يصبّ في صالح رؤية الاختيار لهؤلاء الشعراء النقاد، ويتمثل هذا الأمر في أن أدونيس والمناصرة والعلاق يحملون درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية والنقدية، وكلّهم عمل أستاذاً جامعياً سنوات طويلة، ومازال المناصرة أستاذاً للأدب والنقد المقارن في جامعة فيلادلفيا الأهلية في الأردن، والعلاق أستاذاً للأدب والنقد المقارن أيضاً في جامعة الإمارات في الإمارات العربية المتحدة.

أما بالنسبة لترتيب الشعراء النقاد في البحث فقد خضع للتاريخ والحضور والأهمية ضمن حالة واحدة، إذ يصنّف أدونيس ضمن فئة روّاد شعر الحداثة العربية وقد بدأ منذ بداية الخمسينات من القرن الماضي، وجاء عز الدين المناصرة في النصف الأول من مرحلة الستينيات الشعرية، في حين جاء علي جعفر العلاق في نهاية هذه المرحلة الستينية لكنه عُدّ من فرسانها أيضاً.

أما الحديث عن المصادر والمراجع التي أغنت البحث وخصبت مقارباته، فقد اعتمدنا فيها بالدرجة الأساس على الكتب النقدية للنقاد التي تمثّل عينة البحث، لأن البحث يعمل ضمن فضاء نقد النقد، فضلا عن (الكتب والدوريات) التي تحدثت عن هذه الظاهرة بعامة، وعن هؤلاء الشعراء النقاد بخاصة، وكان لها الفضل الكبير في إثراء البحث وتعزيز مسيرته وإرشاده إلى السبل العلمية الكفيلة بتثبيت رؤيته في هذا المجال وتكريسها.

لم يعتمد البحث على منهج نقدي محدد من المناهج المتبعة في الدراسة النقدية، لأنه يدخل عملياً وإجرائياً ضمن إطار نقد النقد، وهو يحاول تحديد مناهج نقدية ووصفها ونقدها في سياق جهد نقدي يعود لشعراء في الأصل، ولم يألُ بحثنا جهداً لاستعمال آليات أي منهج حين

تقتضي الضرورة والمناسبة ذلك، لكنّ جهد الباحث بقي هو الفيصل المنهجي الممكن في هذا السبيل.

التمهيد

الدفاع عن الأنموذج

إن العلاقة بين النقد بوصفه قراءة على القراءة والشعر بوصفه ممارسة إبداعية خلاّقة ـ على المستويين النظري والإجرائي ـ هي علاقة جدلية، إذ يبدأ النقد ممارسته الفكرية والثقافية والجمالية من حيث ما ينتهي الشعر في بناء تشكيله وتكوين نصّه واستواء جنسه الأدبي.

فالناقد يعيد إنتاج هذا النص من خلال معاينته وفحصه ورصد تحولاته اللغوية والصورية والإيقاعية والتشكيلية، ثم يقوم بتسجيل رؤاه النقدية الخاصة به كلما استلزم الأمر ذلك، وبحسب طبيعة الدراسة وحساسية رؤيتها وآليات منهجها وأسلوب قراءتها، فلم تعد مهمه النقد المركزية ـ ضمن مشروعه الحداثي ـ محصورة في نطاق الاكتفاء ببيان محاسن هذا النص الشعري ومساوئه في ظلّ ما يصطلح عليه ـ نقدياً ـ بـ ((حكم القيمة))، بل تعدى الشغل النقدي حدود الأحكام النقدية السريعة إلى أبعد من ذلك بكثير، إذ أصبحت الممارسة النقدية ذات أبعاد فلسفية ومعرفية وفكرية وثقافية وجمالية وأدبية في آن معاً، فهي تحاول ـ استناداً إلى هذا المناخ ـ نقد الحياة وإعادة تشكيلها جمالياً من خلال نقد النص وظواهره ومشكلاته، عبر رؤية منهجية لها قواعدها وقوانينها ونظمها.

ونظراً للأهمية الكبيرة التي يتمتع بها النقد ـ بوصفه حالة حضارية ـ لا على مستوى الشعر حسب بل على مستوى مجالات فكرية وثقافية وجمالية لا حصر لها، فقد ظهر كثيرٌ من النقاد الذين برزوا في ميدان النظرية والفكر النقدي والإجراء التطبيقي، بعضهم جاء من منطقة النظرية والرؤية والمنهج بفضائها الأكاديمي المدرسي فانصرف نقاده إلى معالجة هذه المنطقة، وبعضهم الآخر جاء من منطقة الشعر ذاتها فعالج النصوص بالدرجة الأولى بوصفها مساحة النقد الأرحب، مزوّداً بما تيسّر من فضاء النظرية والرؤية والمنهج داخل فضاء المزاج والذوق الشخصي المدرّب والمتمرّن.

كان هذا الناقد الشاعر بالضرورة أكثر قرباً من روح الشعر وطبقاته وطيّاته وأسراره الداخلية، وأطلق على نقّاد هذا القسم مصطلح ((الشعراء النقّاد)) وهم الذين اظهرت شخصياتهم الأدبية قدرة في الإبداع الشعري تضاهيها قدرة مقابلة في الإبداع النقدي.

وبما أن هناك نمطين من النقاد في إطار هذا التصنيف، فلا بد من وجود فرق نظري وإجرائي على المستويات كافة بين الاثنين، وهو ما يكاد يكون واضحاً في تفاصيل الممارسة النقدية، فإن النمط الأول المعروف في عالم الدراسة النقدية هو النمط الذي يمارس العملية النقدية من دون أن يكون مبدعاً في ميدان إبداعي معيّن، على النحو الذي تتجلّى فيه شخصيته المهنية بوصفها شخصية ناقد مشتغل حصراً في

مجال العمل النقدي ولا تاريخ له في عالم الإبداع الشعري، وليس من الضروري أن يكون كذلك (أي أن يكون ناقد الشعر شاعراً) لأن الممارسة النقدية لا تشترط بالطبع، أن يكون الناقد شاعراً، لكنها تشترط أن يمتلك هذه الحساسية الشعرية التي تؤهله لفهم النص الشعري وإدراكه وتمثله أكثر، وكأنه يعيد تمثيل الشاعر في كتابة القصيدة.

توضع لهذا الناقد شروط وصفات يجب أن يتحلى بها ليتمكّن على وفقها من الوصول بممارسته النقدية إلى الأنموذج الأمثل، ولا بدّ في هذا السياق من بعض الصفات التي تجعل منه ناقداً مميزاً، وذلك لأن ((للشعر صناعة وثقافة يعرفهما أهل العلم))[1]، على حد تعبير ابن سلام، ولاشك في أن حدّي (الصناعة والثقافة) يمثّلان تشكّل الصورة الأولى للرؤية النقدية، التي لا يستطيع الناقد ولوج فضاء الممارسة النقدية من دون تشييدها وتثبيت ركائزها ووضع أسسها.

وعلى الرغم من تلك الصفات الجوهرية التي يجب أن يتسلح بها الناقد في عملية ممارسته لنقد الشعر، فإن هناك نفوراً تاريخياً عند بعض الشعراء من قيام النقد بقراءة نصوصهم وتقويم تجاربهم وتصويب عملهم الشعري، وعدم الإذعان إلى أحكامهم النقدية التي قد تكون في صالح العمل الشعري، على النحو الذي يؤلّف سوءَ فهم دائماً بين الشعراء ونقاد الشعر، وهو سوء فهم يبدو طبيعياً إلى حدّ ما بحكم حساسية الشاعر وطبيعته النرجسية وحساسية التحوّل والتغيير الذي يحصل للنص الشعري بين منطقة التأليف ومنطقة القراءة، وبحكم تباين مقاصد الشاعر ومقاصد النص الشعري ومقاصد القارىء أيضاً.

لعلّ المقولة التي قيلت لخلف الأحمر بوصفه راوية ومحسوباً على منطقة النقد ونصّها:((وقال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنته فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك))[2]، تظهر هذا المناخ الخلافي على نحو ما بين مقصد الشاعر ومقصد الناقد، وتأتي إجابة خلف الأحمر معبّرة عن موضوعية النظرة النقدية وصحّة رؤيتها، حين قال ((إذا أخذت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصَّراف: إنه رديء! فهل ينفعك استحسانك إيّاهُ؟))[3]، كناية عن أن الصرّاف الذي يفرّق بين العملة الأصيلة والعملة المزيّفة،وبين الجيدة والرديئه، هو الذي يجعل الأشياء قابلة للتداول والصيرورة والاستمرار في ديمومة الفضاء.

ويقصد به هنا الناقد الذي بوسعه أن يميّز بين القصيدة الجيدة من القصيدة الرديئة، وهو الذي يسهم في تسويق القصيدة في مجتمع التلقي ويضع الحدود بين القيمة الفنية للقصيدة وخلافها، ويبدو أن هذا الموقف جاء من نظرة الشعراء إلى

([1]) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، السفر الأول، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني– السعودية، 1952: 5.

(2) طبقات فحول الشعراء: 7.

(3) م. ن: 7.

هؤلاء النقاد لأنهم لم يعانوا الشعر ولم يسلكوا طرقه ولم يكتووا بناره، وأن آراءهم مهما تكن دقيقة فإنها لا تصل إلى ما أراد الشاعر أن يقول فيما يوصف بمقصدية الشاعر، فهي لم تكن نابعة من داخل النص الشعري ومن جوهر عنائه وخصوصية تجربته، وتبقى أحكاماً تمثل نظرة الناقد لا نظرة الشاعر.

أما النمط الثاني (الشعراء النقاد) وهم الأهم في إطار بحثنا الذي خرجوا من خضم العملية الشعرية وسلكوا طرقها واكتووا بنارها، فهم الأقرب لفهم ما أراد الشاعر أن يقول، سئل بشار عن جرير والفرزدق ((أيهما أشعر، فقال: جرير أشعرهما، فقيل له بماذا؟ فقال: لأن جريراً يشتد،إذا شاء، وليس كذلك الفرزدق، لأنه لايشتد أبداً، فقيل له: فإن يونس وأبا عبيدة يفضلان الفرزدق على جرير، فقال ليس هذا من عمل أولئك القوم، إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله))[1].

من هنا نجد أن أحكام هؤلاء النقاد – وفق رأي البعض - هي الأقرب إلى حقيقة فهم هذه الممارسة لأنها خارجة من ناقد عانى الشعر وتعامل معه. فهو الأقرب إلى الدفاع عن نماذج الشعراء، فـ((الشاعر العربي القديم كان يأبى أن يدعى لأحكام النقاد، ويرى أن علمهم بالشعر لا يسمو بهم إلى حيث يشتهون من الحكم على الشعر، أو التصدي للشعراء، منهم – أي أولئك النقاد- ليسوا في نظر الشاعر القديم، إلا نقلة، أو جامعي أخبار لا يستطيع نقد الشعر، وميز رديئه من جيده، إلا من خبره، وعانى نظمه))[2].

لذا نجد كثيراً من الشعراء الذين قاموا بدور النقاد في ظلّ اعتراضاتهم على آراء النقاد في أشعارهم، يدفعهم إلى ذلك ما اصطلحنا عليه هنا بالدفاع عن أنموذجهم الشعري، ومحاولتهم لتوضيح ما يعتقدون أنه غمض على النقاد الآخرين، فضلاً عن سوء الفهم لما أراد الشاعر أن يقول في شعره، يقول جبرا إبراهيم جبرا إنَّ ((أديبنا اليوم مضطر إلى الخلق من ناحية، والى الدفاع عما يخلق من ناحية أخرى – ولن يسعفه (النقاد) الأكاديميون إلا فيما ندر، لأنهم على الأكثر متخلفون عن آرائهِ أو غير متعاطفين مع محاولاته، وهكذا أصبحت حاجة المبدع إلى تبرير عمله فضيلة فكرية ينتعش بها الأدب))[3]. فالشاعر هنا يقوم بمهمة أدبية مزدوجة، فهو الخالق الصانع للعمل الفني والمدافع عنه في الوقت نفسه، فضلاً عن المسوغات الأخرى التي تدفع الشاعر لكي يقوم بمهمة الناقد، ((أولها تجربته الإبداعية نفسها- ولاسيما حين تقيمها

---

(1) إعجاز القرآن، الباقلاني (أبي بكر محمد بن الطيب)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر: 176-177.

(2) الجانب اللغوي في جهد نازك الملائكة النقدي، د. نعمة رحيم العزاوي، مجلة الأقلام، ع 11، ت2، 1985: 79.

(3) الرحلة الثامنة (دراسات نقدية)، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1979: 101.

على رؤية تغاير السائد وتدعو إلى التجديد، ومنها مؤهلات معرفية ونقدية يجدها الشاعر في نفسه، وربما كانت الرغبة في أن تكون للشاعر أكثر من شخصية أدبية يعرفه من خلالها))[1].

وتبعاً لذلك تعددت مجالات الشاعر – الناقد في النقد، وذلك من خلال كتب نقدية تمثل مشروعه النقدي، أو من خلال بعض المقدمات لدواوينه أو لدواوين شعراء آخرين، وهي تمثل رؤية الناقد في هذا الديوان، أو عن طريق مقالات وهي ايضاً تكمل الجوانب التي طرقتها ذائقة الشاعر – الناقد، وهذه الجوانب لا تخرج عن ذائقة ذلك الشاعر وما يؤمن به ويمثّل أنموذجه في الكتابة.

وإذا ما تتبعنا دور الشاعر – الناقد تأريخياً، نجد أنّ الغرب كان الأسبق في هذا المجال، والأكثر استيعاباً لهذا النوع من النقاد، إذ قدّم لنا أدبه ونقده أنواعاً متميزة من النقاد – الشعراء، مثل ت. س اليوت، دانتي، وغوته، وكولردج، وارشيبالد ماكلش، وألن تيت وغيرهم من الشعراء، ولكن بعض هذه الأسماء لايمكن أن نطلق عليها صفة الشاعر الناقد، بل إنهم مارسوا الشعر تارة والنقد تارة أخرى من دون تواصل حثيث بين التجربة الشعرية والتجربة النقدية، فهم لم يصلوا إلى التكامل في الممارسة، والتجرد من ذات الشاعرفي ذات الناقد، فالدافع لكتابة النقد هنا هو الدفاع المجرد عن الشعر والأنموذج الشعري [2].

ولعل ت. س اليوت أبرز الشعراء – النقاد، الذين ناقشوا مسألة الشاعر – الناقد وكيف يمكن لهذا الشاعر أن يأخذ دور الناقد، وقد ميّز في مقالته (بحث موجز في النقد والشعر) بين ثلاثة أنواع من النقد، وهو النقد الخلاق، والنقد التاريخي، والنقد الحقيقي الأصيل، وهو نقد الشاعر – الناقد الذي يقارب الشعر من أجل إعادة خلق الشعر وإنتاجه[3]، لكنه تراجع بعد ذلك ليبين لنا نواقص الشاعر الناقد، ووجد أنه لا يستطيع أن يتجرد من أنموذجه الشعري ((واعترف أن الشاعر يحاول دائماً أن يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو))[4]، وعدّ اتحاد الشاعر بالناقد اتحاداً قلقاً لأنه لم يصل إلى درجة النقد الحقيقي الذي يتجرد من خلاله الشاعر عن أنموذجه

---

(1) الخطاب الأخر (مقاربة لأبجدية الشاعر الناقد)، د. علي حداد، منشورات الاتحاد العام للكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط1، 2002: 10.

(2) ينظر: مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (110)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 426.

(3) ينظر: م.ن: 408.

(4) م. ن: 409

الشعري[1]، ولم يقتصر على ذلك بل قلل من أهمية نقده ((باعتباره مجرد ناتج جانبي لنشاطه الخلاق، وباعتباره كسب ضمن سياق الأدب الذي ظهر في فترة كتابته))[2].

من خلال ما تقدم نجد أن الشاعر – الناقد لم يقم إلاَّ بدور الناقد التقويمي، وهو النقد الذي لا يتعدى سوى إطلاق الأحكام على شعره وشعر الآخرين، فهو لم يصل إلى الناقد الحقيقي الذي يعيد خلق النص الأدبي وتكوينه من جديد، بحيث يكون إنتاجه النقدي موازياً لإنتاجه الشعري.

وإذا ما تتبعنا دور الشاعر الناقد في النقد العربي، منطلقين من المحاولات الشعرية الأولى والمتمثلة بما تركه لنا العصر الأدبي الجاهلي، فسنجد أن الآراء النقدية التي وصلت إلينا لم تكن موازية لأهمية الشعر في ذلك العصر، وكما كان الشاعر في العصر الجاهلي، في المقام الأول عند لسان القبيلة والمدافع عنها، فهو الأصلح للقيام بهذه المهمة الصعبة إلا وهي النقد، لذا نجد أول من مارس عملية النقد للشعر العربي القديم هم الشعراء أنفسهم، وقد خلّف لنا النقد العربي في هذا السياق نماذج من الشعراء مارسوا دور الناقد على أنحاء مختلفة، ولعل خير مثال على ذلك النابغة الذبياني وما خرج من تحت قبته من أحكام نقدية، وهي تعبر عن ذائقة العرب النقدية الأولى التي تتمثل في هذا النموذج الجاهلي، إذ ((كان يعتمد على ذوقه الأدبي دون أن يذكر الأسباب))[3].

لم يقتصر دور الشاعر الناقد على الموازنة بين الشعراء وإطلاق الأحكام النقدية فحسب، بل كانت هناك طائفة من الشعراء أخذت على عاتقها مهمة نقد ما تكتب بطريقة إعادة الصياغة والتنقيح والتحكيك، أطلق عليها في المدوّنات النقدية العربية القديمة (أصحاب الحوليات) أو (عبيد الشعر)، ((وكان الأصمعي يقول: زهير والنابغة عبيد الشعر، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويستغلان به حواسهما وخواطرهما))[4]. وعلى الرغم من أهمية هذه المدرسة النقدية التي كونت لنا سلسلة من الشعراء النقاد، فإنها لم توضح لنا الأسس التي اعتمدوها لتبلغ أشعارهم درجة الكمال على حد تعبيرهم.

أن أغلب الأحكام النقدية التي وصلت إلينا من العصر الجاهلي هي أحكام تميزت بالانطباعية، ونهضت في تشكيل رؤيتها النقدية على الذوق الفطري و((على

---

(1) ينظر: م.ن: 425.

(2) م.ن: 409.

(3) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، تأليف: طه أحمد إبراهيم، جمعه وقدم له أحمد الشايب، منشورات دار الحكمة، دمشق، 1974: 29.

(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي حسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، منشورات دار الجيل، بيروت، ط4، 1972: 133.

الإحساس بأثر الشعر في النفس وعلى مقدار وقع الكلام عند الناقد))[1]، فهي لم تضع لنا أسساً محددة يمكن من خلالها الاهتداء إلى منهج هؤلاء النقاد في نقد الشعر، فـ((ملكة النقد عند الجاهليين هي الذوق الفني المحض، فأما الفكر وما تشعب عنه من التحليل والاستنباط فذلك شيء غير موجود عندهم))[2].

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الإسلامي، فلا نجد هناك تغييراً واضحاً في مجال النقد من حيث الرؤية والمنهج، لأن الدعوة الإسلامية لم تستطع أن تحدث ثورة التغيير العنيفة المطلوبة في الشعراء من ناحية الطبيعة الفنية، ولأن أغلب الشعراء لم يستوعبوا المرحلة الجديدة ذلك الاستيعاب الذي يمكن أن يحدث تغيّراً جوهرياً، وإن حدث تغير فهو تغير سطحي بسيط لم يؤثر في بنية العقل الجاهلي، وتبعاً لذلك فقد بقي النقد في تلك المرحلة يدين بالولاء للعنصر الجاهلي - كما هي الحال في الشعر - ، فهو نقد يعتمد على المضمون فقط وهذا ايضاً يخلّف لنا نقداً انطباعياً محضاً.

أما العصر العباسي فيعدّ المرحلة الأكثر تطوراً في النقد العربي، وبدأ النقد فيه يأخذ من المنهج طريقاً له في نقد النصوص الشعرية، مع ذكر الأسباب التي دعته إلى التأليف، أو الخوض في هذا الموضوع من دون غيره، وهذا ايضاً ينم عن ثقافة الناقد الواسعة والعميقة، وقد كان للشعراء النقاد دور بارز في هذا العصر، من خلال بعض الأحكام النقدية المهمة، بعضها تمثل في كتب نقدية مهمة، وبعضها يبقى مجرد أحكام متناثرة في طيات الكتب النقدية الأخرى.

وعلى الرغم من ذلك بقي الدفاع عن الأنموذج الشعري والحفاظ على بنيته النقدية العربية القديمة هو الهدف الرئيس الذي يجول في مخيلة الشاعر الناقد، ولعل ثورة أبي نؤاس على مقدمة القصيدة العربية وما دار حولها من آراء نقدية خير مثال على ذلك، فضلاً عن ذلك نجد أنّ بعض الشعراء ألفوا كتباً نقدية في بعض الفنون التي تميزوا بها، مثل كتاب (البديع) لابن المعتز، الذي حاول فيه الدفاع عن فن البديع وهو من الفنون المستحدثة في اختبار القيمة التشكيلية للقصيدة العربية والنثر العربي، وكتابه (طبقات الشعراء)، وهو لا يخرج عن نطاق مشروع كتابه الأول في اختبار مقامات الشعراء، إذ يحاول الترجمة لبعض الشعراء الذين أغفلت حقهم كتب الطبقات الأخرى، بدعوة أنهم شعراء محدثون.

الشاعر أبو العلاء المعري أيضاً يمثل خير أنموذج للشاعر الناقد – من خلال الكثير من المؤلفات النقدية التي تنمّ عن شخصية نقدية متفردة نابعة من شاعر متميز، إذ اعتمد في طروحاته النقدية على طرق شتى وأساليب متنوعة، وقد خلّف

---

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 28-29.
(2) م.ن: 29.

لناعنوانات لكتب مهمة في مجال النقد والدراسة النقدية والأدبية مثل ((رسالة الغفران))و((عبث الوليد)) وغيرهما، وهي ايضاً ا تنم عن ثقافة الشاعر الواسعة.

وعلى الرغم من أهمية هذه الكتب في الجانب النقدي، فإنها لم تخرج عن إطار الدفاع عن الأنموذج الشعري والحفاظ على بنية القصيدة العربية القديمة وعمود الشعر العربي، إذ كانت ((الصلة بين فكر الشاعر النقدي وشعره فاتسق مفهوم الشاعر مع ما يؤمن به من مواقف نقدية))[1].

إذا ما انتقلنا إلى العصر الحديث سنجد أن النقد في هذا العصر بدأ ينتقل من الجهد النقدي القائم على الرؤية الفردية الذاتية، إلى العمل المشترك لجماعات نقدية منظمة تعبر عن الفكر النقدي لتلك الجماعات، وتبعاً لذلك ظهرت الكثير من الجماعات الأدبية المهمة في تاريخ النقد العربي الحديث، التي كان لها الأثر الأكبر في تغيير مسار الشعر العربي، مثل مدرسة (أبولو) والمهجريين، ومدرسة (الديوان) وغيرها.

أغلب هذه التجمعات تحاول الدفاع عن أنموذجها الشعري المستفيد من الأنموذج الغربي، باعتباره يمثل روح العصر، مقارنةً بالقصيدة القديمة وهي في نظرهم لم تعد تمثل متطلبات العصر، وهذا يمثل ثورة ضد كل من يحاول العودة بالقصيدة إلى العصور السابقة.

لعل مدرسة الديوان من أهم تلك التجمعات التي ظهرت في العصر الحديث، إذ وضعت أسساً محددة لمشروعها النقدي، وتمثل ذلك المشروع في كتاب (الديوان)، الذي يجمع أهم الآراء النقدية لشعراء هذه المدرسة (العقاد، وشكري، المازني) إذ كانوا ((يهدفون من ورائها إلى إرساء مدرستهم بنقد الآخرين، أو بتقديم أعمال بعضهم ومقارنتها بغيرها من الأعمال وإظهار البون الشاسع بين اتجاههم الأدبي الجديد وبين الاتجاه السائد))[2].

ونعرف أن هذه الحركات مهّدت لولادة حركة شعرية مهمة، أحدثت انعطافة كبيرة في مسيرة الشعر العربي إلا وهي حركة الشعر الحر، وقد جوبهت هذه الحركة الشعرية ـ كما هو معروف ـ بالكثير من الرفض والانتقادات الحادة التي شككت حتى بعروبتها، مما حدا بشعراء هذه الحركة إلى التصدي لتلك الآراء، وبيان أهمية شعرهم الجديد من خلال ما استطاعوا تكريسه من مفاهيم تخصّ التجربة الجديدة وتفسّر معطياتها.

---

(1) الشعراء العباسيون نقاداً، أطروحة دكتوراه تقدم بها الطالب منعم سلمان الموسوي، إلى كلية الآداب – جامعة بغداد، إشراف، أ.د. علي الزبيدي، 1989: 183.

(2) عباس العقاد ناقداً، تأليف: عبد الحي دياب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965: 118.

وكانت نازك الملائكة خير من يمثل هؤلاء الشعراء النقاد، إذ أخذت على عاتقها الدفاع عن الشعر الجديد، وإزالة اللبس عند أولئك الذين لم يستوعبوا هذا الأنموذج الشعري، وهذا ما نجده في كتابها النقدي الأول (قضايا الشعر المعاصر) خاصّة، وعلى الرغم من الأهمية التي تميزت بها نازك الملائكة شاعرةً، إلا أنها لم تقدّم نفسها ناقدة، بل حاولت أن تفسر بعض إشكالات أنموذج القصيدة الحرة، وقد أبدت الكثير من المقاربات النقدية المهمة، يدفعها إلى ذلك ذوق الشاعر،فهي لم تشتغل على مشروع نقدي يؤهلها ناقدةً كونها شاعرة بالدرجة الأولى، ((ولعل هذه الهشاشة في المنطلق هي التي لم تمكن نازك الملائكة من القيام بالدور الطليعي الصائب المرشحة له، إذ سرعان ما اشتكت فكرياً وانتقلت إلى شيخوخة نقدية مبكرة))[1]، وقد تولت آراء الشعراء النقاد مع ظهور كل جيل شعري، يحاول الدفاع عن أنموذجه الشعري، وبيان الفرق في المنجز الشعري الحداثي بينه وبين الجيل الذي سبقه، وهذا بدوره يخدم الشاعر وأنموذجه، أكثر مما يفيد الحركة النقدية في ممارستها النوعية.

رؤية منهجية

كان النقد العربي الحديث وما يزال مستقبلاً للمناهج النقدية الغربية، متمثلاً للمقولات التي أفرزتها تلك المناهج، وهي بلا شك نتاج بيئة غربية بعيدة عن الواقع النقدي العربي.

ونعلم بأن المنهج هو الطريق الذي يتوخاه الناقد للوصول إلى نتائج وفروض نقدية معينة، وقد اعتمد النقد على شبكة مناهج اشتغلت على نقد النصوص الأدبية ومعاينة ظواهرها على وفق رؤية نقدية تتفق مع طبيعة كل مرحلة وكل عصر، فالمنهج في هذا الإطار ((سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد، مستخلصة من آفاق تلك الرؤية، للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية))[2].

كان للثورة العلمية التي شهدتها أوربا ـ ولا سيما في آليات وتقانات الاتصالات الحديثة ـ الأثر الأكبر في إعادة تنظيم الفكر النقدي لدى الغرب بطريقة منهجية، إذ لم يعد النقد ((سرداً لقضايا مجردة أو تعليقاً انطباعياً على قول، أو قولاً

---

(1) مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002: 152.

(2) المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990:3.

على قول))[1]، بل أصبح عملية منهجية قائمة على أسس معينة تربط الأسباب بالمسببات والفروض بالبراهين، وكان لظهور هذه المناهج النقدية غايات محددة تهدف إلى خدمة الحركة الأدبية والثقافية والحضارية، والسعي المجتهد لمجاراة التطورات التي تطرأ عليها، فـ((المناهج تعدل من حركتها في مسارها بمحاولة استخلاص العناصر الفعالة، التي ما زالت قادرة على الإجابة المعدلة باستمرار عن أسئلة النظرية الأدبية وإدخالها في النسيج المنهجي الجديد))[2]، لذا نجد أنّ أغلب المناهج النقدية تولد عادةً في رحم المناهج التي سبقتها، أو تشتغل على منجزاتها، أو تتماهى معها على نحو ما، وهذا دليل على عدم صحة ما قاله بعض النقاد في حديثهم عن موت المناهج النقدية واندثارها، إذ إن ((المناهج النقدية لا تموت ولا تنتهي بالمعنى الحقيقي، وإنما تتجاوز ولكنها تظل جزءاً من تاريخ حركة النقد وتطوره، ويظل للتراكم المعرفي الذي يسهم في التراكم النقدي الدور الأسمى في تطوير النظرية النقدية))[3].

وتبعاً لذلك ظهر كثير من المناهج النقدية، وقد تباينت فيما بينها من حيث التعامل مع النص، إذ اتسمت هذه بحسب تعاملها مع عناصر العمل الإبداعي على قسمين، تمثل القسم الأول منها بالمناهج السياقية (التقليدية) التي تتخذ من المبدع وسيلة لكي تصل إلى النص، ((وهي دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجية، مع تحفظ على الدخول في النص إلاّ من خلال تلك السياقات المحيطة بالمبدع))[4]، ومن أهم تلك المناهج (المنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي)، وتحاول هذه المناهج إحالة النص على تلك المرجعيات والعمل نقدياً على وفق ضروراتها.

في حين جاءت المناهج النصية ردة فعل متأخرة نسبياً على سيادة المناهج السياقية في العمل النقدي، التي حوّلت النقد فيها إلى أحداث تاريخية أدبية ومشكلات اجتماعية ونفسية ترتبط بتاريخية الظاهرة الأدبية أكثر من ارتباطها بنصيّتها، إذ قاربت هذه المناهجُ ((النصوصَ مقاربةً محايثةً دون الخوض في المرجعيات الخارجية، مع التركيز على النص بوصفة بنية لغوية وجمالية مكتفية بذاتها))[5]، فأي عمل نقدي يجب أن يخرج من إطار هذا النص وجوهره وبنياته اللسانية والدلالية، ومن أهم تلك المناهج النصية (البنيوية، والسيميائية، والتفكيكية،... الخ).

---

(1) المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، د. بسام قطوس، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2006: 14.

(2) مناهج النقد المعاصر: 16.

(3) المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة: 14.

(4) م. ن:21.

(5) م.ن: 22.

اختلفت هذه المناهج في معاينتها لهذه النصوص، فالبنيوية مثلاً تنظر إلى النص بوصفه بنية لسانية متكاملة يجب معاينة مستوياتها اللغوية بشكل دقيق، في حين جاءت السيميائية مكملة لما أتى به المنهج البنيوي، إذ ترى النص عبارة عن شفرات وعلامات محددة تحيل على مرجعيات مختلفة، فيجب على الناقد فكّ تلك الشفرات وإعادة بنائها من جديد باستخدام آليات التأويل.

بينما دعت التفكيكية إلى إعادة خلق النص من جديد من خلال تفكيكه وإعادة بنائه، فالنص لديهم ليس مسلمة حسنة يمكن الاطمئنان إليها، بل هي قابلة للشك، من أجل الوصول إلى الدلائل الخفية التي يحتويها هذا النص، وهي في نظرهم غاية الإبداع النصيّ.

ثم ظهرت نظريات القراءة والتلقّي، ويقف النقد الثقافي في مقدمة هذه المناهج، إذ جاء بوصفه بديلاً عن النقد الأدبي، فهو يعد النص حصيلة إبداعية لكل عنصر ثقافي موجود في مجتمع النص، فالنص المنتج لثقافة معينة سيصنع نصاً يحاول توجيه الثقافة في ذلك المجتمع ويكشف عن الأنساق والمضمرات ويدل عليها، فهو نقد مزدوج.

وإذا ما تطرقنا إلى دور الشاعر الناقد، وتعامله مع المناهج النقدية الحديثة، نجد أن الشعراء النقاد هم الجزء المهم المضاف من حركة النقدي العربي، وكان تلقيهم لتلك المناهج في الممارسة النقدية متاخراً نسبياً، لذا نجد الناقد يتحول، بصورة سريعة، من المناهج السياقية إلى المناهج النصيّة، وحتى في إطار المنهج الواحد سرعان ما يتحول من منهج إلى آخر، إذ نجده ناقداً بنيوياً في قراءة نقدية معينة، لكنه سرعان ما يتحول إلى السيميائية أو إلى التفكيكية أو نظريات القراءة والتلقي، ولعل بعض هذا التخبط في المشروع النقدي راجع إلى عدم استيعاب الناقد لتلك المناهج بصورة صحيحة، فهو متلقٍ لتلك المناهج وليس مبتكراً لها.

وهذا هو السبب الجوهري الذي دفعنا إلى اختيار هؤلاء الشعراء الثلاثة (ادونيس، عز الدين المناصرة، علي جعفر العلاق) دون غيرهم، فالشعراء الذين يدافعون عن النماذج الشعرية لم يقدموا أنفسهم نقاداً، يوازون كونهم شعراء، بل قدموا وجهات نظر، أو تحدثوا عن شعرهم حديثاً عابراً وليس مصمماً تصميماً نقدياً ممنهجاً، في حين كانت لهؤلاء الشعراء المنتخبين قصدية في تقديم أنفسهم نقاداً وليس شعراء فقط، وكل منهم يزعم أن له مشروعاً نقدياً خاصاً به، نحن لا نخفي هنا، بطبيعة الحال الدور المهم لبعض الشعراء النقاد الآخرين الذين سيغفلهم البحث في العملية النقدية، ولكن هؤلاء النقاد لم يخرجوا ضمن هذه الرؤية التي نقاربها عن إطار هؤلاء النقاد الثلاثة.

الشاعر الناقد الأول الذي قاربه بحثنا هو أدونيس، وهو يمثل علامة نوعية فارقة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث معاً، ويحاول دائماً الفصل بين شخصية الشاعر فيه وشخصية الناقد، ويحاول أيضاً تأسيس نظرية قائمة على

أنموذج الفكر والتأسيس النقدي الفكري، ليتمكن من خلالها نقد الفكر العربي بمجمله عبر الظاهرة الشعرية. وهو في نظرة قائم على المسلمات والأصول الثابتة التي لا يمكن العبث بها، تلك التي اتخذت من الطابع الديني وسيلة لتقديس هذه الأصول وتكريس نماذجها.

فمنهج البحث لديه يعمل على جوهر النظرية وليس على تاريخ النظرية، محاولة منه لإسقاط القدسية عن تلك الأصول الثابتة، فالتاريخ لديه أحد منابع النظرية، وليس النظرية ذاتها. إنه يتعامل مع النصوص تعاملاً بنيوياً يستند إلى مرجعية ثقافية ذات طبيعة فكرية بالدرجة الأساس،ويبني أحكامه النقدية على ما تحمله تلك النصوص من فضاءات فكرية، فهو يتخذ من النص قاعدة لانطلاقه نحو نقد – الفكر، وهذا ما دفعنا إلى الاستغناء عن بعض الأسماء المهمة من الشعراء النقاد في هذا الصدد، لأنهم لم يخرجوا عن إطار المنهج الأدونيسي الذي لفّ حوله عشرات المريدين ممن يشتغلون تحت عباءته.

أما الشاعر الناقد عز الدين المناصرة فقد كرس رؤيته الأكاديمية والمتمثلة في البحث في مجال النقد الثقافي بعيدة عن شخصيته شاعراً، إذ كرس جلَّ عمله النقدي في هذا المنهج النقدي الحديث، متخذاً من دراسته الأكاديمية المقارنة طريقاً للتوغل في هذا المنهج واشغال آلياته على هذا الأساس.

ويعدّ الشاعر الناقد علي جعفر العلاّق الأقرب إلى الدفاع عن الأنموذج الشعري، لأن نقده أساساً يعمل على الجانب الجمالي. فتجربته الشعرية هي تجربة جمالية، ولكنه يحاول أن ينشئ نظرة جمالية في الشعر قائمة على فكرة أن الشعر كيان جمالي بالدرجة الأولى، ولكنه يعمل بوعي نظري أكاديمي، وهو فعّال في صياغة نظرية نقدية.

ومن خلال ما تقدم نجد أن نقد الفكر المتمثل في منتج أدونيس النقدي، والنقد الثقافي المتمثل في نقد عز الدين المناصرة، كليهما ذوا طبيعة نظرية أكثر مما هي تطبيقية، لذا نجد التطبيق في جهودهم النقدية قياساً بالمنطق النظري يمثل نسبة ضئيلة مقارنة بآرائهم النقدية ذات الطابع النظري، إذ كانت أغلب جهودهم النقدية تنظيرية أكثر مما هي تطبيقية.

أما النقد الجمالي في المجال الشعري تحديداً فهو ذو طبيعة تطبيقية أكثر مما هي نظرية، لذا نجد أنّ التطبيق الميداني على نماذج شعرية منتخبة تمثل الجزء الأكبر من جهد الشاعر علي جعفر العلاّق النقدي الذي تصفه دراستنا بأنه نقد جمالي.

استطاع هؤلاء الشعراء بفضل جهودهم النقدية بوصفهم شعراءَ/ نقّاداً، أن يكوّنوا لهم مشاريع نقدية بارزة في مسيرة النقد العربي الحديث، فلا يستطيع أي ناقد معاصر أن يتعامل مع تطبيق المناهج النقدية الحديثة في نقد الشعر من دون الإفادة من منجز أحد هؤلاء الشعراء النقاد، فهم استطاعوا أن يمثلوا شخصية الشاعر الناقد تمثيلاً دقيقاً، إذ أصبحت مكانتهم النقدية موازنة لكونهم شعراء بارزين في إطار الحركة الشعرية.

الفصل الأول

نقد الفكر عند أدونيس

المبحث الأول: مفهوم الدين.

المبحث الثاني: مفهوم السياسة.

المبحث الثالث: مفهوم الأدب.

الفصل الأول

نقد الفكر عند أدونيس

مدخل نظري:

تمثل قضية الفكر في أيّ مشروع نقدي المحور الأساس الذي تقوم عليه المجتمعات وتنهض به الحضارات، فمن خلالها يمكن معرفة البنية العقلية لتلك المجتمعات وشكلها وطبيعتها، وبيان مدى تقدمها وتخلفها، فضلاً عن معرفة المؤثرات الأساسية التي تؤثر في طبيعة الفكر، وذلك عن طريق التقويم الدائم له، ومعرفة مواطن التقدم أو التخلف لتلك المجتمعات ثم التغلب على مواطن التخلف فيها، إذ إن ((الفكر في حركته العميقة، نقد، حين نمنع النقد في المجتمع بحجة أو بأخرى، أو لسبب أو لآخر، فنحن نمنع الفكر))[1] فإن تعطيل النقد يعني إيقاف الفكر وتحجيم حركته المعرفية، ومن ثم تأخر المجتمعات.

وإن أغلب المشكلات التي تواجه المجتمع العربي على هذا الصعيد يعود سببها الرئيس إلى طريقة التفكر والنظر المعرفي في الأشياء، وذلك لعدم وجود طرق وسبل التعامل الصحيح والحيوي مع مسألة الفكر وطبيعته وحساسيته، وعدم الوقوف بوجه القيود التي تكبله وتحجب حراكه المعرفي، بدوافع دينية أو سياسية أو اجتماعية، تريد من الفكر أن يكون خاضعاً لها ومستجيباً لرؤيتها.

يمثل التراث كما تمثل الحداثة البنية الأساسية التي تشكل منها الفكر العربي المعاصر، وهما أي (التراث والحداثة) يمثلان البنية الثقافية المركزية للعقلية العربية، إذ نشأ منذ بداية تكوين الفكر العربي صراع حضاري دائم مستمر فيما بينهما، وعلى أثره انقسم المجتمع على قسمين بين مؤيد / تابع، وثائر / متغير.

ويبدو أن هذا الانقسام حصل بدوافع سياسية/دينية في الأغلب الأعم، إذ سخرت جميع الأساليب من أجل تثبيت ذلك، باعتبار التراث هو الأصل ومصدر لجميع الثقافات الإنسانية، ويبدو أيضاً أن هذه النظرة ذات أصول دينية، فكما كان القرآن هو المصدر الإلهي للشرائع الدينية والغيبية، وهو يمثل أيضا المصدر المركزي للمعارف الدنيوية، (وعلم الإنسان ما لم يعلم)، ومن هنا أخذ التراث صفة القداسة الدينية، لان التراث لديهم يبدأ مفهومياً من بداية الدعوة الإسلامية وهو بداية

---

(1) الثابت والمتحول (دراسة في الإبداع والإتباع عند العرب)، أدونيس، الجزء الثالث، مطبعة الساقي – بيروت - لبنان، 2002: 213.

تشكل المجتمع العربي ـ بعد تحوله من قبائل تفككها الفكرة والروح القبلية إلى أمة يجمعها الإسلام ـ وتكوينها الفكري، وتمثل الحداثة تيارا مضاداً لها لأنه يهدد أصولية ذلك التراث ويعيد تقويمه عبر نظرة نقدية معرفية.

لذا وعلى هذا الأساس يرى المفكر العربي محمد عابد الجابري، وفي معرض دراسته للتراث، إنَّ الفكر العربي يقع دائما بين قطبين، هما (((التراث) أو (الأصالة) من جهة والفكر الأوربي (المعاصر ـ الحداثة) من جهة أخرى، ومن هنا كانت الاتجاهات أو التيارات التي يمكن إن يرصدها أو يقارب بينها في هذا الخطاب، لا تختلف في همومها ومضمونها ولغتها إلاّ باختلاف موقعها على ذلك المحور. فما كان في الوسط فهو توفيقي وما كان في أحد القطبين فهو أما سلفي ينشد الأصالة وإمّا عصراني ينشد الحداثة))[1]

لا شك في أن تقسيماته هذه لم تأتِ من فراغ، بل هي تمثّل على هذا النحو جوهر الذهنية العربية، فعقلية العربي إما توفيقية لا تحاول أن تقف موقفا جادا بإزاء تلك القضايا الفكرية، وإما سلفية/جامدة تجد في التراث والعصور السابقة ضالتها الكبرى، وإما حداثوية متطرفة تحاول أن تهدم جميع الأصول التراثية التي يبنى عليها المجتمع، بدعوى خطاب التحضّر والتمدّن والثورة والتمرّد على التراث.

إن هذه الأنماط التي ظهرت في المجتمع العربي جاءت نتيجة الفهم الخاطئ لقطبي الثقافة العربية والمتمثلة بـ(التراث والحداثة)، الذي سبب الانغلاق التام لكلا الطرفين والامتناع من الدخول في أي حوار حضاري يحاول تقريب وجهات النظر فيما بينها، على النحو الذي يمكن أن تقام من خلاله علاقة خصبة ومثمرة وفاعلة قائمة على حرية الحوار.

إن أغلب الدراسات التي تناولت الفكر قضية أساسية لها لم تخرج عن إطار الدراسات التي سبقتها، فجميعها تدور في فضاء ضيق مغلق تتخذ من ضعف الحوار سمة لها، إذ إن ((الفكر العربي المعاصر امتداد للفكر الأصولي والفقهي في تراثنا القديم، ولا سبيل إلى تجديد هذا الفكر المعاصر إلاَّ بتقديم إجابات جديدة تتفق مع مستجدات عصرنا لنفس أسئلة الفكر الأصولي والفقهي القديمة)) [2].

وهذا بدوره زاد من مستوى عمق الهوة المفتعلة بين قطب التراث وقطب الحداثة، فبدلاً من أن تقيم حواراً حضارياً بين هذين التيارين لتقريب وجهات النظر وإحداث تفاعل مثمر، أخذت تحشد الجهود للتفريق بينها، من خلال التمسك

---

(1) الخطاب العربي المعاصر، (دراسة تحليلية نقدية)، د محمد عابد الجابري، دار الطليعة – بيروت، ط2 1985:34.

(2) الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، محمود أمين العالم، دار المستقبل العربي، مصر، ط1 1996:61.

بالماضي/التراث، ولعن الحاضر/الحداثة، حتى أصبحت العلاقة بينهما علاقة تناقضيه ضدّية، يحاول كل منهما نفي الآخر وإسقاط الهوية الفاعلة والمؤثرة عنه.

من خلال مراجعتنا البحثية للدراسات التي أخذت من الفكر منطلقاً وأساساً معرفياً لها نجد ((أن العقل العربي في التاريخ والتراث ظل مشدودا إلى سلطتين قامتا دائما بدور الكابح الذي يمنعه من الإنتاج الحر للمعرفة، هاتان السلطتان هما سلطة النص الديني والسلطة السياسية الحاكمة))[1]، حتى لا تجد في العقلية العربية سوى شخصية الأنموذج/المثال، وفي الأعم الأغلب تتمثل بالشخص السلطوي الذي يحاول نفي كل من يقف بوجهه.

العقلية العربية ـ منذ القدم ـ قائمة على سياسة النفي والإقصاء والقطع وعدم التواصل، فالمجتمع في نظرها إما مؤيد لها أو معارض ضدها، في حين غاب عنه أن نفي الآخر يعني نفي الذات في الوقت نفسه، فالمثال أو الأنموذج ـ على وفق المنظور الجدلي ـ لا يمكن أن يستمر إلا إذا وجد ضده وتفاعل معه على نحو جدلي، فلا نستطيع على هذا الأساس أن نحس بقيمة الخير ما لم يكن في الجانب الآخر شر، ولا يمكن أن نحس بقيمة الحياة لو لم يكن هناك موت وهكذا، لذا لا نجد في المجتمع العربي صلات وثيقة بين الفرد والسلطة على الدوام، وهذا بدوره أدى على عدم التوحد مع السلطة والتجزئة.

من هنا نجد أن ((ما يميز الثقافة العربية منذ عصر التدوين إلى اليوم هو أن (الحركة) داخلها لا تنسجم في إنتاج الجديد، بل إعادة إنتاج القديم، وقد تطورت عملية الإنتاج هذه من القرن السابع إلى تكلس وتقوقع واجترار)) [2]، وسبب ذلك يعود إلى طبيعة الأطراف التي تحكم العقلية العربية وتتجه بها إلى هذا الاتجاه المتطرف في التعامل مع الأشياء.

وربما كانت نظرة الأصوليين نحو التراث سبباً في ذلك التطرف، إذ يمثل التراث لديهم المصدر الأساس لجميع المعارف والعلوم والفنون التي وصلوا إليها، فالتراث لديهم يمثل وحدة قائمة بذاتها، حتى أصبح خطاب التراث بأنموذجه الساكن يمثل لديهم هوية العرب المركزية، وأن أي مساس بالتراث يعني الإساءة للهوية العربية بماضيها وحاضرها ومستقبلها، على النحو الذي لا يحظى فيه بأي قبول.

هذه النظرة أذابت جميع التناقضات التي يزخر بها هذا التراث ((فثمة نظرة خاصة، أيديولوجية مغلقة، ترى إلى الأمة هوية كلية مفردة، تنفي داخلها كل تمايز وكل اختلاف، بحيث تبدو الأمة (روحاً مطلقاً)، أو (جوهراً).))[3]، وهذا بدوره يمثل

---

(1) الخطاب والتأويل، د.نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1 2000:129.

(1) التراث و الحداثة (دراسات ومناقشات)، د محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت، ط1 1991:15

(1) هاأنت أيها الوقت، ادونيس، دار الآداب – بيروت، ط1 1993:18.

الوجه السلطوي المركزي للثقافة العربية، من خلال نفي التمايز والوقوف بوجه جميع المحاولات لإعادة النظر في التراث وتقويمه، والبحث عن الأسباب الجوهرية الأساسية التي أدت إلى تكوين هذه العقلية التي ترى في تكرار الماضي نوعاً من الحفاظ على الهوية.

من هنا وعلى أساس هذه الفكرة ومقتضياتها ((تنشأ هذه المشكلة عندما يحاول هولاء أن يجعلوا من التراث ككل مجالاً للرفض أو القبول، وليس موضوعاً للبحث والتساؤل وإعادة النظر، ويجعل النظام الثقافي السياسي السائد من التراث مشكلة عندما يحوله إلى سلاح في يده يواجه به من جهة الفئات والقوى التي تناوئه في حرب الصراع على السلطة، ويفرض بقوته من جهة أخرى نمطاً معينا من التفكير والتعبير وربما من السلوك أيضا. وهو نمط يقدم بوصفه الطريقة الصحيحة والوحيدة لفهم التراث، والاقتراب من حقيقته الخالدة)) [1].

فالتراث ـ بحسب نظرة الأصوليين ـ أخذ طابعا سياسيا أيديولوجياً، إذ إن المحافظة على التراث/الإتباع بهذه الصورة يعني بدوره المحافظة على السلطة والسيطرة على المجتمع، فـ ((الثبات،إذا، ليس من طبيعة الإنسان في ذاته، وإنما يعود إلى طبيعة الرّؤية الإيديولوجيّة وبنية النظام السّائد. ونعرف جميعاً أن القاعدة الأولى لهذا النظام، في تاريخنا، كانت في الأتّباع، أي الثبات، تطابقاً مع ثبوتيّة الدّين)) [2].

في حين لا نجد مبدأ المحافظة على التراث صحيحاً من خلال تكراره، لأن هذا بدوره يقضي على روح الإبداع ويقلل فرص الابتكار كثيراً، ويؤدي إلى الجمود والسكون والاندثار، وهذا ما أشار إليه محمود أمين العالم في كتابه ((الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي))، إذ يرى أن السبيل الوحيد للمحافظة على التراث هو النظر الدائم فيه، والابتعاد عن المصالح الضيقة التي تقدم لنا نتائج ضعيفة وغير مقنعة، فـ ((الموقف من التراث، لا ينبغي أن يكون موقف الإحياء السلبي، أو موقف الاسترداد البليد، فضلاً عن أنه لا ينبغي أن يكون موقف الرفض المطلق أو الانتقائية النفعية، وإنما ينبغي أن يكون موقف النقد التاريخي الشامل، الذي يتبنى التراث له، بكل أنحائه، ويتخذه عمقاً تاريخياً لنا)) [3].

إنّ نقد التراث وتقويمه والبحث فيه هو الطريق الوحيد لفهمه واستيعابه والقدرة على تمثّل معطياته وتطوير بناه، فلا ينبغي علينا أن نبقى في دائرة التعامل الضيّق

---

(1) نزعة ادونيس الإنسانية:استعارة شعرية مضللة، محمد خلاف، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، ع 59، ربيع 2002:252.

(2) موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، ادونيس، دار الآداب – بيروت، ط1 2002:147.

(3) الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، د محمود أمين العالم، دار الثقافة الجديدة، مصر – القاهرة، ط2 1988:19.

والمحدود مع نصوص ميتة، وآراء ذات دوافع مختلفة لا تناسب العصر ولا تجيب على أسئلته الكبرى في الحياة والحضارة، بل يجب أن نعيد الحياة إليه من خلال دراسته دراسة علمية دقيقة وفاحصة وجوهرية، وهذا بدوره يقوي الوجود العربي ويؤكد استمراره الحيّ، من خلال الانفتاح على خطابات الحضارات الأخرى ومقاربتها والتفاعل النوعي معها.

إنّ قراءة موضوعية فاحصة لمفهوم التراث يمكن أن تصل إلى أن ((التراث العربي هو التراث الإنساني كله، وإننا، ثانياً، نستطيع في الوقت ذاته أن نكون ونظل عرباً، دون أن نستخدم الوسائل والموضوعات وطرائق التعبير عند أسلافنا. نستطيع أن نكون ونبقى عرباً دون جِمال أو عباءاتٍ أو أوزانٍ خليلية، أو هجاء أو مديح، أو خلافة))[1]، وهذا بدوره يسقط دعوى الأصوليين في الدفاع عن التراث والهوية بوصفها الأداة النهائية لحسم موضوع الانتماء.

لا شك في أن مفهوم الهوية ليس مرتبطاً ارتباطاً جدلياً بالزمن، كما أن ((الهوية ليست من ناحية،...، أقنوماً ثابتاً منجزاً جاهزاً نهائياً بل هي مشروع متطور فاعل، مفتوح على المستقبل، وهي ليست من ناحية أخرى مغلقة على ذاتها مكتفية بها، وإنما ذات طابع علائقي متفاعل فاعل مع غيرها)) [2]، فلا يمكن أن تحقق وجودها من خلال العزلة والانكفاء على الذات، بل الأمر خلاف ذلك تماماً، إذ إن العزلة والانكفاء وإلغاء الآخر هو بداية الطريق الذي سوف يؤدي إلى سقوط هذه الهوية واندثارها وغيابها من مشهد العصر.

إن الهوية تتشكّل من خلال الحراك الحضاري بكل مستوياته ونظمه، وهي ((في المنظور الإبداعي، ليست في إنتاج المتفق، وإنما هي في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتماثل، بل الكثير المتنوع، فالهوية إبداع دائم ـ تغلغل مستمر في فضاء التساؤل والبحث)) [3].

من هنا نجد أن الخلل المركزي في النظر إلى التراث وقراءته لم يكن في التراث نفسه وفي خطابه ومقولاته، بل هو في طريقة التعامل غير السليم مع ذلك التراث وكيفية فهمه، والمتمثل في نظرة جزئية ترى أنه كل واحد، بل خلاف ذلك تماماً حيث إن ((المنظور الذي يجب أن نرى التراث من خلاله هو ذات المنظور الذي ننظر للواقع الراهن من خلاله. إننا لا نرى الواقع الاجتماعي والسياسي

---

(1) سياسة الشعر، ادونيس، دار الآداب، بيروت، ط2 43:1996-45.
(2) الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، محمود أمين العالم:17 -18.
(3) موسيقى الحوت الأزرق، ادونيس: 288.

والثقافي كتلة واحدة، وكذلك نظرتنا للتراث يجب أن تراه في ضوء جدلية الصراع بين عناصره))[1].

فضلاً عن ذلك ينبغي مراعاة ((الاختلاف في المستويات من جهة، والأزمنة من جهة أخرى، فهناك خلافات كبيرة بين امرئ القيس، وأبي تمام، وبين الفكر الديني والفلسفي)) [2]، وربما كان هذا هو السبب المركزي الذي دفع أدونيس (الناقد المفكر) إلى دراسة هذه العقلية التقليدية التي تجد في التراث كلاً واحداً لا يتجزأ، إذ إن ((الثقافة العربية القديمة ثقافات يتعذر اختزال اختلافها، بل إن الاستمرار في اختزال هذا الاختلاف ليس إلاَّ امتداداً لسلطة الواحد، وإعادة إنتاج لوهم التجانس، بأسسه الميتافيزيقية))[3].

يعد كتاب (الثابت والمتحول) لأدونيس بأجزائه الأربعة الحجر الأساس للدراسات التي تناولت الفكر العربي من خلال فحص التراث والسعي إلى إعادة قراءته وتقويمه، فهو أول من لاحظ كمون الفكر الإيديولوجي العربي وتمركزه حول ذاته، وسيطرة السلطة الدينية على مرافق الحياة العربية بمختلف مستوياتها، بل هي الموجه الوحيد الرئيس لذلك المجتمع [4] .

إذ حاول أدونيس في هذا المشروع النقدي دراسة الفكر العربي دراسة تفكيكية، من خلال قراءة نصية تعتمد على الواقعة النصية بشكل رئيس عبر قراءة النصوص التاريخية قراءة فاحصة، تبحث في جميع الآليات التي ساعدت على تكوين الفكر العربي بصيغته الماضوية، إذ إن ((الذي يعارضه ادونيس وينفر منه هو القراءات التشويهية التي جاءت محاولة الإقتداء بالأصل وتمجيده، وإذا بها تشوه هذا الأصل في صياغة سلفوية بائسة، لا تقدم إبداعاً وتجاوزاً، بل على العكس تشوه ما هو جميل وتمسخه)) [5].

إن الفكر في نظره لا يمكن أن يستقيم ويتجلّى ويتمظهر حضارياً إلاَّ من خلال نقد جميع الموروثات التي ورثتها العقلية العربية نقداً علمياً موضوعياً، وخلخلة جميع القواعد التي تقيده، ولغرض قراءته قراءة جديدة ودقيقة تحاول أن تسأل أكثر مما

---

(1) إشكالية القراءة والتأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب – الدار البيضاء، ط7 2005: 231.

(2) الحداثة في النقد العربي المعاصر (ادونيس أنموذجا)، رسالة ماجستير تقدم بها الطالب فاروق إبراهيم مغربي، إلى كلية الآداب جامعة تشرين، بإشراف الدكتور عبد الكريم حسن، 1988: 150

(3) ادونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1 2000: 68.

(4) ينظر: ادونيس والتراث النقدي، عبد الحميد مراشدة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن – اربد، ط1 1995: 185.

(5) عبد الله الغذامي والممارسة النقدية، حسين السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1 2003: 181.

تتقبل، ((إذ لا يمكن أن نبني ثقافة جديدة، إذا لم نخلخل نقدياً بنى الثقافة القديمة، دون ذلك تكون الثقافة الجديدة طبقة تتراكم فوق طبقات الثقافة القديمة بحيث تمتصها هذه الأخيرة ولا تكون لها أية فاعلية)) [1].

يجد أدونيس أن الفكر على نحو عام والفكر العربي على نحو خاص لا يخرج عن نطاق الثنائية الجدلية التقليدية التي توصل إليها من خلال دراسته بآليته النقدية، وهي ثنائية ـ الثابت والمتحول ـ إذ تمثل فحوى وجوهر دراسته للفكر العربي ـ والمتمثلة بـ(التراث والحداثة)، وهو ((موقف فلسفي، أو معيار مستقبلي يرى المجتمع العربي ثقافتين، يترجح بينهما: الاستهلاك والمنوالية المرتبطة بالمؤسسة الطبقية، والمغامرة والإبداع والاستبصار، وهي رهان الطبقات المتوسطة أو (الصعلوكة).)) [2].

لم تكن الحداثة العربية لدى ادونيس نقيضاً للتراث العربي بل هي امتداد متطوّر له، فالتراث في منظور الحداثة لا يتمثّل في القيود التي تفرض على الفكر العربي وتحدّ من انطلاقته، بل الأمر خلاف ذلك تواصل وانصهار مع الجانب الإبداعي له، فلا يمكن لأي حداثة أن تتواصل ما لم تكن لها جذور وقواعد تبنى عليها تصوراتها الحداثية، فحداثة ادونيس على هذا الأساس ((حداثة نهضوية عربية أصيلة نهضة قائمة على ارتباط الفرع بالأصل وهذا من خصائص الفكر الأصولي الإسلامي، إن ادونيس لا يقبل الحداثة التابعة للغرب، الحداثة التي تسعى إلى إلغاء التراث والابتعاد عنه)) [3].

وهذا هو بالضبط ما دعا إليه في جميع آرائه النقدية على هذا الصعيد، فهو يحاول توجيه المجتمع نحو قراءة خصبة ومثمرة وفاعلة تبتعد عن القراءة المؤسساتية التي تحاول التأكيد على أفكار معينة، تجعل من المجتمع تابعا لها، وتذيب شخصية الفرد في المجتمع وتكبل إبداعاته، فيتحول من شخص مبدع إلى آخر تابع باسم الدين/الهوية، على الرغم من عدم رفضه للانتماء العربي، مع تأكيده على الهوية بصفتها الإبداعية لا الاتباعية.

من هنا نجد ادونيس لم يقف ضد التراث من حيث هو تراث يحكي ماضي الأمة، بل وقف ضد صفة الثبات والجمود التي ظلت ملازمة لطرق التفكير في التراث العربي، فهو ((لم ينكر إلاَّ (التابوهات) التي تقف عائقاً في وجه إي انطلاق، رفض هذه التابوهات بغية خروجنا من قوقعة القطرية الضيقة إلى رحاب الإنسانية

---

(1) هوية أدونيس السرية، أمينة غصن، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية لكتاب، مج 16، ع 2، خريف 1997: 194.

(2) النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا (نصوص، جماليات، تطلعات)، د.فؤاد أبو منصور، دار الجيل ـ بيروت، ط1 1985: 454.

(3) الأصالة والحداثة في تكوين الفكر العربي، د.عبد الحميد جيدة، منشورات دار الشمال:284.

الواسعة))[1]، وهو لا يرى التراث فيما تحدده النصوص فقط، لأن التراث / النص يعبر عن وجهه نظر وطريقة فهم صاحب النص في زمن معين وطريقة استخدامه وتوظيفه ومنهج قراءته، الذي قد يوافق سياسة معينة ومحددة في زمن ما وظرف ما، على النحو الذي لا يعني بالضرورة أنه صالح لجميع الأزمان والمناسبات.

إنّ مفهوم التراث لدى ادونيس يمثل بحسب رؤيته الفكرية النقدية طريقة جديدة في الإبداع، والإتيان بما هو غير مألوف وغير اعتيادي وغير ساكن وغير متحجر، فدعوة ادونيس لكسر قيد التراث، لا تعني هدم التراث وقطع جذور العرب/الهوية بحسب ما يطلق عليه أصحاب الأصول/ الثبات، بل هو هدم التكرار الاجتراري الاستعادي الذي اعتادت عليه الذهنية العربية، فالتراث على وفق الرؤية الأدونيسية ((ليس ما جمد أو ثبت عند مرحلة معينة سابقة من مراحل تطور المجتمع الذي ينتمي إليه التراث، أو ما اقتصر على انتقائه من إحدى الثقافات التي سادت المجتمع أو الأمة في فترة بعينها)) [2].

لذا حاول ادونيس ومن خلال قراءته للتراث إعادة النظر في بعض جوانبه التي بها حاجة ماسّة إلى إعادة قراءة وتقويم، يقف ضد الدين بوصفة عقيدة دينية، بل ضد تلك السلطة القامعة التي تحكم باسم الدين والمفروضة على سائر أفراد المجتمع العربي [3].

لذا تركزت جهود ادونيس النقدية لدراسة العقلية العربية في ثلاثة محاور مركزية وأساسية، يجدها السبب الرئيس في تشكيل العقلية العربية على هذا النحو، وهي الدين / السياسة / الشعر العربي.

إن معالجات أدونيس النقدية في إطار نقد الفكر تأخذ شيئاً من خصوبتها وحساسيتها كونه شاعراً، ولعلّ رؤيته النقدية في هذا المضمار تشكّلت أولاً في منطقته الشعرية، ثم تجلّى بعد ذلك الناقد الذي شرع يغوص في فضاء المفاهيم والمصطلحات والأفكار والرؤى، ليمتحن فيها أطروحته ويختبر أهم وأخطر القضايا بين حدود التراث وحدود الحداثة.

فقد كان الشعر العربي والنقد العربي وما يتصل بهما من قضايا وظواهر وقيم ومنطلقات هي جوهر المقاربة الأدونيسية في المراجعة والنظر والحوار، على النحو الذي جعل من ادونيس الشاعر ناقداً مفكراً لا يكتفي بإبداع حداثة شعرية في سياق الشعرية العربية، بل يسعى إلى إكمال ذلك بإبداع (فكر- نقدي) يعزز رؤيته في مجال

---

(1) الحداثة في النقد العربي المعاصر: 181.

(2) تمارين في النقد الثقافي، صلاح قنصوة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط1، 2007: 45.

(3) ينظر: الهوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، الجنس)، أدونيس، ترجمة، حسن عودة، بدايات لطباعة والنشر – سورية، ط1 2005: 31.

الإبداع الشعري من جهة، ويجيب على الأسئلة الكبرى التي تواجه المصير الحداثي للإنسان العربي من جهة أخرى.

إن منهجية ادونيس إذن ((منهجية تحويلية توليدية في آن واحد. فهي من جهة تحويلية؛ لأنها تعيد النظر كلياً في السائد. ومن جهة أخرى توليدية؛ لأنها تعيد موضعة النصّ- الوحي. لا شك في أن ادونيس من القائلين بنظرية الحركة الكلية، لكنه يعتقد أن نص الوحي هو أصل الأشياء والكلمات في الثقافة العربية – الإسلامية أو الإسلامية – العربية السائدة)) [1]، وبهذه المنهجية تمكّن أدونيس من أنّ يقدّم أطروحته التي خضعت لسجال كبير وعميق وخصب في هذا المجال، عكس قيمة هذه الأطروحة وحيويتها وجدلها.

(1) الشعر والفكر: 107.

المبحث الأول

مفهوم الدين

يمثل مفهوم الدين العنصر الأساسي والجوهري في تكوين الفكر العربي بشكل عام، ويمثل الفهم الخاطئ المشكلة الأساسية والجوهرية في تكوين الفكر وصياغته، وللجانب الديني أثار عميقة تتجلى في جميع جوانب الحياة، الثقافية منها والسياسية، بل هو المحرك الأساس لتلك الجوانب، وتكمن علة ذلك في طبيعة ((المرجعية – المعيارية التي كانت توجه العقل العربي سلفا في أي ميدان يخوضه. هي الإيمان بأن الحقيقة معطاة مسبقا في النص على مستوى الطبيعة، في النص الشعري - اللغوي (الفطرة)، وعلى مستوى ما وراء الطبيعة، في النص الديني (الوحي) [1].

إذ ظلّت الثقافة العربية والتفكير العربي يراوحان بين هذين المستويين من التعبير عن جوهر الفكر وفعاليته وصورته في الميدان، ((وهذا ما يفسر أن الحركات الأدبية والفكرية في المجتمع العربي لم تكن إلا نشاطا يتراوح بين نقل النص، معرفياً، وتأويله بشكل أو آخر)) [2].

من هنا يجد ادونيس أن مفهوم الدين يمثل القضية الأساسية في تكوين الفكر العربي، وأن إصلاح هذا المفهوم يعني إصلاح المجتمع والثقافة والحياة العربية بأسرها، فهو لم يعد مصدر إبداع كما كان في السابق، والسبب هو تحجيم دوره وإحالته على مستوى محدود في التفكير، إذ ((إن القراءة التي سادت والتي لا تزال سائدة هي قراءة فقهية، وإن الثقافة العربية السائدة، اليوم، هي ثقافة فقهيّة: السلطة للنص، لا للرأي)) [3].

فادونيس لا يجد مشكلة في المفهوم الديني بوصفه نصاً خصباً قابلاً لقراءات خصبة، بل في التفسيرات التي أجريت على النص الأول، إذ جاءت مطابقاً لرؤية المفسرين واجتهاداتهم التي حجبت وألغت أية اجتهادات أخرى ممكنة، وهم يؤكدون في هذا السياق على مسألة مهمة إلا وهي إتباع النص – الوحي، ومنع النظر إليه من جوانب أخرى حيث عدت محرمة من قبلهم، إذ إن ((أخطر ما تنطوي عليه النظرة الأصولية السائدة هو تجريد النص الإلهي في فكريته، أو بالأحرى اقتلاعه من فضاء

---

(1) المحيط الأسود، أدونيس، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط1، 2005: 22.
(2) م. ن: 22.
(3) م. ن: 19.

الفكر، وغرسه في فضاء الشرع، محيلة إياه، بكل ما ينطوي عليه من عوالم فكرية، إلى مجرد قانون، أي إكراه وعنف)) [1]

لذا بقي النص الديني رهن الإتباع، وإذا ما حاول أحد النظر إليه، فيجب عليه أن يكون صادراً عن رؤية المفسرين الأوائل، تلك التي جاءت عبر سلسلة من الأولويات (القرآن، الحديث النبوي الشريف، السنة)، فنحن لا نستطيع تفسير القرآن إلا من خلال ذلك وعبره وداخل فضائه، وإلا يكون المفسّر الجديد ضالاً – ملحداً، إذ ((يلاحظ أن الفهم الأصولي السائد للنص – الأصل يعمم ((ثقافة)) دينية تقوم في نظرتها ونهجها على أسس يمكن أن نحصر أكثرها أهمية.... أولا: النص – الأصل لا يفسر ولا يفهم إلا بنص. المجمل في مكان يبسط ويُفصَّل في مكانٍ آخر. ثمة ترابط وتداخل وتعالق بين النصوص تكشف غوامضها، وتضيئُها، ثانيا: إذا تعذّر تفسير النصّ بالنصّ لسبب أو آخر، فلا بُدّ اللّجوء إلى النّقل، وإلى المأثور. السنة هي المرتبة الأولى في ذلك، تليها أقوال الصحابة الذين (شاهدوا) قرائن، ثالثا: يترتب على هذين الأساسين أساس ثالث صاغه ابن كثير في تفسيره للنص القرآني قائلا: ((تفسير القرآن بمجرد الرأي حرام))) [2].

من هنا يتضح أن هذه المعرفة الدينية انتهت على هذا الصعيد، ولا سبيل إلى أية معطيات جديدة ممكنة، ((وهذا يعني أن للقرآن جانبين: لغوياً هو ما يمكن أن يفسره المفسر استناداً إلى معرفته بعلم اللغة، ودينياً، وهو ينقسم إلى قسمين: الغيبي الذي لا يعرفه غير الله، والأرضي الذي لا يعرفه غير النبي والذي لا يمكن تفسيره إلا استناداً إلى ما قاله النبي. ويعني هذا انه لا يجوز القول بالرأي في تفسير كل ما يتصل بالدين. وكل قائل برأيه مخطئ وان أصاب الحق))[3].

وتجوّز هذه المعرفة الرأي الآخر في حالة واحدة عندما يكون صادراً عن الأسس النقلية المتبعة، ومستجيباً لها من غير معارضة، ومؤمناً بها على نحو مطلق، إذ ((إن الرأي يجب أن ينبثق، بالضرورة، من أصل ديني: القرآن، أو السنة، أو الإجماع، فالرأي المقبول هو ما كان في معنى هذه الأصول، أو مثل معناها. وحين لا يكون في هذه الأصول مثل للرأي أو الحكم أو ما هو في معناه، فلا يجوز النطق به))[4].

---

(1) موسيقى الحوت الأزرق، ادونيس: 74.
(2) م. ن: 64.
(3) الثابت والمتحول (دراسة في الإبداع ولإتباع عند العرب)، أدونيس، الجزء الأول، دار العودة – بيروت - لبنان، 1974: 144.
(4) الثابت والمتحول (دراسة في الإبداع ولإتباع عند العرب)، أدونيس، الجزء الثاني، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط 8، 2002: 10.

وهذا بدوره أسس ثقافة اتباعية لا إبداعية في مجال الفكر والدين والثقافة الدينية والوعي الديني، وخلقت لنا إنساناً مغيباً، يسمع ولا يفكر، ينقل ولا يبحث، فـ((الخلاصة الأولى التي توصلنا إليها.... هي أن المسلم لا يجوز أن يتكلم على كل ما يتعلق بالنص – الأصل، إلا في ((المعلوم)) منه، وفقا لطريقة النقل والإتباع..... الخلاصة الثانية هي أن الثقافة التي تعممها هذه القراءة تحوّل النصّ- الأصل إلى مجرد ((شرع)) يبدو في ألطف صيغه يمكن أن تقال، ((وديعة)) ائتمنهم الله عليها، هم وحدهم))[1].

وهذا ما يؤيده الشافعي، إذ يجد أن ((مصدر التشريع في النص، أي في الكتاب والسنة. وحين يأخذ بالاجتهاد، لا يأخذ به إلاَّ قياسا على النص يوجب إتباعه، وينفي إتباع رأي من يقوم بالقياس. فالاجتهاد وسيلة للكشف عما أراده الشارع القديم في الحادثة الجديدة، وليس وسيلة للكشف عمّا يريده الإنسان الذي يواجه هذه الحادثة))[2]، على النحو الذي يلغي بحسب رؤية أدونيس إيّ إجراء مختلف حتى ولو تقاطع مع طبيعة الحياة الجديدة وحساسيتها وفكرها.

ويجوّز الشافعي القول/الرأي ما لم يوجد في الكتاب والسنة النبوية، ولكن بشرط الإجماع علية من قبل (كل العلماء)، فـ ((الإجماع هو إجماع الصحابة، وهو يأتي في مرتبة ثالثة بعد الكتاب والسنة، وإنكاره أو الخروج عليه كفر. وهناك نوع آخر من الإجماع هو الإجماع على أحكام تعتمد على النّص، لكنها موضع نقاش بين العلماء)) [3].

إنه بذلك يضع مسألة الرأي ـ العلم في زاوية الإتباع، إذ يرى أن العلم يكمن في الكتاب والسنة، فهما الأصل لديه وما يحدث بعد ذلك، فهو جزء من ذلك الأصل وفرع منه، وكأنما المعرفة أعطيت للإنسان كاملة عن طريقهما، وهذا هو جوهر الاتباعية في الفكر النقدي الادونيسي، فالإنسان بهذه الحالة ليس له دور سوى الإتباع وتلقي معرفة منتجة ونهائية [4].

إذ إن المعرفة الأولى هي المعرفة الكلية والنهائية التي تلغي كل معرفة قادمة ولا سبيل إلى المساس بها أو مناقشتها، و ((كل معرفة لاحقة لا تكتسب حجيتها وصحتها إلاَّ من كونها قياساً على تلك المعرفة السابقة، المعرفة اللاحقة ثانية ولا تكون إلاَّ في ضوء المعرفة الأولى)) [5].

---

(1) موسيقى الحوت الأزرق:65.
(2) الثابت والمتحول، ج 2: 13.
(3) م. ن: 16.
(4) ينظر: م. ن: 23.
(5) م. ن:23.

إن المعرفة لدى الشافعي على هذا الأساس ليست ((اكتشافاً يحققه الإنسان في أثناء تفاعله مع الواقع، فيؤثّر ويتأثّر، ويغير ويتغيّر، وتتغيَّر المعرفة تبعاً لذلك. وإنما المعرفة حقائق نهائية خارجة عن الإنسان، وعليه أن يتقبّلها ويأخذها كما صدرت عن المعرفة الأولى)) [1]

وتبعاً لذلك، لا يجد الإنسان جدوى في البحث عن المعرفة، إذ وهبت إليه كاملة وحاسمة ونهائية، من العلماء الأوائل، فالذي يبحث عن المعرفة – العلم، يجب أن يستسقي من حوضهم، ويأخذ بما قالوه وما قرره، فـ ((المعرفة، في نظر الشافعي، هي الفهم لما سبق. إنها صناعة ثانية لما هو موجود، بشكل كامل الصنع، وعلى هذا ليست المعرفة أن نبحث عمّا لا نعرفه – المجهول، وإنما هي أن نتقن فهم المقاصد من معرفتنا الأولى، الكاملة: الدين)) [2].

ولا يخرج ابن تيميه، وهو من أكثر العلماء الذين شددوا على نفي المحدث وعدّه نوعاً من البدعة، معتمداً في ذلك _ حسب رؤية ادونيس – على مجموعة أسس تنهض على تقديس القديم في موقفه هذا.

فهو لا يخرج عن الكتاب والسنّة، فالحكم لهما في الأول والأخير، إذ لا يجد سبباً للخروج عنهما، والركون إلى الرأي، مادام الوضوح هو السمة الأساسية للرسالة المحمدية، وإذا ((كانت هناك ألفاظ وردت في القرآن والحديث يزعم المبتدعون أنّها تحتاج إلى التأويل، أي إلى صرفها عن ظاهرها، ((فلابد أن يكون الرسول قد بين مراده)) بهذه الألفاظ في أمكنة أخرى من رسالته. ذلك أنه لا يجوز أن يتكلم كلاماً بمدلولٍ باطل ولا يجوز أن يريد من الناس أن يفهموا من كلامه ما لم يقصده. فما قاله مبين)) [3].

ولم يقتصر على ذلك بل عدَّ الخروج عن الكتاب والسنة هو أساس الضلال عن الحق، ((ذلك أن هذا الإعراض يؤدي إلى طلب الحق في مصادر أخرى غيرهما. ويؤدّي من ثم إلى إحداث أو ابتداع ألفاظٍ بدلالاتٍ تتناقض مع دلالات الكتاب والسنة، وإلى استخدام هذه الألفاظ ودلالاتها في بحث الأصول الدينّية. وهكذا يبتعد هولاء المبتدعون عن معاني الكتاب والسنّة، فيضلّون ويُضِلّون. والقاعدة الهادية هي اعتبار الكتاب والسنة إماماً وفرقاناً يجب إتباعه، نفياً في النفي وإثباتاً في الإثبات)) [4].

---

(1) م. ن: 23.
(2) الثابت والمتحول، ج 2: 25.
(3) الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، أدونيس، ج 3، دار الساقي، لبنان - بيروت، ط8 2002: 69.
(4) الثابت والمتحول، ج 3: 71.

لا يجد ابن تيمية ضيراً في مخاطبة كل بلغته، وترجمة القرآن إلى اللغات الأخرى، أو ترجمة ما يحتاج إليه المسلم من الكتب الأخرى، ولكن بشرط مطابقة ذلك للمعاني الموجودة في الكتاب والسنة [1]، وهو بذلك يحاول الانفتاح على الآخر، وهي بداية الخروج من الدائرة المغلقة للثقافة العربية، ولكن هذا الانفتاح بقى مقيداً بشرط الكتاب والسنة، أي ما يطابق معانيهما فهو جائز، وما يخالفهما فهو باطل حرام.

يمثل محمد بن عبد الوهاب نمطاً آخر من التفكير الديني، إذ تقوم مجمل آرائه الدينية على فكرة واحدة، إلا وهي فكرة التوحيد، فالله سبحانه وتعالى يتصف بصفات وأسماء، تنم عن نفيها عن الآخر، فالذي يجب أن يتبع هو الله وحده من دون غيره، ومن خلال ذلك ((يتم لنا الإيمان بأنّ التوحيد أصل الأصول، وأساس الأعمال، وبأنه حق الله الواجب على البشر، وبأن المقصود الجوهري من دعوة الرسل كلّهم، إنما هو الدعوة إليه)) [2]، ويرى كمال الإنسان عن طريق التوحيد، من دون اللجوء إلى الآخر لكماله.

وهو بذلك يحارب جميع الذين يحاولون – حسب رأيه – مشاركة الله بصفاته. فحرم التبرك بالشجر والحجر، أو التوسل بغير الله من أجل معرفة الغيب، كما حرم (التوثين) وهو الغلو في عبادة قبور الصالحين، أو عبادة إله عندها، وهذا الغلو قد يؤدي إلى الشرك، ولم يقتصر على ذلك بل حرم كل صفات الله عن البشر، وعدّ الإشراك بها هو الخروج على الله، فكما نعلم أن من صفات الله (سبحانه وتعالى)، المصور، فكل تصوير عنده حرام، لأن هذا العمل يعني الشرك بالله[3].

يرى ادونيس في تقديم رؤيته الفكرية النقدية على هذا الأساس أن مسألة النقد والتقويم هي مسألة مهمة، ولكن لا تقتصر على جانب من دون آخر، فآراء محمد عبد الوهاب، تمثل آراءً جزئية عن جوانب محددة من الحياة، إذ ((رأينا أنه نقد التوثين، دينياً، في شتى مستوياته. ونحن نرى أنه لابدّ من أن يكون لهذا النقد امتداده الاجتماعي، فننقد، مثلا، وثنيّة المال، نقدنا لوثنية الصورة. وننقد، كمثل آخر، وثنيّة الواحد السياسيّ، التي هي نقيض للشورى)) [4].

إن نقد هذه القضايا الجوهرية ذات المساس بحياة الفرد والجماعة على حدّ سواء، أفضل من مسألة البحث في قضايا لا تعود بالفائدة للمجتمع. وهذا بدوره يؤكد على انفصال الدين عن الواقع الدنيوي، تحويل الدين من مهمته الدنيوية إلى قدسيته الشرعية، فضلاً عن ذلك نجد أن مسألة التوحيد، عند محمد عبد الوهاب هي مسألة

---

(1) ينظر: م.ن: 70.
(2) م. ن: 78.
(3) ينظر: م.ن: 80-83.
(4) الثابت والمتحول، ج 3: 89.

شكلية، فكما ذكر سابقاً إن من غايات التوحيد، هي توحيد صفات الله سبحانه وتعالى، ولا يشترك فيها جنس من البشر، وكما نعلم فإن الهادي هي صفة من صفات الله،إذ ((إن المخلوق لا يستطيع أن يهدي، فالله وحده هو الذي يهدي من يشاء)) [1].

ولكن ومن خلال آرائه الدينية، نجد محمد عبد الوهاب ينصب نفسه محللا ومحرماً، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ليكفر البشر، وإذا ((كان الإنسان لا يستطيع أن يهدي، فكيف يستطيع أن يكفر؟ وهذا يقودنا إلى التساؤل: كيف يقدر هذا الإنسان أن يعين الحد الفاصل بين ظاهر الكفر وباطنه، لكي يعرف أن يحدد معنى مشابهته؟ وبأي حق نقول إنَّ معيار إنسان مسلم معين، في هذا التحديد، هو المعيار الصحيح، أو الأكثر صحة)) [2].

لا يجد ادونيس في فكر محمد عبد الوهاب وأرائه الدينية، حضوراً واضحاً للمؤلف على صعيد التحديث أو التجديد، إذ يقول في صدد تقويمه لهذا المنجز فـ ((نحن لا نعثر فيه، مع أنه ضخم واسع، على قولٍ أو رأيٍ خاص بالإمام، وإنما هو (نتاج/استعادة) – أي انه إعادة تصنيف وتبويب لما قاله الإسلام، وإعادة تنظيم لشروحه وتفاسيره)) [3].

ولا نجد غرابة في ذلك، بل هي ظاهرة طبيعية، فهي جزء من ثقافة اتباعية وتسليمية، تجد في الغيب قوى عظمى، تفوق قوة الإنسان وتصادره، فهو لا يستطيع أن يأتي بجديد مهما بلغ من معرفة، وما عليه سوى تكرار ما وصل إليه، ويُرجع ادونيس ذلك إلى أسباب عدة:

((أولاً- إن (غياب المؤلف) تشبه بشخص النبي الذي هو ناقلٌ مبلغ، وليس (مؤلفاً).

ثانياً- (المؤلف) يقول من عنده. لكن، ماذا يمكن أن يقول قائلٌ بعد قول الله؟ لا شيء. هكذا لا بدّ أن تحلّ محلّ كلمة (مؤلف)، كلمة شارح أو مصنف أو ناقل، يعيد ترتيب ما قاله الإسلام في ضوء الحاضر ومشكلاته، أي يُصفه وفقاً للحال والمقام.

ثالثاً- القرآن والسنة كاملان شاملان؛ والمسألة، إذن، بالنسبة إلى المسلم، ليست في أن (يضيف) أو (يبدع) قولاً ما، وإنما هي في أن يعرف القول السابق في القرآن والسّنة، حق المعرفة، وأن يعمل به، ولا تكون الكتابة، في هذا المنظور، إلا نوعاً من استعادة الكلام الديني، توكيداً على المعرفة وعلى العمل بها ـ وإلا نوعاً من امّحاء الذات الكاتبة)) [4].

---

(1) م. ن: 89.
(2) م. ن: 90.
(3) الثابت والمتحول، ج 3: 87.
(4) م. ن : 87.

وإذا ما رجعنا إلى النص القرآني، نجده يخالف تلك الرؤية، فهو عصي على التحديد، ولا تقتصر مهمة فهمه - تفسيره على مجموعة من دون أخرى، فهو ((عمل إلهي – إنساني. عمل كوني.وهو، بوصفه كذلك، محيط بلا نهاية، للمتخيل الجمعي))[1].

واستناداً إلى ذلك فقد ظهرت لنا اتجاهات دينية مناقضة، لآليات الإتباع، متخذة من العقل طريقاً لفهم النص الديني مبتعدة في ذلك عن جميع التفسيرات التي قيلت في فهم القرآن وأحكامه الشرعية، وهي بذلك تجعل من النص الديني مصدر معرفة وإشعاع، يلتصق بالحاضر ويستجيب لحاجاته ويتمثّل حالاته أكثر من الإذعان للماضي واعتماد مقولاته على نحو مطلق.

يجد ادونيس في فكر المعتزلة طريقاً مغايراً في فهم النص الديني ومعاينته وتفسيره، وكانت بمثابة ثورة على الفكر التقليدي – السلفي، الذي كان يسيطر على الحياة الفكرية، لذا ((كانت الحركة الاعتزالية تنظيراً عقلياً للدين. فما فعله المعتزلة، بالنسبة إلى الدين الإسلامي، يشبه إلى حد ما، ما فعله الفلاسفة اليونانيون الأول، بالنسبة إلى الأسطورة اليونانية. فقد عقلنوها، وبدءاً من هذه العقلنة، نشأت الفلسفة. وهكذا كانت العقلنة الاعتزالية بداية لنشوء الفلسفة العربية، كان الدين قبل الاعتزالية، تعليماً لا تعليلاً، قبولاً لا تساؤلاً، نقلاً لا عقلاً. وفي الاعتزالية، صيغت المسألة الدينية، من جديد، صياغة عقلانية واضحة)) [2].

وهي من خلال ذلك وبحسب المنظور الأدونيسي أعطت حركة ((الاعتزال الدين معنى جديداً، وأكد على إن الإنسان قادر بقوته العقلية إن يفهم الكون وأسراره ويسيطر على العالم، ويعني بذلك القول بمبدأ استقلال العقل، فالإنسان هو الذي يميز بين الحق والباطل... وإعطاء العقل هذه الأولية يتضمن الكفاح ضد كل ما يناقضه، سواء كان سياسة أو أخلاقاً أو فكراً أو ديناً)) [3].

لقد استطاع المعتزلة، إرساء نوع من التفكير، يعتمد العقل لا النقل، وهذا بمثابة رد واضح وجريء على الثقافة الاتباعية وإجراءاتها ومنطلقاتها وأعرافها ومواضعاتها، تلك التي ((تقول بعجز الإنسان عن بلوغ الخير بنفسه أو بعقله، أو بقدرته الإنسانية وحدها. ومن هنا فصل الاعتزال الدين عن الطغيان السياسي، وجعل من السياسة عملاً عقلياً، ومن الدين ممارسة عقلية)) [4].

إلا أن الفكر الاعتزالي حسب وجهة نظر أدونيس ((لا يرى العقل مناقضاً للدين، بل يرى أن الدين هو نفسه عقل. فالعقل ليس مقيداً بأي بنظام أو شكل للمعرفة

---

(1) النص القرآني وأفاق الكتابة، أدونيس، دار الآداب – بيروت، 1993: 33.
(2) الثابت والمتحول، ج1: 85.
(3) م. ن: 87.
(4) م. ن: 87.

مسبق، وإنما هو مبدأ كلي ضروري، فلا مصادفة إذن، ولا معجزة، بل القانون العقلي الشامل هو الذي ينظم العالم)) [1].

ويمكننا حصر التحول الذي نتج عن الاعتزال عند أدونيس في ثلاثة أمور ((الأول يتصل بالمعرفة وهو الاستدلال على الله والدين والأخلاق بالعقل، والثاني يتصل بالمسؤولية وهو التوكيد على الإرادة والحرية، والثالث يتصل بالمنهج وهو الدفاع العقلي عن هذا كله، وجعل العقل أساساً ومقياساً بحيث أنه لا يجوز الاعتقاد إلا بعد النظر العقلي)) [2].

وعلى الرغم من أهمية الحركة الاعتزالية في نظر ادونيس حيث تمكّنت من زعزعة الكثير من القناعات والمفاهيم، إلا أنها لم تكن في رأيه تمثل تلك الحركة – الثورة التي تستطيع الإسهام في تغيير بنية العقل العربي القائمة على أساس من الغيبيات، وربما يعود ((ذلك لسببين: الأول هو أن العقل العربي، حتى في صيغته الاعتزالية، لم ينف، في تفسيره ظواهر الطبيعة، الفعل الإلهي المستمر المباشر في الطبيعة بحيث استمر القول بأن لكل ظاهرة طبيعية سببها الإلهي (لا الطبيعي)، وتبعاً لذلك، لم ينف المعجزة. والسبب الثاني هو أن هذا العقل ظل إيماناً – أي ظل ينطلق من مقدمات شرعية يفرضها صحيحة لا شك فيها... وهكذا بقي العقل في اللغة – الذهن، لا في الطبيعة – التجربة... فالعقل العربي، وليد التدين لا التجريب، إنه ابن الله والوحي وليس ابن الطبيعة)) [3]

أي أنه عقل إتباعي، فالإنسان - حسب رؤية ادونيس – هو إنسان ناقص لا يستطيع أن يتغلب على أشيائه بمفرده – بعقله-، أي أنه يفكر في جميع ما حوله، ويستطيع التأثير على الطبيعة، من خلال التجريب وصناعة الأشياء وممارستها، ولا يعتمد على النقل فقط، إذ إن عقله مسخّر للاكتشاف والمعرفة والإبداع.

ولعل السبب في ذلك راجع إلى وجود إحساس لدى الإنسان بأن هناك دائما قوة خارقة قادرة على تحريك هذا الكون ومن ضمنها الإنسان، ومن أجل التخلص من هذه النزعة - يرى ادونيس – أنه لا بدّ من وجود حركة فكرية تحاول البحث في المسببات التي أدت إلى توارث هذه النزعة الفكرية، والتي تعتمد النقل لا العقل والمتمثلة بثقافة الوحي واشتراطاته.

لذا يجد أدونيس أن ابن الراوندي والرازي أول من ناقش مسألة الوحي، إذ ((نقدا النبوة بالعقل، أي إنهما أقاما العقل مقام النبوة، وصار العقل بديلاً للوحي، بعد

---

(1) الثابت والمتحول، ج 1:87.
(2) الثابت والمتحول، ج2: 95.
(3) الثابت والمتحول، ج1: 88.

أن كان في خدمته عند المعتزلة، إن هذا الفارق بين المعتزلة وهذين الفيلسوفين فارق أساسي هام)) [1].

فالوحي على وفق هذه الرؤية إما ((موافق للعقل، وأما أنه مخالف. فإن كان موافقاً، فإن العقل يغني عنه ولا يحتاج إليه الإنسان، أما إن كان مخالفاً فذلك يعني أنه لا تنقذ إلا قوة تناقض الإنسان، فكأن الإنسان موجود خارج نفسه، وهذا مما يكذبه العقل، فالوحي في الحالتين، أما أنه نافل وإما أنه باطل)) [2].

من خلال ما تقدم نجد أن ادونيس يناقش مسألة الوحي بصيغته الزمنية، أي التأكيد على أن زمن الوحي انتهى – زمن الغيب والمعجزات –، وهو يجب أن يؤخذ بنظر الاعتبار وعلى أساس معطيات الواقع الراهن وفروضه واستحقاقاته، فـ ((النقد للوحي يمثل نقداً للفكر الذي أنتجه الوحي. فليس الوحي هو النافل أو الباطل، وإنما الفكر القائم على الوحي هو كله، نافل وباطل، إن هذا النقد يرى في نهاية النبوة بداية الواقع، وفي نهاية النظرية بداية التجربة. فإذا ينتهي الفكر النبوي، يحل محله الفكر الذي يصدر عن التجربة الإنسانية))[3].

وهذا النقد يحاول الرد على اصطحاب النظرة الاتباعية، التي اتخذها البعض أداة للتحكم بمصير الأشياء، وجعلت من الإنسان أداة للإتباع وليس للإبداع، وهو يجد في هذا النقد الخطوة الأولى في نقد الفكر العربي، وتخليصه من النظرة التي تحكم باسم الدين، إذ بحسب أدونيس ((يصبح الفكر انبثاقا من التجربة، لا هبوطاً من الغيب، وهكذا لا تعود السياسة ممارسة باسم الوحي وشكلاً للتصور الديني للعالم، وإنما تصبح ممارسة إنسانية تقوم على العقل)) [4].

وهذا بدوره يساعد على قراءة الأشياء قراءة عقلية تأخذ أدواتها من الواقع، وليس من خلال ما تناقله الآخرون وكرّسوا هذه القناعات على أساسه، وهذا بدوره يصحح مسار الكثير مما نقل، وهو بدوره يوافق وجهة نظر من نقله، فالوحي ((من حيث هو نص، اكتمل وانتهى، والتاريخ، من حيث هو وقائع، لا يكتمل ولا ينتهي، وإنما يظل منفتحا)) [5].

وعلى الرغم من الآراء التي قالها، كل من ابن الراوندي، والرازي، في مسألة العقل ومناقضته، لمسألة النقل، فإن ادونيس لم يناقش تلك الآراء إنما كان مجرد ناقل لها وواصف لطبيعتها، وربما كان الهدف منها هو التأكيد على مسألة أهمية العقل

---

(1) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد: 248.
(2) الثابت والمتحول، ج88:1- 89.
(3) م. ن: 89.
(4) الثابت والمتحول، ج 1: 89.
(5) م. ن: 93.

وخطورته في صناعة الفكر، إذ تحول الفكر العربي من سياسته الاتباعية القائمة على النقل، إلى الإبداعية القائمة على العقل.

فالعقل عند ابن الراوندي هو ((أصل العلم وأصل العمل. والنبوة إما أن تقر ما يقره وحينئذ تكون تابعة له، ولا حجة فيها، وإما أن تخالف ما يقره، وحينئذ يجب رفضها. فالنبوة في الحالتين لا معنى لها. والعقل أصل والنقل تابع له)) [1]، ولم يقتصر على ذلك بل رفض النبوة بكل أشكالها، ونفى الإعجاز عن القران والنبوة، ويرى ادونيس في موقفه هذا امتداداً لموقف البراهمة، الذين ينكرون النبوة ويحيلون كل الأشياء على العقل المجرد.

في حين يقوم نقد الرازي للنبوة على ((أساسين، عقلي وتأريخي، ومقدمة الأساس الأول أن العقل مصدر المعرفة، ولذلك يجب أن يكون متبوعاً لا تابعاً))[2]، وعن طريق نفي النبوة يساوي الرازي ((بين الناس في العقل، وفي حرية الوصول إلى الحقيقة بالعقل. وينفي طبقية أو مرتبية المعرفة التي تقسم الناس إلى إمام ومأموم، أو عالم ومتعلم. فالناس كلهم متساوون في استعدادهم، وإذا كان هناك أشخاص دون آخرين في المعرفة، فليس ذلك عائداً لقصور ذاتي فيهم، بل هو عائد لامتناعهم عن العلم))[3]، وهو لم يقف في نقده للنبوة ضد الدين الإسلامي من دون غيره ـ فحسب ـ إنما كان يناهض ذلك بوصفه فكراً مناقضاً للعقل، لذا حاول أدونيس الرد على فكرة الرازي ودعوته إلى إبطال الأديان ونفي النبوة، بدليل ((أن الأديان سائدة من الناحية الواقعية، وهي منتشرة بين الناس، أكثر من انتشار الفلسفة، فكيف يمكن لشيء باطل أن ينتشر ويسود))[4]

وهذا دليل على إن أدونيس لا يعارض النبوة والوحي بمفهومها العقائدي، إنما يعارض تلك الأفكار التي جعلت من الدين فكراً اتباعياً.

لذا يرى ادونيس أن أهم ((ما أدى إليه تقديم العقل على الشرع هو التوكيد المطلق على حرية الإنسان وإبداعه.... وقد تضمن هذا التوكيد توكيداً آخر على أن البلد الذي لا يستطيع فيها الإنسان أن يمارس حريته، إنما هي بلد كفر))[5]. وهو في ذلك يوجّه نقداً فكرياً يتضمن تقديس العقل بوصفه سبيلاً للحرية وإطلاق جوهر الإنسان وإبداعه لصناعة السلام والحق والإيمان.

ونجد أن الاتجاه الصوفي العرفاني يمثل اتجاهاً مغايراً للاتجاه العقلي البرهاني، فهو لا ينكر أن هناك حلقة صلة بين الله والبشر تكمن في شخص الإمام، إذ

---

(1) الثابت والمتحول، ج2: 76.
(2) م. ن: 85.
(3) الثابت والمتحول، ج 2: 87.
(4) م.ن: 89.
(5) م. ن: 94.

إن ((إدراك الحقيقة لا يتم استناداً إلى العقل أو النقل، لأن الحقيقة ليست في ظاهر النص، وإنما يتم عن طريق تأويل النص بإرجاعه إلى أصله والكشف عن معناه الحقيقي. والتأويل مرتبط بعارف يدرك المعنى الباطن، وهذا العارف هو الإمام. فالإمامة هي الحضور الإلهي المستمر الذي يحول دون تشيؤ الحقيقة في مؤسسات وتقاليد وتشريعات))[1].

فالتجربة الصوفية على هذا الأساس هي محاولة للخروج على الاتباعية، ولكن ليس بالتطرف الذي نجده لدى أصحاب الاتجاه العقلي، لأن قطع الأصول الدينية، يولد لنا معرفة ناقصة، فالدين لا يمكن أن يكون تجربة علمية، يكون العقل هو الحد الفاصل بين قبولها أو رفضها. فنحن لا ننكر أهمية العقل في قبول الأشياء، ولكن لا يعنى ذلك نفي جميع الأصول.

لذا اتخذت الصوفية طريقاً آخر في معرفة الحقيقة، فهي ((لم تعتمد، في الوصول إلى الحقيقة، المنطق أو العقل. ولم تعتمد كذلك، الشريعة. وإنما اعتمدت ما اصطلحت على تسميته بالذوق)) [2]، وهذا الذوق هو آلية استدلال عرفانية بوسعها الوصول إلى ما لا يمكن أن تصله الشريعة أو العقل، فـ ((الحقيقة، بالنسبة إلى الصوفي ليست حسية أو عقلية، وليست نقلية – شرعية، وإنما هي إلهامية ذوقية. وطبيعي أن تكون أداة الوصول إلى الحقيقة شيئاً آخر غير الحس والعقل والنقل، وهذا الشيء هو ما اصطلح الصوفيون على تسميته بالقلب))[3].

وتبعاً لذلك فقد تقدّم القلب ليكون بديلاً للعقل إذ ((نقلت الصوفية تجربة الوجود والمعرفة من إطار العقل والنقل إلى إطار القلب، فلم يعد الوجود مفهومات ومقولات مجردة، وبطلت المعرفة أن تكون شرحاً لمعطى قَبليّ أو تسليماً بقولٍ مُوحىً. وهكذا أصبح الوجود حركة من التحول)) [4].

من خلال ما تقدم نجد أن ادونيس حاول البحث بين مفهومين، كثيراً ما تصارعا على صياغة البنية الدينية، فالأول يجد أن الدين لا يكتمل إلا بصورته النقلية، ولا يصح إلا عن طريق تلك الأولويات النقلية، والمتمثلة بـ (القران، والسنة النبوية، والصحابة)، وليس هناك مجال للقبول بالعقل بل النقل، بينما الاتجاه الثاني يقف على نقيض الأول، ويجد في العقل هو المصدر الأساس في القبول أو الرفض، وكلاهما يتحصّن برؤيته ويدافع عن أنموذجه.

ولم يكن علماء العصر الحديث بعيدين عن تلك الإشكالية القديمة- الحديثة، ولكن ما يميز هولاء العلماء أنهم لا يجدون في الدين قضية مستقلة عن قضايا

---

(1) م. ن: 97-98.
(2) الثابت والمتحول، ج 2: 99.
(3) م. ن: 102.
(4) م.ن: 108.

المجتمع الأخرى، بل هي جزء منه، وأن إصلاح هذا المفهوم يتطلب إصلاح المفاهيم الأخرى، كالسياسة، والسلطة، والمجتمع...الخ.

فكر الإمام محمد عبده على سبيل المثال ((يمثل رؤية إسلامية متجددة. تستند هذه الرؤية، بشكل أخص، إلى القرآن، مفسراً بمقتضى (حالة العصر)... ويشترط أن يكون هذا الفهم ابتداءً، لا استعادةً أو نقلاً، إذ لا يجوز الاكتفاء بالتّفاسير السّابقة، مهما كانت عظيمة)) [1].

ولم يقتصر في آرائه على ذلك، بل ينفي الدينية عن السلطة، ويؤكد مسألة فصل الدين عن السياسة، فالحاكم يجب أن يتصف بالمدنية، وأن مسألة اختياره وعزله راجعة إلى إرادة الأمة، وليس لسلطان إلهي.

ويرى أن تقدم المجتمع ونهضته، تتم عن طريق نقد التقليدية، التي أصبحت مترسخه في المجتمع العربي، إذ ((إن (التقليد) أصبح (راسخاً) في المجتمع الإسلامي – العربي، ديناً وفكراً وسلوكاً، وأصبح مصدراً أوّل للآراء والأعمال... إذ لا يمكن (التجديد) إلاّ إذا عرفنا (التقليد) ونقدناه، تمهيداً لتجاوزه)) [2].

تبعاً لذلك يجد ادونيس في فكر محمد عبده فكراً نقدياً أكثر مما هو إصلاحي كما أطلق عليه بعض دارسيه.

ولا يخرج فكر الكواكبي في رأي أدونيس عما بدأه محمد عبده، ويجد من العقل لا النقل، طريقاً لإصلاح المجتمع. فضلاً عن ذلك يرى أن نهضة المجتمع تكمن في انفتاحه على الأخر. ولا يمثل هذا الانفتاح التقليد العمى للحضارات الأخرى بدعوى النهضة، ولكن باعتباره أنموذجا تحريضياً، فالآخر (الغربي) ليس لديه ((مصدر معرفة للنهوض، ولا مقياس نهوض)) [3].

ونجد أن هذا الانغلاق الحضاري إنما يتمّ بدعوى الحفاظ على الهوية العربية. إذ ترى هذه الأطروحات في الإسلام أصالة تلك الهوية، في حين إن الأصالة تمثل لدى الكواكبي منحى آخر، فالأصالة ((لا تعني رفض الآخر، أو عدم التفاعل معه أو الانفتاح عليه. وهي لا تعني عدم الإفادة من، أو حتى محاكاته. وهي لا تورث، وإنما تُبتَدع. ليست (ماهيّة) ثابتة، وإنما هي قوة متحركة، فأصالة شعب ما في ماضيه، ليست، بالضرورة، (أصالته) في حاضره)) [4].

فالهوية التي يراها أدونيس تنطوي على مفهوم أوسع بكثير من الارتباط بالماضي بدعوى الأصالة أو النظر إلى الذات فقط بوصفها نهاية العالم ولا وجود لآخر، إذ ((ليست الهوية الوعي وحده، وإنما هي كذلك اللاوعي. وليست المعلن

---

(1) الثابت والمتحول، ج3: 91.
(2) م. ن: 97.
(3) م. ن: 137.
(4) الثابت والمتحول، ج 3: 134-135.

وحده، وإنما هي المكبوت المسكوت عنه. وليست المتحقق وحده، وإنما هي كذلك المشروع – الآخذ في التحقّق. وليست المتواصل وحده. بل المتقطع أيضاً، وليست الواضح وحده، بل الغامض أيضاً)) [1].

وهذا مختلف عما تراه الثقافة التقليدية التي ترى أصالة الهوية في الابتعاد عن الآخر والانغلاق على الذات، فالهوية ((بحسب المقول الثقافي السائد، كينونة مغلقة، ليس الآخر موجوداً، بالنسبة إليها، إلا بقدر ما يتخلى عن هويته ويتحول إليها - ينصهر في آنّيتها، فهي إما أنها تقرّب الآخر لتتماهى معه، وأما أنها تنبذه لكي تنفصل عنه، وهذا مما يجعل الكون مستودعاً لركام التنابذ والتنافي، فيخلق على المستوى الإنساني كينونة زائفة، كينونة سيد وعبد، نابذ ومنبوذ، ويخلق على المستوى التاريخي كينونة استغلال وتقنية استهلاكية، وعلى المستوى الحضاري كينونة تماثلية تلغي الحرية الإبداعية)) [2].

من هذا المنطلق نجد أن الهوية لدى ادونيس، تمثل نوعاً من الإتباع، فهي تحاول تقييد الفرد باسم الأمة، ومع ذلك فهو لا يرفض ((الانتماء العربي؛ إنما هو يرفض تصوراً معيناً بذاته، ويعطي الحق للجماعة لا للفرد، ويجعل من الإنسان العربي نموذجاً، ومن الأمة أساساً للهوية)) [3].

إن هذه الرؤية الأدونيسية للدين بوصفه مكوّناً مركزياً من مكونات العقل العربي الإسلامي، تعدّ رؤية حضارية تجعل من فكرة الدين فكرة ثقافية وحضارية للأمة، تنطوي على رحابة في الفهم والإدراك والعمل والنظر إلى الآخر، مع الحفاظ على الجوهر الشرعي للدين بوصفه رسالة سلام ومحبة وحضارة إلى العالم أجمع، ولا شك في أن إغلاق فضاء الدين على مقولات بعينها من شأنه أن يعيق التطور ويكتفي بتفسير واحد للقيم والمعاني والأشياء، وهو ما ينقده أدونيس في معرض تناوله للفكر العربي الإسلامي التقليدي.

وتمثل هذه الرؤية جوهر الفعالية النقدية الفكرية عند أدونيس، وهي تتلاءم مع الحلقات الأخرى لهذه الرؤية في مجالات الفكر والمعرفة الأخرى، التي تستجيب على نحو ما للفكر النقدي الحرّ الذي تتبنّاه أطروحة أدونيس في هذا المجال.

---

(1) النص القرآني وأفاق الكتابة، أدونيس: 70-71.
(2) الصوفية والسوريالية، ادونيس، دار الساقي بيروت – لبنان، ط2 1995: 166.
(3) الشعر والفكر:64.

المبحث الثاني

مفهوم السياسة

هناك ترابط كبير بين مفهوم السياسة وطبيعة البنية الفكرية للمجتمع الذي تحكمه، بل هو جزء مهم من البنية الفكرية للمجتمع، ويختلف نظام السياسة لدى العرب عن غيرهم من الأمم الأخرى، إذ يتميز بنوع من القوة، وهذه القوة مستمدة من أن الخليفة أو من يأخذ هذا المقام فهو مختار من الله تعالى، فكما اختير النبي محمد 6 من بين البشر لكي يحمل هذه الرسالة العظيمة، فلا بدّ لمن يكمل المسيرة أن يكون مختاراً بالطريقة ذاتها، فالذي يحكم، يحكم بسم الله.

لقد عمدت السياسة على ترسيخ تلك الفكرة منذ اجتماع السقيفة والاختلاف بين المهاجرين والأنصار فيمن يخلف رسول الله 6، وهذا الاختلاف ناتج عن عدم وجود نص قرآني، أو حديث نبوي، يحدد فيه من يخلف رسول الله، من خلال معاينة ادونيس للنصوص التي عاصرت تلك الفترة، نجد أنه لا يحصر مشكلة من يخلف رسول الله 6 في الفترة الواقعة بعد وفاته، بل على وجه التحديد قبيل وفاته، ((إذ إن التنازع في أمر من يخلف النبي، برز حتى قبيل موته. وكان امتناعه عن تسمية من يخلفه أو عن ذكر الطريقة التي يجب إتباعها لاختيار من يخلفه، ومن ثم، أمره الحاضرين في داره بأن ينصرفوا عنه، دليلاً واضحاً على بروز هذا التنازع وعلى أنه لم يكن راضياً عنه)) [1]، وهذا دليل واضح على أن النبي كان على علم يقين بالأحداث والانشقاقات التي سوف تحدث بعد وفاته.

إن السلطة السياسة على هذا الأساس خلقت نوعاً من ثقافة العنف، واضطهاد الرأي الآخر، لأن الاختلاف يؤدي بدوره نوعاً من المعارضة السياسية، ولكن لا نجد لهذه لمعارضة صوتاً قائماً على الحوار يتضمن قبول الآخر، لأنها سياسة الفرد الواحد هي التي هيمنت على فضاء الحكم، إذ إن ((الخليفة يحكم بأمر الله وإرادته، وهكذا يقدم له الدين، قبلياً، إمكانا لتسويغ كل ما يقوم به من جهة، وإمكانا لنفي أية معارضة له، من جهة ثانية)) [2]، لذا استمدت السياسة قوتها من الدين على وفق هذه الرؤية الأحادية.

من هنا يذهب أدونيس إلى ((أن الأفضلية القبلية، في مسألة الخلافة، اتخذت شكل القرشية، وأن العصبية القبلية اتخذت شكل التدين، وأن التغلب القبلي اتخذ شكل الإجماع، وبدءاً من ذلك يقول الخليفة ويفعل في الأرض بمقتضى ما تريد السماء.

---

(1) الثابت والمتحول، ج1: 122.
(2) الثابت والمتحول، ج1: 124.

وكما إن العصبية عنف باسم القبيلة، فقد أصبح الإجماع عنفاً باسم الجماعة، وأصبحت السلطة عنفاً باسم الدين))[1].

لذا كانت ثورة (أهل الأحداث) كما أطلق عليهم قد استلهمت من شخصية أبي ذر الغفاري، في فكرته وممارسته، مشروعاً لتحقيق أول خروج على الحاكم، وأول ثورة طبقية، إذ ((تكمن أهمية هذه الثورة في أن أصحابها كانوا يؤكدون على الفعل... مشيرين إلى إن عثمان يقول لكنه لا يفعل، وتكمن ثانياً في جماعيتها العنفية، وفي أن السلطة سلطة الناس لا سلطة الحاكم، وفي أن على الحاكم أن يخضع لإرادة الناس.وتكمن ثالثاً في إن غاية الثائرين لم تكن القتل، بل العدل، وقد طلبوا منه أحد أمور ثلاثة: أما يعزل نفسه، أو يسلم إليهم مروان بن الحكم، أو يقتلوه ... وتكمن رابعاً في أنها ثورة طبقية)) [2].

وتعد هذه الثورة بداية لمسار التحول في البنية العقلية العربية على هذه الصورة، فهي بداية التحول إلى النقد الديني القائم على الحوار والإقناع والحجاج، ومن ثم الخروج من دائرة القبول الأعمى.

ومن الثورات المهمة التي يقاربها ادونيس في تحليل هذا المنحى الفكري في التاريخ العربي الإسلامي، تلك الثورة المزدوجة التي كان لها دور مهم في إضفاء أبعاد جديدة للحركات الثورية، التي سبقتها ((سواء على صعيد النظر أو صعيد الممارسة... الأولى تكشف عن نوع من البعد الطبقي هي ثورة الزنج، والثانية تكشف عن بعد كلي: غيبي وأرضي، هي حركة القرمطية)) [3].

إن هذه الحركات هي حركات ثورية اتخذت من الوضع الاقتصادي سبباً مباشرا في الخروج على هيمنة الحاكم، فثورة الزنج ((هي، من جهة، ثورة عبيد على أسياد، وإنها، من جهة ثانية، وعد بحياة كريمة يملكون فيها ملك أسيادهم، وأنها من جهة ثالثة، ذات قيادة من طبيعة نبوية)) [4] ، إذ لم يكن هدفها الدنيا كما يتضح ذلك من آرائها، بل هي دائماً من أجل إقامة عدل الله على الأرض، إذ هي ((في أساسها ثورة فقراء مسحوقين على أسياد طغاة ظالمين)) [5].

في حين تمثل حركة القرامطة لدى ادونيس أهم ثورة على صعيد الثورات التي سبقتها، لأنها استطاعت أن تتجاوز الأخطاء التي وقعت بها الثورات السابقة، واتخذت شكلاً تنظيمياً ينم عن رؤية فلسفية عميقة ذات بعد فكري عالي المستوى، إذ ((اتخذت الثورة شكلها التنظيمي الأكمل في الحركة القرمطية. ولئن كانت هذه الثورة

---

(1) م. ن:123.
(2) الثابت والمتحول، ج1: 78.
(3) الثابت والمتحول، ج2: 65.
(4) م. ن:67.
(5) م. ن: 67.

متعددة لا تجمعها أسباب واحدة ولا غايات واحدة، فقد كانت تجمعها فكرة واحدة، على الأقل، هي القول بالخروج على الطغيان أو على (السلطان الجائر))) [1].

وكانت هذه الثورة تمثل لدى ادونيس ((أهمية تحويلية كبرى تجسدت، على الأخص، في الفصل بين العروبة والإسلام، أي القول بإسلامية العروبة بدلاً من عروبية الإسلام، وإعطاء الإسلام عملياً بعداً إنسانيا، أمميا، يتجاوز القومية والجنس إلى الإنسان بما هو إنسان. وتجسدت كذلك في نظرية خلع السلطان الجائر، في القول إن الخلافة لا يجوز أن تكون محصورة في قريش، وإنما يجب أن تكون للأجدر والأحق، أياً كان لونه وجنسه. وقد عني ذلك عملياً المساواة بين المسلم والمسلم....، والمساواة بينهما اقتصادياً، وفقاً للعدالة والحق، فيما سمى بـ ((نظام الألفة)) الاشتراكي، الذي وضعته الحركة القرمطية)) [2].

وهنا تكمن أهمية هذه الحركة ((في إعطاء الدين بعداً مادياً اقتصادياً، وفي التوحيد بين النظر والممارسة، وفي النظر إلى الطبقات المسحوقة بوصفها قاعدة المجتمع، ومادة أولى للعمل السياسي ـ الديني، وفي الطابع الأممي لنظرتها))[3] ، على النحو الذي عمّق رؤيتها وفتح أفقها الفكري على مسارات جديدة لم تكن معروفة سابقاً، وضعتها في مقدمة أهم الثورات التي قاربها الفكر الأدونيسي في نطاق نقد الفكر العربي على هذا الأساس.

وقد تكشّفت أطروحة أدونيس في الثابت والمتحول عن مسار آخر بصدد مقاربة هذه الثورة، إذ ((نقلت الحركة القرمطية، والحركة الثورية بعامة، الصراع بين الثابت والمتحول، القديم والجديد، إلى مستوى آخر. كان منظرو القديم يصدرون عن القول بأن الوعي (الدين) هو الذي يحدد الحياة، أما منظرو الجديد فكانوا يصدرون عن القول بأن الحياة، على العكس، هي التي تحدد الوعي)) [4] ، وهنا تكمن أهميتها في نظر ادونيس، لأنها استطاعت أن تحول الدين من أنموذج الوحي المقدس، إلى الجانب العملي والمتمثل بالحياة، لذا لم تكن ثورة الزنج والقرامطة مجرد ((محاولة لتجاوز الضياع على مستوى الوعي وحسب، وإنما هي أيضاً محاولة لتجاوز الضياع على مستوى الواقع)) [5]، عبر ربط الفكر بالممارسة على هذا النحو العملي المنتج فكرياً وسياسياً.

لذا فإن رؤية أدونيس لهذا التحوّل الفكري في النظر إلى الأشياء جاء من خلال نظرة موضوعية للقيم والأفكار التي جملتها هذه الثورات، إذ ((كانت الحركات

---

(1) الثابت والمتحول، ج1:84.
(2) م.ن: 85.
(3) الثابت والمتحول، ج2:71.
(4) الثابت والمتحول، ج2: 72.
(5) م.ن:73.

الثورية التي لم تهدأ طوال القرون الهجرية الثلاثة الأولى، والحركات الجذرية الأخرى، العقلانية فكراً وفلسفة وعلماً، والاستبطانية – فناً وتصوفاً. كان نتاج هولاء جميعا يتأسس على النظرة إلى العالم،عُمقِياً، وينهض على وجهه ثقافة الطبقات المسيطرة، التي تتأسس على النظر إلى العالم، سطحيّاً)) [1].

لم يكن ادونيس في مقاربته الفكرية هذه ضد النظام العربي الإسلامي، ولم يحاول تفريغ محتوى تلك السياسات، ولم ينظر إليها بعين المتعصب، ولكن حاول أن يفصل بين الدين والسياسة، فالحاكم هو القائم بمصالح الناس، وهو في النهاية من جنس البشر يخطئ ويصيب، فلا بد ممّن يقوّم تلك الأخطاء، ويخضع للرأي الآخر، ويفسح مجالاً لنمو أفكار أخرى يمكن أن تخصّب فكره.

بينما نجد الحاكم في النظام العربي الإسلامي هو إنسان يجافي الخطأ لأنه معصوم منه، وقدسيته نابعة من نظرة دينية تحرم الخروج عليه حتى وإن كان هذا الحاكم فاسداً، وهذا ما أشار إليه الشافعي إذ يرى ((أن طاعة المتغلب، وإن كان ظالماً فاجراً، واجبة وذلك تجنباً للفتن. وهكذا يكون الخروج على هذا الإمام كفراً))[2].

ويرى أدونيس إنه يحدد الصلة بين ((الفكر الديني والواقع السياسي، فأقرّ كل ما هو راهن، وأفتى بعدم جواز الخروج على الخليفة. فهو يرى أن الواجب يقتضي تفضيل الحاضر والمحافظة عليه والنظر إليه بوصفه أفضل ما يمكن، ويرى أن كل ما يؤدي إلى هدمه أمر يناقض القانون الطبيعي والقانون الإلهي في آن))[3]، فهو يمثل على هذا الأساس ((في تاريخ الفكر الديني، لحظة التوتر بين عالم اكتمل وصار مغلقاً، وعالم يطمح إلى التفتح والبدء)) [4].

نظرا لما تقدم، حاول ادونيس ومن خلال آرائه في مسألة الخلافة، الوصول إلى نتيجة منطقية ذات طبيعة فكرية للفصل بين السياسة والدين، فلا توجد ـ حسب نظرته ـ دولة قائمة على النظرة الدينية تتصف بالعدالة، لأنها تحكم بأسس لا تنبع من خضم الحياة وحساسيتها التي تحكمها وتعيش بها، فـ ((الدولة التي تقوم على أساس ديني هي، بالضرورة، دولة غير عادلة، لأنها لا تقدر أن تنظر إلى مواطنيها المختلفي الأديان، أو المتفاوتين في إيمانهم نظرة واحدة، ولا بد من أن تفضل بعضهم على بعض. ومثل هذه الدولة فاسدة، أصلا. ذلك أن الحق فيها امتياز تفرضه الصفة الدينية. فالحق فيها خاص لا عام. وذلك لكي يتحرر الإنسان من الدولة الدينية، لا بد

---

(1) الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، ج4، دار الساقي بيروت- لبنان، ط8 2002، ج197:4-198.
(2) الثابت والمتحول، ج2:29.
(3) م. ن: 26-27.
(4) م.ن: 27.

من أن تتحرر الدولة ذاتها من الدين.. أما الذي يوحد بينهما فهو العقل. لا بد إذن من إزالة الدين من المجتمع، وإقامة العقل)) [1].

إن النظرة الدينية على وفق هذه المعطيات الفكرية التي ساقها أدونيس في أطروحته لا تستطيع أن تشكل نظاماً يتجاوز الأنظمة التي سبقته، ويحاول الوقوف على أخطائها لتجاوزها، فعلى الرغم من سقوط الدولة الأموية، وما رافقها من سخط، نجد أن الدولة العباسية قامت على ((أسس أكثر إغراقاً في ادعاء السلطوية الإلهية من الخلافة الأموية. فهي ميراث إلهي يرتبط بحق القرابة من النبي، وهي عودة إلى الكتاب والسنة، ودعوة إليهما. وقد ألغت هذه التيوقراطية مبدأ الشورى بشكل نهائي مكملة بذلك ما بدأه الأمويون وفرضت الطاعة المطلقة للخلافة التي أصبحت سلطة الله على الأرض. وصار للخليفة – السلطان الإلهي أن يورث سلطته، كما يشاء)) [2].

لذا لا توجد هناك – حسب رأي ادونيس - دولة بالمعنى الديني، لأن الدين هو مصدر للكمال، أما الدولة – الحاكم فهي مصدر للنقص والخطأ، وهذا بدوره ينفي قيام دولة قائمة على النصية تتخذ من الإتباع أساساً لها.

وعلى الرغم من أهمية وترابط الجانب الديني بالسياسي، واعتبار السياسة جزءاً من الأصالة الدينية، فإننا لا نجد هناك تصوراً واضحاً ومحدداً لإمكانية وضع حدود بين كلا المفهومين، وهذا ما دفع ادونيس للتساؤل عن معنى تلك الأصالة، فوجد أن ((هذا السؤال أكثر تعقيداً حين نلاحظ التناقض في حياتنا العربية: السياسة الثورية متمسكة بالدين، غير المتدينين عاجزون، روحياً، عن الإشعاع والفعل، لأن الوحي كحركة مغيرة خلاّقة لم يعد فاعلاً فيهم. هذا من جهة. إنهم، من جهة ثانية، الأغلبية العددية الساحقة في المجتمعات العربية، ولذلك يشكلون أنقاضاً وقيوداً هائلة لا تتيح لغيرهم من الطامحين إلى الثورة، أن يفعلوا بروح الثورة)) [3].

لذا نجد أن النصية في المنظور الأدونيسي ما زالت تتمتع بمكانة مميزة ومتقدمة في النظام السياسي، وربما كان هذا السبب في ضعف تلك السياسات الحاكمة وقمعيتها، فـ ((الحياة العربية الراهنة تتجمع كلها في بؤرة اسمها النظام. النظام شبكة ترتبط بها كرهاً أو طوعاً. كل الفاعليات. ليس جزءاً من منظومة الفاعليات. ليس مجرد تدبير وتنسيق. ليس حكماً. وإنما هو الكل الواحد. والسياسة. ببعدها المباشر. هي جوهر هذا الكل الواحد. إنه.إذن. قمعي ـ في طبيعته ذاتها)) [4].

---

(1) الثابت والمتحول، ج1: 90.
(2) الثابت والمتحول، ج2: 32.
(3) فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، أدونيس، دار العودة – بيروت، ط1 1980: 185.
(4) م. ن:193.

ومن هنا فإن رؤية أدونيس تمثّلت في النظر إلى طبيعة الفكر العربي بأنه فكر تابع غير أصيل، إذ ((ليس الفكر العربي السائد نظاماً ومعارضة. حواراً بل تعليم. ليست الحقيقة فيه بحثاً، وإنما هي بمثابة إرث يعطى ويمتلك. والأفراد إما أنصار وأتباع، وإما إنهم مارقون ضالون)) [1].

وهو يصل في مقاربته لهذا الموضوع فكرياً إلى القول بأنه ((يسهل على من يتأمل حياتنا العربية أن يرى فيها أنواعا ثلاثة من التفاوت:

أ-التفاوت بين المؤسسة السياسية – الإدارية من جهة، والضرورات الداخلية الملحة للتطور الاجتماعي – الاقتصادي – الثقافي، من جهة ثانية.

ب-التفاوت بين طاقات الإبداع وطاقات التلقي.

ج- التفاوت بين قدرات الإنتاج وشهوات الاستيراد الاستهلاكي، هذا التفاوت، بأنواعه الثلاثة، آخذ في تفكيك المجتمع من داخل، وشل حيويته. وجعله أكثر فأكثر جاهزا لقبول التبعية بأشكالها جميعا)) [2].

وعلى الرغم من ذلك فإن ادونيس لا ينكر أهمية الدين ولا يقلل من شأنه في هذا المجال، ولكن يتحفظ على الفهم الخاطئ لفلسفة الدين ورؤيته وفضائه الفكري غير المحدود، فهو يمثل بداية تغير جذري للحياة العربية المفككة في ظل القبائل الجاهلية، إلى مجتمع موحد في ظل الدولة الإسلامية، ويجب علينا أن نأخذ من الدين انطلاقته الثورية الإبداعية الكبرى، ولا نقتصر على اجترار القواعد التي تؤكد أحقية أو عدم أحقية أحد في السلطة.

غير أن أدونيس يرى أن ((حركة التحول أو الثورة توقفت أو تراجعت منذ أخذت مؤسسة الخلافة، أي السلطة، تتعارض مع حركية الإسلام))[3]، لذا فإن ((البنية الدينية التي تلبسها النظام السائد وفرضها، بالطغيان، على الحياة والفكر، كانت من الأسباب الأولى لجمود الحياة العربية والفكر العربي)) [4].

فمن أجل تجاوز ذلك الجمود الفكري بحسبما يرى أدونيس، فلا بد ((من تأسيس ثقافة عربية حية، جديدة، تكمن في نقد هذه البنية، ومن ثم في تحطيمها – أي في تحطيم هذا المفهوم السلطوي للإسلام)) [5]، وهو ما يمثل جوهر الأطروحة الأدونيسية في هذا السياق، إذ إن أدونيس يقارب الرؤية الدينية العربية مقاربة فكرية ذات طابع حجاجي عميق.

---

(1) فاتحة لنهايات القرن، أدونيس: 199.
(2) موسيقى الحوت الأزرق: 163.
(3) الثابت والمتحول، ج3: 166-167.
(4) م.ن: 169.
(5) الثابت والمتحول، ج3: 169.

فهو يحلل بنية الفكر العربي الإسلامي في مسألة الخلافة بوصفها أخطر مسالة شكّلت وعي العربي المسلم، ودفعته إلى تبنّي قناعات محددة كرّست رؤية الحاكم الذي يمتلك سلطة مخوّلة غير مسؤولة، وحثّ على إنتاج الأسئلة الفكرية التي يمكن أن تنفض الغبار عن حقيقة هذا الفكر وطبيعته وما أنتجه من سياسات ومظاهر صاغت تاريخ الفكر العربي الإسلامي على هذا النحو.

المبحث الثالث

مفهوم الأدب

يمثل الأدب لأدونيس حلقة مهمة من حلقات تكوين الفكر العربي، إذ يعد الأدب إفرازاً طبيعياً لطبيعة ذلك الفكر الذي يحاول ترسيخ سياسة فكرية معينة، متخذاً من الأدب وسيلة لتوطين ذلك الفكر، فمنذ بدايات تكوين الفكر العربي حتى الآن، نجد أن ((الثقافة العربية السائدة على مستوى النظام و المؤسسة إنما هي الثقافة التقليدية، والأجهزة الإيديولوجية السائدة هي التي تحول التراث إلى قوة إيديولوجية، تضمن استمرارية الماضي، ورسوخ النظام، وتحول دون نشوء إمكانات جديدة لثقافة جديدة)) [1].

لذا لم تكن هناك محاولات معرفية أو نقدية جادة في محاورة مفهوم الأدب بكينونته التراثية – السياسية، ومن قارب هذا المفهوم اعتمد على مجموعة من الآراء، التي لا تمت إلى طبيعة الأدب بصلة، وأغلبها هذه الآراء التي تدور حول كمال الأنموذج القديم وكلما اقترب هذا النص من الأنموذج القديم كان حظه من التميز والكمال أكثر.

إذ إن ((هؤلاء الباحثين يرون أنَّ الأدب العربي مال إلى الممارسة التراثية أكثر من ميله إلى المعاصرة؛ وبات الفكر الأدبي فكرا إحيائياً تقليدياً أكثر منه فكراً يسعى إلى الحداثة. فكلما كان النموذج الأدبي ممعناً في قدمه، كان هذا النموذج أفضل وأكمل وأجمل)) [2]. وربما كانت هذه النظرة الأكثر انتشاراً بين النقاد، فالنص الشعري يحصل على ميزته لا من حيث كونه نصاً قائماً بذاته، بل من حيث ولاؤه وانتماؤه للنص القديم، ولم يقتصر هذا الأمر على النص الشعري فحسب، بل شمل اللغة والنقد وغيرهما.

لذا لا يجد ثمة جهداً نقدياً يحاول محاورة النص باعتباره نصا قائما بذاته، مستقلاً بعلاماته، بل يجد أن الناقد يحاور النص وهو متسلح ببعض الآراء والمقاييس القبلية، التي تتخذ من القديم رمزا لكمال تلك النصوص ((وفي هذا المنظور نفهم أن الثقافة السائدة (الموروثة) تؤكد دائما على أن مهمة الشاعر (كل شخص) هو أن يقبل ويسوّغ، لا أن يسأل ويبحث)) [3].

---

(1) زمن الشعر، ادونيس، دار الساقي – بيروت، ط6 2005: 55.

(2) محالات في الشعري والجمالي (دراسات في قضايا النقد الأدبي)، د.وجيه فانوس، منشورات اتحاد الكتّاب اللبنانيين، 1995: 52.

(3) زمن الشعر، ادونيس: 59.

من هنا جاءت محاولات ادونيس النقدية من أجل الكشف عن النصوص باعتبارها نصوصاً قائمة بذاتها، مستقلةً بعلاماتها، متجرداً في ذلك من جميع الآراء النقدية الأخرى، فهو يحاكم النص بما هو عليه من قيم، باعتباراته الفنية، وليس بما قيل فيه، فوجد أن إصلاح مفهوم الأدب يتطلب إصلاح تلك الأصول التي قام عليها، فهو يحاول ((أن يضع الأدب العربي في إطار واسع تتجلى فيه المناحي التي تجعل من هذا الأدب منطلقاً ثرياً لتأملات فلسفية مهمة)) [1].

لذا اتخذت جهوده النقدية اتجاهين اثنين، تمثّل الأول بالنقد فيما تمثّل الثاني بالشعر، مبينا في كل منهما تأثير الثقافة المتمثلة بالدين والسياسة التي أدت بدورها إلى الاتباعية، فضلا عن الحركات المناهضة لكل منهما.

إن هذين الاتجاهين اللذين تبنّاهما ادونيس في قضية محاكمة التراث العربي وتفكيك منظوماته، جاءا عبر دراسة دقيقة وفهم معمّق لآليات كل اتجاه من هذين الاتجاهين، ولم يتناولهما ادونيس تناولاً تقليدياً يقوم على مقاربة الجزء اللغوي المرجعي في النقد، والجزء البياني الجمالي المجرد في الشعر، بل قارب القضية من منظور ثقافي وفلسفي، وضعهما في دائرة الاتهام والمحاكمة والسجال العلمي الموضوعي القائم على الحجاج والحوار والمنطق.

النقد العربي:

لا نجد أن مسألة النقد ـ مفهوماً ووظيفةً ـ بعيدة عن تأثير الثقافة العربية على مرّ عصورها، فالناقد هو ابن ذلك العصر، متأثر بتلك الآراء التي كانت في عصره، لذا لم تكن الفعالية النقدية عملية خلق بل هي عملية ارتداد وتنميط ومحاكاة وتقليد، من خلال تحليل النصوص استنادا إلى مقاييس نقدية تتخذ من الأنموذج الجاهلي طريقا ثابتاً لها ((فلم يكن النقد إلا تعقيدا لما فهموه من النص الشعري الأول، النص – الأصلي (الجاهلية)، وإلا إرساء لطرق المعرفة الشعرية وطرق الكتابة الشعرية، استنادا إلى هذا النص – الأصل. فالمعرفة الشعرية هي أيضا كامنة في نص أول هو الشعر الجاهلي، شأن المعرفة العقلية – الدينية الكامنة في نص أول هو الوحي)) [2].

لذا كان معظم آرائهم النقدية في الشعر على هذا المستوى تحجب أكثر مما تضيء، وذلك لأسباب يجدها ادونيس الأساس في الآراء النقدية التي نظرّت للشعر واشتغلت نقدياً عليه، ويمكن إدراج هذه الآراء وتحليلها على النحو الآتي:

((الأول: لم يستند هذا النقد إلى النص الشعري ذاته، من حيث إنه بنية لغوية وجمالية، وإنما استند إلى موضوعاته وأغراضه، بناءً على وجهات نظر وأفكار

---

(1) الضوء المشرقي (ادونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون)، تقديم ادورد سعيد، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، سورية – جبلة، ط1 2004:306.

(1) كلام البدايات، ادونيس، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط1 1989:15.

مسبقة، دينية على الأخص، داخل منظور يحيل على ارتباط قومي ـ حتى إنه قرأ الفترات الشعرية اللاحقة في ضوء قراءة للشعر الجاهلي، وحين كان هذا المنظور يحث أو يعيب، كانت القراءة النقدية تقتصر على تفسير الغريب من الكلمات في القصيدة، وشرح مناسبتها، وتوضيح الأحداث التي تناولتها أو تشير إليها))[1]، وهذا هو السبب في ظهور مصطلح (الشعر الأخلاقي) من خلال ربط الشعر بموضوعات محددة تخدم السلطة، كما نجد في شعر الدعوة الذي ظهر من أجل الدفاع عن الدعوة الإسلامية، إذ ((أصبح الشعر جزءا من كل هو الرؤيا الإسلامية، وصار تابعا لثوابتها الروحية والخلقية، فخضع من جهة لسلطة الدولة، وارتبطت من جهة ثانية، بمزايا اللغة الجاهلية من بيان وفصاحة. وهكذا تأسست نظرية الالتزام بأخلاقية الإسلام وبيانية الجاهلية، والمزج بينهما بحيث ينشأ مثال جديد للشعر: إسلامي المحتوى، جاهلي الشكل. وفي مناخ هذه النظرية تكونت نواة السلفية التي وحدت بين اللغة والدين، وخلقت معياراً يقوم الشعر بغرضه، لا بذاته))[2].

أما فيما يخص تفسير الغريب فقد ساعد على ظهور نوع من النقد سمي بـ (النقد اللغوي) وهو يهتم بتفسير الغريب من الكلام، وكان الهدف من هذا النقد هو فهم غريب القرآن الكريم أولاً، لأنه نزل بلغة العرب ويبدو أن هذا هو السبب المباشر لقدسية الأنموذج الجاهلي لأنه التصق لغوياً بظهور القرآن، بكل ما تتمتّع به لغة القرآن من قدسية.

((**الثاني** - انطلق هذا النقد من نظرة إلى اللغة ترى أنها، جوهرياً، إبانة، مازجا في ذلك، بين مستويات التعبير الأدبيّة والعلمية. وإذا كانت الإبانة وظيفة اللّغة وغايتها، في أيّ تعبير، فإنَّ مدارها نفعي خالص، بالمعنى المباشر للمفهوم، كأنَّ وظيفة اللغة هنا هي، حصراً، علميّة لا لغوية، أو كأنَّ اللّغة معاملة حسب))[3].

وبما أن القران قائم على البيان وأنه يخاطب الناس بما يعقلون، فلا بدّ للشعر أن ينحو المنحى ذاته، أي أن يكون قائماً على الوضوح والبيان، والابتعاد عن الغلو والغموض، لذا يجب أن ((تنحصر وظيفة الكلام الشعري في الدلالة على الحقائق الواضحة. وبما أن هذه الحقائق مما يتجاوزها الإنسان، إذ إن الرسول نفسه لم يكن إلا ناقلا حملها وبلغها، فإن أسلوب التعبير يجب أن يكون مطابقاً لها... فليس المتكلم هنا هو الذي يتكلم، بل المعنى، وليس المتكلم إلا وسيطا يفصح به المعنى عن ذاته))[4].

---

(1) م.ن: 122-123.

(1) الثابت والمتحول، ج1:99.

(3) كلام البدايات، أدونيس: 16.

(4) الثابت والمتحول، ج1:157

إذ إن ((الوضوح هو القاعدة والمنطلق. والجاهلية هي البلاغ المبين، والدين هو، كذلك البلاغ المبين، وهذا يفترض أمرين: الأول هو أنه لا يجوز لمن يفيد من هذا البلاغ المبين ويصدر عنه، أن يدعي التفوق عليه، والثاني هو إنه لا يجوز له أن يكتب ما يعجز الثاني من فهمه. ذلك إن مخاطبة الثاني بما يعجزون عن فهمه يؤدي إلى ضياعهم، والى ضلالهم)) [1]، وهذا هو السبب المباشر لوجود ظاهرة التفريق بين اللفظ والمعنى التي شغلت بال النقاد كثيراً، باعتبار أن اللفظ هو وعاء لحمل ذلك المعنى، وكلما كان المعنى واضحاً اقترب من الكمال، ولا يجوز إشغال الفكر في التأويل والتفسير.

ونجد أن المعارك بين القديم والمحدث هي نتيجة لتلك الوظيفة البيانية، وكان أنصار القديم يصدرون عن رؤية محددة قائمة على الأنموذج الجاهلي، باعتباره الأساس في الشعر، وما يأتي بعده يجب أن ينسج على منواله، أما أصحاب الشعر المحدث فيجدون أن الإبداع موجود في كل زمان ومكان وغير مقتصر على زمن معين من دون غيره.

لذا تباينت مواقف النقاد بين قبول هذا الشعر أو رفضه، فمنهم من رفض هذا الشعر، ومنهم من اتخذ من القبول طريقا له، وخير ما يمثل ذلك تلك المعارك النقدية التي دارت حول شعر أبي تمام والبحتري، وهي تمثل بداية التنظير النقدي القائم على أسس وقواعد منهجية معينة.

وقد انقسم النقاد بين أبي تمام والبحتري على ثلاثة أقسام – كما ورد في مقدمة الموازنه للأمدي -، قسم وقف مع البحتري وفضله على أبي تمام، مستنداً في حكمه هذا إلى عمود الشعر، ومنهم من فضل أبا تمام على البحتري، مستندا في ذلك إلى مبدأ الحداثة وكسر طوق أسس عمود الشعر الاتباعية، وقسم ثالث وازن بين الشاعرين، كما نجد في موازنة الأمدي بين الطائيين.

إلا إننا ـ مع طرافة فكرة الموازنة من حيث بعدها النقدي ـ لم نتعرف على الأسس النقدية التي اتخذها الآمدي في موازنته هذه، ولكن من خلال البحث في آلياته النقدية نجده يتفق مع ((نظرة الذين فضلوا البحتري، وهو لذلك ينكر أن يكونا متساويين. ((إنهما لمختلفان)) كما يعبر.. غير أنه سرعان ما يستدرك ميله إلى البحتري، وانحيازه إليه، فيعمد إلى إظهار الحيادية والموضوعية، كأنه يريد أن يفصل بينه كقارئ متذوق، وبينه كناقد. فهو، كقارئ متذوق، أميل إلى البحتري منه إلى أبي تمام، غير أنه كناقد، يحاول أن يعرض محاسن ومساوئ كل منهما، ويترك للآخرين أن يتوصلوا للحكم بأنفسهم)) [2].

---

(1) الثابت والمتحول، ج1: 70.

(1) الثابت والمتحول، ج2: 209.

يرى ادونيس في هذا السياق أن انتصار الآمدي للبحتري، يمثل ذائقة عصره الاتباعية، وقد اعتمد في (موازنته) ـ وهي في نظر ادونيس ليست (موازنة)، ((بقدر ما هي مقارنة بين مفهومين أو نظرتين للشعر: قديمة يمثّلها البحتري ومحدثة يمثّلها أبو تمام))[1]، ـ على مبادئ عدة: ((المبدأ الأول هو حقيقة العبارة كاسم والمعبر عنه كمسمى. المبدأ الثاني هو اعتبار ما قالته العرب في القديم نمطاً معنوياً وشكلياً هو بالضرورة مثال يجب أن يحتذى به، لأنه الأكمل عن المعاني، والمبدأ الثالث هو قياس جودة الشعر المحدث بمدى حرصه على استمرارية النمط القديم واحتذائه له))[2].

تعرض الآمدي في كتابه إلى مسالة السرقات الشعرية، وهي من الموضوعات النقدية ذات الحضور المركزي في الثقافة النقدية العربية القديمة، ويبدو أن هذه المسألة هي ترسيخ للفصل بين اللفظ والمعنى، لأن تساؤل ادونيس ينصب حول كيف أن المعنى يسرق وقد تحول بصيغة أخرى، على الرغم من أن المعنى الحديث لم يأخذ من المعنى القديم سوى لفظه، فكيف يسرق.

إن النقد العربي القديم على وفق هذا المنظور ((لا يجد إشكالاً في هذا السؤال، لأنه يفصل بين المعنى والشكل، فالمعنى، كما يرى، قائم بذاته، والشكل إناء له، لكن هذه النظرة خاطئة. فليس للمعنى كيان مستقل، إنه متداخل في اللغة، بحيث يمكن القول إن شكل التعبير هو المعنى. فحين يتغير شكل التعبير يتغير المعنى حتما. وهكذا يتغير المقياس الذي يجب أن يعتمده في الكشف عن السرقة.إنه المقياس الذي لا يستند إلى المعنى، بل الذي يستند، على العكس، إلى طريقة التعبير))[3].

ومن هنا تتكشّف أهمية المعاني وخطورتها إذ ((يقال في النقد العربي إن القدماء سبقوا إلى المعاني، وإنهم لم يتركوا للمتأخرين معنى إلا طرقوه. ومن هنا لم يفهم النقاد الثورة التي أحدثها أبو تمام في علم المعاني، ولا في طريقة التعبير. بتعبير آخر، لم يفهموا شعره))[4].

في حين كان الصولي يقف على نقيض ذلك فهو يرى أن الخلل يكمن في تلك الذائقة الاتباعية، وليس في شعر أبي تمام، وذلك في مقدمة كتابه (أخبار أبي تمام)، التي حاول فيها أن ((يعلل الأسباب التي دفعت ((ببعض العلماء)) إلى ((اجتناب))

---

(1) م.ن: 208.

(2) م.ن: 229.

(3) الثابت والمتحول، ج2:220.

(4) م. ن: 225.

شعر أبي تمام و((عيبه)) من جهة، ويعلل كذلك الأسباب التي ((الصنف الثاني)) أي غير العلماء، إلى أن يعيبوا شعرة))[1].

نجد أن الصولي في هذا المضمار يحدد الأسباب التي أدت إلى القطيعة بين رواة الشعر القديم والشعر المحدث، وأغلبها يقع في مضمار الجدة والحداثة، وأن كل نقطة ذكرها تحتاج إلى وقفة تأملية، ليتسنى لنا فهم الأسباب التي دعت إلى هذا الموقف المتعصب، ويبدو أن من أهمها، طبيعة البينة العقلية العربية القائمة على الوضوح والتفسير والتتابع، فضلا عن القدسية التي أضافها العلماء على الشعر القديم، عبر الاستشهاد ببعض الأبيات الشعرية، من خلال شرح بعض الآيات القرآنية، ومجارة الأئمة فيما ذهبوا إليه.

وهذا أدى بالضرورة إلى قلة رواة الشعر المحدث، بدعوى إما أنه معاصر، ولا يكتسب القدم، أو أن لغته الشعرية قائمة على الغلو والغموض، بحيث لا يستطيع الإنسان الوصول إلى معناه الشعري بسهولة، فضلاً عن كثرة تأويلاته، من خلال تعدد القراءات لتلك القصائد، ومن هنا نجد أن هؤلاء النقاد جعلوا السبب في هذه الأشعار من دون الاعتراف بتقصيرهم في فهم هذه الأبيات، ومن دون التفكير في إجراءات التغير في آليات التلقي، لفهم تلك القصائد.

وعلى الرغم من وقوف النقاد ضد الشعر المحدث، إلا إننا نجد أن هناك مجموعة من النقاد مثل المبرد وابن قتيبة وغيرهم قد قبل هذا النوع من الشعر، باعتبار أن النص هو قائم بذاته وليس بزمانه، وعلى الرغم من ذلك لا يجد ادونيس أن هذا القبول بمستوى الإبداع الذي حققه الشعر المحدث في تلك المدة، فقبولهم قبول إتباع، وليس قبول إبداع، إذ هم لم يبحثوا في المصادر الأساسية التي أدت إلى هذا التحول الكبير في الذائقة الشعرية، وتحول الشعر من وظيفته التعبيرية / الإفصاحية، إلى وظيفته الجمالية / الغامضة، ولهذا ((كان لابد لمن يريد أن يدرس هذا التحول من أن يعود إلى النتاج الشعري ذاته))[2]، لكي يرى علامات المغايرة والجدة في الرؤية الشعرية وطرائق تعبيرها.

((**الثالث:** قام هذا النقد على نوع من الرقابة – دينية في المقام الأول، (هذا شاعر متهتك، وذلك حسن الأخلاق... الخ)، ورقابة طبقية (هذا شاعر أمير، وذاك صعلوك.. الخ)، ورقابة جنسية (ستتشتّد هذه الرقابة في العصور اللاحقة: المجونية، الغلامية...الخ...)، ورقابة قومية (هذا شعوبي... الخ)، ورقابة ترتبط بالمفهوم أو النظرة إلى الشعر.

---

(1) م.ن: 201.

(2) الثابت والمتحول، ج2:199.

فهذا النقد أخذ المفهومات الخليلية بوصفها مسلمات لم يناقشها ولم يعد النظر فيها، وأخيرا الرقابة التي ترتبط باللغة وباستعمالاتها – الرقابة على اللغة التي تبتعد عن ((الأصول))- على اللغة المجازية، اللغة التي تخرج عن ((عمود الشعر))، التي تستخدم صيغاً غير معهودة، والتي تكون ((غامضة))... الخ))[1].

إن ارتباط النقد في القرون الأولى بعلماء الدين كان السبب المباشر في وجود هذه الآليات النقدية فكما نجد طبقات للمفسرين نجد هنالك طبقات للشعراء، ويبدو أن هذا الحكم النقدي يقع خارج العملية الشعرية، فليس هناك ميزة للشعر إلا بذاته، وكانت آراء الجاحظ خير من يمثل ذلك، إذ انه وضع حداً فاصلاً بين العرب وغيرهم، على الرغم من إن القران الكريم أكد تساوي الناس جميعاً، فهو لم ينظر إلى أجناسهم ولا إلى أشكالهم، وذلك من خلال جعل غريزة الشعر حكراً على العرب دون غيرهم، ((فالغريزة العربية هي، وحدها، الغريزة الشعرية والعرق العربي هو وحده، عرق الشعر))[2].

يخلص ادونيس من خلال متابعة النتائج التي ترتبت على نظرية الجاحظ إلى مسألتين مهمتين ((الأولى تمييزه، ضمن الذين ((يتكلمون بلسان العرب))، بين الأعراب والمولدين، والثانية تمييزه بين العرب كأمة وغيرهم من الأمم الأخرى، من ناحية، واللغة العربية وبقية اللغات من ناحية ثانية)) [3].

أما فيما يخص اللغة الشعرية، فيعد الجاحظ مسألة ((اللجوء إلى المكابدة وإجالة الفكر في كتابة الشعر، خروجاً على الأصل العربي في البداهة والارتجال، بل أخذ ينظر إليه كأنه إفساد للشعر العربي. وقاده هذا إلى أن يشدد، من جهة، على البداهة والعفوية والارتجال بوصفها خصائص تميز الشعر الجيد، المطبوع. وقاده، من جهة ثانية، إلى القول بالنهج على منوال العرب في كتابة الشعر. ويتضمن هذا القول الثاني الأخذ بالماضي وإتباعه، أي التقليد، ويتضمن، بالتالي، إنكار الإبداع أو التجديد)) [4]، على النحو الذي يندرج فيه ضمن من يفصل الشعر عن الفكر.

((**الرابع:** ينطلق هذا النقد من نمذجة مسبقة للأصل الجاهلي. فهو المقياس، القديم – وفي ضوئه يقرأ ما بعده، ويصنف المحدث، الانحطاط، النهضة... الخ. الشعر الجاهلي هو الأب، والقراءة النقدية قراءة للانحرافات عن المثال الأصل، وللتلاؤم معه أو الاستجابة لطبيعته.

---

(1) كلام البدايات، أدونيس:18-19.

(2) الثابت والمتحول، ج2:47.

(3) م.ن: 49.

(4) م.ن: 56.

إنها قراءة انحيازية، مسبّقاً. فالشعر الجاهلي هو النقطة المركزية لفهم الشعر العربي كله)) [1]، نجد في هذه المقولة تحديداً لمعنى النقد، فهو يضع العملية النقدية بين آلية القبول والرفض، من دون التفكير في الأسس التي يجب أن يستند إليها الناقد، إذ هو يقتصر على أنه مشابه أو مخالف للأنموذج الجاهلي، ويعد القاضي الجرجاني من أوائل النقاد الذين شككوا بمسألة كمال الشعر الجاهلي، ويجد تقدم الشعراء الجاهلية هو مصادفة تاريخية [2].

فليس كل شعر جاهلي هو مبدع بالضرورة وليس كل شاعر متأخر هو متبع أيضا، فالإبداع مسألة لا تقاس بزمن، ولا بعصر معين، وينفي الجرجاني ((أن يكون الشعر البدوي مثالا للشعر الجيد. فليست البداوة الوحشية إلاّ الوجه الآخر للسوقية المدنية، وهكذا ينتقد مسألة الطبع))[3].

على هذا الأساس فليس ((في منظور الإبداع، أسبقية هي بالضرورة الأفضل دائماً. فالأسبقية قيمة ذاتية في الإبداع، لا قيمة خارجية. لكل إبداع أسبقيته الخاصة. ومن هنا ينتفي المفهوم الزمني للأسبقية فالإبداع لا زمن له. هذا يعني أن الشعر، وإن كان محدثا، قد يكون أفضل من الشعر مهما كان قديما. فالمقياس هنا ليس في القدم بذاته، كما انه ليس في الحداثة بذاتها))[4].

لذا ((كانت الرؤية الخليلية لفن الشعر ترجمة دقيقة للرؤية الدينية. كانت مطابقة شبه كاملة: أخضعت القواعد والأشكال في الشعر لمبدأ مطلق وثابت تماماً، كما هي الحال في الحياة والفكر بالنسبة للوحي. فقد وضع الخليل معياراً أساسياً واضحاً ومطلقاً شأن المعيار الديني، يقاس عليه الشعر، ويميّز به الشعر من اللاّشعر... وسيطرة هذه المعيارية هي التي سمحت بالكلام عن انحطاط ونهوض في الشعر))[5]،

ويبدو أن انتقائية أدونيس كانت سبباً في تقديم هذه النتيجة المبكرة، فالخليل لم يضع العروض الشعري من تلقاء نفسه بل ((استقرأها من الشعر العربي المسموع، فحصر الأوزان المعروفة جميعاً ووضع لها مقاييس عامة وشاملة سماها البحور، والتفريعات عنها، وما يعتريها من زحاف وعلل واستخلص لها كلها قوانين ومقاييس لبى بها حاجة الشعر والنقد في زمانه))[6]، ونحن لا ننكر المعيارية التي تركها الخليل والتي عدت من أركان عمود الشعر، إذ ((كان غرضه من ذلك أن يستطيع

---

(1) كلام البدايات: 19.
(2) ينظر: الثابت والمتحول، ج1: 103.
(3) م.ن: 103.
(4) م.ن:102.
(5) النص القرآني وأفاق الكتابة، أدونيس: 113.
(6) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط3 1967:79.

الناقد تقويم خطأ الناظم حين يخطئ على أساس علمي ثابت لا يعتريه النقص))[1]، وهو السبب ذاته الذي دعا أدونيس لقول ما تقدم، لان المعيارية كما يجدها أدونيس إحدى أدوات الاتباعية في الفكر العربي، وهذا بدوره أدى إلى استمرار الشفوية في الشعر.

ويجد أدونيس أن النص الجاهلي أخذ قداسته من طبيعته الشفوية، فضلا عن كون القرآن نزل بلغة قريش، وهي لغة الشعر الجاهلي، فـ ((إن النص القرآني قرئ، بيانياً، قرائتين: تمت القراءة الأولى في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية – تمسكاً بالفطرة، والقديم الأصلي، فنظر أصحاب هذه القراءة إلى النص القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهليّ (النصّ الأرضي)، والى الشعر الجاهليّ في ضوء بلاغة القرآن (النص السّماوي).

ومن هنا أضفوا على الشعر الجاهليّ خاصّية الأنّموذج والمثال... أمّا القراءة الثانية فهي التي يحاول أصحابها أن يضيفوا إلى قولهم، بالفطرة وأهميتها، قولهم أيضاً بالثقافة التي تدعم هذه الفطرة وتحتضنها. إنها القراءة التي أسست لما يمكن أن نسميه بـ ((شعرية الكتابة))، انطلاقا من الشعرية الشفوية ذاتها... فلئن كانت لغة القرآن نبويّة أو إلهية من جهة كونه وحياً، فإنها في الوقت نفسه، شعرية ـ من حيث أنها نفسها لغة الشعر الجاهلي)) [2].

وعلى الرغم من تباين القراءتين، فإننا نجدها تقيس بمقياس واحد، إلاّ وهو الأنموذج الجاهلي، فقداسة الشعر الجاهلي لم تأت من خلال النظرة الدينية، بل من خلال تقديس هذا الأنموذج الشعري من النقاد، وهذا ما أكده أدونيس، فعلى الرغم من أن القرآن استطاع أن يحدث نقلة نوعية في الثقافة العربية بعد تحولها من النص الشفوي القائم على التلقي الشفوي، إلى النص المكتوب وما يحمله من رؤية وتأويل، إذ ((به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الرؤية والتأمل؛ ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلاَّ في ظاهره الوثني، إلى النّظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي، وفي شموله- نشأة، ومصيراً، ومعاداً))[3].

وعلى الرغم من انتشار النص المكتوب، إلاّ إننا ما نزال محكومين بالقراءة الشفوية، التي أكدت عليها الآراء النقدية على مختلف العصور، والتي عدت أوزان الخليل أصلاً من أصول النص الشعري، والنص الذي لا يمتلك الوزن لا يعد شعراً، فنحن ((اليوم نواجه أزمةً شاملةً في العلاقة مع هذا الشعر، وهي أزمة تكمن في

---

(1) م. ن: 79.

(2) الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب – بيروت، ط1 1985:41-42.

(3) الشعرية العربية، أدونيس: 35-36.

الخطاب النقدي الذي أوَّله، ونظّر له. فقد حدّد له خصائص، بوصفه شعراً شفويا، محوّلاً إياها إلى قواعد معيارية مطلقة للشعريّة الكتابيّة، بحيث لا يعد أيّ كلام شعراً إلاّ إذا كان موزوناً على الطريقة الشفويّة التي حددها الخليل، وبحيث جعل من هذه الطريقة الخاصّية الشعريّة الأولى)) [1].

وقد أدى هذا بدوره إلى نوع من القراءة، فأنت عندما تقرأ النص الشعري المكتوب، كأنما تستمع إليه منشداً، فـ ((بدلا من أن ينظر إلى الوزن بوصفه تعقيداً لحالة إنشادية – غنائية في نوع من القول، أصبح ينظر إليه بوصفه جوهر كلّ قولٍ شعريّ. وساد تبعاً لذلك النّظر النقديّ إلى النصّ الشعريّ المكتوب، كما لو أنّه نصّ شفويّ، بحيث استبعد من مجال الشعريّة كلّ ما تفترضه الكتابة: التأمّل، الاستقصاء ' الغموض، الفكر))[2]، ويرى ادونيس أن الناقد عبد القاهر الجرجاني هو أول من تصدى إلى مسألة الشفوية – والوضوح، من خلال نظرية النظم، التي أكد فيها على أهمية إشغال الفكر من أجل الوصول إلى (معنى المعنى)، وهي بداية اشتغال رؤيوي يبتعد عن الوضوح والمباشرة، إذ هو بذلك ((يقدم نقضاً – يكاد يكون كاملاً – لمعايير الشفويّة الجاهليّة، ويؤسس معايير أخرى لشعريّة الكتابة، يستلهمها من الأفق الكتابيّ الذي فتحه النصّ القرآني))[3]، الذي قدّم رؤية جديدة للكتابة.

((**الخامس:** هذا النقد يقوم على قراءة تبسيطية، تقسم الشعر على عصور تاريخية – وفقاً للزمن التسلسلي الخطي. والحق أنّ زمن الشعر عامودي لا أفقي))[4]، وهذا الحكم هو تجاوز على قيمة العصور الشعرية، فكما نعلم أن ((الشعر العربي الحقيقي، غير ((انسجامي))، وليس ((واحداً))، وإنه حركة متواصلة من ((التغيّر)) و((التنوع)). فليس طرفة كامرئ القيس. وليس الأعشى كلبيد. وليس عروة بن الورد كذي الرمة...)) [5].

ويطرح ادونيس تسميات لتلك العصور تنبع من روح تلك العصور الشعرية وجوهرها، إذ يطلق (القبول، التساؤل، الصنعة، التحول) أسماء للعصور الشعرية بديلاً عن (جاهلي، إسلامي، أموي، عباسي، مظلمة، حديث)[6]، فهو بذلك ((يستبدل صفة بأخرى، بالرغم من تأكيده بأنه يبحث عن جوانب فنية تمثل العصر، فالقبول يمثل العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، في حين يمثل التساؤل قفزة إلى العصر العباسي مع إشارة إلى مخضرمين من الدولتين الأموية والعباسية (بشار)، والصنعة

---

(1) م.ن: 30.
(2) م.ن: 30.
(3) الشعرية العربية، أدونيس: 50.
(4) كلام البدايات، أدونيس: 19-20.
(5) موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس:88.
(6) ينظر: مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة – بيروت، ط2 1975.

تمثل العصور المظلمة، والتحول يمثل العصر الحديث))[1]، وهو بذلك يقع بإشكالية التحديد والمعيارية ذاتها، فعلى الرغم من تأكيده على صعوبة جمع الشعراء تحت فضاء معين لأنهم يمثلون اتجاهات شعرية متباينة، إذ ((إن القبول لم يكن هو الشكل المهيمن للنص الجاهلي (الصعلكة مثلاً كانت تمثل نوعاً من التساؤل وإن بصورة بسيطة غير أنه لا يجب إغفالها)، أو التساؤل (أبو العتاهية مثلاً ما هو نوع الأسئلة التي طرحها مقارنة بأبي العلاء المعري الذي يعد رائداً في هذا المجال)، فهل كان القبول مقتصراً على الشعر الجاهلي أم أنه شهد امتداداً في العصور اللاحقة، وهل كان الشعر الجاهلي يخلو من التساؤل))[2]، الذي أكّد خصوصيته وصنع تفرّده وتفوّقه.

((**السادس:** هذا النقد حجب البعد المعرفي – التأسيسي في الشعر، وهو البعد الذي قام علية في الجاهلية. هكذا غيّر معنى الشعر، ودوره فلم يعد مصدر المعرفة، بل ناقلاً، ولم يعد تأسيساً، بل وظيفة))[3]، ونجد أن سبب ذلك عائد إلى طبيعة تلك الأحكام النقدية التي كانت تتراوح بين المرجعيات والنقد الانطباعي، مما أدى إلى عدم وجود أسس نقدية نستطيع من خلالها التطور وتجاوز مواطن الضعف فيها، مما يجعل هذا النقد ركيزة أساسية لنقد خلاّق.

ويرى ادونيس من أجل تجاوز هذه النظرة الاتباعية، والتحول إلى النظرة الإبداعية، أنه لا بد من تجاوز طرائق التعبير القديمة، ((ومقاييس النقد القديمة وكذلك الموقف القديم من الشعر عن طريق:

1- تجاوز الشفوية الخطابية.
2- تجاوز الأنواع الأدبية التقليدية.
3- تأسيس نوع جديد من التعبير بحيث تصبح القصيدة مثلاً كتابة جديدة ليس وزناً بالضرورة تصبح إيقاعاً وزنياً نثرياً، أو نثرياً وزنياً، يمكن أن تمزج الأنواع كلها.
4- وهكذا تصبح القصيدة شكلاً مفتوحاً.
5- يتضمن هذا كله تجاوزاً لمفهوم الشعر كما ورثنا وتحديداً جديداً للشعر، الثورية الشعرية الحديثة، لا تكمن إذن في مجرد الأشكال الشعرية القديمة إنما تكمن في تغيير معنى الشعر ذاته))[4]

---

(1) الخطاب النقدي عند أدونيس (قراءة الشعر أنموذجاً)، د. عصام العسل، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، 2007:30

(2) الخطاب النقدي عند أدونيس (قراءة الشعر أنموذجاً): 30-31.

(3) كلام البدايات:20.

(4) فاتحة لنهايات القرن، أدونيس:246.

واستناداً إلى هذه المعطيات فـ ((ليس للنص الشعري معنى – كما كان يفهم، تقليدياً، وإنما هو حركيّة من الدلالات. إنه بتعبير آخر. لا يقدم اليقين، بل الاحتمال. إنه نصّ يتجدد مع كل قراءة: لا ينتهي، لا يستنفد. هذا ما يميِّز الأعمال الشعريَّة الخلاَّقة))[1].

تطور الشعر العربي:

يمثل الشاعر الذي ينبغ في قبيلة معينة صوتها الهادر القويّ، فهو ابن لتلك القبيلة والمتحدث بلسانها بأفراحها وأحزانها، بحروبها وسلمها، لذا نجد أن هذا الترابط العضوي بين القبيلة والشاعر فاعلاً ومنتجاً وعميقاً، وهو ((يتجلى على صعيدين: صعيد الوحدة بين الشاعر وقبيلته من ناحية، وصعيد الوحدة بين ما تمارسه القبيلة وما يقوله الشاعر، من جهة ثانية))[2]، وربما كان هذا هو السبب المركزي في محدودية الشاعر، فهو لم يصدر عن ذاته بل هو أداة بيد قبيلته يقول ما تريد وليس ما يريد.

ومن هنا يمكننا أن ((نفهم دلالة الدور الذي لعبه الشعر في الحياة الجاهلية: كان الشعر يحاكي الإنسان الذي كان، بدوره، يحاكي الشعر – أي يرى نفسه في مرآة نفسه. كان الشعر الجاهلي يتكلم الحياة الجاهلية ويكلمها: كانت الحياة شعراً، وكان الشعر حياة))[3]، وهذا بدوره أدى إلى نشوء عرف ثقافي – قبلي لا يرى في الشاعر سوى إنه أداة لقبيلته، يذود عنها ويدافع عن مصيرها، حتى في الفترات التي تلت العصر الجاهلي.

إذ خضعت هذه العلاقة بين الشاعر وقبيلته لنوع خاص من الانتماء والتلاحم بين الأنا الشاعرة وفضاء القبيلة، إذ ((لم تكن فردية العربي فردية انفصال عن القبيلة، وإنما كانت، على العكس، فردية اتّصال – أعني كانت نوعاً من الأنفة، ومن الاعتزاز.... فالفرديّة في الواقع هنا فردية القبيلة، لا فردية الفرد))[4].

ولا شك في أن هذه العلاقة وعلى هذا المستوى من الحميمية والتداخل والتفاعل تنجز طبيعة خاصة للغة الشعرية، ((ومن هنا نفهم كيف أن اللغة الشعرية الجاهلية ليست سؤالاً عن الأشياء، بل قبولٌ بها. والشاعر لا ينتظر أي جواب، ذلك أنّه يسكن الغياب ويكتبه. وبما أنّ الشّاعر الجاهلي لا يؤمن بأصل ميتافيزيائي يتجاوز أناه، أو حياته المادية، ويمنح معنى آخر للذات وللأشياء فإنه إنسان يعيش في مستوى

---

(1) كلام البدايات:27.

(2) الثابت والمتحول، ج1: 101.

(3) م.ن: 99.

(4) كلام البدايات:61.

الشيء، أي في مستوى اللحظة الحاضرة. لهذا ستكون لغته الشعرية نوعاً من الرهان للقبض على هذه اللحظة))[1].

وعلى الرغم من طبيعة هذه النظرة الثبوتية، لكن هذا لا يعني عدم وجود شعراء حاولوا الخروج على نظام القبيلة، سواء أكانت تقاليد فردية أم جماعية، ويجد ادونيس إن امرأ القيس، وعروة بن الورد، خير من يمثل الثورة على أنظمة القبيلة، فـ ((هذان الشاعران نموذجان لخرق العادة القبلية. الأول يهدم نظام القيم بممارسة فردية لقيم أخرى لا تقرها القبيلة. والثاني يهدم نظام القيم بممارسة جماعية تتضمن إقامة نظام جديد وعلاقات جديدة. إن كلا منها يرفض الراهن، ويطمح إلى شيء آخر غيره. إنهما إذن وجه آخر للشعر الجاهلي، إلى جانب الوجه الذي يمثله زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وأمثالهما. فهؤلاء يصدرون في شعرهم عن فكر سابق عليهم، ومهمتهم أن يحافظوا عليه))[2].

كانت رؤية أدونيس لخروج امرئ القيس شعرياً على قانون القبيلة تتمثل جوهرياً في ((أن امرأ القيس لم يكن شاعراً قبلياً بالمعنى الذي يصطلح عليه النقد العربي القديم، وأن شعره بالتالي، لم يكن شعراً قبلياً. كان امرؤ القيس إذن يسلك ويفكر خارج نظام القبيلة وقيمها السائدة))[3].

نحن مع رأي ادونيس بأن امرأ القيس مع عروة بن الورد يمثلان خرقاً ثقافياً غير مسبوق للعادات القبلية التي كانوا يعيشون فيها، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه أكانت رؤية امرئ القيس وعروة بن الورد تتطابق مع رؤية ادونيس على هذا الصعيد؟ وهل كانت غايتهما هو خرق العادات القبلية استجابة لرؤية شعرية ثقافية تدرك القيمة الفنية والثقافية والجمالية لهذا الخرق، أم جاءت استجابة لشيء آخر؟.

نجد هنا أن امرأ القيس ومن خلال مسيرة حياته كان ابن رئيس قبيلة هي من أقوى القبائل في العصر الجاهلي ، فهو ليس من مهمته الدفاع عن قبيلته، وهناك من يقوم بهذه المهمة، ولكن وعندما ضاع ملكه نجده يرجع كي يرتبط بقبيلته بفعل إحساسه بالحاجة إليها، لا بل إنه يقوم بدور المدافع عنها.

وكذلك بالنسبة لعروة بن الورد هل كان هدفه كما يقول ادونيس هو هدف موضوعي (اشتراكي)، يحاول فيه أخذ المال بالقوة من الأغنياء وتقسيمه على الفقراء بطريقة يجدها هي الأفضل يتساوى فيها الناس جميعا، استناداً إلى الرؤية الصعلوكية التي كان يتبناها.

---

(1) كلام البدايات:76-77.

(2) الثابت والمتحول، ج1: 101.

(3) م.ن: 207.

ربما كان هدف ادونيس من خلال إيراد هذين الأنموذجين هو التأكيد على مسألة واحدة تتعلق برؤيته في هذا السياق، وهي إن هناك ثباتاً أو شعراء محافظين كما أطلق عليهم، متفقين مع رؤية القبيلة، ويأخذون أفكارهم من أحداث تلك القبائل، مع محو لذات الشاعر، وشعراء متمردين على قبائلهم، يخرجون على القبيلة من أجل الذات، فـ ((كل خروج إذن على نظام القبيلة السائدة نوع من الحياة في زمن آخر غير الزمن السائد، الأوّل نسميه عمودياً، ونسمي الثاني أفقياً. الزمن الثاني قبول واستمرار وتراكم، أما الزمن الأول فتمرد وانقطاع وبداية. إنه مكان الصراع بين الموروث والناشئ، بين التليد والطريف. إنه زمن المغامرة. وبقدر ما تتعمق المغامرة وتتسع، يتخلخل الموروث السائد))[1].

وهو ما يدفع أدونيس نحو تبنّي فكرة التضاد أو الجدل بين الثنائيتين (الثابت والمتحول) التي ((يعني أن الثقافة العربية، قبل الإسلام، كانت تتضمن بذور الجدلية بين الطرفين الذين اصطلحنا على تسميتهما بالثابت، والمتحول. الثابت مرتبط بالقبيلة وقيمها الخاصة وسلطتهما الخاصة والمتحول مرتبط بتجربة الخروج عليها... وكان شعر امرئ القيس وطرفة وعروة بن الورد والصعاليك بعامة خميرة صالحة لدفع التحول في اتجاه أبعاد وأقاصٍ جديدة))[2].

لذا نجد أن أغلب أحكامه كانت مجتزئة بما يوافق فكرته الأساسية من دون مناقشة تلك الآراء مناقشة دقيقة تستقصي جميع جوانبها، فهو يتمركز حول فكرته البحثية ويحاول تسخير كل المعطيات لخدمتها والوصول إلى تكريسها، عبر مزيد من الحجج والتحليلات التي تدعم الفكرة وترسّخ المفهوم.

يتمثل خروج امرىء القيس عند أدونيس في ثلاث نواح قد يتحقق بينها رابط فكري وثقافي ((تتمثل الناحية الأولى في خروجه على النموذج الأخلاقي ومن هنا أخذ عليه (فجوره وعهره)...وتتمثل الناحية الثانية في خروجه على نموذج المعاني.... وتتمثل الناحية الثالثة في الخروج على نموذج التعبير. فامرؤ القيس يحيد باللفظة عما وضعت له أصلاً))[3].

ويرجع أدونيس تخلّف النظرة النقدية العربية إلى الفضاء الثقافي للظاهرة الأدبية والثقافية إلى تخلّف الذائقة وتمركزها في دائرة تلقٍ واحدة ذات مسار تقليدي يغيب عنه التجدد والتطور، إذ ((من المشكلات الكبرى في الذائقة الشعرية العربية، بسبب من ثقافة التعميم و ((التوحيد)) المؤسسية، أن ((حس الفروقات)) يكاد، عندها،

---

(1) كلام البدايات:68.

(2) الثابت والمتحول، ج1: 101-102.

(3) الثابت والمتحول، ج1: 207-208.

أن يكون منعدما فهي لا ترى ((الكثرة)) و((التعدد)): أو لا ترى إلاَّ ((الوحدة)) و((الانسجام)).))[1].

وهذا يعود أيضاً وبطبيعة الحال إلى نوع الثقافة العربية التي شكّلت هذه الذائقة وكوّنتها، فـ ((فيما يتصل بالشعر، والثقافة الأدبية بعامة، نعرف أن الثقافة العربية، في نشأتها وفي شكلها الأكمل، الشعر، تعليمية خطابية من حيث إنها تتوجه، أساسيا، إلى الأخر. كانت تهدف إلى تحقيق غاية مباشرة، أي أن تقنع. وكل إقناع يتخذ من الإمتاع وسيلة ليؤثر، أي ليعلم ويفيد.))[2].

ونظرا لما تقدم نجد هناك مدّة شعرية تقارب الشعراء الذين عاشوا أكثر من عصر شعري، وقد تعارف دارسو الأدب ومؤرخوه على وصفها بمدة الخضرمة على الرغم من تحفظ ادونيس على هذه التسمية، إذ لم يقدم شعراء هذه الفترة للشعر العربي أيّ جديد، بل بقيت في إطار الصراع بين القيم الجاهلية والرؤية الإسلامية الجديدة التي أدت بدورها إلى تراجع النتاج الشعري، وهو ما أشار إليه الأصمعي، فضلا عن عدم تأثير الإسلام كرؤية في نفوس الشعراء الأوائل.

لذا نجد أن الروح الجاهلية ـ وفي سياق معين من سياقاتها ـ بدأت تعود إلى طبيعة الشعر وحساسيته في العصر الأموي،((والواقع إن الإسلام بذاته لم يلهم الشعراء العرب الذين اعتنقوه في بداياته شعراً ذا قيمة، فبالأحرى أن لا تلهمهم الفتوح. فقد بقي الشاعر العربي، من ناحية التعبير الفني أسيراً لحساسيته البدوية وعقليته الجاهلية. والشعر العربي الذي كتب في الفتوح أو الفتن والثورات داخل المجتمع الإسلامي، مستلهماً، بشكلٍ أو آخر، مبادئ الإسلام أو ألفاظ القرآن ومعانيه، وإنما كان كله شعراً مباشراً تقريرياً، أي أنه كان، من الناحية الفنية، شعراً رديئاً))[3].

إن هذه المسألة تعدّ من المسائل المهمة جداً التي تعكس على نحو ما ثبات قيم الشاعر العربي بين العصر الجاهلي والعصور الإسلامية اللاحقة، بالقدر الذي ((يعني أن الإسلام لم يوّلد في نفوسهم وعقولهم وجهة نظر جديدة في فهم الإنسان، وفهم العلاقات الاجتماعية الناشئة، وفهم الحلول التي طرحها الإسلام للمشكلات الناشئة، وفهم القيم التي أسسها ودعا إليها. كان الإسلام بالنسبة إليهم، ثوباً خارجياً – إطاراً اجتماعياً أوسع من إطار القبيلة وأغنى. لكنهم، في صميم تجربتهم، ثبتوا إلى جانب القبيلة أكثر مما تحولوا إلى جانب العقيدة))[4].

---

(1) موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس:89.

(2) الثابت والمتحول، ج1: 99.

(3) الثابت والمتحول، ج2: 110.

(4) الثابت والمتحول، ج1: 100.

وربما هذا راجع إلى طبيعة السياسات التي أرادت أن تبقي على وجود التفكك الاجتماعي والاقتصادي نفسه بين القبائل، وعدم الالتفات إلى أهمية وحدة القبائل والتي أتت أُكلها في العصور التي تلت فترة الرسول (ص)، فـ ((الإسلام قضى على استقلال القبائل، سياسياً، لكنه ترك لها، لسبب أو آخر، أن تحتفظ باستقلالها الاجتماعي))[1].

وعلى الرغم من تحفظ ادونيس على شعر الفترة الإسلامية، فنيا، شأنه شأن الكثير من الدارسين الذين وجدوا فيه ضعفاً فنياً، إلا أنه يغفل تأثيرها من نواحٍ أخرى ربما تبدو ذات قيمة أكبر، إذ يجد أن شعر تلك الفترة يمثل بداية التحول من صفة ذات قبلية محددة، إلى شعر يتسم بأفق واسع ((غير أن لهذا الشعر قيمة من ناحيتين: تاريخية وفكرية. من الناحية الأولى، ساعد على نقل الشعر العربي من مدار العصبية القبلية إلى مدار عصبية جديدة: مذهبية أو سياسية. وخير مثال على ذلك الخوارج. وعمل من الناحية الثانية على تلقيح الغنائية الجاهلية ببعد فكري يصح أن نعدّه نواة لما نسميه اليوم بالشعر الإيديولوجي))[2].

وهذا ما يمكن أن نجده في شعر الكميت والخوارج، فشعر الخوارج مثلاً يمثل بداية شعرية تخرج عن موقف فكري محدد له ورؤيته المختلفة يوليها ادونيس مزيداً من التأمل والنظر، وأن ((أول ما يثير الاهتمام في شعر الخوارج هو أنه يصدر عن فكرة دينية – سياسية محددة، وتبدو أهمية هذه الناحية حين نقارن شعرهم بالنتاج الشعري الذي سبقهم، فهو نتاج مشتت، يصدر عن انطباعات ومشاعر وأفكار مشتته، أما شعر الخوارج فيصدر عن موقف واضح، من الدين والسياسة معاً، ويمكن القول من الحياة كذلك))[3].

يطرح أدونيس تجربة الخوارج على صعيد المنجز الشعري بوصفها تجربة تمرّد مختلفة تجمع ((بين المفهوم الإسلامي للشعر، ووحدة الفكر والممارسة كما تتجلى في تجربة عروة بن الورد. وأول ما يلفت النظر في تجربتهم هو تجاوز العصبية القبلية والجنسية إلى وحدة العقيدة))[4].

إن اللجوء إلى وحدة العقيدة عند شاعر الخوارج يحرمه بطبيعة الحال من الإنصات إلى صوته الشعري الداخلي الذاتي العميق خارج قفص الإيديولوجيا، وذلك ((لأن الشاعر في هذه الحالة لا يقدم لنا صوراً يومية جزئية عن انفعالاته الجزئية، اليومية – إنما يقدم لنا موقفاً كلياً))[5].

---

(1) م.ن: 100.
(2) الثابت والمتحول، ج2: 110.
(3) الثابت والمتحول، ج1: 262.
(4) م.ن: 261.
(5) الثابت والمتحول، ج1: 262.

ويمكننا في هذا السبيل وضع رؤية أدونيس الفكرية في هذا المجال على النحو الذي توصّل إليه بقوله: ((إن الخوارج كانوا يبثون في شعرهم مضمونا إيديولوجيا، واضحاً، ومحدداً. هذا ما اكسب تفكيرهم خصائص نوجزها فيما يلي:

1- النظر إلى الأحداث والأشياء، لا في حد ذاتها، بل من ضمن اعتبارات مصالحهم كجماعة، ومن ضمن التزامهم بموقف محدد، فالحكم مثلاً لا ينظر إليه كظاهرة سياسية محددة، بذاتها.وإنما ينظر إليه على أساس أنه فاسد، بالضرورة، إن لم يكن خارجياً. وعلى هذا تجب معارضته والثورة عليه ونقضه.

2- الصدور عن أصل فكري، قبلي: الإسلام. هذا الأصل الفكري قدوة وأساس لأفعال الإنسان وأفكاره في هذا العالم – وهو، كذلك، غاية له في العالم الآخر... أي أن نظرتهم ليست نتيجة تحليل عيني للوجود، وإنما هي اقتناع نهائي مسبق.

3- الالتزام العملي بهذا الأصل. فهو ليس فكرة مجردة، إنما هو جهاد غايته تطبيق الأصل في مجتمع جديد، بحكم جديد وسياسة جديدة. فهناك ترابط صميم بين النظرية والممارسة.

4- تغليب الفكر على الواقع، فعلى الواقع أن يخضع للفكر ويتكيف معه. ومن هنا كان الخارجي يريد أن يفرض آراءه، بمختلف وسائل العنف. لأنه يرى أنها وحدها الصالحة، وما سواها ضلال وباطل. وكان يصر على إقامة حكم ينظم شؤون الحياة والناس وفقاً لهذه الآراء.

5- الهجس الدائم بالتغيير. فقد كانت أفكارهم رفضاً للواقع الراهن وعلاقاته السياسية الاجتماعية، وبحثاً عن واقع آخر. كانت، من هذه الناحية، تعد بمستقبل أفضل، وتعمل لتحقيق هذا الوعد.

6- الطوباوية. فقد كانت أفكارهم شكلاً مثالياً يستهوي الإنسان ويغريه لكنه غير قابل للتحقيق، لأنه لا يقيم أي اعتبار لظروف الحياة ووقائعها)) [6].

إن هذه الرؤية الخوارجية التي حللها أدونيس على هذه الصورة تكشف عن فضاء مختلف للنظر إلى الأشياء، وتندرج النظرة إلى الشعر عندهم ضمن سياق هذا المشروع المختلف في الرصد والمعاينة والرؤية، إذ ((إن صدور شعر الخوارج عن موقف ديني – سياسي محدد أدى، ضمن تطور الشعر العربي، إلى تحول مهم في المضمون وفي الشكل معاً. فمن ناحية المضمون، نجد أن الفكرة والروح اللتين توجهان هذا الشعر إسلاميتان لا جاهليتان. هذا من جهة. ومن جهة ثانية، نجد أن

(6) الثابت والمتحول، ج1: 262-263.

الغاية التي يهدف إليها هذا الشعر هي الجهاد في سبيل الحكم الصالح، ومحاربة الطغيان والظلم)) [1].

وقد أدى هذا بدوره إلى الابتعاد عن التقليد والاتباعية في شعرهم وفي توصيفهم للشعر أيضاً، لأنه يصدر عن رؤية محددة ذات أفق فكري ورؤيوي مختلف ومغاير للسائد، تنم عن عقيدة واضحة تصرّح بحداثة شعر الخبرة، ((وبما أن هذا الشعر تعبير عن مذهب معين ونتيجة له، فقد تضاءلت أو اضمحلت فكرة التقليد، عند الشاعر الخارجي... دليل على أنه لم يأخذ مادة شعره من شعراء سبقوه أو عاصروه، وإنما استمدها من فكره هو وخبرته هو. هذا يعني أن الانفصال، الزمني والفكري، الذي يحدثه التقليد بين الإنسان وحياته، غير موجود في شعر الخوارج، ففكرهم هو نفسه زمنهم النفسي والشعري، والحياتي. ولهذا حقق شعرهم وحدة عميقة بين إيقاع حياتهم الخارجية وإيقاع حياتهم الداخلية)) [2].

لعلّ من أبرز الخصائص التشكيلية والموضوعية للقصيدة الخارجية أنها ((لا تتناول أغراضا متعددة كأن تبدأ بالوقوف على الأطلال أو بالغزل، ثم تنتقل إلى المدح... وإنما تتناول فكرة واحدة – وهي إذا تناولت فكرتين أو ثلاثاً، فإنما تكون مترابطة بحيث يمكن القول إنها تشكل فكرة عامة واحدة. ومن هنا جاءت وحدتها الداخلية. هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، نلاحظ في القصيدة الخارجية انعدام الصنعة الفنية. فهي نوع من الحديث بين شخصين أو أكثر، وهي جزء من الحياة اليومية. وهي تجسيد لفظي لقناعات نهائية. وهذا كله لا يحتاج لصناعة فنية، أضف إلى ذلك أن الشعر عند الخوارج لم يكن مهنة، أو غاية لذاتها، وإنما كان وسيلة لخدمة مذهبهم، والتعبير عنه. ولعل هذا ما يفسر كون معظم الشعر الخارجي مقطعات يغلب عليه طابع الخطبة والارتجال والتقرير)) [3].

إن أهمية هذا الشعر كما تبدو لدى ادونيس لا تنبع من الناحية الفنية الصرف (اللغة والصنعة الشعرية) بالدرجة الأساس، بل يمثل لدية بداية الشعر الرؤيوي الذي ينبع من موقف فكري وإنساني يهتمّ بالوظيفة الفكرية التي ينهض بها هذا الشعر، على النحو الذي يمكنه الترويج للأفكار الخارجية وإيصالها إلى أكبر شريحة من جمهور المتلقين، وهي وظيفة موضوعية فكرية.

ينتهي ادونيس إلى توصيف تجربة التحوّل في الشعر الأموي استناداً إلى حساسية الرؤية الذاتية والموضوعية لهذا الشعر، إذ ((يتمثل التحول الشعري، إبان العصر الأموي، في تجربتين: الأولى أسميها التجربة الذاتية، وأعني بها إعطاء الأولية للعالم الداخلي، عالم العواطف والرغبات والأهواء، على العالم الخارجي،

---

(1) م.ن: 263-264

(2) م.ن: 266.

(3) الثابت والمتحول، ج1: 265-266.

عالم القيم الأخلاقية والاجتماعية، أو على الأقل، تغليب الأولى على الثانية. والثانية هي التجربة السياسية الإيديولوجية، وأعني بها التوحيد بين الشعر والفكر، واعتبار الشعر شكلاً من أشكال الفكر)) [1].

ويرى ادونيس أن هذا التحول الشعري – الذاتي تمثل بثلاثة أوجه (جمالي – جنسي – نفسي) ومن خلال ثلاث تجارب شعرية هي خير ما يمثل التحول الإبداعي في العصر الأموي، إذ ((وصل هذا المنحى الذاتي أوجه الجمالي في شعر ذي الرمة، وإلى أوجه الجنسي في شعر عمر بن أبي ربيعة، وإلى أوجه النفسي في شعر جميل بثينة)) [2].

وهو على هذا الأساس يمثل بداية التحول في اللغة والفضاء الشعريين، والسعي إلى إنشاء لغة مدنية – حضرية مقابل اللغة البدوية القائمة على النقل والتفسير، ((فقد أعطى ذو الرمة للغة الشعرية بعداً تصويرياً لا عهد لها به، فأكمل في ذلك ما بدأه امرؤ القيس، وفتح لمن سيأتي بعده العالم الشعري الحقيقي، واعني به عالم المجاز.. والواقع أن شعر ذي الرمة يمثل مرحلة انتقال، أي مرحلة تجريب. فهو انتقال بين اللغة الشعرية الواقعية، واللغة الشعرية المجازية، وهو انتقال بين التقليد والتجديد، وهو انتقال بين الحساسية البدوية والحساسية الحضرية. ولعل ذلك هو ما يفسر اضطراب النقاد في نظرتهم لشعره)) [3].

ويقارب أدونيس هذه الظاهرة المميزة مقاربة نقدية فكرية تقوم على إدارك سرّ التحوّل في الظاهرة الشعرية، إذ يرى أن شعر عمر بن أبي ربيعة يقدم ((عناصر تحويلية مهمة، سواء من حيث النظرة إلى المضمون، أو من حيث طريقة التعبير، فهو يطرح في شعره قيماً جديدة في كل ما يتصل بالعلاقة بين الرجل والمرأة لا يقرها المجتمع الذي عاش فيه)) [4]، وتكمن إبداعية عمر بن أبي ربيعة وشعريته في أن تجربته الشعرية تمكنت من تأسيس ((ما يمكن تسميته بالنزعة الشهوانية أو الإباحية في الشعر العربي، وهو في ذلك يتابع ما بدأه امرؤ القيس. إن شعرهما يستمد أهميته خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم دينياً أو اجتماعياً، وفي هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية – الدينية... فشعرهما محاولة للخروج على المجتمع: كل الخروج على تقاليد المجتمع يحمل بذاته قيمة، لأنه يعلن اللاخطيئة. فاللذة، هي وحدها، القيمة)) [5].

---

(1) م.ن: 205.
(2) م. ن:214.
(3) الثابت والمتحول، ج1: 214-215.
(4) م.ن: 215.
(5) م. ن: 215-216.

وهو هنا يكون لنا صورة جديدة عن الحب ومفهوماً مغايراً له، مختلفاً في ذلك عن الشعراء الذين سبقوه، فهو يعبر عن ذائقة حضرية تختلف في رؤيتها ومناخها وحساسيتها عما سبقه من الشعراء، ((وكان هذا الحس المدني أو الحضري في أساس اتجاه عمر إلى الإيقاعات الشعرية الخفيفة، لكي يستجيب، من جهة، لضرورة الغناء، ولكي يلبي من جهة ثانية، ذوق القارئ الحضري)) [1].

وعلى الرغم من طبيعة الفضاء الجديد الذي افتتح شعر عمر بن أبي ربيعة في هذا السياق على الصعيد الثقافي والاجتماعي، ((غير أن في شعر عمر بن أبي ربيعة ما يردم الهوة بين الحياة واللغة، فهو نموذج للتعبير عن الحياة الجنسية، ممارسة وتصويراً، بحرية كاملة. إنه يتجاوز المحرم سواء كان في العادات أو الأفكار))[2].

إنه بذلك يتجاوز حدود المفهوم الإسلامي لوظيفة الشعر التي يجب أن تكون في خدمة الإسلام، وأن يعبّر عن روح العفّة والطهرانية التي ترغم الشاعر على التخلّي عن شهوانيته ورغباته في النظر إلى المرأة بوصفها جسداً، فـ ((إذا كان الشعر، بمقتضى النظرة الإسلامية، شكلاً من المطابقة الدقيقة بين الكلام والطهرية الدينية، فإن شعر عمر بن أبي ربيعة يقدم، على العكس، شكلاً من المطابقة بين الكلام وشهوة الحياة، فيما يتجاوز القيم الدينية والمعايير الأخلاقية في آن، وفي هذا، وفي هذا، على الأخص، تكمن خاصيته التحويلية)) [3].

ويمثل شعر جميل بثينة منحى آخر من التحول، وهو يقع على طرفي نقيض من نظرة عمر بن أبي ربيعة في النظر إلى المرأة والحب وما يتكشف عن ذلك من شؤون وقضايا، فالمرأة الحبيبة لدى جميل ليس النساء كلهن فحسب، وإنما، هي الوجود كله، فـ ((حبهما قدر سابق، ولهذا لا يمكن أن يرد ولا أن يقاوم. في مثل هذا الحب لا تعود الحبيبة كائناً فردياً مشخصاً، وإنما تتحول إلى فكرة، وتصبح رمزاً للمطلق. وتنتج عن ذلك ثلاثة أمور: الأول هو أن الحبيبة تحب لذاتها، كما يحب الله، لا رغبة ولا رهبة، لا طمعاً باللقاء ولا خوفاً من الغياب، والثاني هو أن الحب لا يعود يستمتع بالحاضر، بل بالمستقبل. والثالث هو أن الحب يفلت من سيطرة المحب، فلا يعود قادراً أن يواجه، ويصبح عاجزاً، في الوقت نفسه، عن تفسيره)) [4].

ولكن هذا الحب لدى ادونيس يمثل خرقاً واضحاً للعادات والتقاليد الاجتماعية التي تمنع/تحرم التغزل بالنساء، وعلى الرغم من تهديد جميل بثينه بالقتل إلا أنه استمر بحبه لبثينة، وهذا ما يؤكد خروج جميل على التقاليد التي كانت تخيم على

---

(1) الثابت والمتحول، ج1: 215.
(2) م.ن:218.
(3) م.ن:218.
(4) الثابت والمتحول، ج1: 230.

مجتمعه حتى على هذا المستوى، إذ ((إن حب جميل يسير في اتجاهين: اتجاه يعادي ما يمكن أن نسميه بالشريعة الاجتماعية، واتجاه يؤاخي العذاب والموت)) [1]، في ثنائية تربط بين الذاتي والموضوعي على نحو ما.

لاشك في أن ((القانون الذي نشير إليه فيما يتعلق بحب جميل – بثينة هو القانون الأخلاقي. وهذا القانون في المجتمع آنذاك كان الفكرة مطلقة، قائمة بذاتها والخير هو الخضوع لهذه الفكرة، وكل تمرد لا يعتبر تمرداً على القانون وحسب، وإنما يعتبر تمرداً على المجتمع ذاته، بالإضافة إلى اعتباره شراً، أي عملاً يناقض الخير ولهذا فإن من يخضع للقانون لا يشعر، في هذه الحالة، انه عادل، بل يشعر على العكس انه مذنب)) [2].

إن حب جميل في المنظور الأدونيسي يأخذ طابعاً فكرياً لا يتوقف عند حدود النظرة التقليدية إلى فكرة الحب، بل يتعدى ذلك إلى رؤية أسطورية صوفية، ((فالحب هنا لا يفنى بفناء الجسد، وإنما هو أبدي – وكل أبدي جزء من الألوهة. فحب جميل، بهذا المعنى، ليس حبا حسياً فحسب، وإنما يتضمن شيئاً مما وراء الحس. ولهذا لا يرى جميل أن موته نهاية لحبه، بل يجد أن حبه مستمر فيما وراء موته)) [3].

ويحاول أدونيس البحث في الآراء التي قيلت قي شعر تلك المرحلة، ولاسيّما ما يتعلّق منها بمسألة المصطلح الذي أطلق على شعر تلك المرحلة، فهو لا يجد شعر جميل خالياً من الغزل الحسي على الرغم من تصنيفه وإدراجه داخل قطب الشعر العفيف المناهض للغزل الحسّي، فمن خلال النصوص الشعرية التي حللها أدونيس على وفق هذه الرؤية يجد أنه يتغزل بمفاتن بثينة وهذا بدوره لا ينفي الحسية عن شعره، إذ ((إن لفظة العذري لا تعني في الأصل إلا الجانب اللفظي اللغوي، أي نسبة إلى بني عذرة. ثم أخذت هذه الصفة تتضمن شيئاً آخر هو الصدق في الحب من جهة، والإخلاص لامرأة واحدة، من جهة ثانية، وهذا لا يستتبع بالضرورة نفي الحسية والشهوانية، في إطار هذا الإخلاص وهذا الصدق)) [4].

يرى أدونيس على صعيد تمثّل هذا الشعر وتحليل محتواه والتوصّل إلى حقيقته أن ((نصف شعر جميل رومنطيقي النزعة، وفي هذا تكمن، على الصعيد الفني الخالص، قيمته التحويلية، وتتجلى الرومنطيقية في صدور جميل عن الفطرة – فطرة الحياة وفطرة المعاناة، في معزل عن العقلية. فقد عاش حياته وحبه وعبر عنهما، في

---

(1) م.ن: 238.
(2) م.ن: 241.
(3) م. ن: 248.
(4) الثابت والمتحول، ج1: 252.

مناخ التأثر والانفعال، لا مناخ التفكير والتنظيم، فكان متمرداً على العقل مستسلماً للعاطفة)) [1].

إن المعاينة النقدية الأدونيسية لهذه الظاهرة تبدو منطقية وذات صفة فكرية تسعى إلى التمثّل والتحليل والفحص الدقيق، و ((هكذا تكتمل صورة التحول كما تبدو لدى شعراء التجربة الذاتية. ففي اتجاه هؤلاء الشعراء ما يزلزل القيم الموروثة سواء كانت دينية أو اجتماعية أو أخلاقية، ويشارك في إقامة نظام جديد من القيم يعطي للحرية وللحب وللمرأة ولأشياء الحياة العامة، معنى جديداً وبعداً آخر، هذا بالإضافة إلى أهميته اللغوية والفنية في تجاوز بنية القصيدة القديمة، والألفاظ الشعرية القديمة إلى الألفاظ الجديدة التي تفرضها الحياة الجديدة، وإلى بنية جديدة للقصيدة يعرضونها، من الناحية الموسيقية، في أوزان خفيفة قصيرة، وبحور مجزوءة، استجابة لإيقاع الحياة)) [2].

يرى أدونيس في هذا السياق أن النظر في حقيقة توجهات الشعر العربي في هذه المرحلة وتشكيل رؤيته الثقافية والفنية لا يتوقف عند الحدود التقليدية في فحص النصوص، بل يتعدى ذلك إلى الانفتاح على مشكلات هذا الشعر وانعكاسها على طبيعة الفكر العربي والعقل العربي، فهو يضيف ((إلى هذا المنحى شعر الصعلكة الاقتصادية – السياسية، فقد كان أصحابه يصدرون عن إحساس عفوي برفض الفروقات الطبقية، ويصورون الاقتصادي السيئ، وما تنشأ عنه من مشكلات الفقر والحاجة)) [3].

ومن ناحية تأثير الوضع السياسي والعسكري على وظيفة الشعر العربي فقد كان للفتوحات الإسلامية دور مهم خلق حساسية شعرية جديدة، إذ ((مثلت بداية الاستقرار في المدن مرحلة انتقالية، أخذ الموالي فيها يتقنون اللغة العربية ويعبرون بها، فيضيفون عليها خصائص نفسيتهم وعقليتهم، وتكتسب بذلك أبعاداً جديدة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية أخذ جيل من الشعراء الذين ينحدرون من أصل عربي يولدون وينشأون في المدن، بعيداً عن الموطن الأصلي للغة العربية، مما أدى إلى اكتساب لغتهم هم أيضاً، أبعاداً جديدة)) [4].

فضلاً عن الاصطدام الحضاري الذي نشأ بين الحضارة العربية والحضارات الأخرى، وما تمخّض عنه ذلك من تداخل وتأثير وتأثر واستعارة وتوظيف على المستويات كافة، فهو بداية التحول من ظاهرة الاجترار التقليدي إلى فضاء الإبداع والابتكار، ويرى ادونيس أن التحول الأهم في الشعر واللغة الشعرية، هو ظهور

---

(1) م.ن:255.
(2) م. ن: 257.
(3) الثابت والمتحول، ج1: 257-258.
(4) الثابت والمتحول، ج2: 111-112.

الشعراء المولدين في الشعر العربي، ولهم الفضل الأكبر في تحول الذائقة العربية من الاتباعية إلى الإبداعية، من خلال ابتكار الجديد من الألفاظ والمعاني، التي عدها البعض خروجا على (عمود الشعر).

إذ كان نتاجهم الشعري على هذا الأساس هو ((الأصل الأول للتحول ومناخه الأول. فمسلم بن الوليد هو أول من حاول أن يجعل من الشعر إبداعاً جمالياً بالألفاظ... وكان بشار بن برد في أساس ابتكار اللغة الشعرية المحدثة أي أساس الخروج على الأصول الشعرية القديمة)) [1]، فقد كان ((الشعر في رأي بشار فناً، فلا يكفي أن يعبّر الشاعر طبعياً، بل المهم هو كيفية تعبيره، فالطبع بذاته لا يتضمن قيمة شعرية بالضرورة، وإنما يجب إخراجه فنياً)) [2].

ولم تقتصر أهمية بشار بن برد في رؤيته للشعر بوصفه فناً فحسب، و((إنما تشمل أيضاً موقفه الفكري العام. فقد رفض التقاليد الاجتماعية السائدة، مشككاً فيها تارة، وساخراً منها تارة ثانية. وسخر من العقائد والسلطة التي تمثلها)) [3]، على النحو الذي قدّم فيه رؤية ثقافية وفكرية ذات أهمية خاصة قدّمته بوصفه شاعراً مبتكراً ومفكراً بحسب رؤية أدونيس.

ويجد ادونيس أن هناك نمطاً آخر من الشعراء انتهك اتباعية الشعرية، بلغة حضرية حساسة تغلب عليها البساطة والوضوح، وهي بذلك تؤسس للغة واقعية (يومية) بعيدة عن وعورة اللغة الصحراوية القديمة المعروفة في الشعرية العربية، وخير مثال على ذلك شاعرية أبي العتاهية ذات الطبيعة الفكرية الخاصة، إذ يقدم لنا ((نموذجاً آخر للحساسية الناشئة في المدينة، تتلاقى فيها الطهرية الدينية، والحكمة، وما يمكن أن نسميه بالشعبية أو التبسيطية الشعرية، فقد كان يكتب الشعر وكأنه يزن كلام الناس ويقفيه. فلا فرق، بالنسبة إليه، بين الشعر وكلام الناس، إلا الوزن والقافية)) [4].

ولا شك في أن هذه الحساسية المدنية لم تكن لتقف عند مستوى التأثير في الألفاظ والمعاني، كما نجده لدى أبي العتاهية، بل اتسع هذا الإحساس ليشكل موقفاً من الحياة لدى بعض الشعراء، مثال (أبو نؤاس وأبو تمام)، فعلى الرغم من اختلاف الموقف لدى الاثنين، إلا أن رؤيتهما التجديدية تمثل بداية التغيير والتحول من الاتباعية القديمة.

إذ يصف أدونيس تجربة أبي نؤاس بأنها تجربة حيّة بعيدة عن الافتعال والتمحّل والمواربة، فقد ((نظر أبو نؤاس إلى العالم حوله كما هو، وعاشه كما هو،

---

(1) م. ن: 114.
(2) الثابت والمتحول، ج2: 115.
(3) م.ن:114.
(4) م. ن: 115.

ورسم له صورة حية بالكلمات، مطابقاً بين الحياة والشعر، ونظر أبو تمام إلى العالم من حوله كما هو، وعاشه كما هو، لكنه تجاوزه، وخلق عالماً فنياً.وهكذا اتخذت الحداثة عنده بعد الخلق لا على مثال، بينما اتخذت عند أبي نؤاس بعداً مجازياً، رمزياً)) [1].

وتبعا لذلك يجد ادونيس أن شعر أبي تمام يمثل البداية الأولى والانطلاقة الأولى نحو التغيير، لأنه لم يتخذ من العالم بعداً مادياً فقط، بل اتسع لتشتمل تجربته على رؤية للعالم الذي يعيش فيه، وربما كان هذا السبب عائد إلى ضيق النقاد به حتى عدوا شعره شعراً غامضاً، لأنه لا يتحدث عن المرحلة التي يعيش فيها، لذا أحدثت إشكالا في عقلية اعتمدت على التلقي/الإتباع، لا التفكير في الإمكانات الجديدة التي جاءت بها تجربته.

أما ما يتعلّق بتجربة أبي نؤاس فإنها نحت نحواً آخر لإحداث رؤية جديدة لمفهوم الشعر، إذ ((حين ندرس شعر أبي نؤاس يبدو أنه يكشف، بشكل عام،عن قضايا أربع متلازمة ومترابطة: عن محسوس جديد، أي نمط معين من الأشياء، وعن حدث جديد ، أي نمط معين من الوقائع، وعن تجربة جديدة، أي نمط معين من الحياة، وعن لغة شعرية جديدة، أي نمط معين من التعبير)) [2].

ويقف أبو نؤاس على هذا الصعيد على رأس مدرسة التجديد في شعرية هذه المرحلة، إذ يرى أدونيس ((أن أبا نؤاس لا يرث، بل يؤسس، ولا يكمل، بل يبدأ، إنه لا يعود إلى الأصل، وإنما يجسد الأصل في حياته ذاتها بدءاً من تجربته، ينغرس في اللغة وأصواتها، لا في الناطقين وأصواتهم)) [3].

فالشعر لديه لا يهدف إلى ((تغيير الحياة وحسب، وإنما يهدف كذلك إلى تغيير الإنسان. وتكمن جدة أبي نواس، إذن، في الكشف عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، وفي تجاوز الثنائية التقليدية بين الذات والكون. ومن هنا، لا يرفض أبو نؤاس التقليد الشعري الماضي وحده، وإنما يرفض كذلك التقليد الديني. فالشعر عنده، من هذه الناحية، فعل حياتي يعوض عن نقص شامل)) [4].

إن قوة التحديث والتغيير في تجربة الشاعرين تبرز في وعي كل منهما لحقيقة الوضع الشعري الذي وصل إليه مصير الشعرية العربية، و ((لعل التحول الأساسي الذي حققه أبو نواس وأبو تمام في اللغة الشعرية، يكمن في الخروج من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني، أي في الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي. وكان من اللازم أن يؤدي ذلك إلى تحوّل في النقد، مما لم يحدث. وفي هذا يكمن جانب

---

(1) الثابت والمتحول، ج2: 117.
(2) م. ن: 117.
(3) م.ن: 118.
(4) الثابت والمتحول، ج120:2- 121.

كبير من قصور النقد، في القرن الثالث الهجري، عن مستوى الإبداع. فقد استمر النقد القائم على اللغة الشعرية القديمة، أي على أساس الصدق والكذب، وهو، في صميمه، نقد أخلاقي. ومن هنا كان النقد يؤثر الشعر الذي يكون فيه المعنى على قدر اللفظ، دون مجاز أو تخييل)) [1].

وفي مقابل هذه الحساسية الجديدة التي بدأت تطغى على الشعر العربي، متخذة من المدنية وألفاظها طريقاً لها، نجد هناك نوعاً جديداً من الكتابة لا ينظر إلى الجدوى الأدبية – الفنية المباشرة للنص، بل يجب على النص الأدبي أن يحمل في جوهره أكثر من تأويل وضمن فضاء قرائي أعمق وأوسع، لكي يصل إلى درجة الأدبية المثلى، والمتمثلة بالتجربة الصوفية.

إذ على الرغم من أهمية الخطاب الصوفي الأدبي، وتأثيره الواضح في الثقافة العربية، إلا إن الصوفية لم تدرس إلا بوصفها ((حركة دينية. ولم يدرس نتاجها إلاّ بوصفه وثيقة تفصح عن آرائها ومعتقداتها الدينية)) [2]، إذ تجاوزت هذه الدراسات في ذلك القيمة الفنية والجمالية لها، فالتصوف على وفق النظر المعياري ذي الطبيعة الدينية ((هو الشوق الظاهر إلى الباطن، وهو حنين الفرع للأصل وعودة الصورة إلى معناها)) [3].

أما على صعيد الكتابة في مستواها الشعري فإن ادونيس يراها ((حركة إبداعية وسعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية، أشكالاً أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته، في النقد الشعري الحديث، بـ (قصيدة النثر).)) [4].

وتظهر هذه التجربة العميقة في الرؤية التصور والكتابة فضاءً متداخلاً ومشتبكاً مع الأشياء، إذ ((تنطلق التجربة الصوفية من القول إن الوجود باطن وظاهر، وإن الوجود الحقيقي هو الباطن)) [5].

لأدونيس رؤية فكرية ـ أدبية ذات معنى إنساني خاص في مقاربة الفضاء الصوفي وشواغله إذ يؤكّد في سياق تحليل هذا الفضاء على ((أن الصوفية لم تعتمد، في الوصول إلى الحقيقة، المنطق أو العقل، ولم تعتمد كذلك الشريعة. وإنما اعتمدت ما اصطلحت على تسميته الذوق)) [6].

---

(1) م.ن:129- 130.
(2) الصوفية والسوريالية:15.
(3) الثابت والمتحول، ج2: 99.
(4) الصوفية والسوريالية:22.
(5) الثابت والمتحول، ج2: 99.
(6) م. ن: 99.

ولا يعبّر الذوق هنا عن استجابة فطرية عفوية للأشياء بل يعبّر عن حقيقة وجودية ما بعد معرفية، تتجاوز الأطر التقليدية في تجربة الوصول إلى الحقيقة، ((لقد نقلت الصوفية تجربة الوجود والمعرفة من إطار العقل والنقل إلى إطار القلب، فلم يعد الوجود مفهومات ومقولات مجردة، وبطلت المعرفة أن تكون شرحاً لمعطى قبلي أو تسليماً بقولٍ موحٍ))[1]، ومن هنا قدّمت الصوفية بحسب رأي ادونيس رؤية فلسفية وجمالية مغايرة لما هو معروف ومعهود.

انعكست هذه الرؤية إجرائياً على طبيعة الفضاء السيميائي الذي تبنّته الصوفية وكانت على صعيد الأدب واللغة تمارس فعالية ((الفصل بين الاسم والمسمى، والتوكيد على أن العبارة (الاسم) لا تساوي المعبر عنه (المسمى)، فالعلاقة بينهما علاقة إشارة ورمز، لا علاقة مطابقة وهوية. أو هي بتعبير آخر، علاقة احتمال لا علاقة يقين)) [2].

إن حساسية اللغة الصوفية التي تشتغل على هذه المعطيات حسب منظور ادونيس هي حساسية خاصة غير مسبوقة، و ((يعني ذلك أن اللغة الصوفية هي تحديداً، لغة شعرية، وأنّ شعرية هذه اللغة تتمثل في أنّ كل شيء يبدو رمزاً: كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر)) [3].

تتميّز اللغة الصوفية في أنموذجها الشعري بخصوصية بالغة التعقيد والأداء والوظيفة، من حيث استقلاليتها عن كلّ اللغات الأخرى المشتغلة في الحقول المعرفية المتاحة، إذ إن ((اللغة الشعرية الصوفية تناقض اللغة الدينية – الشرعية من حيث أنّ هذه تقول الأشياء كما هي، بشكل كامل ونهائي. بينما اللغة الصوفية لا تقول إلا صوراً منها، ذلك إنها تجليات المطلق – تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما تتعذر الإحاطة به، فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا ما لا ينتهي)) [4]، وهي بذلك تتحرّك تتحرّك خارج إطار المألوف والمعروف لمجتمع التلقي.

تتلخّص تجربة الكتابة الصوفية عند ادونيس بأنها كتابة ذاتية شخصية تستجيب للأفق الذاتي الصرف في جوهره المفكّر العميق، وتخترق الزمان والمكان في تعبيرها عن الآني داخل فضاء الكتابي، لذا فقد ((أسست الصوفية لكتابة تمليها التجربة الذاتية، داخل ثقافةٍ تمليها معرفة دينية مؤسسية، عامة. غير أنها ظلت كتابة على هامش التاريخ الثقافي العربي. كتابة لا مكان لها. كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون في المكان، بل في نصوصهم. كأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع. وكأن

---

(1) م.ن: 108.
(2) الثابت والمتحول، ج2: 244.
(3) الصوفية والسوريالية:23.
(4) م. ن:23.

الصوفي يتحرك داخل هذا النص، ويخلق به وفيه العالم الذي يحلم به. كانت الكلمات مخابئ لدروبه وآفاقه، ورموزه)) [1].

إن الكتابة الصوفية على هذا الأساس كتابة انفتاح بلا حدود، وليس كتابة انغلاق تدور حول النص، تتوجّه إلى الآخر (الأنت) بروح حوارية فعّالة ومنتجة واستشرافية، وإن الكاتب الصوفي ((بهذه الكتابة، أخذ يتوجه نحو الغيب ويحاوره – لكن عبر التجربة. لم يعد يتحدث مع المطلق، عبر النص، بل عبر الجسد. صار الحديث حواراً مباشراً بين الأنا والأنت، الإنسان والله. هكذا، أخذ الأنا يصغي إلى الأنت، في حوارٍ خاصّ معه، ويستشرفه، ويشاهده وجهاً لوجه، وليس عن طريق تعليم أو تقليد)) [2].

وفي السبيل إلى مقاربة ومقارنة الصوفية بالسوريالية يجد أدونيس كثيراً من أسباب التلاقي والتقارب على صعيد الوظيفة الأدبية للغة الشعرية التي تستعملها كلّ منهما، إذ ((تؤكد السوريالية، شأن الصوفية، أن الأدب بالنسبة إليهما إنما يكمن معناه العميق في تجاوز الأدبيّة إلى الدخول في أسرار الكون)) [3]، وصولاً إلى إدراك الحقائق الكبرى التي تسوغها خطورة وجود الإنسان في الحياة وتفسّر دوره الاستثنائي فيها.

إن الإنسان في مضمار هذا الفضاء الفكري الذي يشتغل عليه الأدب هو بؤرة الفعالية الأدبية وعنوان عملها ومصيرها، إذ ((إن جوهر الأدب هو بعده السيميائي – التحويلي الذي يهدف إلى تحويل الإنسان إلى كائن نوراني. دور الأدب ليس أن يخلق نصوصاً جميلة بذاتها ولذاتها، بل في أن يخلق بها وفيها فاعلية سحرية سيميائية، وأن يحقق التحول، فيؤسس الصلة المضيئة بين الأعماق المجهولة في الإنسان، من جهة، وفي الكون من جهة ثانية)) [4].

من هنا تكتسب اللغة الشعرية الصوفية وضعاً لسانياً وتعبيرياً ووظيفياً هو أقرب إلى عالم الفكر والوظيفة الفكرية منه إلى عالم الأدب والوظيفة الأدبية بمعناها البسيط التقليدي، ((وهذا يقودنا إلى أن ندرك كيف أنّ الشعر في التجربة الصّوفية، لم يعد أدباً بالمعنى المصطلح المتعارف عليه؛ وإنما أصبح تساؤلاً حول جوهر الإنسان والوجود، ورغبةً في تغيير صورة العالم؛ إنه، باختصار، إعادة صياغة للإنسان وللوجود، الصورة هنا تَصْييرٌ – أي تجاوز وتغيير)) [5]. تتجه بالإنسان واللغة

---

(1) م.ن: 115.
(2) الصوفية والسوريالية: 115-116.
(3) م. ن: 132.
(4) م.ن:132.
(5) الصوفية والسوريالية:161.

والصورة والتعبير نحو معطى آخر يجعل من الإنسان مركز الكون وسببه وقائد عملياته الشعرية والإنسانية.

وهذا ما يجعل ادونيس ينظر إلى عموم التجربة الفنية بأنها تجربة صوفية في باطنها ورؤيتها، ويقوده ((إلى القول بما أودّ أن أسميه بـ (صوفية) الفن. لكن لا يجوز أن تختلط الكلمة هنا بمشحونها الديني – التاريخي، وإنما يجب أن ننظر إليها بوصفها تجسيداً لرؤية فنيّة. ولكي أوضح هذه الرؤية، أوجز ما أذهب إليه في النقاط التالية:

أولا: لا تعني ((الصوفية)) هنا، الانفصال عن الواقع – وإنما هي انفصال عن ظاهره المباشر، من أجل الاتصال بعمقه الكلي، والغوص في أبعاده الداخلية – في ما يتجاوز الظاهر إلى الباطن، و((الحاضر)) إلى ((الغائب))

ثانياً : تشير العبارة هنا إلى التجربة الحيّة، لا إلى التجريد النظري. فالصوفية هنا تتجاوز العقلانية ونظامها إلى الحياة وحدوسها.

ثالثاً: هذه الصوفية لا تنفي الحياة بوصفها زائلة، شأن ((الصوفية الدينية)) وإنما تنفيها بوصفها حجاباً، تحجب الحياة الحقيقة. بل هي على العكس، تُعنى كثيراً بالحياة بوصفها جسداً – لكنها لا تقف عند الظاهر. وإنما تجهد في أن تكشف الجانب الآخر من العالم والأشياء.

رابعاً: هذه الصوفية غير (ساكنة) أو (مقيمة) وإنما هي سفر دائم عبر الأشياء نحو قلب العالم. هكذا تنظر إلى العالم بوصفه حركة لا تنتهي، وتنظر إلى الإبداع، بوصفه سيراً لا ينتهي، داخل هذه الحركة.

خامساً: إنها صوفية توحد بين الحلم والواقع، وهي، في ذلك، تؤالف بين الأطراف المتناقضة. الليل مثلاً، لا يعود نقيضاً للنهار، وإنما يصبح تكملة له، أو وجهه الآخر.

سادساً: إنها صوفية تؤكد على المعنى العميق للإنسان هو في كونه يتطلع باستمرار إلى ما لا ينتهي، وله خاصية الفن هي في كيفية التعبير عن هذه اللاّنهاية.

سابعاً: إنها صوفية لا تُعنى بالشائع، العام، بما نعرفه، وإنما تُعنى بما لا نعرفه – بالمجهول. وهذا يعني أن من طبيعة رؤيتها الفنية الكشف أبداً عن (طفولة) العالم.

ثامناً: إنها صوفية تغييريه من حيث إنها تعمل دائماً على تقديم العالم في صورة جديدة ومختلفة، عبر تجربة جديدة ومختلفة.

تاسعاً: إنها صوفية غير منغلقة، غير (مأسورة) في نظام ما (فلسفي أو ديني) وإنما هي انفتاح وحركة.

الإبداع في هذه الصوفية تلقائي. إنه كما تصفه العبارات الصوفية نفسها، إملاء أو فيض، أو شطح، خارج كل رقابة عقلانية. إنه الإبداع الذي يصدر عن طور ((يتجاوز طور العقل).)) [1].

إن أدونيس هنا يُرجِع الرؤية الصوفية والفكر الصوفي والتجربة الصوفية واللغة الشعرية الصوفية إلى منابعها الأولى، من حيث هي تعبير حيّ وخلاق عن طفولة الرؤية وطفولة الفكر وطفولة التجربة وطفولة اللغة الشعرية، بكل ما تنطوي عليه هذه الطفولات من خصب وحيوية ونشاط إبداعي منتج وحركة وانفتاح ورحابة وحوار وقدرة على الخلق.

ومن خلال ما تقدم من مقاربات ورؤيات في مجال فحص التجربة الصوفية بلغتها الشعرية وقضاياها الفكرية والثقافية، نجد ((أن ادونيس من طائفة المتصوفة بالجوهر، لكن ليس بالمعنى الديني الشائع عن التصوف؛ بل بالمعنى الرؤيوي عاريا من المذهبية، خالصاً من الجمود العقدي... فهو يرفض أن يدخل الإنسان ملكوت الدلالة الغيبية دخولاً عقلانياً خالصاً)) [2].

وعلى وفق هذا التصوّر العلمي والمعرفي في النظر إلى غنى التجربة الصوفية وثرائها على المستويات كافة، يرى أدونيس في هذا الصدد ((أن رفض إعادة قراءة التصوف في ضوء المعارف الجديدة ومقاربة تقاطعها مع اتجاهات أدبية حديثة بدعوى الجانب الديني الذي يسيجها هو كبت للتجربة الصوفية، لما تتضمنه من اختزال لها من جهة، ولكونه مهدداً، من جهة أخرى، بأن يساوي بين الصوفية والفقهاء والمتكلمين)) [3].

على صعيد آخر لا تمثل الفترة التي تلت سقوط بغداد على أيدي المغول لدى ادونيس فترة انحطاط من الناحية الإبداعية، على الرغم من اتفاق كثير من الدارسين على وصفها بالفترة المظلمة، إذ لاشك حسب ادونيس ((أن الشعر العربي تراجع في هذه الفترة المظلمة عما كانت عليه سابقاً. وقد تراجع، على الأخص، كميّاً. لكننا نجد، مع ذلك، حركة شعرية مهمة تستمر طوال هذه الفترة، دون انقطاع)) [4].

وربما كان هذا الرأي صحيحاً حين ننظر إلى هذه الفترة على أنها تمثل فترة انحطاط بالقياس إلى الشعراء الذين خرجوا على التقليد، أمثال امرئ القيس، وأبي تمام، وأبي نواس، والمتنبي، لكنها لا تمثل فترة انحطاط إذا ما قورنت بفترة شعراء النهضة التي تزعمها (البارودي)، إذ إنها ((على الأقل حققت تطويراً أساسياً في بنية القصيدة، وفي اللغة الشعرية. أما البارودي فقد تجاهل هذا التطوير، وعاد إلى

---

(1) الصوفية والسوريالية: 205-206-207.
(2) الشعر والفكر، وائل غالي:18-19.
(3) أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم: 103.
(4) الثابت والمتحول، ج4: 47.

الأشكال القديمة)) [1]، بحيث تتفوّق قصيدة الفترة المظلمة عند ادونيس على قصيدة عصر النهضة ذات الأفق التقليدي.

ويرجع ادونيس أهمية الفترة المظلمة إلى أمور عدة منها:

1- استمرار هذا الشعر فهو لم ينقطع طول تلك الفترة على الرغم من الظروف التاريخية العصيبة التي كانت لا تشجع على رواج الشعر وازدهاره، وهذا ما خلف لنا نتاجاً شعرياً يؤرخ تلك الفترة المهمة من الشعر العربي، فضلا عن نبوغ عدد كبير من أعلام الفكر، مثل ابن خلدون وابن بطوطة، وابن منظور. وهم من أشهر أعلام الفكر العربي. ومؤلفاتهم ما تزال تعد مرجعاً لكثير من الدراسات، وفي شتى المجالات.

2- كان هذا الشعر يتناسب مع روح عصره، إذ اتسم بطابع مدينيّ حضري: اللهو، الترف، التأنق اللفظي الملائم للترف واللهو.

3- وكان الشعر ذا طابع صنعي، إذ قام على مسايرة العصر وأهل العصر، وعلى الكلام المأنوس والمعاني السهلة، وهذا إلى طبيعة العصر، إذ تنتشر الأمية والجهل بين الناس، فضلاً عن أن الشعر لم يعد يقتصر على قصور الخلفاء كما كان من قبل، فالشاعر يحتاج هنا إلى الألفاظ السهلة التي تصل إلى جميع الناس، وهي بذلك تحولت من التعقيد إلى الوضوح والبساطة.

4- تطورت القصيدة من ناحية اللغة، سواء أكان من الناحية الشكلية، أم في طريقة استخدامها للألفاظ العامية أم أنواع تعبيرية أخرى (الموشح، الدوبيت، الكان وكان، الزجل، المواليا).

5- وتبعاً لذلك لم يقتصر الشعر على البنية الشكلية القديمة، بل تحولت إلى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع محدد، مما مهد لوحدة القصيدة.

6- التركيز على عالم الأشياء، ووصف جزيئات الحياة اليومية)) [2].

من خلال ما تقدم من رؤية موضوعية قارب فيها ادونيس شعر هذه الفترة على نحو مختلف يخلص إلى القول ((إن شعر هذه المرحلة يسير في اتجاه الصنعة الفنية إلى حدود لم يعرفها الشعر سابقاً، لكنه عكس، بالمقابل عالم المدينة الناشئة وحساسيتها. وأصبح مشاكلاً للعصر)) [3].

---

(1) م.ن: 49.
(2) ينظر: الثابت والمتحول، ج4: 48.
(3) م.ن:48-49.

إذ لا يجد ادونيس في شعر النهضة بقيادة البارودي وأصحابه، أي نهضة حقيقية في الشعر العربي لأنه لم يتمكّن من القيام بدور التغيير كما تستوجب كلمة (النهضة) بحد ذاتها، بل هي محاولة بعث للأشكال القديمة، إذ إن ((الخط الأساسي هنا، لدى شعراء التقليد ومنهم البارودي، هو في ظنهم أن الأشكال التعبيرية التي جسّدت التجربة الشعرية العربية القديمة، حقائق مطلقة، بينما هي ليست أكثر من خبرات وتعبيرات محددة، تكتسب أهميتها بقدر ما تضيء التجربة الراهنة وتكشف عن آفاق غير معروفة)) [1].

إن ادونيس يصل إلى هذه النتيجة المغايرة من خلال فحص النص الشعري (النهضوي) في فترة النهضة، إذ لا يجد ذلك التطور الذي يحتاجه الشعر من حيث الرؤية الشعرية والشكل الشعري المرتبط بها، ((فالشاعر الذي يحيي أشكال التعبير القديمة، لا يصدر عن موقف جديد وإنما يصدر عن الفكر والموقف القديمين اللذين أنتجا تلك الأشكال)) [2].

ولاشك في أن هذه الأشكال الشعرية التقليدية التي اشتغلت عليها قصيدة النهضة جاءت ((متطابقة مع أوضاع وحاجات وظروف انتهت، وحلّت محلها أوضاع وظروف وحاجات جديدة، ولا بد، إذن، من أن تنشأ أشكال تطابقها. ولا نستطيع، بالتالي، أن نعدّ التجديد صناعة أصلاً سابقاً، لأن التجديد موقف إبداعي، جذري وشامل)) [3].

يخضع ادونيس في تشكيل هذه الرؤية النقدية لمسار تبيّن فلسفته النقدية والشعرية والثقافية في التغيير وإثراء تجربة الشعرية العربية، إذ ((إن جوهر الإبداع هو في التباين لا في التماثل. كذلك نقول إن غنى التراث الشعري لشعب ما يقاس بمدى هذا التباين)) [4].

إن هذا المسار النقدي الأدونيسي في معاينة النصوص والظواهر والعصور الشعرية العربية إنما يعكس تصوراً جديداً في النظر والرؤية، ويقدّم ادونيس وهو يدافع عن فكرته النقدية ذات الطابع الفكري مجموعة من الأسباب التي تنهض على معرفة عميقة بتاريخ الشعرية العربية، ولاسيما على صعيد المحطات الشعرية التغييرية الأكثر إشراقاً التي أحدثت تطوراً كبيراً في بنية القصيدة العربية وآفاق حداثتها ومستقبلها إذ ((إن العودة إلى الماضي أو الجذور هي العودة إلى الإبداع، لا العودة إلى الأشكال التي أبدعت. إن العودة إلى الماضي الشعري العربي، بتعبير آخر، لا تعني الإقامة في هذا الماضي وإنما تعني على العكس تجاوزه، ولا يعني هذا

---

(1) الثابت والمتحول، ج4: 51.
(2) م. ن: 50.
(3) م.ن: 50.
(4) م.ن: 52.

التجاوز، بدوره، أن يكتب الشاعر العربي اليوم شعراً أفضل بالضرورة من الشعر الذي كتبه أسلافه، وإنما يعني أن يدخل في المناطق الأكثر عمقاً في الحدس العربي أو الرؤيا العربية)) [1].

وعلى وفق هذه الرؤية الفكرية التي اشتغل عليها ادونيس يمثل معروف عبد الغني الرصافي امتداداً لمدرسة النهضة وتواصلاً مع معطياتها وأنموذجها، ويجده ادونيس أكثر التصاقاً بالواقع والحياة والتفاصيل من البارودي، وأوسع رؤية، فهو يؤكد على أهمية المعاصرة، ولا يجد هناك ضرورة قصوى للتمسك بالماضي والتغني بمفاخر الأجداد، لذاينظر إلى الماضي ((من مستويين: الأول ديني خاص، والثاني حضاري عام. وهو يعلن بصراحة، في المستوى الأول، أنه يرفض الدين كما وصل إليه – من ناحيتي المعتقدات الغيبية والتشريعات الأرضية على السواء... وفي المستوى الثاني، الحضاري العام، يؤكد الرصافي على ضرورة ترك التفاخر والتغني بأمجاد الماضي)) [2].

وعلى الرغم من ثورة الرصافي الأدبية المعروفة، إلا إنها كانت ثورة موضوعية فهو اتخذ من المشكلات الاجتماعية مادة أساسية لبناء قصيدته، لكنه لم يتحرر من الطرق البنائية التقليدية للقصيدة العربية القديمة، بل ظل متمسكاً بها من خلال الاحتفاظ بأسس العمود الشعري واشتراطاته ولم يخرج عنها على نحو واضح وصريح ((فكلاهما كان ينظر إلى أشياء العالم وأفكاره من حيث هي أحداث أو مظاهر خارجية، يقف إزاءها موقف المشاهد المعتبر ثم يلبسها الثوب البياني – الفكري الذي يجده ملائماً)) [3].

أما مدرسة الديوان فقد جاءت إفرازا طبيعيا ضد التشدد الذي أظهرته جماعة الإحياء، فهي بمثابة ثورة على تلك الآراء التي تحاول حصر إبداعية الشعر بالماضي، ولا تجد هناك شاعرية مميزة إن لم تصدر عن شعر المرحلة السابقة، ويجد ادونيس أن لديهم ((نظرة نقدية شعرية متقدمة، خصوصاً عند شكري، وهي تتمثل، بشكلها الأعمق، كما يبدو لي، في الخروج من المعلوم الشعري الموروث، والدخول في مجهول شعري يواكب الدخول في المجهول الكوني. ومن هنا توكيد هذه الجماعة على الذاتية، مما أدخل البعد الرومنطيقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، وتوكيدهم على وحدة القصيدة مما مهد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية، وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه)) [4].

---

(1) الثابت والمتحول، ج4: 53.
(2) م.ن:59-60.
(3) الثابت والمتحول، ج67:4.
(4) م. ن: 82.

أما جماعة أبوللو فتمثل امتداداً لمدرسة الديوان، وهي تأخذ على عاتقها مسألة تطوير القصيدة العربية شعراً ومن خلال النقد،((إذ ذهبت حركة أبوللو في مجال التنظير للشعر الجديد إلى أبعد وأعمق مما فعلته جماعة الديوان. وضمت إلى جانب خليل مطران، شعراء تنوعت مواهبهم وثقافاتهم، فخلقت وسطاً شعريّاً- ثقافياً أكثر غنى واستقصاء)) [1].

ومن هنا فقد ((أسهمت إسهاما كبيراً في تجاوز شعر (النهضة)، بخاصة، والتقليدية الشعرية، بعامة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشعر، غير إنها مع ذلك، تبقى في تنظيرها والمناخ الذي تولد عنه، أكثر أهمية منها في نتاجها الشعري بحد ذاته)) [2].

إن القضايا العميقة والكثيرة التي طرحها أدونيس بشأن مقاربة محطات الحداثة في الشعرية العربية على مرّ عصورها، نبع من رؤية نقدية فكرية سعى فيها ادونيس إلى تحليل هذه القضايا من خلال الآراء التي قاربتها، ومن خلال نصوصها ـ وهي الأهم ـ بحسب المنظور النقدي الأدونيسي، وكشفت الرؤية الأدونيسية على الرغم من كل ما شابهها من تطرف في معاينة بعض المسائل الجوهرية عن عمق في النظر النقدي الفكري للظواهر والنصوص، وحساسية عالية في تلمّس جوهر الحداثة والتطور والتغيير في أعماق النصوص.

من هنا بوسعنا القول إن أدونيس وظّف شخصيته الشعرية كثيراً في خدمة شخصيته النقدية ذات الطابع الفكري، إذ لو لم يكن ادونيس شاعراً لم يتمكّن من إدراك حساسيات النصوص الشعرية على مرّ عصور الشعرية العربية، وبالرغم من أن ذائقته الشعرية ومنهجه الشعري في كتابة الشعر ظلّت حاضرة في تقويمه النقدي لقضايا الشعرية العربية، إلا أنه استطاع أن يصل إلى الكثير من الحقائق التي لم يصلها غيره في تقويم تجربة الشعرية العربية، ولاسيما في محطاته الحداثية الأكثر إشراقاً وإنجازاً.

فالصفتان اللتان يتمتّع بهما ادونيس على صعيد الإنجاز الإبداعي والفكري، أدونيس ((الشاعر/الناقد)) تعملان جنباً إلى جنب في فضاء العمل المعرفي الذي يشتغل عليه أدونيس، وإذا كان لهاتين الصفتين المتداخلتين من سلبيات محتملة قد تجور أحداهما على عمل الأخرى، فإن فائدة تداخلهما أعمق وأكثر تأثيراً وإنجازاً حين تتوافر لمبدع ومفكر مثل ادونيس الوعي الكافي لتقليل الوقوع في مثل هذه السلبيات المحتملة، والخروج بتجربة ثرية وخصبة تنتهي إلى إنتاج خصب في مجال التجربة الشعرية والتجربة النقدية معاً.

---

(1) م.ن:107.
(2) الثابت والمتحول، ج4:107.

الفصل الثاني

النقد الثقافي عند عز الدين المناصرة

المبحث الأول: تاريخية النقد الثقافي (قراءة في المصطلح).

المبحث الثاني: مفهوم النقد الثقافي وطبيعته.

المبحث الثالث: العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي.

المبحث الرابع: النقد الثقافي المقارن.

المبحث الأول

تاريخ النقد الثقافي

(قراءة في المصطلح)

يعد النقد الثقافي نتاجاً منهجياً مهماً وإشكالياً من المناهج النقدية الحديثة، ويمثل في هذا الإطار تحولاً نوعياً كبيراً في فضاء الرؤية المنهجية النقدية التي تتصدى للنصوص والظواهر، ونتيجة طبيعية وضرورية للتغيرات المعرفية والفكرية والثقافية الكبرى التي طرأت على فعاليات النظرية النقدية والإجراء النقدي، وتحول الرؤية النقدية في الأعم الأغلب من المناهج النقدية التقليدية (السياقية) ـ التي كانت ترى في النص الأدبي الإبداعي أداة لتفريغ هموم المبدع وتصوراته ورؤاه في النص بتجلياته الحضارية والنفسية والاجتماعية والتاريخية ـ، إلى المناهج البنيوية التي تعدّ النص بنية لغوية مكتفية بذاتها ومغلقة على ذاتها، وعلى أثرها أعلن البنيويون ما اصطلحوا عليه بـ(موت المؤلف)، ومن ثم تفرعت بعد ذلك البنيوية إلى بنيويات وتعددت وتنوعت على نحو غزير لافت، ومن ثم ـ وفي سياق التطور المنهجي ذاته ـ ظهرت مناهج القراءة والتلقي التي تجد في (القارئ) الشريك الفعلي المنتج للنص الإبداعي في فعل القراءة.

من هنا نجد أن النقد الثقافي برؤيته المنهجية الحديثة جاء رداً طبيعياً وضرورياً على فضاء المناهج النقدية الأدبية، التي تتخذ من النص بكينونته البنيوية أداة مركزية ومحورية ونهائية، وإنّ فكّ مغاليق هذا النص والكشف عن طبقاته وجيوبه وظلاله، والتوصل بجمالياته وأساليب تعبيره الفنية الصرف، هو الغاية الأساسية للعملية النقدية النصيّة، فالناقد النصّي هنا لا يستطيع أن يرى فعالية ما للنقد خارج إطار هذا النص، إذ تنغلق قراءته على العالم الداخلي المحوري للنص.

ويبدو أن مقولة ديريدا البنيوية الشهيرة (لا شي خارج النص) تمثل تحدياً منهجياً مهماً للنقد الثقافي في اشتغاله على خارج النص أيضاً، الذي يجد في النقد فعالية لا تقتصر على النص بوصفه بنية جمالية مغلقة ومستقلة بذاتها، بل يجد أن أهمية النص تكمن فما يتركه من تأثير ظاهر ومثمر في المجتمع الذي أنتجه، بوصفه أداة فاعلة تؤثر في المجتمع وتتأثر به، على النحو الذي تصنع فيه أنموذجها الخاص، فـ((كلما التفت النقد إلى أهمية العلاقة بين النص والسياق الذي ينتج فيه، والارتفاع

من كونه تقنية تنظيم إلى كونه أداة تحليل، فإنه يمكن أن يكون مفيداً في عصر العولمة))[1].

من هنا واستناداً إلى هذه الرؤية في التعاطي والحوار مع الفكر المنهجي المتطور باستمرار((انتقلت النظرية النقدية المعاصرة، وعلى فق هذا التحول، من قراءة النصوص الإبداعية إلى قراءة الأنساق الثقافية))[2]، وتبعاً لذلك فإن مهمة النقد لم تعد تقتصر على حدود النصوص المنتخبة ـ بحسب النقد الأدبي ـ، بل وسعت دائرة اهتمامها لتشمل النصوص الأخرى، التي كان ينظر إليها النقد الأدبي بوصفها نصوصاً هامشيةً وغير ضرورية ولا ترقى إلى مستوى الاهتمام النقدي من لدن النقاد.

ولا شك في أنّ هذا ((التعامل مع النص من شأنه أن يجعل هذا الجهد منتمياً إلى دائرة الثقافة والفكر... لا الأدب ونقده، ويحصر النقد في كونه مادة يمكن الاعتماد عليها في تبين فاعلية الثقافة، وملامحها وعللها، ومسارها التاريخي، وانجازها في لغة من اللغات، ومجتمع من المجتمعات))[3]. وهنا تتوسع كثيراً دائرة الفعل النقدي لتشغل مساحات إضافية من فضاء الاهتمام المجتمعي بالنصوص والظواهر الإبداعية.

يمثل النقد الثقافي على هذا الأساس امتداداً طبيعياً ومنطقياً للتطور الذي حظيت به المناهج النقدية على مرّ عصور النقد، تلك التي تحاول ـ ما وسعها ذلك ـ الكشف عن حساسية الظاهرة الأدبية النقدية بعيداً عن النص، والتأكيد على السمة الثقافية التي يتركها النص في المجتمع الذي ينتجه وتجلياتها وخصوصياتها وتمثلاتها في فضاء التلقي.

وهذا أيضاً ينقل مجال النقد من البنية النصية إلى البنية الثقافية، التي تنظر إلى النص بعده وثيقة ثقافية فـ (((التاريخانية الجديدة) و(النقد الثقافي) متأسسان على نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية، حيث تأتي مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية))[4].

---

(1) النقد العربي والعولمة، بحث في المرجعيات الثقافية، د. عبدالله ابراهيم، ثقافات، ع 2، ربيع 2002: 25 0

(2) تحولات النظرية النقدية المعاصرة مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم، عبد الغني بارة، مجلة فصول، ع 70، شتاء وربيع، 2007: 234.

(3) إشكالية المنهج في النقد الثقافي، صلاح رزق، مجلة علامات، ج51، م13، مارس 2004:73-74 .

(1) النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، د0عبدالله الغذامي، المركز لثقافي العربي، المغرب العربي، الدار البيضاء، ط3 2003: 14.

وتبعاً لذلك توسعت مجالات النقد الثقافي ـ كما ذكرنا سابقاً ـ لتشمل جميع المجالات التي كان ينظر إليها على أنها ليست ذات قيمة جمالية نصيّة، وهذا لا يعني بحسب النقد الثقافي أنها فاقدة للقيمة الثقافية ذات التأثير العميق في مجتمع التلقي الثقافي، لذا ((يحاول المحلل الثقافي أو الناقد الثقافي إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق الثقافية في ضوء السياقات الثقافية والظروف التأريخية التي انتجتها، وهذا الأمر لا يتحصل للناقد المختلف إلاَّ بفعل القراءة الفاحصة التي تكشف هذه الأنساق، مثلما تكشف دلالاتها النامية في إطار فكرة الايدولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة))[1]، بحيث يتحول النص المنقود أو الظاهرة المنقودة إلى حاضنة ثقافية كثيفة لا يمكن تحليل محتوياتها بسهولة.

تعددت الآراء وتنوعت الأفكار، وكثر السجال والحوار والنقاش في تحديد مفهوم النقد الثقافي وطبيعته وآلياته وسبله وحدوده، وهذا عائد بطبيعة الحال لعدة أسباب منهجية منها، أن مصطلح النقد الثقافي مصطلح حديث ولم تحدد أطره المنهجية وآليات عمله بشكل واضح وحاسم ونهائي، فضلاً على أن هذا المنهج ارتبط ـ ومنذ ظهوره ـ بالثقافة، ونرى إن الثقافات القومية غير متشابهة بطبيعتها وأشكالها ونظم تكوينها وتأريخيتها، لذا نظر إلى هذا المنهج من عدة زوايا بحسب طبيعة الثقافة التي أنتجته.

فمنهم من ينظر إليه بوصفه نشاطاً معرفياً وفكرياً مشتركاً وليس مستقلاً، وهذا ما طرحه آرثر ايزابرجر في كتابه النقد الثقافي، إذ عبّر فيه عن ((أن النقد الثقافي نشاط وليس مجالاً معرفياً خاصاً بذاته.... كما اعتقد هو مهمة متداخلة، مترابطة متجاورة متعددة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متنوعة وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد))[2].

وهذا يؤكده محسن جاسم الموسوي الذي يراه ضمن الإطار نفسه أنه ((فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المحض من المساس به أو الخوض فيه، إذ كيف يتسنى للناقد الأدبي أن يخوض في (الاعتيادي) و(المبتذل) و(الوضيع) و(اليومي)))[3]، وهذه الآراء تمثل المنهج من خلال رؤية ثقافية واسعة تنظر دائماً إلى الخارج في مقاربة النصوص والظواهر، ولا تهتمّ بالداخل النصّي إلا في حدود معينة.

---

(2) جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجاً)، د.يوسف عليمات، المؤسسة العربية للنشر بيروت ـ لبنان، ط1 2005:30.

(1) النقد الثقافي، أرثر إيزابرجر، ترجمة: وفاء ابراهيم، رمضان سبطاويسي، منشورات المشروع القومي للترجمة، القاهرة ـ مصر، ط1 2001:30- 31.

(2) النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغير واقعها)، د. محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، ط1 2005: 12 0

في حين نجد أن بعض النقاد المنضوين تحت لواء هذا المنهج والمدافعين عنه يحاولون تحديد هذا المنهج ضمن سياقات معينة، ونقله من مستوى الثقافة ذات المستويات المتعددة، وتحديده بالنص الذي يمثل أحد تلك المستويات في تحديد عمل النقد الثقافي.

فالناقد عبد الله الغذامي ـ وهو أول من دعا إلى المنهج الثقافي عربياً بوصفه بديلاً للنقد الأدبي ـ يجد أنه ((فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، وهو لذا معني بكشف لا الجمالي، كما هو شان النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي))[1].

هذا التعريف المفهومي للنقد الثقافي يمثل أول تحديد مصطلحي نابع من رؤية نقدية عربية ذات خصوصية، وعلى الرغم من أهميته المنهجية والفكرية والنقدية إلا إنه يحمل مجموعة من الإشكالات المصطلحية التي تصدّى لها كثيرٌ من النقاد وساجلوا فيها الغذامي.

أول هذه الإشكالات تتمثل في أزمة تحديد المنهج بالمقروء والابتعاد عن غير المقروء، الذي يمثل أحد مستويات النقد الثقافي والمتمثل بالوسائل المرئية، التي باتت تشكل تياراً قوياً في الثقافة وتصنع ثقافة توازي ثقافة المقروء، في حين نجد بعض آرائه في كتب أخرى تتحدث عن النقد الثقافي وتتخذ من البرامج التلفزيونية طريقاً قرائياً وتحليلياً لها، إذ يرى أنّ هذه البرامج تمثل نمطاً ثقافياً اجتماعياً مهماً من أنماط الثقافة المعاصرة الموجّهة لثقافة المجتمع وتصوراته ورؤيته للأشياء.

فضلاً عن وظيفة النقد الثقافي المركزية التي ينظر إليها كونها ((نظرية في نقد المستهلك الثقافي، وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها))[2]، فهل يمكن لنا تحديد هذا المثقف قرائياً أم ماذا؟ وكيف لنا أن نأخذ جزءاً من الثقافة ما دمنا نتحدث عن مستهلك ثقافي؟ وأسئلة أخرى تظلّ عالقة في هذا المضمار.

وفي السياق نفسه نجده في تعريفه هذا يتحدث عن (النقد النصوصي العام) بكل شموليته واتساعه وتنوعه وانفتاحه، في حين لا نجد سوى الظاهرة الشعرية بتجلياتها

---

(1) النقد الثقافي، عبدالله الغذامي:83- 84. وينظر التعريف نفسه في كتاب، مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، أ.د حفناوي بعلي، منشورات دار الإختلاف، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2007: 52 0

(1) النقد الثقافي، عبدالله الغذامي: 81.

المتنوعة في تطبيقاته النقدية الثقافية، وربما يرى أن كتبه النقدية التي سبقت (النقد الثقافي) تمثل إجراءات نقدية ممهدة لكتابة النقدي المخصوص بمسمى النقد الثقافي.

إلاَّ إننا مع ذلك نجد غياباً واضحاً للمنجز الروائي مثلاً الذي يمثل أحد فروع النقد النصوصي والثقافي في الوقت ذاته، وكذلك القصصي والمسرحي والسيري وغيرها من الأجناس الأدبية المعروفة، وربما يستجيب لفعاليات النقد الثقافي وصلته بالثقافة المجتمعية أكثر من الشعر.

يرى الغذامي في كتابه (النقد الثقافي) أن النص الأدبي يشتمل على نسقين أساسين: ظاهر ومضمر، والنسق المضمر يمثل النص الأصيل في دائرة عمل النقد الثقافي والأهم في نظر الغذامي، ولولا هذا النسق لما أُنتج النسق الظاهر، وعلى أساسه يمكن تحديد أهمية ذلك النص ثقافياً، فوظيفته إذاً هي البحث عن هذا النص المضمر والمتمثل بالنسق الثقافي والكشف عنه وتشغيله نقديا، والنظر فيه، والاحتكام إليه، فهو ((الفاعل والمحرك الخفي الذي يتحكم في علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل كافة، وبالتالي فأنه يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية))[1].

وهذا أيضاً أوجد مؤلفاً آخر إلى جانب المؤلف الحقيقي للنص وهو ما أطلق عليه بـ (المؤلف المزدوج) الذي يحيله إلى الثقافة نفسها، ومن هنا تجب ((ضرورة التفريق بين المؤلف الذي أنتج النص مباشرة، أي المؤلف الذي ينسب إليه النص، وهو المؤلف المعهود، ومؤلف آخر يسميه (المؤلف المضمر) الذي هو الثقافة ذاتها التي ينتسب إليها النص))[2].

يمثل النقد الثقافي ـ بحسب مايرى الغذامي ـ بديلاً عن النقد الأدبي الذي وصل عنده إلى طريق مسدود ولم يعد لديه ما يقدّمه، وقد حاول تحديد العمل النقدي في مجموعة من الأسس الجمالية، التي سببت لنا ـ بحسب مايقول ـ العمى الثقافي[3]، على الرغم من تحديده لمجموعة من الأسس التي تمثل الإجراء النقدي (للنقد الثقافي)، والمتمثلة بالنسق المضمر والمستهلك الثقافي.

وهذا أيضاً أسقط كثيراً من النصوص التي تفقد شروطاً ثقافية حددها الغذامي ووضع لها أسساً، متجاوزاً في ذلك طبيعة هذا المنهج الذي هو ((بمثابة أفق حوار، لا أفق سلطة، أو بمثابة زاوية للرؤية، طريقة للتفكير والنظر إلى الأشياء، وليس هو

---

(2) م. ن: 69.

(1) الغذامي ناقداً (قراءات في مشروع الغذامي النقدي)، تحرير وتقديم د. عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، كتاب الرياض 97- 98 ' مؤسسة اليمامة الصحفية ـ الرياض، 2002: 159.

(2) ينظر:عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، حسن السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ـ لبنان، ط1 2003: 39.

رؤية جاهزة للعالم، إنه ليس عقيدة، ليس حداً، بل هو وسيلة أو طريقة لتفكيك الحدود)) [1].

وعلى الرغم من تقديم مشروع النقد الثقافي بديلاً للنقد الأدبي عند الغذامي على هذا النحو الحاسم، إلاَّ أننا نجده عبر مقاربته الثقافية وفي أحيان كثيرة يعتمد أسس النقد الأدبي من خلال إضافة عنصر النسق إليها في مقابل كل عنصر من تلك العناصر الستة بقوله: ((غير أن ما نجده ضرورياً في مبحث النقد الثقافي هو إضافة عنصر سابع، هو ما أسميناه بالعنصر النسقي، ولهذا العنصر وظيفة لا توفرها أي من العناصر الستة الأصلية، إذ به تكشف البعد النسقي في الخطاب وفي الرسالة اللغوية)) [2].

ففي حديثه عن التورية بالمعنى الجمالي نجد هناك تورية أخرى بالمعنى الثقافي، وفي مقابل الجملة النحوية وموقعها في النقد الأدبي، نجد هناك الجملة الثقافية وهي مكملة للجملة الأدبية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى الترابط الوثيق بين المنهجين.

وهذا هو جوهر ما أكده الغذامي فيما بعد، إذ يرى أن ((النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجياً للنقد الأدبي، بل إنه سيعتمد اعتماداً جوهرياً على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي)) [3]، فالنقد الثقافي إذن لا يسعى إلى إلغاء النقد الأدبي فحسب، بل يحاول في السياق نفسه توسيع دائرة النقد الأدبي في النقد الثقافي، وذلك من خلال نقلها من الفضاء النصي إلى الفضاء الثقافي، إذ ((إن كل حركة أو فعل أو ممارسة أو هيئة أو مؤسسة أو تقليد أو عرف، كل ذلك يمكن قراءته بوصفه نصاً ثقافياً)) [4].

يبدو أن حديث الغذامي عن موت النقد الأدبي يمثل حمى (الميتات) التي أصابت العملية النقدية في أكثر من مجال، التي تجد في أن حضور منهج جديد ما لا يتم إلا عن طريق محو المنهج الذي سبقه، فهو حين ((يهاجم النقد الأدبي ومقولاته المنهمكة بالجماليات إنما يهاجمه بعد أن اكتشف أن هناك نقداً ثقافياً، وهو لا يريد أن يقنع بتحول نقده من ناقد أدبي إلى ناقد ثقافي، بل يندفع إندفاعة فحولية ليطالب النقد

---

(3) اتجاهات الخطاب النقدي عند العرب وأزمة التجريب، د. عبد الواسع الحميري، دار الزمان، سورية - دمشق، ط1 2008: 181 0

(2) نقد ثقافي أم نقد أدبي، د عبد الله الغذامي، د. عبد النبي اصطيف، دار الفكر، سوريا - دمشق، ط1 2004: 26 0

(3) م. ن:21

(4) الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1 2006: 33.

الأدبي العربي بوجوب تحوله الآن وآنذاك، في عصور نقدنا القديم، إلى نقد ثقافي)) [1].

ونحن لا نجد هناك تقاطعاً واضحاً وحاسماً وكبيراً بين المشروعين (الأدبي/الثقافي)، بل إن كلاً منهما يكمل الآخر، إذ يسهم النقد الثقافي ((إسهاما فاعلاً في ضبط إيقاع النقد الأدبي ومنعه من السقوط في الرجعية والتخلف، وحثه على المضي قدماً في سبيل مشروعه النقدي الحضاري والجمالي لتعزيز ذوقه الأدبي ودعمه، في سبيل حيوي أوسع وأعمق يخصب آليات الفهم والتحليل والتفسير والتأويل)) [2]، فضلا عن كونه يمثل دعوة للانفتاح على جميع العلوم الأخرى، من أجل تطوير آلياته النقدية وكسر جميع الحواجز التي تفصل بين مجالات المعرفة المختلفة.

ولكن هذا لا يمنع بطبيعة الحال من وجود خصوصية فكرية ومنهجية وفلسفية لكلا المنهجين، فـ ((خصوصية النقد الأدبي تكمن في قراءته (النص) في حين تكمن خصوصية النقد الثقافي في قراءته (النسق)، والدعوة الحاصلة في الانتقال من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي هي دعوة للانتقال من تحليل النص إلى تحليل نسقه ثم بيان وظيفته)) [3].

وهذا ايضاً يؤكد قوة التواصل فيما بينهما، إذ إن ((العمل الأدبي اليوم هو ثمرة ثقافية خصبة للمعايشة العميقة والجوهرية لقضايا الإنسان وتجاربه الجمالية... على النحو الذي فيه الثقافي في النصي والنصي في الثقافي)) [4]، من هنا لا يمكن وبأي حال من الأحوال أن نعلن موت النقد الأدبي كما دعا الغذامي، لأنه كان وما يزال يمثل حقلاً من حقول الإبداع المركزية.

ولا توجد بهذا الخصوص مشكلة خطرة في أن يحضر النقد الثقافي بوصفه ((دائرة لها وجودها، ولكن يعرف أصحاب النقد الثقافي ما في المسألة من جماليات، وكذلك لابد وأن يفهم الناقد الأدبي إن النص ما هو إلا انعكاس لظاهرة ثقافية....، فالمسألة في النهاية هي دعوة إلى الثراء المشترك بين الدائرتين، وليس محو إحداهما للأخرى)) [5].

---

(1) عضوية الأداة الشعرية (فنية لوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة)، ا.د محمد صابر عبيد، : 15.

(2) آفاق النظرية الأدبية المعاصرة بنيوية أم بنيويات ؟، تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2007: 107.

(3) أنسنة النص مسارات معرفية معاصرة، د. محمد سالم سعد الله، جدارا للكتاب لعالمي، عمان - الأردن، ط1 2007: 54.

(4) عضوية الأداة الشعرية: 9

(5) النقد الثقافي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، شتاء - ربيع 2004: 118.

فالمشكلة إذاً تكمن في نوع الرؤية لكل منهما وكيفية تطبيق إجراءاتها النقدية في الميدان النصّي، وهذا هو موضوع الفكر الأدبي منذ القدم إلى الآن [1] ، ولا يمكن أن ينتهي لأنه جدل منتج على الدوام.

ومن خلال ما تقدم يمكن القول إن النقد الثقافي يمثل ظاهرة حضارية ـ ثقافية بالغة الأهمية والخطورة، وهو منهج نصي (المقروء وغير المقروء) بما تمثله النصية من ظاهرة ثقافية.

يمثل مشروع الشاعر الناقد عز الدين المناصرة، حلقة مهمة من حلقات تطوير منهج النقد الثقافي وتفعيله وفتحه على آفاق منهجية ثرية وخصبة، وذلك من خلال الانتقال بالأدب المقارن ـ ميدان عمله الأكاديمي والنقدي ـ من التحديدات المنهجية الضيقة إلى فضاء المنهج الثقافي الشامل والواسع، الذي لا يجد في تشابه اللغات والثقافات والعصور الوسيلة الوحيدة لعقد المقارنة بين أدبين مختلفين، بل يجد أن الثقافة أوسع من ذلك ولا يمكن أن تتحدد بقواعد معينة إذا ما أخذنا ببعدها الحضاري.

ومن مبدأ التأثر والتأثير في الظاهرة النقدية بشكل خاص، فإن ((النقد الثقافي المقارن في بعده الحضاري يعتبر الكون الرحب ميداناً له، يقيم فيه حوار الثقافات والحضارات والفنون والآداب... ويبحث في الأصول والتطورات التي طرأت على أنماط التفكير بفعل عاملي التأثر والتأثير)) [2]، وينتهي إلى فتح مجالات نقدية جديدة تخصّب الظاهرة النصية وتجيب عن أسئلتها.

إن النقد الثقافي هنا يُخرج النص من حدوده المحلية والقومية الضيقة إلى العالمية، من خلال اعتماد مبدأ التأثر والتأثير، ولاسيما في مجال النقد الثقافي المقارن، فضلاً عن الأنشطة الثقافية المتنوعة والمتعددة الأخرى التي بدأت تدخل إلى جميع المرافق الثقافية ومن دون تقييد، ((وعلى هذا الأساس، فإن تطبيق المنهج المقارن، يقتضي منا تجنب المقارنات السطحية، والتعرض لجوانب أكثر عمقاً لتفحص وكشف طبيعة الواقع الثقافي، من خلال عقد المقارنات الجادة والعميقة بين شتى الثقافات،وكثيراً ما يستخدم أصحاب الاتجاه الثقافي مختلف المصطلحات الفنية، مثل السمات الثقافية، والمركبات الثقافية، والأنساق الثقافية، والدائرة الثقافية، وذلك للتوصل إلى تحقيق دراسة أدق في ميدان المقارنة والتطبيق)) [3].

لا تتوقف معالجات عز الدين المناصرة لنظرية النقد الثقافي عند حدود النص القومي، بل تخرج إلى حقل جديد أكثر أهمية هو حقل النقد الثقافي المقارن، إذ تلتقي الثقافات وتتبادل رؤياتها ونصوصها وفضاءاتها على نحو إنساني شامل

---

(1) ينظر: الغذامي ناقداً: 180.
(2) مدخل في نظرية النقد المقارن، أ.د حفناوي بعلي: 214.
(1) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: 365.

وحيوي، يضع المنهج بوصفه آلية تحقيق القوة الحضارية والجمالية والثقافية للإنسان في كل زمان ومكان ومناسبة.

يستخدم المناصرة هذه المنطلقات النظرية ويستدعي كثيراً من مقولاتها في سبيل تكريس رؤيته النظرية، التي يجعل منها منطلقاً لمناقشة ومحاورة التعريف والمفهوم والمصطلح والنظرية عموماً، بحيث وفّر لرؤيته في تكوين مجال منهجي نقدي خاص به تميز بالكثير من الموضوعية والعلمية، على الرغم من أنه كان يشتغل في كل مقارباته على تأكيد رؤيته الخاصة التي يسخّرها لخدمة عمله النقدي، الذي يكشف عن مشروعه في الحقل النقدي الثقافي.

ويرى المناصرة إنّ عملية البحث في تاريخية النقد الثقافي تعود إلى العقود الأولى من القرن العشرين، حيث تجلّى الصراع الفكري وتمخّض عن صراع منهجي في مقاربة النصوص والظواهر والأجناس والأشكال الأدبية والثقافية، إذ ((كانت الثلاثينات من القرن العشرين، ميداناً للصراع النقدي بين اتجاهين:أحدهما، ينظر الى النص بوصفه منتجاً ثقافياً يتم إنتاجه في إطار سياق تاريخي، وبالتالي،فهو يمتلك معرفة نصيّة لا تنفصل عن هذا السياق، كذلك يتمدّد النصّ إلى الخارج نحو ـ مدى استجابة القارئ الذي يقرر صلاحية النص أو عدمها في أزمان مختلفة. أما الاتجاه الآخر فهو يرى أن النصّ كتلة جمالية مركّبة، منفصلة عن الخارج، شبه مستقلّة، منغلقة على ذاتها)) [1].

وبهذا يكون الصراع قد تقرر تاريخياً منذ ذلك الوقت بين رؤيتين منهجيتين مختلفتين، ترصدان النصوص والظواهر انطلاقاً من خلفياتهما الفكرية والإيديولوجية، فأفرزت على أساس هذه المعادلة ما سمّي بـ (الخارج النصي) و(الداخل النصي)، إذ ينتمي (الخارج النصي) إلى اتجاهات النقد الثقافي، وينتمي (الداخل النصي) إلى اتجاهات النقد الأدبي النصّي، وكل اتجاه يذهب في ممارسته النقدية بعيداً عن الاتجاه الآخر.

اشتغل عز الدين المناصرة في نشاطه النقدي النظري لتحديد المفاهيم على مساحة النقد الثقافي انطلاقاً من تحديد تاريخي لظهور هذا النقد عربياً، بعد ظهوره غربياً بطبيعة الحال على يد كوكبة من النقاد المنتشرين على مساحة أوربا، ومن خلال تحديد طبيعة مفهوم هذا النقد ومجاله، ومدى انطباق هذا المفهوم على جهود نقدية عربية برزت منذ مطلع القرن العشرين، على الرغم من أن المفهوم الواسع لهذا النقد قد يعود بنا إلى مرجعيات نقدية في عصور قديمة لدى المشتغلين في حقول معرفية ثقافية عامة.

---

(1) علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2007: 369.

فإذا كان النقد الثقافي ينطوي على رؤية موسوعية في مباشرة النص الأدبي والثقافي عموماً، و ((إذا كان النقد الثقافي هو الأخذ من كل علم بطرف، حسب ابن خلدون، فقد مارس العرب القدامى، النقد الثقافي، بمفهوم الموسوعية، لكن مفهوم النقد الثقافي، بمرجعياته الأوربية، مورس في العصر الحديث أيضاً، فلا أحد يستطيع أن ينفي إن كتاب طه حسين (مستقبل الثقافة في مصر 1938) يقع في دائرة النقد الثقافي بامتياز، كذلك بعض كتب المثقفين العرب من مختلف الاتجاهات كافة)) [1].

إذ ينظر المناصرة إلى هذه القضية الإشكالية من خلال نظرة موسّعة وشاملة قاربت كثيراً من المدوّنات النقدية العربية لدى عدد مهم ومتميّز من أبرز المفكرين التنويريين العرب، الذين انطوت أراؤهم الفكرية النهضوية على رؤى ثقافية ناضجة في هذا السياق.

فقد وجد المناصرة ضمن أفق هذه الرؤية واستناداً إلى معطياتها أن ((هؤلاء جميعاً مارسوا النقد الثقافي من منطلقات متعددة، القومي التقليدي، القومي الليبرالي، التحرر الوطني، الإسلامي التقليدي والإسلامي المتنوّر، المادي الجدلي واليساري العام، واليساري الماركسي، الليبرالي العام، العلماني، التفكير الأنثربولوجي، الليبرالي التابع.... إلخ. ولكن لا بدّ من إشارة خاصة إلى مالك بن نبي، مؤلف كتاب (مشكلة الثقافة 1959)، باعتباره ثالث كتاب مباشر في النقد الثقافي بعد كتاب طه حسين عام 1938، وبعد كتاب عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم (في الثقافة المصرية 1956)، ونشير إلى كتاب الجزائري مصطفى الأشرف: (الجزائر: أمةً ومجتمعاً 1983)، كذلك نشير إلى كتاب (النقد الثقافي 2000) لعبد الله الغذامي، الذي انطلق من مفهوم ـ النسق لدى جاكوبسن، فهو يندرج ضمن النقد البنيوي الثقافي، لكن الإشارة الأهم ينبغي أن تكون لإدوارد سعيد، الذي كان أول من حرّك الاهتمام باتجاه النقد الثقافي منذ كتابه (الاستشراق 1978)، و (العالم والنص والناقد 1983)، ولاحقاً (الثقافة والإمبريالية 1993) خصوصاً بعد ترجمتها إلى العربية)) [2].

يحيل عز الدين المناصرة في سبيل الإشارة إلى مرجعية عربية للنقد الثقافي على ثلاثة كتب أساسية، يعتقد أنها تمثل بداية ظهور النقد الثقافي في الثقافة النقدية العربية الحديثة، لكنه ينبّه في السياق ذاته إلى أنها تشتغل في مجال النقد الثقافي على نحو عام أو تتمحور حول هذا النقد، بوصفها ممارسة نقدية تشتغل على النص الثقافي (الوضع الثقافي السائد) وليس النص الأدبي وتأثيره على البنية الثقافية للواقع الثقافي الحاضن لهذا النص.

---

(1) الهويات والتعددية اللغوية (قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن)، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004:8 - 9.

(2) الهويات والتعددية اللغوية:11.

إذ يشير المناصرة في تحديد نوع من الريادة في هذا النقد إلى أنّ ((هناك ثلاثة كتب: (مستقبل الثقافة في مصر) لطه حسين، وهو صادر عام 1938، وهناك كتابان صدرا في الخمسينات هما: (مشكلة الثقافة) لمالك بن نبي، وكتاب (في الثقافة المصرية) لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، هذه الكتب تتمحور حول النقد الثقافي للنص الثقافي)) [1].

وعلى الرغم من أن ما تنطوي عليه هذه الكتب من ممارسة نقدية تنتمي على نحو ما إلى طبيعتها التنويرية النهضوية، في ظل آراء وأفكار وقيم عصر النهضة مطلع القرن العشرين، إلا إن بنية هذه الكتب ومشروعها النقدي في نظر المناصرة تقترب من آراء النقد الثقافي وأفكاره وقيمه بصورة أو أخرى، وتشكّل بداية حقيقية للتفكير الثقافي في الظواهر والنصوص الثقافية العربية التي كانت سائدة آنذاك.

وإذا كانت هذه الكتب الثلاثة تمثل على وفق المنظور التاريخي بداية ظهور التفكير النقدي الثقافي، فإن المناصرة يردفها بكتب أخرى مثّلت عنده الموجة الثانية من موجات ظهور كتب النقد الثقافي في الثقافة النقدية العربية، وهي كتب صرّحت بالمصطلح واشتغلت عليه وبشّرت به على نحو قصدي ومخطط له، وهي التي أثارت الجدل والسجال والحوار حول هذا النقد وحدوده ومظاهره من جهة، وصلته بالنقد الأدبي من جهة أخرى.

فهناك بحسب رصد المناصرة ((أيضاً خمسة كتب حديثة هي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية لعبد الله الغذامي، الصادر عام 2000، وكتب نقد ثقافي أم نقد أدبي لعبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، الصادر عام 2004، كذلك كتاب النظرية والنقد الثقافي لمحسن جاسم الموسوي الصادر عام 2005، كذلك ظهر كتابا عبد العزيز حمودة (المرايا المقعّرة، والمرايا المحدّبة) الصادران عن منشورات سلسلة عالم المعرفة بالكويت، وهما في نقد الحداثة النقدية العربية)) [2].

وربما يكون كتاب عبد الله الغذامي ((النقد الثقافي)) أهم هذه الكتب وأخطرها في مجال التبشير بهذا النوع النقدي، وقد حفل الكتاب منذ عتبة عنوانه بالكثير من الآراء الفكرية الثقافية والمعالجات الإجرائية، التي وجدها الغذامي تمثل ـ على نحو ما ـ ولادة نقد جديد بديل للنقد الأدبي، وقد أولاه المناصرة الأهمية الكبرى قياساً بالكتب الأخرى المرافقة له.

ومن أجل توفير مناخ تاريخي واسع لحضور هذا النقد في الساحة النقدية العربية، ذهب المناصرة إلى إدراج كتب أخرى وجد أنها تنتمي على نحو أو آخر في

---

(1) علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر، عمان – الأردن، ط1، 2006:30.

(2) علم التناص المقارن: 30.

مدوّنة النقد الثقافي بقوله: ((كذلك تندرج كتابات فيصل دراج النقدية في إطار النقد الثقافي خصوصاً كتابيه: (نظرية الرواية العربية)، و (بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية)، وكتابات عمّار بلحسن خصوصاً كتابه (أنتلجنسيا أم مثقفون في الجزائر)،)) [1]

لكنه لا يكتفي بإيراد سلسلة هذه الكتب التي رأى أنها تحيط بمقولات النقد الثقافي في الثقافة العربية، بل جمعها تقريباً داخل بؤرة وجهة نظره النقدية التي تقارب هذه الكتب بوصفها تشتغل على وجه واحد من وجوه هذا النقد، ((وبتقديري أن هذه الكتب غلبت عليها ميزة ـ النقد التعليقي على النصوص، أكثر من محاولة قراءة النص من الداخل. فاكتشاف ما هو مكتشف أمر يسير، لكن البرهنة عليه هو الأمر الصعب)) [2]

وبذلك يكون قد أوقف عملها النقدي عند حدود التعليق على النصوص وليس مباشرة النص من الداخل، بوصفه العمل الأول الذي تشتغل عليه الممارسة النقدية بكل ألوانها وأشكالها.

ويذهب المناصرة في سياق معالجة هذه الكتب والنظر فيها والتحاور معها انطلاقاً من حساب النظرية والتطبيق معاً، إلى أن ثمة ممارسات أخرى في علوم مجاورة كعلم الاجتماع مثلاً، تناولت ظواهر أدبية بآليات ثقافية اجتماعية لا يمكن معها استثناؤها من مجال النقد الثقافي، لأنها قاربت نصوصاً مهمة في الشعر العربي مقاربة سوسيولوجية، وتوصلت بالرغم من ذلك إلى نتائج قاربت نتائج النقد الأدبي والثقافي حول النصوص نفسها، على النحو الذي يمكن إدراجها في حقل النقد الثقافي.

إذ يورد المناصرة هذه القضية المهمة عبر هذه الالتفاتة بقوله: ((لقد اكتشف عالما اجتماع، هما صادق جلال العظم، والطاهر لبيب، مسالة عدم صدقية الرأي الشائع في المناهج المدرسية والجامعية حول عذرية الشعر العذري، بأدوات علم الاجتماع. فإذا كانا قد وصلا إلى نفس النتائج التي وصل إليها النقد الأدبي والثقافي بوسائل علم الاجتماع، فهل يمكن طردهما من جنّة النقد الثقافي!!، رغم أنهما قالا بالاختلاف قبل دريدا)) [3].

الأمر الذي يؤكّد سعة هذا النقد وشموليته وصعوبة حصره في مقولات محددة وأطر مغلقة ضمن اعتبارات ذات استقلالية خاصة، لأنه نقد متفتّح ورحب وشامل وذو اتصال وثيق بشبكة المعارف الإنسانية كافة، بحيث يتوجب على المشتغلين في حقله عدم القطع في إقامة حدود نهائية وحاسمة له.

---

(1) م. ن: 30.
(2) علم التناص المقارن: 30
(3) م. ن: 30- 31.

لكن المناصرة وهو يستعرض هذه الكتب التي يعتقد أنها تمثل تاريخ نشأة النقد الثقافي ـ بصورته الشاملة ـ عربياً، ينظر إلى كتاب الناقد عبد الله الغذامي (النقد الثقافي) على أنه أنضج هذه الكتب وأدقها أكثرها دقّة وحيوية وضبطاً وفهماً وإدراكاً في التعريف بهذا النقد والاشتغال عليه والسعي إلى ترويجه، فيقول في سياق وصفه لهذا الجهد المنهجي ((طبعاً يمتلك كتاب عبد الله الغذامي أطروحة قريبة من التماسك، رغم جزئيتها، لكنّ الغذامي رغم تعداده للأنساق ـ كما يقول عبد النبي اصطيف ـ لم يقدّم تعريفاً واحداً لمصطلح (النسق)، فالغذّامي يعرّف النسق على النحو التالي: (يجري استخدام كلمة النسق كثيراً في الخطاب العام والخاص، وتشيع في الكتابات إلى درجة تشوه دلالتها. وتبدأ بسيطة كأن تعني (ما كان على نظام واحد) كما يقول تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية) أو معنى (النظام ـ SYSTEM) حسب مصطلح (دي سوسير). ويأخذ الغذامي خطاطة جاكوبسن ليضيف إليها عنصر النسق، ثم يبدأ بالتطبيق، رغم أن عنصر النسق مضمر في خطاطة جاكوبسن نفسها. أما ـ الاختلاف فهو ليس أمراً معقّداً، لكنه يحتاج إلى برهنة، فالمشكلة تقع بالضبط في الثقافة السائدة المسيطرة التي تقمع الاختلاف)) [1].

مع أنه ـ وعلى الرغم من تقديمه على كل الجهود الأخرى المماثلة في هذا السبيل ـ يتحفظ على طبيعته المنهجية، بوصفه نقداً جزئياً يتناول النص الأدبي والثقافي من زاوية واحدة، ولا ينفتح على فضاء النص من جوانبه كافة بل يكتفي بما يخدم فكرته فقط.

وعلى صعيد مقاربة الجهاز المصطلحي والمفهومي الذي اشتغل عليه الغذامي في تشكيل أطروحته فإنه يرى مع عبد النبي اصطيف الذي تداخل مع الغذامي مفهومياً ومنهجياً في كتابهما المشترك، أن الغذامي لم يعرّف (النسق)، الذي هو أحد أهم المصطلحات المركزية التي اعتمد عليها في مقاربة نصوص الشعراء العرب المعاصرين الذين عدّهم (نسقيين)، وأشار إلى رجعيتهم الحداثية بدلالة هذا النسق، لكنه في النهاية لم يعطِ تعريفاً دقيقاً للنسق، وترك فهمه للقارئ من خلال الممارسة النقدية وإجراءاتها.

يقول المناصرة وهو يبسط هذه القضية لمحاورة مفهومية ومنهجية: ((كما أن عنصر النسق هو أحد العناصر وليس كلّها، والطريف أن اصطيف أيضاً لم يعرّف النسق!!، رغم انتقاده للغذامي، والمسالة الثانية هي مسألة الاختيار، حيث ربط الغذامي تبرير اختياره للنصوص بمسالة شهرة الشاعر، وهذه مسألة ناقصة، إذ على الغذامي أن يكمل هذا المبدأ بأسباب الشهرة، فهي التي تكشف، بل تكشف أيضاً النسق المكبوت في عقل الناقد نفسه، مع هذا، فإنه يحسب للغذامي أنه اختار منهجية

---

(1) علم التناص المقارن: 31

جاكوبسن، وأنه حاول التطبيق على نماذج عربية، وأن نتائجه رغم جزئيتها، صحيحة نسبياً)) [1].

وعالج المناصرة أخيراً كتاب محسن الموسوي ـ وقد أدرجه أولاً ضمن الكتب الأساسية المنشورة في هذا المجال ـ بوصفه كتاباً مقلّداً وحشداً لمجموعة من المقالات التي تفتقر إلى التجانس والتماسك وتقديم الجديد، بالمقارنة مع كتاب عبد الله الغذامي حيث يعدّه المناصرة الكتاب الأهم من ضمن هذه الكتب المعروضة، ((أما كتاب الموسوي فهو يقتفي آثار منهجية إدوارد سعيد، لكن الكتاب غير متماسك، وكأنه مجموعة مقالات، ثم جمعها كيفما اتفق، وتتناص هذه الكتابات العربية كثيراً مع كتابات: غرامشي، أدورنو، رايموند وليامز، سبيفاك، جوليان بيندا، فرانز فانون، هومي بابا، إدوارد سعيد، إيزابيرغر، ميشيل فوكو، ديريدا، مثيو أرنولد، تيري ايغلتون، فالتر بينيامين، بارت، ماشريه، مجموعة بيرمنغهام... وغيرهم)) [2].

وبهذا تكون تاريخية النقد الثقافي العربي قد انحصرت في كتب معينة ومحددة، ربما يكون المناصرة قد توسّع فيها وفتحها على نطاق أوسع مما يجب، حين أدخل كتباً قد لا تنتمي إلى ميدان النقد الثقافي بمفهومه النقدي الحرفي، لكن طروحاتها ومقولاتها تقارب قضايا ثقافية مهيمنة تخضع لنقد فكري وإيديولوجي، وجد المناصرة أن قيمتها الثقافية ضمن المفهوم العام والشامل للنقد الثقافي تتيح لها الاندراج في سياق هذا النقد.

---

(1) علم التناص المقارن: 31.
(2) م. ن:31.

المبحث الثاني

مفهوم النقد الثقافي وطبيعته

إذا كانت (الشعرية) هذا المصطلح الخطر الذي ظهر مع آراء الشكلانيين الروس ومن تبعهم من روّاد النقد النصوصي، هي العنوان المركزي الرئيس الذي غالباً ما ينظر إليه لدى أكثر دارسي النظرية الأدبية، بوصفه العلامة التي تميّز النص الأدبي عن غيره من النصوص الأخرى، فإن تطوّر مفهوم (الشعرية) بعد تعدد المنهجيات الشكلانية جعلها تنفتح على الخطابات الأخرى غير الأدبية وتشتغل عليها، إذ ((لم يعد مفهوم الشعرية، يخصّ (درجات الشاعرية) في الشعر، بل أصبح يخصّ النص الأدبي والفنّي والثقافي: (شعرية الرسم، شعرية السينما، شعرية النحت، شعرية السرد)، كذلك يمكن البحث عن شعرية ما في النص الثقافي)) [1]، وبهذا يكون النص الثقافي على مسافة واحدة من النص الأدبي فيما يتعلّق بانطوائه على شعرية تجعله قابلاً للقراءة النقدية مثله مثل النص الأدبي، على النحو الذي يفسّر إمكانية وجود نقد ثقافي يقرأ النص الثقافي والنص الأدبي، بما ينطوي كلّ منهما على قيمة شعرية ذات تأثير وتأثر في/على الخارج النصي والداخل النصي معاً.

انطلق عز الدين المناصرة من رؤية خاصة ذات طبيعة تاريخية ومعرفية في آن معاً لتحديد مفهوم النقد الثقافي ومقاربة طبيعته المنهجية، إذ بعد استقراء تاريخي ومنهجي شامل تمكّن من صياغة هذا المفهوم وطبيعته عبر مجموعة من الملاحظات سجّلها على النحو الآتي بقوله: ((فيما يلي نقدم بعض الملاحظات حول النقد الثقافي:

أولا: يرتبط النقد الثقافي بحقول الثقافة المتنوعة، مستفيداً من مناهج العلوم الإنسانية: الفلسفة والتاريخ والسياسة والفكر وعلم الاجتماع وعلم النفس، والبيولوجيا، والألسنيات، والنقد الأدبي، والأنثربولوجيا، وغيرها، حيث قراءة النصوص، قراءة تتضمّن مفهوم قراءة البنية، وأهمية الإحالة إلى مرجعيات من داخل النص وخارجه، لتكشف (المسكوت عنه) في النص، أي قراءة البنيات السطحية الظاهرية للنص، قراءة البنيات العميقة، وتفسير الدلالات وتأويلها في إطار، لا يجعل النص مجرد مجموعة من التصنيفات الشكلية، بل يقرأ النقد الثقافي تحولات هذه البنيات ومرجعياتها، ووظائفها وأثرها الاتصالي وأشكاله، أي أن النقد الثقافي يقرا تحولات النص باتجاه المجتمع الثقافي الذي أنتجه، في زمان ومكان

---

(1) علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب): 7.

معين، ومدى انطلاقه وحركته نحو الانفتاح على العالم أو الانغلاق على نفسه))[1].

النقد الثقافي يتجاوز حدود البنية النصية في انغلاقها الألسني وتقوقعها البنيوي، ليفتحها على أفق واسع وحيوي ومتجدد من التدليل والتشكيل، يقرأ فيه النص قراءة ثقافية متعددة تحيل على مجتمع التلقي في مجاله الثقافي الفاعل، وتستشرف قوّة تأثير الفعل الثقافي النصّي على السير في طريق التغيير والتطوير والتمثيل.

أي أنّ الحساسية التواصلية التي يتمثلها النقد الثقافي ويشتغل عليها - بحسب ملاحظات المناصرة - تتشكّل عبر تطور مفهوم البنية عند البنيويين، لتنفتح على فضاء شبكي كثيف وغزير ومتعدد ومتنوع من العلاقات المتعاضدة والمتداخلة لا تتوقف بحسب مفهوم النقد الثقافي عند حدود البنية، إذ يعالجها المناصرة بملاحظة أخرى مفادها:

((**ثانياً**: إذا كان ماركس أول من أشار إلى مفهوم البنية، وإلى العلاقة بين البنية الفوقية الذهنية والبنية التحتية المادية، إلا أنه لم يقرأ تجليات هذه العلاقة أو العلاقات، ولم يستخرج بالتالي قوانين محددة تحكمها، لكن الماركسيين: غرامشي، لوكاتش، غولدمان، حاولوا ذلك في مجالات محدودة، وكانت التجربة المضادة، أي تجربة الشكلانيين الروس، تجربة رائدة في هذا المجال، مجال الكشف عن أنساق أو بنيات، لكنهم أخطأوا مرتين: أولاً: حين حصروا عملية الكشف في النصوص الأدبية فقط. وثانياً: لأنهم حوّلوا هذه المكتشفات إلى تصنيفات هيكلية شكلية. ثم جاءت البنيوية الفرنسية (بارت، ديريدا، فوكو، كريستيفا، وتودوروف)، إضافة إلى السوسيولوجي بيير بورديو. وهنا اتسع النقد الثقافي، ليشمل الحدّين اللذين يؤرّقان مشكلة تحديد النقد الثقافي، أي: التوسّع والتضييق. ثم جاء جيرار جينيت، ليطرح مفهوم إلـ hypertext، الذي يفتح المجال أمام توسّع لا حدود له في مجال تغيّر امتدادات النص، يربط النص، شبكيّاً، كما هو الحال في مفهوم الاتصال في الأنترنت)) [2]، على النحو الذي يجعل من آلية النقد الثقافي آلية شاملة نصياً تتوسع في التعامل مع مفهوم البنية خارج السياق اللغوي، لكنه مع ذلك فإن الإشكال المفهومي في وضع الحدود وضبط المصطلح للنقد الثقافي في فضاء اشتغاله الشبكي المتداخل لم يكن أبداً سهلاً، حيث جوبهت هذه المسألة بأسئلة كبيرة تتعلق

---

(1) الهويات والتعددية اللغوية:11-12.

(2) الهويات والتعددية اللغوية: 12.

بالمفهوم والمصطلح والآلية وحقل الاشتغال وغيرها، جعلت المناصرة يتوجه بملاحظته الثالثة حول النقد الثقافي من خلال طرح جملة أسئلة تقارب بجديّة حدود وإشكالات وقضايا هذا النقد بقوله:

((**ثالثاً**: وهكذا بقيت مشكلة تحديد مفهوم (النقد الثقافي) قائمة أمام أسئلة من نوع:

- هل النقد الثقافي منهج في قراءة النصوص، أم حقل لتوسيع دلالات النص، بالإحالة إلى الخارج، وهل يمكن أن يتخلّى النصّ عن هويته لصالح هويات أخرى.
- ما الحدود بين داخل النص وخارجه، وما مع الخارج، وما امتداداته وتغيراته.
- هل استخدام حقول العلوم الإنسانية في تحليلات النصوص، يهدف لتفكيك النص وتفسيره وتأويله في سياقه الاجتماعي والتاريخي والمكاني والفكري، أو أنّ الهدف هو استعمال النصوص، بما يفيد مناهج العلوم الإنسانية نفسها، وهنا يتم تأويل النص بإسقاط المعارف الخارجية عليه، أي أن النص، يصبح مجرد ذريعة.
- ما حدود النقد الأدبي الذي يستعمل الإحالة إلى المرجع في حدود معلومة، وما الفارق بين الإحالة والمرجع في النقد الأدبي، وبين التوسّع في المرجعيات لدى النقد الثقافي.
- هل مجال قراءة النصوص هو ثنائية: قراءة الرسمي والمسكوت عنه، إي قراءة نصوص الحكومة والمعارضة فقط، أم أنّ القراءة تتسع لقراءة نصوص الأغلبية الصامتة التي تعبر عن الحساسية الشعبية، خارج الحكومة والمعارضة، أم أن مجال النقد الثقافي هو قراءة منظور النص من كل جوانبه، وقراءة العلاقات بين البنيات نفسها في إطار عالم مفتوح، إي قراءة الواحد المتعدد.)) [1].

ومن خلال ما تقدم يمكن وضع حدود بين المنهج السياقي والمنهج الثقافي من جهة، كون النقد السياقي يهتم بما هو خارج النص، الأديب، البيئة، الوضع النفسي، المجتمع وغيرها من الأمور التي تتصل بحياة الأديب، وهذا أيضاً يعكس المعرفة المسبقة على تحليل النص، في حين المنهج الثقافي لايعنى بما هو خارج النص إلا من خلال معطيات النص، فعند المنهج السياقي ماهو خارج النص أولاً والنص ثانياً، في حين المنهج الثقافي عد النص أولاً والخارج ثانياً.

يعطي المناصرة للهوية ـ بأفقها الواسع والشامل ـ أهمية بالغة في مقاربة مفهوم النقد الثقافي، لما للهوية عنده من قوّة حضور وتمركز ثقافي في الشكل

---

(1) الهويات والتعددية اللغوية: 12-13.

والفعالية والمفهوم والمصطلح والنظرية، تقترن اقتراناً وثيقاً وجوهرياً بالنقد الثقافي، إذ يوليها ملاحظة مركزية في هذا السياق عبر مقاربته الرابعة ((رابعاً: تصلح (الهوية) مجالاً مهماً للنقد الثقافي. وهنا يفترض أن نستعين بكل مناهج العلوم الإنسانية الممكنة، ليس في الزاوية النظرية فحسب، بل ننطلق بالعكس، أي ننطلق من واقع الهويات في العالم في تشكّلها ونموّها واندثارها ومقاومتها وانغلاقها وانفتاحها)) [1].

وهو ما يفتح النقد الثقافي ضمن إطار هذا المفهوم على مساحات منهجية تتعلق بجميع العلوم الإنسانية، التي يمكن أن يكون لها حصة وفعل وتأثير في تشكّل النص الأدبي والثقافي.

ثم يذهب المناصرة في ملاحظته الخامسة في هذا الصدد إلى الخلفية التاريخية المؤسسة والرائدة لمفهوم النقد الثقافي في نسخته العربية، التي هي بطبيعة الحال متأثرة بالنسخة الغربية لكنها عبر إدوارد سعيد تنتمي إلى جذور عربية صرف عند الكثير من روّاد النهضة العربية والتنويريين في القرنين التاسع عشر والعشرين، إذ يقول:

((خامساً: يبدو تأثير فوكو وفانون ورايموند وليامز واضحاً في كتابات إدوارد سعيد، إلا أن إدوارد سعيد هو الأب الروحي للنقد الثقافي في العالم العربي، قبل ترجمة أعماله، وبعد الترجمة، منذ (الاستشراق) عام 1978، بمفاهيمه الأورو - أمريكية، لكن سعيدا، حصر قراءته الطباقية (الاستعمار والمقاومة مثلاً)، ولم يتعمّق في قراءة بعض الظواهر الثقافية العربية، فجاء تحليله أحياناً مشوشاً ومرتبكاً وخاصاً وأحادياً، وإذا كان من الممكن أن نسمي حسين مروة وعبد الرحمن الكواكبي وسيّد قطب ومحمد عابد الجابري وحسن حنفي وصادق جلال العظم والطيب تيزيني وساطع الحصري، على سبيل المثال مفكرين حقيقيين، مارسوا النقد الثقافي من زوايا فلسفية فكرية، دون أن يقدّموا تنظيرات حول النقد الثقافي، إلا أن طه حسين ومالك بن نبي، عل سبيل المثال، مارسا النقد الثقافي، نظرة وتطبيقاً، إلا أن صفة (مفكرا!)، لا يمكن أن تطلق على باحثين في الفكر، يتسمون بالجمع والاقتراض السلبي والتحليل السطحي. كما أن بعض الذين ينتقدون استعمال (الفكر السياسي) في تحليل الظواهر الثقافية، عند إدوارد سعيد يتجاهلون أن السياسة علم مثل العلوم الإنسانية الأخرى تقرأ أحد جوانب النص. فالفلسفة والفكر والسياسة من عناصر التحليل، وهي أيضاً حقول من حقول العلوم الإنسانية)) [2].

وعلى الرغم من الحضور الإجرائي للنقد الثقافي في الثقافة العربية الحديثة على النحو الذي بيّنه المناصرة لدى الكثير من مثقفي النهضة العربية وتنويريها، فإن

---

(1) الهويات والتعددية اللغوية: 13.

(2) الهويات والتعددية اللغوية:13-14.

المفهوم على الصعيد النظري ما زال ملبساً، ورؤيته النقدية النظرية لم تتبلور بعد على النحو المطلوب ((يبقى أن نؤكّد أن النقد الثقافي في العالم العربي مورس منذ مطلع القرن العشرين تطبيقاً، لكنّ نظرية النقد الثقافي لم تتبلور بعد، وما تزال قريبة من مجرد نقل بعض الأفكار الأورو ـ أمريكية. كما أن النقد الثقافي يميل إلى الاستقلال عن النقد الأدبي، لكن النقد الأدبي ـ كما نتوقع ـ لن يصبح فرعاً من فروع النقد الثقافي لأسباب عديدة، تعود إلى طبيعة الاختلاف بين الفرعين، رغم اشتراكهما في بعض العناصر التي تمركز هوية كلّ منهما حول خصائص أكبر)) [1].

يتضح هنا أن الناقد عز الدين المناصرة وهو يسعى إلى وضع حدود مفهومية للنقد الثقافي، وكشف طبيعة هذا النقد، من خلال طروحات من أدرجهم في دائرة النقاد الثقافيين العرب، يفتح أفق النقد الثقافي على صعيد المفهوم على تعددية منهجية لا يمكن أن تقتصر على رؤية محددة.

إن هذا الأمر بلا شك يكشف عن طبيعة الرؤية المنهجية الخاصة التي يؤمن بها المناصرة ويشتغل عليها أساساً، فهو في ممارساته النقدية المتنوعة يتبنّى على نحو ما هذا الأنموذج النقدي، ويعتقد أنه الأصلح والأكثر استجابة لحقيقة النص الأدبي والثقافي بوصفه منتجاً لهذا النص أيضاً.

---

(1) م.ن: 14.

المبحث الثالث

العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي

يعد النقد الأدبي برؤاه ومناهجه وآلياته المعروفة وتاريخيه الوسيلة الأولى المهيمنة والأصيلة، التي استخدمها النقاد ـ على اختلاف رؤاهم ومناهجهم ـ لفحص النصوص والظواهر الأدبية، وعلى الرغم من قِدَم هذا النقد في ثقافات الأمم جميعاً فإن هذا الحقل ظلّ حقلاً إشكالياً قابلاً لمزيد من البحث والتقصّي والتطوير، إذ توجد دائماً داخل عمليات هذا النقد ((إشكالية فعلية عندما نحاول رسم حدود حقل النقد الأدبي، وهي إشكالية منهجية لا تتعلّق بإشكال بسيط، يمكن اتخاذ قرار بشأنه: فما هي حدود الانفتاح على العلوم الإنسانية؟؟، وما هي ملامح حدود النقد الأدبي؟؟. ما زالت العلاقة بين حقل النقد الأدبي وحقول العلوم الإنسانية ذرائعية نفعية)) [1].

وقد ظلّ الناقد الأدبي على طول مسيرة هذا النقد يمتحن رؤيته ويختبر منهجيته في سياق التعامل النقدي المباشر مع (الداخل النصي) أو (الخارج النصي) حيث تنفرز جملة مشتبكة من الأسئلة المنهجية المتعددة والمتنوعة، التي تسعى إلى مقاربة المفهوم على صعيد الاصطلاح النظري والإجراء التطبيقي معاً، على النحو الذي يُبقي السؤال المنهجي المركزي قائماً وفاعلاً وهو ((إلى أي مدى يحقّ للناقد الأدبي أن يخرج عن إطار النص؟؟؟، ولا سيما أنه يعرف أن (المعرفة النصية)، لها طبيعتها الخاصة، وهي تختلف عن (الإحالات إلى الخارج الإسقاطي). أما إذا نظرنا إلى أنصار (تحديد حدود) الحقل، بتسييجه بسياج مكين، فنحن أمام إشكالية من النوع نفسه، أي: إلى أي مدى يمكن لحقل النقد الأدبي أن يتشرنق على نفسه؟؟. وهل يمكن لحقل النقد الأدبي أن يكون حقلاً صافياً تماماً خالياً من شوائب المعرفة غير النقدية؟؟.)) [2].

لا شك في أن هذا الصفاء المحتمل غير وارد وغير ممكن وغير صحّي أيضاً، وذلك لأن النص الأدبي أصلاً هو ثمرة شبكة هائلة ومعقّدة وغامضة وجدلية من العلاقات والأنساق والمكونات، بحيث يتعذّر على القراءة الأحادية مهما كانت جادّة وعميقة وذات منهجية عالية أن تجيب على أسئلة النص، لذا فإن ((القراءة الصحيحة قد تتمّ من زوايا عديدة، فيحصل الناقد على نتائج أفضل من القراءة الأحادية)) [3]، وعلى وفق هذه الرؤية التي تنظر إلى النص بوصفه حصيلة تداخل

---

(1) جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء، في الفاعلية والحداثة)، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، 2007، 7-8.

(2) جمرة النص الشعري: 8.

(3) م.ن: 19.

عوامل كثيرة تكوّن تجربته، فإننا ((لا نستطيع أن نقيم جداراً عالياً وحاداً بين مناهج العلوم الإنسانية، ومناهج قراءة النصوص الأدبية)) [1].

على النحو الذي يتوجب فيه السعي للإفادة من كل مجالات العلوم الإنسانية المتاحة والشقيقة للعلوم الأدبية من أجل قراءة أكثر جدوى وفاعلية للنص، وربما كانت هذه الرؤية إحدى الممهدات الضرورية لولادة نقد جديد يأخذ كل هذه المسائل والقضايا والأسس بنظر الاعتبار، إذ كانت الثقافة بمفهومها الواسع والشامل والحيوي هي حاضنته الأساس بحيث أطلق عليه (النقد الثقافي)، بموازاة للنقد الأدبي عند بعض النقاد أو بديل له عند نقاد آخرين، وهنا نشأت إشكالية أخرى في مقاربة هذا الموضوع المنهجي طوّرت كثيراً من حساسية الرؤية النقدية في العصر الراهن.

تعود العلاقة الإشكالية بين النقد الأدبي والنقد الثقافي إلى بدايات التفكير المنهجي النقدي في الثقافة النقدية العالمية، إذ سعت المناهج السياقية في وقت مبكّر إلى منح هذه العلاقة صورة من صور التلاقي والتعاضد بين الأدبي والثقافي، لكنّ هذه المناهج كانت تنتصر للتاريخية والاجتماعية والنفسية ضمن حدودها المنهجية الضيّقة، على حساب الثقافي العام بنظرته النقدية الواسعة التي تقارب كل هذه العلامات التاريخية والاجتماعية والنفسية، داخل منظور ثقافي عام وشامل وحيوي وفعّال في القراءة النقدية.

لكنّ الانقلاب الكبير الذي حصل في الذهنية النقدية المنهجية منذ ظهور مناهج النقد الجديد في أوربا ألغى تقريباً هذه العلاقة ـ على ضعفها ـ بين الرؤيتين الأدبية والنقدية، واجتهد في تقديم رؤية تنتمي إلى عقيدته النصيّة المغلقة على ذاتها، حين ((طوّرت حركة النقد الجديد مفاهيم: الشكل، البنية، وجعلت الشكل سابقاً للمحتوى، وحاولت حلّ ثنائية الشكل ـ المضمون، وحققت فيه بعض التقدّم، إلا أنّ هذا الحلّ ظلّ ناقصاً. واستفادت من العلوم الإنسانية في تحليل النصوص، لكنها أنكرت أن يكون علم السياسة له دور في النص، لهذا نادت بفصل السياسي عن الأدبي، ورغم أنها استعملت مناهج العلوم الإنسانية، إلا أنها فصلت الثقافي عن النص، ورأت أن النص مادة لغوية مستقلة عن وعي القارئ، فالنص موجود قبل استجابة القارئ))[2].

حيث مهّدت فيما بعد لفصل أكثر قسوة عند المناهج البنيوية المختلفة، على النحو الذي ولّد ردّة فعل في نقد ثقافي جديد يقول بموت النقد الأدبي وضرورة تحول المنهجية النقدية إلى منهجية نقدية ثقافية غير أدبية، تقارب الثقافي في النصوص والظواهر وليس الجمالي.

---

(1) م.ن: 26.

(2) علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب): 421 - 422.

لعلّ العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي هي من أهم الإشكالات التي تواجه منهجية النقد الثقافي بهذا الخصوص، بعد أن قال عبد الله الغذامي أحد أبرز مروّجي هذا النقد في أطروحة مركزية له بأن النقد الثقافي هو بديل حاسم ونهائي للنقد الأدبي الذي بلغ مرحلة الموت تماماً، وكان لا بدّ للمناصرة من أن يتصدّى لمقاربة هذه المقولة الغذامية ويحاورها ويساجلها ضمن رؤية منهجية ومفهومية نظرية وإجرائية.

يعتقد المناصرة بحكم اشتغاله طويلاً على النقد الأدبي وتخصصه الأكاديمي في النقد المقارن أن النقد الثقافي لا يلغي النقد الأدبي، ومثلما توجد بعض الفروقات النظرية والإجرائية بين النقدين فإن تماثلات كثيرة يمكن أن تضعهما في سلّة نقدية ومعرفية واحدة.

وهو يقارب هذه القضية المهمة كالآتي: ((أعتقد أن أهم الأسئلة التي تواجه النقد العربي الحديث حول الفوارق والمشتركات بين النقد الأدبي، والنقد الثقافي، والنقد الثقافي المقارن هي:

1- هل ينغلق النقد الأدبي على ذاته حين يتوقف عند التحليل الجمالي الشكلي للنص، أن أنه يُفترض أن ينفتح على آفاق كبرى تتعلّق بالسياق والبنيات والأنساق؟
2- هل نكتفي باكتشاف وتحليل (الأنساق) في النص الأدبي، عندئذٍ يكتمل التحليل،أم أن التحليل يبقى ناقصاً؟
3- هل يمكن قراءة (النص الثقافي) قراءة أدبية جمالية، أم أن هذا التحليل الأدبي مرفوض، ولماذا؟
4- هل تختلف آليات تحليل (النص الأدبي) عن آليات تحليل (النص الثقافي)، وما هي المشتركات بينهما؟
5- هل نقوم بتحليل النص الأدبي تحليلاً جمالياً، ثم نكمل التحليل بالتحليل الثقافي. وهل نقوم بتحليل النص الثقافي تحليلاً جمالياً ثم تحليلاً ثقافياً.. أم نفصل بين النص الثقافي والنص الأدبي فصلاً تاماً؟
6- هل نميّز بين (النقد الثقافي) بحصره في نقد النص الأدبي المشهور، وبين (نقد الثقافة)، أي باستبعاد التحليل الجمالي للنص الثقافي، أم نفتّش عن آليات مشتركة للتحليل، تأخذ في الحسبان، مسألة الهوية؟

سأجيب بسرعة: إن تعددية الهويات والآليات لا تعني الفصل، لأنّ النص عبارة عن حياة متحركة، لهذا أميل إلى البحث عن مفاهيم التكامل، لا التناقض، مع الأخذ بخصوصية الهويات. ويتم ذلك عبر علم بديل للأدب المقارن، يمكن تسميته (علم التناص المقارن))[1]، إذ هو يستقرىء هنا مجال عمل النقد الأدبي ومجال عمل النقد الثقافي من خلال طبيعة المفاهيم والمقوّمات والتشكّلات والقيم والأفكار، ليصل

(1) علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي):11-12.

إلى نتيجة تبدو منطقية عبر هذه المحاورة المقارنة مفادها أن اشتغال النقدين بطريق التفاهم والمشاركة أفضل للنقد والأدب والثقافة من القطيعة، لأن القطيعة التي ينادي بها منظرو النقد الثقافي بأنموذجه المستقل وعلى رأسهم الغذامي، يمكن أن تضرّ بهما معاً وتنعكس انعكاساً سلبياً على طبيعتها النظرية والإجرائية، فضلاً على الثقافية والفلسفية، وما يتمخّض عنه ذلك من تأثير في مسيرة المعرفة الحديثة في جانبها النقدي وهو يعدّ من أبرز أنشطة المعرفة في العصور كلّها.

وفي هذه المناسبة بالذات ينفتح المناصرة من جهة أخرى على مناقشة المغالاة في فهم الانغلاق اللغوي النصوصي عند غلاة البنيوية، ليفتح مجالاً منطقياً لضرورة حضور النقد الثقافي بجانب النقد البنيوي، إذ يقول في هذا السياق ((مهما قيل عن (النص المكتفي بذاته - ريفاتير)، أو (النص، ولا شيء خارج النص - دريدا)، فإن أيّ مبدع شعر أو سرد أو باحث أو ناقد يرغب بالتأكيد في الوصول إلى القارئ، لكنّ بعض النقاد العرب فهموا مقولتي ريفاتير ودريدا خطأً بأنهما تعنيان الانغلاق التام، أي عدم مناقشة إديولوجيات النص والمعرفة الكامنة فيه، فالمسألة تعني بالنسبة لي ضرورة نفي الإسقاطات الخارجية الاجتماعية والسياسية والنفسية...إلخ. وهذا صحيح إلى حدّ كبير، ولكن لا بدّ من (قراءة التلقي) في النصّ، وخارج النصّ.)) [1].

فقضية الإيصال والتوصيل والعلاقة مع القارئ هي قضية النص الأولى، لأنه من دون وجود قارئ للنص فإنه لا قيمة له على الإطلاق، وربما يعمل انغلاق النص بالطريقة البنيوية المنصرفة إلى بنية النص على نحو مطلق، على إحداث صعوبة تلقٍ من طرف المتلقي، وهي مسألة يراها المناصرة جوهرية وليست خارجية تدعو إلى فتح النص على الخارج مطلقاً، بل فهم حركة النص داخل مجتمع التلقي وتقويمها، ((وقد تبدو هذه المسألة مسألة خارجية كما هو الحال في الفهم التقليدي، لكنّ قراءة النص قد توصلنا إلى قضية تبدو ظاهرياً بسيطة، مع هذا فهي مسألة معقّدة - أعني أن شاعراً كتب نصاً ونشره، لكنه قوبل من قبل القرّاء بعدم الاكتراث، أو قوبل بشهرة واسعة. فما الذي حدث، ومن هي القوى المركزية الثقافية التي تحكّمت في عدم الاكتراث أو الشهرة.)) [2].

بمعنى أن ثمة عوامل وأسباباً غير نصية هي التي تسهم في رواج النص في منطقة التلقي، وهو أمر ينبغي التنبّه إليه ومقاربته نقدياً عند التعامل مع النصوص الأدبية والثقافية معاً، على النحو الذي يقود هذه المقاربة على نتائج أقرب على الموضوعية والعلمية والدقة.

---

(1) م. ن: 21-22.
(2) علم التناص المقارن: 22.

من هنا يتوجب على الناقد النظر فيما حول النص من عوامل خارجية لها صلة وثيقة ببناء النص وخطابه وتكوينه، من أجل الوصول إلى أفضل قراءة ممكنة يكون بوسعها اكتشاف عالم النص وفهم مقولته، ((هنا لا بدّ أن نقرا النص وظروف إنتاجه، كما يفترض أن نقرأ (الإيصال) الذي ينتجه النص نفسه. وهنا يفترض أن نتذكّر الزمان والمكان، ويفترض أيضاً أن نتذكّر مؤسسة السلطة السياسية والاجتماعية: (معارضة، موالاة، وما بينهما)، والسلطة الدينية، وسلطة رأس المال المالي، وسلطة العائلة والقبيلة، وسلطة المناطقية الجغرافية، وسلطة الأفكار الوطنية والقومية والأقليانية، والليبرالية بفرعيها: الوطني القومي، والتسامح البرتقالي، والعالمية والعولمة.)) [1].

وبهذا تتمكّن القراءة من إدراك القيمة الأساسية في النص بوصفه خطاباً يتوجّه إلى متلقٍ مخصوص، ينطوي على هدف جمالي وثقافي وحضاري راقٍ، لا يمكن مقاربة البنية اللغوية للنص وحدها أن تجيب عن أسئلته في هذا المضمار، بل ومن أجل الكشف عن عمق وجوهرية هذه الأسئلة النصية يجب على القراءة أن تتوخى معرفة أوسع للنص عبر العوامل الخارجية الداخلة في نسيجه، على النحو الذي يجمع بين قراءة النقد الأدبي النصيّة عموماً، وقراءة النقد الثقافي التي تذهب إلى ما يحيط بالنص من ممكنات وحدود وفعاليات أسهمت في تأليف عالم النص وخطابه الموجّه إلى مجتمع التلقي.

على الصعيد النظري فقد تنبّه عز الدين المناصرة مبكراً إلى قضية التداخل بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، وكشفت منهجيته في التعامل مع القضايا المنهجية والنصوص الأدبية والثقافية عن رؤية موضوعية أكاديمية في فهم هذه العلاقة وإدراك قيمتها وضرورتها بالنسبة إلى نظرية النقد، فهو يقول عن بدايات تشكّل هذه الرؤية ((سبق أن صدر لي كتاب عام 1988، قمت بتطويره لاحقاً، وكان بعنوان (المثاقفة والنقد المقارن)، ثم صدر بطبعته الثالثة عام 2005 بعنوان (النقد الثقافي المقارن)، أي أنني استعملت سابقاً في العنوان القديم: الثقافة، النقد، المقارنة، وهي العناصر نفسها التي تشكّل عنوان الكتاب في طبعته الجديدة، آنذاك استخدمت النقد الثقافي بمفهومين: نقد النص الثقافي بتمييزه من النقد الأدبي، ونقد النص الأدبي بأساليب أدبية وثقافية)) [2].

إذ واجه مجموعة من النصوص النقدية في الثقافتين الغربية والعربية تحيل على إشكالية في التصنيف والتحديد والمنهجة، وذلك لانطوائها على بعدين متداخلين هما البعد الثقافي والبعد الأدبي، بقوله: ((فقد واجهتني مشكلة تصنيف كتابات فرانز فانون،

---

(1) م. ن: 22.
(2) علم التناص المقارن: 28.

ولم يكن إدوارد سعيد قد كتب آنذاك عن فانون، كذلك كتابات غرامشي، وطه حسين، ومالك بن نبي، ومحمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس. آنذاك كنت أسميه نقداً ثقافياً)) [1].

وهو ما خلق لديه القناعة الأكيدة بوجود نمطين في فضاء الممارسة النقدية المنهجية هنا، نمط يتجه إلى عالم النقد الأدبي بآلياته المعروفة، ونمط آخر يتجه إلى عالم النقد الثقافي ((أي أنني كنت أميّز بشكل واضح بين النقد الثقافي (المثاقفة) وبين النقد الأدبي، مع تخطّي مفهوم المثاقفة الأنثربولوجي إلى مفهوم التفاعل الثقافي، حيث كنت أشتغل تحت مسمّى (الأدب المقارن).)) [2].

إذ كانت رؤيته المنهجية على هذا الأساس قادمة من حساسية الممارسة النقدية من جهة، والتخصص العلمي الأكاديمي من جهة أخرى، حتّم عليه إدراك قيمة توسيع المفهوم النقدي خارج نطاق المعرفة الجمالية المنطلقة من الفضاء الضيّق للحدود النصية المغلقة على ذاتها، والفهم الشكلي لجمالية التعبير الأدبي في النص، ((وبطبيعة الحال كنت قلقاً باستمرار من هيمنة تيار ـ المعرفة الجمالية الشكلية في النصوص، لهذا كنت أتجاوز هذه المنطقة نحو (المسكوت عنه في النص)، وقد استخدمت هذا المصطلح انطلاقاً من إحساس حاد بضرورة مواجهة القمع والاضطهاد واللامساواة، وضرورة كشف الأنساق في النصين الثقافي والأدبي وتعريتهما لكي تتضح حقيقة النصوص النسبية)) [3].

يصل المناصرة في مقاربته المنهجية البالغة الأهمية لرصد حساسية التقارب بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، إلى واقع منهجي يتحسس العلاقة بين النقدين على أنها علاقة تقارب وتداخل ومساندة، أكثر منها علاقة اختلاف وتباين وتعارض، وهو يُظهر بذلك رؤيته النقدية التي يشتغل عليها أساساً في مشروعه النقدي الذي يستجيب ضمناً لهذه الحقيقة المنهجية، ((نحن أمام نصوص ثقافية، ونصوص أدبية، ويفترض التمييز (غير الحاد) بينهما، فالمشترك بينهما كثير، والمختلف كثير، وبالتالي نميز بين النقد الثقافي وبين النقد الأدبي، لكننا نجمع بينهما في هيئة تكاملية، ولكن لا يمكن أن نفصل فصلاً تماماً بين نقد الثقافة والنقد الثقافي، لأن الثقافة نصوص، والأدب نصوص. الفارق هو في آليات وجماليات معاجم التشكيل التي تميز النص الأدبي عن النص الثقافي)) [4].

بمعنى أن الفوارق التي قد تبدو بين النقد الأدبي والنقد الثقافي هي فوارق في الآليات وتحديد المفاهيم والمصطلحات، وليس في الجوهر المنهجي لكلّ منهما إذ أن أي تحليل للفعل النقدي فيهما يكشف عن روح تكاملية لا غنى عنها في متن كل فضاء منهما.

---

(1) علم التناص المقارن: 28.
(2) م. ن: 28.
(3) م. ن: 28.
(4) علم التناص المقارن:32.

من هذا المنطلق يجد المناصرة أن التداخل بين النقد الأدبي والنقد الثقافي يحصل ابتداءً عبر ممارسة نقد الثقافة، التي توجد نوعاً من التكامل المنهجي باتجاه الوصول إلى النقد الثقافي، ((النقد الأدبي ونقد الثقافة يتكاملان ليشكلا النقد الثقافي. وبما أن السرد والشعر مثلاً عالميان من حيث الهويات، فإنه يمكن تحليلهما من زاوية جمالية وثقافية، ولا نستطيع أن نمحو إحداهما، كذلك فإن مبدأ الاختلاط والتهجين هو مبدأ عالمي)) [1].

واستناداً إلى ثقافة التهجين والاختلاط الأجناسي والمنهجي والرؤيوي والمعرفي بين الثقافات، أصبح من الصعب الفصل القاسي بين المناهج والأجناس والأنواع الأدبية والثقافية، على النحو الذي بدأت تخضع فيه كل هذه المناهج والظواهر الثقافية والنصوص الأدبية على اختلاف مرجعياتها وقوانينها وأديولوجياتها، إلى نوع من التعايش والتفاهم والتناص والتعالق نحو الوصول إلى عالمية المعرفة الثقافية والأدبية.

ينفي المناصرة في سياق تحديد الرؤية المنهجية لكل نوع من النقد إمكانية النقاء الاشتغالي في التنظير والممارسة النقدية، ذلك أن قياس كمية (الجمالي) أو (الثقافي) في النقدي أمر ينطوي على افتعال وصعوبة كبيرة، لفرط التداخل بينهما في المنظور النصّي، ((النقد سواء أكان ثقافياً أم أدبياً، أم: أدبياً ثقافياً، فهو يعتمد مبدأ التوازي بغض النظر عن كمية الجمالي أو الثقافي فيه، وهكذا نصل إلى نتيجة هي: أن النقد الثقافي هو مزيج من الجمالي والنسقي والسياقي، وهو يتناول النص الإبداعي، والنص الثقافي معاً.)) [2].

بحيث إن التداخل بين تمثّل الجمالي في الثقافي، وتمثّل الثقافي في الجمالي، داخل النص الإبداعي والنص الثقافي، من المسلّمات التي لا يمكن التغاضي عنها مهما بدت المنهجية قاسية في الفصل بينهما، ((فنحن حين نحلل النص الأدبي، نحلل الجمالي فيه في المستويات: اللسانية والبلاغية والإيقاعية والسيميائية وغيرها. كما نحلل الأنساق المعلنة والمكبوتة، ونقرأ الشفرات والمرجعية والسياق. وهكذا يتكامل النقد الأدبي مع آليات النقد الثقافي. ونحن نستطيع أيضاً تحديد جماليات النص الثقافي مع قراءة أنساقه، مثلاً: عندما نقرأ كتاب (الإمبريالية والثقافة) لإدوارد سعيد، نستطيع اكتشاف الأنساق الجمالية فيه مثل: النسق التقني الذي يتمركز في كل كتاباته، أعني (النسق الطباقي الثنائي) أو (نسق التوازي) بين التحليل النقدي والتحليل الثقافي.)) [3]

بهذا المعنى المنهجي الذي يسعى المناصرة إلى تكريسه هنا فإن الأنساق الجمالية والأنساق الثقافية تتداخل في النصوص الأدبية والنصوص الثقافية على حدّ

---

(1) م. ن: 32.
(2) علم التناص المقارن: 33.
(3) م. ن:33.

سواء، وأن أي فصل قسري بينهما لا يمكن أن يصل إلى نتائج منهجية ورؤيوية عالية الدقة والعلمية.

وهنا يقدّم المناصرة أنموذجاً من مشروعه النقدي كمثال لتحقق الجمالي في الثقافي والثقافي في الجمالي عبر شبكة الأنساق التي يشتغل عليها، ((ويمكن أن أقول: إن كتابي (الهويات.... والتعددية اللغوية) يحكمه (النسق التعددي)، وهو نسق جمالي وفكري معاً، ولا يمكن القول إن النسق التعددي، نسق فكري فقط. أما مسألة اكتشاف (النسق المقموع)، أو (المسكوت عنه) في النص، فهي إحدى جزئيات التحليل الأدبي والثقافي، وقد أشار لها محمد عابد الجابري في أحد كتبه حين تحدّث عن (عودة المكبوت)، وهي تتعلّق بمفهوم الاختلاف الذي صاغه جاك ديريدا، وميشيل فوكو)) [1].

وفي خلاصة أولى عبر هذه المحاورة الفكرية النظرية والتطبيقية للمفهوم والمصطلح والنظرية، فيما يتعلق بالعلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي يقول المناصرة إنه ((لا يمكن أن نقصر التحليل الثقافي على جزئية اكتشاف (النسق المكبوت) في النص الشعري والسردي فقط، ولا يمكن أن نقصر التحليل الثقافي على النصوص المشهورة فقط. فالنص المهمّش (ولا أقول الهامشي، لأن هناك فرقاً بينهما) له أنساقه المكبوتة والمعلنة أيضاً)) [2].

إذ المسألة تتوقف في رأيه على فضاء الممارسة النقدية (الأدبية) أو (الثقافية) بالدرجة الأولى، فكلما حصرت نفسها في إطار جزئي من التناول والتحليل والنقد فإن ذلك يجعلها قاصرة وخاضعة لسلطة المنهج، ويظهر خلاف من ذلك كلما انفتحت على أقصى طاقاتها وحدودها وإمكاناتها، من دون وضع مصدّات منهجية تحيل العمل على التجزيئية، فإن ذلك يجعل الرؤية المنهجية أكثر رحابة وتفتّحاً وقدرة على مقاربة أسئلة النص والتوصّل إلى جوهر مقولته.

وعلى وفق هذه الرؤية المنهجية الشاملة والمتكاملة يذهب المناصرة إلى القول: ((لهذا كله فإن القول بنقد ثقافي معزول عن النقد الأدبي، لا يوصلنا إلى حقيقة النص النسبية. كما أن النقد الأدبي يجدد نفسه بالانغلاق على نفسه، أمر غير مقبول. كما أن النقد الثقافي معزولاً عن فكرة المقارنة الثقافية أمر غير مقبول)) [3].

وهنا يتوجّب في رأيه نوع من التصاهر والتضافر والتفاعل والتداخل والتساند بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، من أجل التوصل إلى فعالية الكشف الجمالي والثقافي عن حقيقة النص النسبية التي هي هدف مركزي من أهداف المناهج النقدية جميعاً.

---

(1) علم التناص المقارن: 34- 33.
(2) م. ن: 34.
(3) م. ن: 35.

وفي السبيل إلى اقتراح آلية عمل لقراءة صحيحة للنقد الأدبي والنقد الثقافي معاً، يقدّم المناصرة خطة عمل تنهض على خمس فعاليات يجب على القراءة الصحيحة أن تتحرّاها من أجل الوصول إلى هذه النتيجة، ((ويبقى أن نشير إلى أن القراءة الصحيحة النسبية ربما تشمل الفضاء التالي:

1- دائرة النص.
2- نويات النص.
3- محيط النص.
4- شبكة العلاقات في النص.
5- آليات إنتاج النص.

ويتم ذلك ضمن آليات أصبحت معروفة للتحليل. والنقطة الخامسة وحدها هي التي تقع خارج النص وداخله معاً، لكن قراءتها ضرورية بسبب تأثيرها على مصاير النص وتقويمه (الزمان، المكان، الشهرة، القمع، آليات السوق).)) [1].

يقود هذا المقترح المنهجي للقراءة ضمناً إلى استشراف ملامح النقد الثقافي المقارن الذي يجد فيه المناصرة أحد الحلول المهمة لتلافي مثل هذا الخلاف، والتوصل إلى منهجية نقدية تنطوي على قدر كبير من الشمول والسعة والرحابة والتمثّل والصيرورة، إذ يقول:

((وبهذا يمكن أن يشمل النقد الثقافي المقارن:

أولاً ـ نقد النص الأدبي ـ جمالياً وثقافياً.
ثانياً ـ نقد النص الثقافي ـ جمالياً وثقافياً ـ (نقد الثقافة).
ثالثاً ـ نقد فكرة المقارنة ـ جمالياً وثقافياً ـ (تناقضات العالمية والعولمة).
رابعاً ـ نقد فكرة الموازنة في الأدب القومي الواحد ـ جمالياً وثقافياً.)) [2].

على النحو الذي يبدو فيه منهج النقد الثقافي المقارن حاوياً ومستوعباً ومستجيباً لحركة الممارسة النقدية المثلى على أكمل وجه، وهو يسوغ ذلك بقوله ((والسبب بسيط: لا يمكن أن نقرا النص الأدبي جمالياً فقط، بل يفترض أن تتبعه قراءة ثقافية غير جزئية. ولا يمكن أن نقرأ النص الثقافي ثقافياً فقط، بل يفترض أن نكمل القراءة بقراءته جمالياً. وهناك طريقة أخرى معكوسة، وهي: قراءة النص الأدبي والثقافي لسانياً وأسلوبياً، ثم سيميائياً باكتشاف العلامات ودلالاتها. وهنا يمكن من خلال القراءة السيميائية، قراءة آليات التناص والتلاص في النص، في بعديها: الوطني

---

(1) علم التناص المقارن: 35- 36.
(2) م.ن: 36.

والعالمي. وهكذا تساهم السيميائية في كشف الأنساق الثقافية والجمالية في النص الأدبي، وكشف الأنساق الجمالية والثقافية في النص الثقافي.)) [1]

عبر سلسلة من آليات التفاعل والتداخل والتضافر المنهجي بين المناهج النقدية (الأدبية والثقافية)، نحو إنتاجية نقدية لا تفرّق بين الجمالي والثقافي.

بهذه النتيجة المنهجية المثالية يحصل قدر عالٍ من التكامل والتماسك المنهجي بين المناهج لتحقيق أفضل أداء نقدي ممكن، ((عندئذ تتكامل الحقول النقدية الأربعة، بدلاً من التفكير الأحادي، أي: (إما... وإما)، (مع وضدّ)، لأن الحقائق الأدبية والثقافية غالباً ما تكون نسبية، تحتمل التعددية، وهي أيضاً ليست أحادية في واقع النص، لذا يفترض أن تقرأ ـ قراءة تعددية عنكبوتية)) [2]

ويحيل المناصرة بطبيعة الحال في هذا الصدد على الرؤية المنهجية التي ما انفك يلحّ عليها (القراءة التعددية العنكبوتية))، التي تستعين بكل ما هو ممكن ومتاح وضروري من آليات المناهج الكبرى، لحشد قوّة منهجية كبرى وضاربة يكون بوسعها اختراق النصوص والكشف عن طبقاتها وكنوزها وخزينها الجمالي والثقافي والمعرفي الكامن فيها.

وقد شهد النقد العربي بمختلف مراحله ضروباً من هذا النقد، لكنه ليس بالمنهجية التي هو عليها الآن.

---

(1) علم التناص المقارن: 36.

(2) م. ن:36.

المبحث الرابع

النقد الثقافي المقارن

يبدو على وفق هذا المنظور الذي اشتغل عليه المناصرة أن تحليل العلاقة بين طبيعة النقد الأدبي وطبيعة النقد الثقافي ـ مفهوماً ونظريةً وإجراءً ـ لا يوصل إلى حلّ مقنع وضروري ومتوازن لهذه الإشكالية، إذ يظل الغموض والتداخل والسجال قائماً على أكثر من مستوى، لذا ارتأى المناصرة أن يذهب إلى حلّ آخر في العمل على النقد الثقافي المقارن، الذي لا ينظر إلى النقد الأدبي ولا إلى النقد الثقافي بوصفهما نقدين منفصلين، بل يعمل على الجانب التضامني المشترك بينهما في إطار خارج قومي.

فهو يناقش صورة الإشكالية في تنظيم العلاقة بين الداخل نصي والخارج نصي أولاً، وصولاً إلى تبدي الإشكالية على نحو يحتاج فيه الأمر إلى البحث عن حلول بقوله: ((يبدو أن النقد الثقافي الذي بدأ منذ منتصف الستينات، يسير باتجاه رسم ملامح مستقلة لنفسه، بعد أن كان يقع في دائرة الأبحاث الفكرية، في مقابل (النقد الأدبي) الذي حصر اهتمامه بدائرة النص الأدبي، حيث يتّجه النقد الأدبي ـ كما يفترض ـ إلى مساءلة النص بعيداً عن الخارج. وهكذا يسير النقد الثقافي باتجاه الخارج، مستفيداً من العلوم الإنسانية، مع تأكيده المعلن على أنه يقرأ النص من الداخل كخطوة أولى، لكن لا بدّ من توظيف الخارج لتنوير النص. وهنا تقع الإشكالية، أي إلى أيّ حدّ يمكن للناقد أن يتوسع نحو الخارج)) [1].

وعلى الرغم من أن النقد المقارن بآلياته التقليدية وأنماطه المعروفة يعاني اليوم من مشكلات منهجية حقيقية، إلى أن اعتماده حلاً منهجياً عند المناصرة يأتي من خلال البحث عن رؤية منهجية جديدة في التعامل مع الأدب المقارن، تمثلت لديه في ما اصطلح عليه بـ ((النقد الثقافي المقارن)) الذي يسعى إلى التخلص مما تعرّض له الأدب المقارن من نمطية وتاريخية، والإفادة من معطيات النقد الثقافي في تجديد روح الأدب المقارن.

إذ إن الإشكالية المركزية التي مرّت بها منهجية النقد المقارن بعد تجربته الطويلة في الدرس الأكاديمي خاصة، هي ((أن النقد المقارن تخلّى تقريباً عن المنهج التاريخي الفرنسي التقليدي، باتجاه ـ (التناص والتلاص)، على اعتبار أن النص، يتكوّن من طبقات أسلوبية لنصوص سابقة. أما النقد الثقافي المقارن ـ عند إدوارد سعيد ـ فهو يسير نحو الرجوع إلى الوراء، أي العودة إلى المنهج التاريخي، هروباً

---

(1) علم التناص المقارن: 269.

من مقولات مثل: (لا شيء خارج النص)، أو (النص المكتفي بذاته)، هذه المقولات التي يصفها بالشكلانية في ظل صعود الدراسات اللسانية والسيميائية والتفكيكية وغيرها. وهكذا يظل السؤال: إلى أي مدى يمكن للناقد أن يبقى داخل النص، وإلى أي مدى يمكن للناقد أن يخرج بعيداً عن النص، وما قياس هذا المدى، وهل يمكن قياسه)) [1].

وبهذا تكون إشكالية الداخل والخارج النصّي هي أبرز إشكالية تعاني منها المناهج السياقية والمناهج البنيوية معاً، وتبقى الأسئلة الموجّهة إليها أسئلة شائكة ومعقدة، ولا يمكن التوصل إلى حلول موضوعية وعلمية بشأنها إلا باقتراح منهجية جامعة يكون بوسعها تمثّل هذه الأسئلة، والسعي المجتهد إلى إيجاد آليات تتخلّى من جهة عن حدّة الانتماء وتعصّبه إلى الخارج النصّي من جهة، كما تتخلّى عن حدّة الانتماء والتعصّب إلى الداخل النصّي من جهة أخرى، والعمل المنهجي والرؤيوي على توفير بدائل ناجعة نحو قراءة أمثل للنص الأدبي والظاهرة الأدبية وللنص الثقافي والظاهرة الثقافية.

وإذا كان منهج إدوارد سعيد هو الأقرب إلى مباشرة النص الأدبي والثقافي عبر الخارج المتعالق مع نصوص أخرى في ضوء منهجية مقارنة، فإن المناصرة يرى أن سعيد بالرغم من ذلك يصطدم بمشكلة الفوارق المعروفة بين طبيعة الواقعة الثقافية وطبيعة الواقعة الأدبية، من حيث التصدّي النقدي لها بآلية واحدة قد لا تفرّق بينهما، فهو يطرح رؤية سعيد بقوله: ((يرى إدوارد سعيد، الفلسطيني الأمريكي أن النص يتكوّن من (بنية وحدث) أو بنيات وأحداث، ومن الواضح أنه لا خلاف حول وجود (الحدث) النصّي، لكن إدوارد سعيد يتوسع باتجاه امتدادات الحدث النصي نحو الخارج، بتعالقه مع نصوص أخرى خارجية، ثم تولد مشكلة الفوارق بين معالجة (استشهاد ثقافي) و(استشهاد أدبي).)) [2]

إن مشكلة الفوارق بين (استشهاد أدبي) و (استشهاد ثقافي) على صعيد المعالجة النقدية هو ما يجعل الآليات المنهجية قاصرة بعض الشيء، أو على الأقل هي تنحاز إلى استشهاد معين من الاستشهادين على حساب الآخر، مما يتعيّن النظر إلى الطبيعة المنهجية نظرة اعمق في نظر المناصرة، أتاحت له إمكانية التطلّع إلى سعة مدى النص الثقافي وانفتاحه من دون النص الأدبي.

إذ يقول المناصرة في هذا الصدد: ((هنا يمكن أن نتوسع ونجد المدى مفتوحاً بين النص الثقافي، والنصوص الثقافية الأخرى، بلا حدود تقريباً، لكن مشكلة النص الأدبي تبقى قائمة، فهو يمتلك خصوصية مختلفة عن النص الثقافي، مع الإقرار

---

(1) علم التناص المقارن: 269.
(2) علم التناص المقارن: 269.

بالمشتركات. أعتقد ـ لهذا كله ـ أن النقد الثقافي سوف يستقل تماماً، لأن استعمالاته للنص الأدبي هي استعمالات ذرائعية، أي أن الهدف، ليس التحليل الأدبي، وإنما توظيف التحليل الأدبي لأهداف ثقافية عامة. ومن جهة أخرى استعمل النقد الثقافي طرائق الربط التقليدي بمناهج العلوم الإنسانية، كالتاريخ والتحليل النفسي وعلم الاجتماع وغيرها.)) [1]

لكن المناصرة يجد في منهجية سعيد جزءاً من الحلّ حين تنبه في دراساته الثقافية إلى عجز المنهج البنيوي عن الإيفاء بالمتطلبات الشاملة لفضاء النص وتشكيله وطبقاته، والاكتفاء بالمظهرية الشكلية التي تشتغل على البنية اللغوية له، مما يجعله يتخلّى عن فحص ما ينطوي عليه النص من تمظهرات أخرى لا شكلية تتلبّث في منطقة المسكوت عنه، ولا سبيل إلى إدراك قيمة النص والتعرّف على مقولته الجوهرية من دون ولوجها وتحليل محتوياتها والتعرّف إلى علاماتها ورموزها وسياستها.

لذا نجد أن المناصرة على هذا الصعيد يعالج منهجية إدوارد سعيد من خلال معاينة آلياته الكاشفة والمعبّرة عن عدم براءة النص في إخفاء أديولوجيات لا سبيل إلى إدراك مقولة النص من دون كشفها، إذ ((عندما رأى إدوارد سعيد أن طرائق التحليل البنيوي وما بعد البنيوي، توغل في الشكلانية، وتخفي (الحدث) عن القارئ، لأن الحدث يتضمّن إديولوجيات، انتبه إلى أن النص ليس بريئاً، وأنه يخفي إديولوجيات مناقضة لظواهرية النص البلاغية. وهنا ركّز جلّ اهتمامه على كشف هذا التضاد، عبر قراءته الطباقية للنصوص الثقافية والأدبية. حتى أن (سعيد) كتب سيرته الذاتية (خارج المكان) بنفس القراءة الطباقية، فهو يسرد تفاصيل المرحلة الكولونيالية التي عاشها في فلسطين ومصر، بطريقة طباقية: (طمأنينة البنية المسيطرة) و (صمت البنية المسيطر عليها)، في مقابل سرده للمرحلة التالية من سيرته الذاتية: (بنية الاندماج في المجتمع الأمريكي) و(اكتشاف الفلسطيني المتمرّد).)) [2]

وهنا تبرز شبكة جديدة من الأسئلة المنهجية التي تتوجه إلى مفهوم النقد الثقافي المقارن، والنقد الثقافي، والنقد الأدبي، يسعى المناصرة إلى مواجهتها عبر مجموعة من الملاحظات والمقارنات يجملها فيما يأتي:

((وقد يقال إن النقد الثقافي المقارن، مهمته كشف الأنساق في النصّ الثقافي، كما أن مهمة النقد الأدبي، هي كشف الأنساق في النص الأدبي، من خلال إظهار التعارض الثنائي. وهنا نبرز عدة ملاحظات:

---

(1) م. ن:269-270.

(2) علم التناص المقارن: 270.

أولاً: هل يكتفي النقد الثقافي، بقراءة ثنائية (الصريح ـ المخفي) فقط، أم أنه يقرأ أنساقاً أخرى. بمعنى آخر: هل النص، مجرد ثنائية في طبيعته المنجزة، أم يتشكّل من تعارضات متعددة.

ثانياً: هل يكتفي النقد الأدبي، بوظيفة محددة، وهي قراءات الجماليات الشكلية، بتفكيكها، ثم إعادة تجميعها، ثم الحكم عليها.

ثالثاً: هل ينحصر (النقد الثقافي المقارن) بوظيفة، خارج النص القومي، بمعنى الاكتفاء بوظيفة المقارنة المجردة. وماذا إذا كان النص القومي نفسه ـ وعادة ما يفعل ـ ينطلق نحو الخارج. وما هي حدود الخارج. لنفترض أن هناك خارجين:

1. خارج القومي في النص نفسه.
2. خارج محيط النص نفسه.

فما علاقة هذين الخارجين بالتحليل، إن كنا نسمية: نقداً أدبياً، أم نقداً معرفياً ثقافياً. وهنا يجب أن نميّز بين (النقد الثقافي) في إطار الأدب القومي المغلق، وبين (النقد الثقافي المقارن) الذي ينطلق من القومي إلى الخارج.)) [1].

إن شبكة الأسئلة المنهجية الضرورية التي يطرحها المناصرة هنا تعيد أولاً إنتاج الأسئلة المركزية الأساسية بشأن الأشكال النقدية الثلاثة الكبرى، (النقد الأدبي)، (النقد الثقافي)، (النقد الثقافي المقارن)، وتعالج كل شكل نقدي من هذه الأشكال من خلال الطبيعة المعرفية والمنهجية والإجرائية لكلّ منها، في سبيل الوصول إلى مناخ منهجي شامل يتيح للناقد فرصة تمثّل جديدة للرؤية النقدية والمنهج النقدي.

يظل المناصرة في كل سجاله المنهجي هذا متلبثاً في دائرة الأسئلة بوصفها الوسيلة الأمثل لاستيلاد حلول ممكنة، لكنه يميل إلى اعتبار النقد الثقافي المقارن أحد الحلول المنهجية الشاملة التي يمكن أن تحقق الوفاء الأكبر لمتطلبات النص المقروء نقدياً، لكنه مع ذلك لا يكفّ عن الاستمرار في طرح الأسئلة المنهجية حتى مع وضوح ميله هذا نحو النقد الثقافي المقارن، إذ يقول: ((قد نعد أيضاً (النقد الثقافي) خطوة ثانية بعد النقد الأدبي، لكي نصل إلى النقد الثقافي المقارن الأشمل، وقد نعد ما نسمية: (النقد المتشعّب)، هو نهاية المطاف، ولكن (نسق التداخل والخلط) سوف يبقى قائماً. وقد نلجأ إلى طريقة مختلفة، وهي تحليل النص سواءً أكان: أدبياً أم ثقافياً (وهما مختلطان أصلاً)، إلى التحليل المتزامن: أي قراءة النص: لغوياً وسيميائياً ونفسياً وجمالياً وبلاغياً واجتماعياً وسياسياً ورموزياً وتفكيكياً...إلخ)) [2].

ولعلّ هذا التحليل المتزامن الشامل والكلّي يذهب إلى أكثر الحلقات حضوراً في فضاء النص وعالمه وحيثياته ومفاصله المركزية، على النحو الذي يمكن بوساطته التوصل إلى

---

(1) النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، عز الدين المناصرة، منشورات دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005: 312 - 313.

(2) النقد الثقافي المقارن ـ منظور جدلي تفكيكي:314.

قراءة نقدية مستفيضة تجيب عن أسئلته المتشعبة التي لا يمكن احتواؤها على نحو كامل ونهائي.

وهنا يتوقف المناصرة عند منطق التحليل النقدي وفلسفته ورؤيته، ليطرح سؤال الدلالات الحقيقية للنص، ومدى حقيقيتها، مستعرضاً كل المناهج النقدية المعروفة والمتداولة، ناقداً إياها حين تُخلص لحقائق المنهج أكثر من إخلاصها لحقائق النص، وهو ما يجعل من البحث عن نقد متشعب شامل وكلي ضرورة لا بدّ منها بحسب الرؤية التي يجتهد المناصرة في تكريسها هنا، فهو يقول: ((ولكن إلى أي مدى، يمكن أن نحمّل النص دلالاته الحقيقية. وهل هي دلالات حقيقية، حتى إذا استخدمنا كل أدوات التحليل، من النص المغلق حتى قراءة القارئ. صحيح أن التحليلات الجزئية، تفيد في معرفة النص، لكنها تمزّقه إلى شظايا، يصعب تجميعها. فالإشكالية كانت دائماً في قراءة (العلاقات)، واكتشاف (دم النص)، وليس في معرفة تفاصيل الأعضاء.)) [1].

فالنص لديه كائن حيّ ودائم الحراك والصيرورة لا يُفهم إلا من خلال وجوده الحيّ المتحرّك الذي يكوّنه في الزمان والمكان، وليس عبر تقطيعه ومعرفة تفاصيل أعضائه، بمعنى أن النص بوصفه كائناً حيّاً لا يمكن التعامل معه على أنه مجموع أعضائه، فثمة تشعّب عميق وغير مدرك هو الذي يوحّد بين أعضائه ويكشف عن معنى لها من خلال علاقاتها فيما بينها، وليس من خلال وجودها المستقل عن بقية الأجزاء.

إن النقد الثقافي المقارن على وفق هذا التوصيف هو نقد رحب ومفتوح خارج القياسات الضاغطة باتجاه التضييق والغلق، وهو ينظر من الناحية النظرية إلى حركة النصوص كونها حركة في الحياة ومنها وإليها، وهي تمثيل لجوهر الإنسان الفاعل فيها، لذا فإن المناصرة يرى في هذا السياق أنّ ((الأدب والنقد معاً يتحركان باتجاه الحياة، أي باتجاه عدم وضع الأدب في إطار النقد المغلق، هنا ربما تتشكّل اتجاهات في النقد:

1. نقد أدبي خالص مغلق، يدّعي أن حدود هوية النص محدودة، وبالتالي، ينبغي أن يظلّ النقد الأدبي في إطار محدد، لا نتجاوزه.
2. نقد ثقافي، يوسّع تحليل النص باتجاه حركة الحياة، بقراءة العملية الإنتاجية، وفاعلية القراءة من خلال السياق، ونقد ثقافي، يهتم بشكل خاص بما أسميه (محيط الإنتاج)، أي الظروف التي صنعت النص التي أثّرت في النص الثقافي نفسه، حيث يلعب رأس المال والسلطة وأدواتهما دوراً في إشهار

---

(1) م.ن: 314.

النص أو قمعه، حيث لا نقصد بذلك أي إسقاط خارجي على النص، ليس له علاقة بالنص ومحيط النص، بل على العكس النص: أولاً وأخيراً.)) [1]

إذ إن النقد الثقافي المقارن بجميع أشكاله ومقترحاته المنهجية لا يحصر نفسه ضمن فعالية فردية منقطعة عن فضائها الثقافي والاجتماعي والإيديولوجي، بل يقاربها بوصفها نتيجة طبيعية وحقيقة لحراك الثقافي والاجتماعي والحضارة والإيديولوجي المعبّر عن حركة المجتمع، على النحو الذي لا يمكنه أن يتماثل لتحقيق منجز نقدي عام وشامل وجوهري من دون استيعاب وتمثّل هذا الفهم في التنظير والممارسة النقدية.

يعتقد المناصرة في هذا السياق أنه ((لا يستطيع النقد الثقافي المقارن، بشقيه: الطباقي (عند إدوارد سعيد)، والتعددي (عند كاتب هذه السطور)، أن يرى (النص الأدبي، والنص الثقافي)، مجرد نصوص فردية جمالية بريئة شكلية. فالنص يمتلك في داخله إديولوجيته: القامعة أو الديمقراطية، والنص موجه لقارئ في زمان محدد وزمان مستمر. والقارئ شريك في النص، سواءً أكان: جمهوراً أم ناقداً أم سلطة أم معارضة. كذلك: فالنص المغلق الشكلي، هو عند الناقد المحلل خطوة أولى، وليس خطوة إغلاقية، وهنا يكتمل النقدي الأدبي، حين يقول (نصف الحقيقة) الآخر، أي عندما يفتح النافذة للنقد الثقافي المقارن)) [2]

أي أن فتح النافذة الواسعة والرحبة والمثمرة للنقد الثقافي المقارن من طرف النقد الأدبي والنقد الثقافي هو السبيل الأمثل لتحقيق الوحدة المثمرة بينهما، نحو التوصّل إلى أعلى طريقة ممكنة لفهم النص الأدبي والثقافي والإجابة الأنموذجية عن أسئلته.

لقد أظهر الشاعر الناقد عز الدين المناصرة قدرة معرفية ومنهجية كبيرة على تمثّل هذه الرؤية في مجال مقاربة النقد الثقافي وآلياته وقضاياه، إذ على الرغم من أنه بذلك يدافع ـ على نحو ما ـ عن أنموذجه النقدي في فهم الظاهرة الأدبية والنصية وتحليلها ونقدها، وأن مشروعه النقدي المصاحب لمشروعه الشعري ينطلق أساساً من رؤية شاملة تستند إلى تخصصه الأكاديمي في النقد المقارن والنقد الثقافي المقارن.

---

(1) النقد الثقافي المقارن: 318.

(2) النقد الثقافي المقارن:326-327.

إن الوعي النقدي والفكري والثقافي الذي تكشفت عنه آراء المناصرة في هذا المجال أظهر حيوية كبيرة في أنموذج المقاربة، عبر استطلاع دقيق لظاهرة النقد الثقافي في مقدماتها التنويرية والنهضوية لدى نقاد النهضة العربية، وصولاً إلى النقاد الذين دعوا على نحو نظري وإجرائي قصدي للنقد الثقافي بآلياته ومجالاته وقضاياه، بوصفه بديلاً للنقد الأدبي.

ويمكن القول إن المناصرة هنا حاول أن يمسك العصا من الوسط، إذ أكّد على ضرورة وجود نقد ثقافي بحضور بارز يمكنه الإجابة عن الأسئلة النصية التي لا يتوفر للنقد الأدبي فرصة الإجابة عليها، ولكن من دون إلغاء النقد الأدبي الكاشف عن جماليات النص، فبحضور آليات التحليل الجمالي صحبة آليات التحليل الثقافي يكون النص الأدبي قد كشف عن قيمته ومعناه وخطابه، بحيث تتوسع فرصة القارئ والقراءة للتفاعل مع النص بأعلى صورة ممكنة.

الفصل الثالث

النقد الجمالي عند

علي جعفر العلاق

المبحث الأول: جماليات اللغة الشعرية.

المبحث الثاني: جماليات الإيقاع الشعري.

المبحث الثالث: جماليات التركيب الشعري.

المبحث الرابع: التلقي والتداول الشعري.

المبحث الخامس: تداخل الفنون.

الفصل الثالث

النقد الجمالي عند

علي جعفر العلاق

مدخل نظري

يمثل مفهوم الجمال على الصعيد الفلسفي والعلمي إشكالية معقدة وذلك لاتصاله بالكثير من العلوم والفنون والآداب، فأغلب العلماء والمفكرين والنقاد الذين اشتغلوا في هذا المفهوم لا يجد في الجمال علماً صرفاً، ولو كان كذلك لما اختلفت فيه وجهات النظر، فهو ((مجال فلسفي مضطرب تحكمه المفارقات المفهومية، بحيث يصعب الخروج منه بحصيلة معرفية عيانية واضحة))[1]، فمن النظرة المثالية التي يجدها أفلاطون، ركنا أساسياً من أركان مفهوم الجمال، إلى عصرنا الحالي لا نجد تعريفاً محدداً لهذا المصطلح، وربما كان ارتباطه بالإحساس السبب الرئيس في اختلاف وجهات النظر حوله، إذ ((بدأ وظل مقصوراً على الإحساس، ومن هنا صار مفهوم الجمال نفسه حسيّاً، مع أن هذا ينطوي على مفارقة عميقة تتمثل في تعارض تجريدية المفهوم بوصفه قيمة ومعنى، مع ماهيته الحسية))[2].

فإذا أردنا تعريفاً محدداً لعلم الجمال من خلال التقيد بالمعنى اللفظي "الاستطيقا"، نجده في هذا السياق هو (((العلم المتعلق بالشعور الجمالي أو الإحساس الجمالي) أو (علم المعرفة الحسية) أو (علم المبادئ أو الصور القابلة للأدراك الحسي))[3]، ويعنى في اهتماماته وانشغالاته أيضاً ((بماهية وقوانين الإبداع الفني عموماً. وأبرز مهمات علم الجمال هي مسألة علاقة الوعي الجمالي بالواقع والمثل. وتبعاً لذلك تقسم النظريات الجمالية إلى مادية ومثالية. فالمثالية ترى أن الجمال والقيم الجمالية في الفن تنبع كلياً من الوعي، أي أن مصدرها ليس الواقع أو الحياة البشرية، فعند أفلاطون هي إلهام إلهي، والفن تعبير عن الروح المطلق عند هيجل. أما المادية في علم الجمال كما هي عند أرسطو ودافنشي وغيرهما، فترى أن الواقع هو أصل

---

(1) جماليات الشعر العربي (دراسة فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، د. هلال الجهاد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1 2007:11.

(2) م. ن: 11.

(3) مقدمة في علم الجمال، محمد سعد حسان، خلود برغوث، معتصم عزمي الكرابيلة، مكتبة المجتمع العربي عمان – الأردن، اجنادين، الرياض – السعودية، ط2 2007: 14.

الوعي الجمالي عامة، والفن خاصة، بالإضافة إلى كونه يسهم في التربية الشخصية للإنسان، فهو وسيلة لإدراك العالم))[1].

في حين يجد آخرون أو بعضهم الأمر خلاف ذلك، إذ يحكمون على جمال الطبيعة من خلال الجمال وليس الأمر خلاف ذلك، ويجب أن يتمثّل ذلك عندهم في درجة علاقته بالفن، إذ هو منتج فني بالدرجة الأولى، فـ ((علم الجمال هو فلسفة الفن، أو فلسفة نقد الفن، وتاريخه لا يتخذ علم الجمال، الجمال الطبيعي موضوعاً، إلاّ عندما يكون هذا الجمال قد حكم عليه، من خلال الفن، وبنفس المعايير، على أنه نوع من الصناعة الفنية))[2].

بمعنى أن إمكانية التدليل على وجود جمال في الواقع الطبيعي يأتي عبر الفن الذي يمكنه أن يصنع الجمال ويجعله واقعاً، فمن ((خلال التعبير الفني يكتسب علم الجمال الطبيعي قيمة ويصبح موضوعاً للتذوق الفني، ولذلك يمكن أن يقال موضوع علم الجمال ليس هو الأشياء الجميلة التي ندركها بشكل مباشر بل هو أقرب إلى أن يكون تفسيراً للتعبير الجميل عن الأشياء سواء أكانت طبيعية أو مستمدة من الحياة الإنسانية))[3].

وتمثل آراء الفيلسوف الجمالي كروتشه، انعطافة مهمة في تاريخ فلسفة الجمال، فهو أول من تحدث عن الطرف النقيض لمفهوم الجمال، والمتمثل بالقبح والشر، ويجد في وصف الشر جمالاً إذا استوفى شروط الجمال، وتمثل آراء كروتشه، سبباً في ظهور نظرية الفن للفن[4]، التي أكّدت إحالة الموضوع الجمالي إلى الموضوع الفني، وأكدت أنّ الفن هو مصدر القيمة الجمالية الراقية في الأشياء.

أما عند العرب،فارتبط مفهوم الجمال في الأعم بالأدب، فنجد صفات المليح والحسن والجميل وغيرها، وجميعها متصل بالفنون الأدبية التي تنتج بلاغتها الخاصة بوصفها قيماً جمالية تعبيرية، ولكنها لم تكن تعبر عن مصطلح جمالي محدد في الإطار النظري الفلسفي المعروف.

وعلى الرغم من بدائية تلك الآراء وبساطتها وعفويتها وعدم قصديتها في إنشاء نظرية، فإنها كانت بداية لنظريات نقدية مهمة طورت فيما بعد نظرة الجمال لدى العرب، إذ قدَّم كثير من ((النقاد العرب نظرات نقدية ثابتة في كثير من الموضوعات النقدية التي تطوّرت مفاهيمها اليوم بفعل تراكم العلوم وانفتاح الخطاب

---

(1) مدخل إلى علم الجمال، د. نبيل رشاد سعيد، دار الهادي، بيروت – لبنان، ط1 2001: 28.

(2) مبادئ علم الجمال، شار لالو، ترجمة خليل شطا، دار دمشق، ط1 1982: 11.

(3) مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر، ط1 1989: 8.

(4) ينظر: الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، عصام محمد الشنطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1 1979: 14-15.

النقدي على العلوم الإنسانية، من فلسفة وعلم جمال وعلم نفس، وغيرها من العلوم الإنسانية))[1].

وربما كانت آراء الجاحظ النقدية في هذا المجال أقرب إلى الجمال بمفهومه الغربي، إذ جاءت ((نظريته متفقة مع نظرية أرسطو من حيث اعتبار الجمال شيئاً موضوعياً يقوم على الاعتدال والموازنة، أو على النسق والمقدار))[2]، وكثير من آراء الجاحظ فضلاً عن آراء ابن طباطبا والجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم من البلاغيين والنقاد العرب القدامى، تتحدث عن مواطن الجمال في القصيدة، وهي تتنوع ما بين اللفظ والمعنى، وما بين التخييل والنظم، فهم يبحثون عن مواطن الجمال والإبداع في القصيدة، ولكن لم يقاربوا تلك المناهج بهذه الرؤية الحديثة.

فالجمال هو قدرة الكلام الأدبي على تحقيق الإدهاش والإبهار والمتعة الفنية في نفس المتلقي، على نحو معرفي يتأسس على الإبداع والتقويم المنظّم الذي يسعى إلى اكتشاف عناصر الجمال فيه.

وكان ارتباط الجمال بالأدب سبباً في وجود مفاهيم نقدية مرتبطة بالأدب على وجه الخصوص، منها مفهوم الجمالية على سبيل المثال، فهي ((لا تشير إلى الجميل حسب، ولا إلى مجرد الدراسة الفلسفية لما هو جميل (مهما كانت وجهة النظر ومهما كانت النتائج)، ولكن إلى مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتهما في الحياة))[3].

ويجد د. جميل علوش أن مصطلح الجمالية في السياق النظري العام لا يخرج عن ثلاث دلالات:

((1- دلالة عامة واسعة تطلق على كل شيء جميل يوصف بالجمال... وهذا معنى معجمي ليس له أي مدلول مصطلحي خاص يمكن أن يتصل بإحدى قضايا العلم أو الفن.

2- دلالة أضيق ترادف ما تعنيه كلمة الفن. فالفن ضرب من الجمال والفنون هي صناعة الجمال... ويكون الحديث عن الجمال هو استيعاب شامل لتاريخ الفن وضروبه وقضاياه ومفاهيم الناس حوله.

---

(1) استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، د.بسام قطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي، اربد – الأردن، 1998:205.

(2) في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، د. علي بو ملحم، الدار الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1 1990: 6.

(3) الجمالية (موسوعة المصطلح النقدي 3)، ر.ف جونسون، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون – العراق، 1978: 12.

3- دلالة خاصة جداً تطلق على أحد مذاهب الفن أو مناهجه أو نظرياته... وهو يقف في مقابل المنهج الواقعي والنفسي والرمزي والرومانسي إلى غير ذلك، لأنه يركز على الجانب الجمالي في العمل الفني الذي لا يقصد من ورائه قصد ولا ترجى منه منفعة))[1].

وتبعا لذلك فإن الجمال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتلقي الذي يتلقى الموضوع الفني ويجتهد في اكتشاف منطقه الجمالي، وقدرته على التأثير في مستقبلاته وأدواته في القراءة والتلقي، فـ ((النظرية الجمالية تعتمد الذوق في تلمس اللذة الفنية، ولكنه الذوق المبرر المعلل المبني على الأسس والمعايير لا الذوق الشخصي السائب الذي يتقبل ما يشاء ويرفض ما يشاء بالاعتماد على المزاج والهوى اللذين يختلفان من إنسان إلى آخر))[2]،

ولا يمكن أن تتوقف قضية اكتشاف النزعة الجمالية في فنون التعبير كافة عند أي عنصر محدد ونهائي من عناصر العمل الفني، إذ يمكن لـ ((الجمالية النقدية أن تستوحي قيمها وأحكامها من التعبير والصور حيناً ومن الشعور والمعنى حيناً آخر))[3]، فكل عنصر في العمل الفني له جمالياته الخاصة التي تتكوّن من طريقة تفاعل هذا العنصر مع العناصر الأخرى على نحو صحيح ومنتج، ولا ميزة لأي عنصر فني على عنصر فني آخر إلا من خلال نجاح هذا العنصر في التفاعل الجمالي المنتج مع بقية عناصر التشكيل الفني.

ويمثل النقد الجمالي إفرازاً حياً من إفرازات الجمالية على هذا الأساس، فهو يحاول البحث عن مواطن الجمال في النص ودرجة تأثيره وقيمته، فـ ((العبرة في النقد الجمالي ليست للموضوع باعتباره شيئاً خارجياً، ولا بالفكرة باعتبارها مجرد فكرة، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليها الشاعر أو الفنان وبعد أن انصهرتا في ذاته وبعد أن تحولتا إلى فن. إن كل موضوع وكل فكرة ليسا إلاَّ مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول عند تناولها إلى شيء جديد))[4]، بمعنى أن العبرة في التناول وطرق الاستعمال التي يجب أن تكون فريدة وذات خصوصية لا يمكن أن تتكرر في استعمال آخر وسياق آخر، إذ كلما كان الاستعمال لعناصر التشكيل الإبداعي متفردة وخاصة، انعكس هذا على القيمة الجمالية للتعبير والتشكيل معاً.

---

(1) النظريـة الجماليّـة فـي الشـعر بـين العـرب والإفـرنج، د. جميـل علـوش، مجلـة عـالم فكـر، المجلس الأعلى للفنون – الكويت، ع 1 2000: 247.

(2) النظرية الجماليّة في الشعر بين العرب والإفرنج: 250.

(3) التحليل النقدي والجمالي للأدب، د.عناد غزوان، آفاق عربية، 1985: 37.

(4) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية – بيروت، 1980: 55.

والنقد الجمالي لا يقتصر على القواعد المنهجية التقليدية فحسب، بل يجب أن يكون لمشاعر الناقد، حضور في مقاربة تلك النصوص لأنه يمثل المحرك الأساس في انتقاء النصوص وجلبها إلى ميدان الدائرة النقدية، و ((يقدم الواقع النقدي دليلاً لا يمكن دحضه على أن المنهج وحده لا يصنع نقداً حقيقياً؛ لأن النقد ليس منهجاً فقط. إنه، إضافة إلى رهافة في الذوق، وموهبة في التفاعل مع النصوص بحميمية وعمق))[1]، فالمنهج هو مجرد أداة بيد الناقد تعمل بما يمتلكه الناقد من ثقافة ورؤية وذوق رفيع وخبرة في ميدان العمل النقدي، وهذه الأمور تمنح المنهج هويته الجمالية المرتبطة برؤية الناقد وسياسته في التعامل مع النصوص والظواهر التي يعالجها.

فالناقد يبحث بعد تجربة نقدية ثرّة عن خصوصية تمنحه هويته النقدية المتفردة، ومن دون الوصول إلى هذه الهوية الخاصة فإنه لا يمكنه أن ينتج رؤية جمالية نقدية تخصّه وتدرجه ضمن فئة النقاد القادرين على التأثير الجمالي في المحيط الفني والأدبي، إذ ((لابد للناقد الحقيقي من نبرة خاصة، أعني صوتاً شخصياً يدل عليه، يميزه عن سواه. ويفصح عن اهتماماته، صياغات وأبنية ورؤى))[2].

إن الناقد الجمالي عبر خبرته في ميدان العمل النقدي الجمالي يستطيع أن يؤسس رؤية نظرية مميزة وذات خصوصية، فهو على وفق هذا المنظور ((لا يقيس الأعمال الأدبية طبقاً لقواعد موضوعة، أو مبادئ ونظريات معينة، بل للقوانين الأدبية التي يستخلصها من دراسته عن طريق الاستقراء، وأن يعامل العمل الفني في حدود مقولاته))[3]، على النحو الذي يتمكّن فيه من إنتاج رؤية تسهم في تطوير النظرة النقدية الجمالية التي يشهدها عصره، وتكون له بصمة ظاهرة تشير إليه ويضعه في مصاف النقاد المؤسسين.

فالنقد الجمالي نقد نصي حدوده كل ما هو داخل النص ويسهم في نقل الكلام من الاعتيادي إلى الأدبي، مع فحص وسائل التعبير الفني وقدراتها الخلاقة على بناء أسلوب أدبي خاص ومميز وفريد، لكنه لا يتغاضى عن أية رؤية يمكنها أن تضيف طاقة جمالية جديدة إلى رؤيته النقدية الجمالية، حتى وإن كانت مما يحيط بالنصوص ويؤثر في تطويرها وتشكيلها.

وتعبر جهود العلاق النقدية عن ذائقة جمالية واضحة وتتمتّع بخصوصية لافتة، من خلال نقده للنصوص والظواهر الأدبية ـ ولاسيما الشعرية ـ التي اشتغل فيها في مدوّنته النقدية الثرية، فهو يحاول البحث عن مواطن الجمال في القصيدة، ولا يأتي بآرائه من خارج النصوص التي ينقدها، إنما يحاول الغوص في ثناياها

---

(1) من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، د. علي جعفر العلاق، دار فضاءات، عمان – الأردن:33.

(2) م.ن: 35.

(3) الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث:49- 50.

والبحث عن تلك المواطن التي أضافت جمالية نوعية ميزت هذا النص عن غيره من النصوص.

إن المتابع للجهد النقدي الذي تميّز به الناقد العلاق يجد أنه يركّز في عمله النقدي على جماليات النصوص والظواهر التي يقاربها، ويمنح ذوقه النقدي الحيزّ الأكبر لاستكشاف القيم الجمالية فيها.

تتشكّل الرؤية الجمالية النقدية في جهد العلاق النقدي من خلال خبرة ميدانية في العمل الشعري خاصة، فلديه تجربة شعرية ثرّة وعميقة وذات خصوصية تمكّنه من رصد الظاهرة الجمالية في نصوص الآخرين الذين يتناولهم في نقده، فضلاً عن خبرة أكاديمية في القراءة والنقد والتحليل واطلاع عميق على المناهج النقدية في هذا المجال، إذ استطاع أن يسخّر كل هذه الإمكانات في سبيل الوصول إلى رؤية نقدية جمالية ميّزته عن غيره من الشعراء النقاد.

المبحث الأول

جماليات اللغة الشعرية

يمثل الجانب اللغوي ركناً أساسياً من أركان بناء القصيدة، وأحد مقوماتها الأساسية، إذ إن القصيدة في أصل تشكيلها هي كيان من لغة، وكلما ابتعدت اللغة في مستوياتها التعبيرية عن المألوف والاعتيادي والمتداول اقتربت من الكمال الفني، وكانت اللغة شغل النقاد القدامى الشاغل، وكان للنقد اللغوي - على الرغم من وظيفته القائمة على القياس - حضور بارز في النقد العربي، على النحو الذي شكّل منهجاً خاصاً يسمى النقد اللغوي.

وكان للمناهج النقدية الحديثة ذات الطبيعة النصيّة التي أخذت تنظر إلى النص على أنه بنية لغوية مستقلة ومكتفية بذاتها، أثر واضح في أهمية هذا الجانب على بناء النص وتشكيله، واستطاعت أن تنمي على هذا الأساس كثيراً من قدراتها الفنية.

إن الرؤية النقدية التي يقدّمها الناقد علي جعفر العلاق في رصد أهمية اللغة الشعرية في التشكيل والتعبير الشعري، تُظهر منهجاً حداثياً في النظر إلى طبيعة هذه اللغة ووظيفتها وطبيعة تكوينها. ومن الجدير بالذكر أن كثيراً من النقاد والبلاغيين العرب القدامى قاربوا هذه المسألة على نحو معيّن، وأكّدوا على أهمية وخصوصية اللغة الشعرية، وتعكس آراء العلاق النقدية بصدد اللغة هنا استدعاء لبعض ما لهذا التراث النقدي العربي في مجال توصيف اللغة الشعرية بقيمها الجمالية العليا، فضلاً عما قدّمته المناهج النقدية الحديثة إذ اكتسبت اللغة أهمية بالغة منذ نشوء الحلقات اللغوية في أوربا، التي نشأت على مقولاتها معظم المناهج النقدية الحديثة، ولا شك في أن الناقد العلاق يزاوج في نظريته النقدية الجمالية بشأن اللغة الشعرية بين مقولات النقاد العرب القدامى والنقاد الجدد، على النحو الذي يخدم فكرته النقدية الخاصة ذات الطبيعة الجمالية.

إنّ لغة القصيدة بوصفها عنصراً جمالياً مركزياً في البناء الشعري كما يراها الناقد علي جعفر العلاق إنما ((تمثل سحرها الجمالي الأول، وتختزل كيانها المادي، أي جسدها الذي يمور بالحركة والشهوة، وينضح بالغنى والدلالة الوجدانية والفكرية والفنية. إنها مركز الفتنة والحيوية في القصيدة))[1]، بمعنى أنها المركز الأول لبعث جمالية القصيدة.

---

(1) في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق عمان – الأردن، ط1 2003: 23.

يقارب العلاق عنصر اللغة على أنه العنصر الخلاّق في تشكيل القصيدة، إذ إننا ((في الطريق إلى القصيدة لا نواجه، في البداية، إلا اللغة. إن معظم ما في القصيدة من جمال، ومعنى، وفاعلية لا يقيم إلا هناك: في لغتها الشعرية))[1]. تلك اللغة التي تعدّ البؤرة الجمالية التي تبثّ إشعاعاتها الجمالية على العناصر التشكيلية الأخرى كلها في القصيدة، وتفتح لها مجال العمل والإبداع والخلق المنتج لجمالية التعبير والتشكيل فيها.

ويجد العلاق أن الشعراء يتباينون في التعامل مع اللغة، فهم ليسوا على مستوى واحد في التعامل معها بطبيعة الحال، على الرغم من صدورهم جميعاً في الأعم ((عن احتفاء باللغة وإعلاء من شأنها في فضاء النص الشعري. وتبلغ عناية البعض بلغته حد الهوس أحياناً، حين يتحول النص لديه إلى أن يكون انتشاء باللغة، وانغماراً في فضائها الآسر، وحين يتحول النص إلى جهد لغوي مدهش، مكتف بذاته، وذائب فيها لا يستهدف إلاّ نفسه، ولا يذهب أبعد من كيانه المادي الملفت للانتباه، أي أن فاعلية النص الشعري، في هذه الحالة، لا تكمن إلاّ في لغته: في رواء العبارة وكثافة التعبير، وفي توتر اللغة واحتفائها بالإنزياحات المفاجئة))[2]، التي تنقل اللغة الشعرية من الاستعمال الاعتيادي إلى استعمال نوعي شديد الخصوصية تعمل فيه اللغة بأقصى طاقتها الدلالية والعلامية والرمزية، ويكون بوسعها عند ذلك أن تؤلّف القصيدة.

إنهم بذلك يحولون القصيدة إلى مغامرة لغوية من طراز خاص، على الرغم من أن كثيراً من النصوص الشعرية،((لا يشكل المجاز عصبها الأساس، ومع ذلك فإن لها قدرتها الهائلة على التأثير، أعني على تجسيد موضوعها، أو الإفصاح عن رؤيتها الخاصة، بطريقة استثنائية إلى حدّ كبير))[3]، إذ هي تستفيد من الطاقات التعبيرية الكامنة في جوهرها للقيام بهذه المهمة الشعرية الاستثنائية في التعبير والتشكيل.

إن للناقد العلاق رؤية جمالية نوعية في إدراك وظيفة اللغة الشعرية إذ يعتقد أنّ ((الإغراق في المجاز، لا يكون الوسيلة الوحيدة للشعر، ولا يكون الترابط بين القصيدة والمجاز حاسماً ونهائياً على الدوام. إن اللغة المجازية قد تقع خارج منطقة الشعر، كما أن الشعر يمكن كتابته دون التعويل على الصورة المجازية))[4]، وبهذا يفتح اللغة الشعرية على مجال رحب وواسع يخرج عن اللعبة البلاغية التقليدية، من

---

(1) م.ن: 23.
(2) الدلالة المرئية، د.علي العلاق، دار الشروق عمان – الأردن، ط12002: 12.
(3) من نص الأسطورة إلى أسطورة النص: 89.
(4) م. ن: 90.

خلال التأكيد على إمكانات أخرى يمكن للشاعر أن يستنبطها عبر تجربته الخاصة مع اللغة وبها.

وهو يؤكد أيضاً على أن البلاغة هي المساعد الأول القريب لبعث اللغة الشعرية في التعبير، لكنّ اللغة تنطوي على إمكانات أوسع وأكبر من ذلك خارج الإمكانات البلاغية، بالرغم من أهمية ودور الفنون البلاغية في بعث جماليات تعبيرية كثيرة في اللغة، فهو يقول في هذا الصدد: ((إذا كان الجهد الذي يتوخّى تأجيج اللغة أو مضاعفة مكرها الجميل يحيلنا غالباً إلى سلطة البلاغة ومناطق نفوذها، فإن الهدف قد يؤديه النص، وبكفاءة عالية، دون وسيلة بلاغية مباشرة))[1]، إذ إن اعتماد الشاعر على الفنون البلاغية في حدودها السياقية المعروفة قد لا يكشف عن قدراته في استثمار طاقات اللغة على النحو الذي يجعل منه شاعراً مميزاً وصاحب أسلوب شعري خاص.

إن فهم الدور الخاص للغة في التشكيل الجمالي عند الشاعر من شأنه أن يظهر على عمله بشكل واضح، إذ يجد العلاق في معاينته لهذه المسالة ((طرفاً آخر من الشعراء يدفعون باللغة وراء تفاصيل العمل الشعري وبعيداً عن واجهته. في هذه الحالة لا تكون اللغة ماء القصيدة، أو عصبها الحيّ، بل تكون على النقيض من ذلك كله، وسيلة وأداة، لا هدفاً أو غاية في حد ذاتها. أي أن اللغة، هنا، تذوب في هدف الكتابة، وفي خدمة غرضها الشعري... لا تحس ولا تعمل باعتبارها مصدراً من مصادر الدهشة في النص، بل باعتبارها وسيلة للوصول إلى وظيفة القول الشعري، وإتمام أغراضه ومراميه))[2]، وهنا تفتقد العملية الشعرية حداثتها ورؤيتها المستقلة وتقترب كثيراً من الكلام الطبيعي الاعتيادي الذي يتوقعه القارئ، من دون إثارة أية أسئلة جمالية ممكنة تؤكّد استعمالاً نوعياً وشعرياً خاصاً للغة.

ويضع العلاق وسط هذين الاتجاهين سؤالاً حول اللغة وطبيعتها الوظيفية، هل هي أفق أم طريق إلى الأفق؟ وسيلة أم غاية شعرية، وفي عمق هذا السؤال يبادر إلى اقتراح موقف ثالث، لا يجد فيه أن القصيدة يمكن أن تتمثّل ((باللغة شرطها الأساسي باستمرار ولا تمثل اللغة /الوسيلة ملمحها البارز دائماً. وهذه الحالة ليست مجرد أرجحة بين هذين القطبين بل انبثاق من الموقف الثاني وخروج من عاديته الشائعة، إلى عاديةٍ ذات دلالة خاصة، ترتقي بها إلى مستوى من الاستخدام اليومي، يجردها من بهاء الشعر، ونقائه الارستقراطي، لتكون لغة عادية... يقصد منه تفجير الشعر من العاديّ، والرثّ، والمتنافر))[3]، وهو سلوك شعري مارسه بعض الشعراء ويحتاج للكشف عن شعرية لغته إلى قراءة نقدية معمّقة تحلل هذه النماذج وتقول رأيها فيها.

---

(1) م.ن: 92.
(2) الدلالة المرئية: 12.
(3) م.ن:12-13.

لا يبدو هذا مجرد تساؤل اعتيادي عن عمل اللغة بقدر ما هو بحث عن المواطن الجمالية العميقة للغة، فجمالية اللغة الشعرية لا تكمن في أساليبها اللغوية الفخمة فحسب، والعلاق لا يجد في ذلك دعوة إلى اللغة الشعرية العامية المبتذلة الفاقدة لروح المغامرة والإدهاش، بل يسعى إلى لفت الانتباه إلى إمكانات كبيرة تنطوي عليها اللغة ينبغي على الشاعر الواعي والمغامر الالتفات إليها واستثمارها، بالقدر الذي لا يسيء إلى تقاليد اللغة وطبيعتها وتراثها.

وعلى الرغم من الأهمية الكبرى التي تحظى بها اللغة في سياق التشكيل الشعري، إلاَّ أن ذلك لا يعني عند العلاق الدعوة إلى ((اللغة (الجميلة)، أي تلك التي يكون جمالها غاية في حد ذاته؛ فهذا مطلب ساذج دون شك. إن شاعرية اللغة قد تكمن،أحياناً، في ما يبدو فظاً وغير شاعري. وقد لا يكون من المغالاة الإشارة إلى أن أكثر أنماط الكتابة اكتظاظاً بالشعر، ربما، ذلك النمط من الأداء اللغوي الوعر المشاكس، البعيد عن التجانس أحياناً، لكنه ينبثق عن رؤيا شعرية تجعل هذه الوعورة عنصراً أساسياً في فاعليتها))[1]، فالعبرة ليست في جمالية اللفظة الشعرية في حدّ ذاتها، بل في تجانسها الشعري مع الألفاظ الأخرى وطريقة استجابتها لأفق تجربة الشاعر، على النحو الذي يكوّن رؤية شعرية كانت اللغة مادتها الأساس وليس هدفها النهائي.

إن اللغة الشعرية عند العلاق تتمثل في فرادة الاستعمال وخصوصية التعبير، إذ ((إن لغة القصيدة الحقة هي تلك اللغة التي تمتزج بدلالتها، امتزاجاً، بالغة القسوة والبراعة. ومفردات لغة كهذه ليست أجزاء أساسية في هيكل تعبيري حسي فقط، بل هي أبعد من ذلك، إنها شظايا المعنى والدلالة وقد تفجرت بالتوتر والحرارة والشاعرية))[2]، وعلى هذا فإن اللغة الشعرية في منظور علي جعفر العلاق النقدي هي تلك اللغة الجديدة التي تنبع من التجربة الشعرية وتعبر عنها وتعود إليها دائماً، من دون الإحالة على وضعها المعجمي في التعبير.

يحاول العلاق في هذا السياق أن يبين سوء الفهم الذي تعرضت له اللغة، فهو لا يجد أن القصيدة يمكن أن تكتسب جماليتها من اللغة الفخمة الارستقراطية، ولا من خلال اللغة العامية المبتذلة، بل كلما كانت اللغة تمثل إشعاعاً دلالياً في القصيدة فإن بوسعها أن تكتسب حضورها الشعري في القصيدة، وتبقى على هذا الأساس أرضاً بكراً لجميع المحاولات النقدية الواعية التي تدرك خصوصية التشكيل اللغوي للقصيدة.

---

(1) في حداثة النص الشعري: 23.

(2) م.ن: 23.

فجماليات اللغة في القصيدة الحديثة، ما عادت تستنبط من فخامة اللغة، وطريقة استعمالها للألفاظ الرنانة التي تعمل على إثارة المتلقي السامع، وربما ذلك راجع إلى التغير الذي حصل في وظيفة القصيدة الحديثة وطبيعتها ورؤيتها، بعد تحولها من قصيدة سماعية تعول على اللغة الفخمة ذات الإيقاع العالي من أجل جذب انتباه المتلقي، إلى قصيدة قرائية/ بصرية تعتمد اللغة بوصفها مكونا حيا من مكوناتها.

يرى الناقد العلاق أنّ ((جماليات اللغة الحديثة، قد تقع في الطرف الآخر، القصي من جماليات الأداء الكلاسيكي في لغة الشعر وقوته السحرية؛ فالقصيدة الحديثة لا تشق جمالها من الفخامة والتجانس، بل تستمده ربما من حقل آخر))[1]، وغالباً ما يرتبط هذا الحقل الآخر بطبيعة التجربة وخصوصيتها ومناخها ومزاجها المرتبط عادةً بوعي الشاعر ورؤيته.

تدخل هذه اللغة في أعماق التجربة الشعرية كي تصل إلى اكتساب شعريتها المطلوبة، إذ ((إن اللغة الشعرية لغة تنمو، باطراد، لكي تكون بالغة الكثافة، حارة ومتحركة. لغة تسعى، بشراسة لأن تظل في منأى عن الجمال الزائف والزوائد والترهلات التي تضيّق على المعنى، أو تسدّ الفضاء الذي ينطلق فيه هواء الروح، وشهواته الراقية))[2]، وهي لغة ثرّة ترتبط على نحو وثيق بحرارة التجربة وتدفقها وصيرورتها الجمالية.

إن هذه اللغة الشعرية بما تتمتّع به من ميزات وخصائص جمالية في التعبير والتشكيل تنزج عادة في أسلوبية الشاعر ولغته، فإن ((من أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة، وأشد فضائلها جمالاً فرادتها: كونها لغة شاعر بعينه، تجسد رؤياه، وحلمه، وذهوله. ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه))[3]، وهو ما يرتبط بالخصوصية الشعرية التعبيرية التي تميّز شاعراً عن سواه، على النحو الذي يدفع أي شاعر مجيد إلى السعي نحو تأكيدها وتكريسها في شعره.

ونظراً لذلك لم تتخذ اللغة الشعرية في هذا السبيل اتجاهاً محدداً بل أخذت أكثر من اتجاه، واختلفت من عصر إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، ومن تجربة إلى أخرى، إذ ((شهدت القصيدة العربية، منذ الخمسينات، مسعى حثيثاً للاقتراب بلغتها إلى حرارة اليومي وحسيّته، والابتعاد عن ذلك الجهد الزخرفي، الفخم اللامع، الذي ورثناه عن فترات الخمول الشعري الماضية))[4]، وهو ما يعدّ من التحولات الجمالية الكبرى في طبيعة اللغة الشعرية ووظيفتها ورؤيتها وقدرتها على الخلق والتأثير في مجتمع التلقي.

---

(1) في حداثة النص الشعري: 24.
(2) م.ن: 24.
(3) في حداثة النص الشعري: 24.
(4) م. ن: 25.

فالنزول الشعري إلى حساسية اليومي وروحيته ومزاجه كان ردة فعل قوية على تلك الحدود العقيمة، التي كانت تضيق على الشاعر وتخرجه خارج عصره، إذ ((ظل الشعر منذ القدم يستخدم لغة ارستقراطية، فخمة، تتعالى، في الغالب، على الواقع، وتطل من علٍ على أشيائه ومكوناته... أي أن اللغة الشعرية لم تكن ترابية دائماً، بل كانت بهيةً أثيرية باستمرار))[1]، ولم تكن تلك الدعوة إلى اللغة اليومية حديثة، بل قديمة، فكثير من الشعراء القدامى حاولوا الخروج على تلك اللغة الصحراوية الوعرة التي لا تمت للغة المدينة بصلة، وربما كانت تجربة أبي العتاهية وأبي نؤاس وعمر بن أبي ربيعة وغيرهم كثير خير مثال على ذلك، فقصائدهم ذات لغة بسيطة تتخذ من اليومي على نحو ما طريقاً للتعبير عن تجربة القصيدة ورؤيتها.

ويرى العلاق أن اللغة في عصرنا الحديث قد تعرضت في طبيعتها التعبيرية إلى ((انكسارات كثيرة في نسيجها الذي اتسم، طويلاً، بالأبهة والجلال والتجانس. إن الكثير من شعر مصطفى وهبي التل (عرار)، واحمد الصافي النجفي، عبد الله البردوني، نجيب سرور، أمل دنقل، مظفر النواب، أحمد مطر لا يستمد تأثيره من ولائه لتلك اللغة الكلية المتعالية، بل من شحنتها الترابية وجموحها الفردي العنيف))[2]، الذي يرتبط بالحال والبيئة والشعور الفردي والرؤية الجمالية العصرية والمناخ الاستقبالي وجملة عوامل أخرى.

تمثل تجربة الشاعر الأردني عرار لدى العلاق خير مثال على الاستعمال اليومي الشائع للغة، فمن خلالها استطاع تفجير قدرات اللغة الجمالية وتثوير طاقتها في هذا الاتجاه، إذ ((استطاع أن يقيم شعرية قصيدته على المخالفة والفوضى والعبث بكل ما كان موضع اعتبار وتقديس في لغة الشعر... وكانت لغته في الكثير منها، حياتية متدفقة: تقترب من حيوية الكلام اليومي، وتأخذ الكثير من بساطته وقوة الوجدان فيه))[3]، ويحاول عرار في هذا الاتجاه ومن خلال كسر طوق تلك اللغة الفخمة التي اعتادت الأذن العربية على سماعها وتلقيها، الوصول إلى كسر طوق المؤسسة التي كانت تطبق على أنفاس الشاعر وكياناتهم وفضاءاتهم الواسعة العميقة.

فلم يكن (عرار) على وفق رؤية العلاق النقدية في هذا السياق ((ينظر إلى اللغة على أنها وسيلة للتعبير فقط، أو واسطة للأداء، بل باعتبارها مؤسسة رسمية مهيمنة، وسلطة اجتماعية ضاغطة على وعيه المعذب))[4]، وبهذا يتوجب عليه بوصفه شاعراً رافضاً تجاوزها والثورة عليها وتحديها بلغة جمالية تعبر عن روح التجربة وخطابها.

---

(1) الدلالة المرئية:13.
(2) الدلالة المرئية: 14.
(3) م. ن: 14-15.
(4) م.ن: 15.

ويجد العلاق أن هذا الموقف من اللغة لا يبتعد كثيراً عن حياة عرار، إذ كان أكثر التصاقاً بطبقة المعدومين والفقراء، وهم يسحقون تحت أقدام تلك المؤسسة المقيتة، فوجد في هذا التعامل مع اللغة طريقاً للسخرية منها، وهذا لا يعني أن الشاعر لا يمتلك موهبة فنية في معرفة اللغة ببهائها وطرق تعبيرها التقليدية المعروفة، إذ وجد العلاق أن ((عراراً يصل في بناء قصائده، أحياناً، إلى مستويات متماسكة من الأداء لغة وبناء. ولكنه يفاجئنا أحياناً أخرى، بهبوط غريب في نصوصه))[1]، على النحو الذي يشير إلى ولعه بالتخلّي عن وجاهة اللغة ومدرسيتها بحيث يبالغ أحياناً في ذلك مما يؤثّر في جمالية نصّه.

وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى فضاء الروح الصعلوكية التي كان يتميز بها عرار، إذ ((يأخذ العبث باللغة، في بعض الأحيان، منحى آخر: هنا يرتكب الشاعر جملة من المخالفات التركيبية، أو الإعرابية التي تبدو، قياساً على مجمل شعره، غريبة وناتئة رغم كثرتها. وإنه لمن المفارقات، حقاً، أن التفاوت، في لغة عرار الشعرية، يصل هذا الحد، بين إحكام عال في بعض قصائده، وإسفاف لا يبدو معقولاً في بعضها الآخر))[2]، وهو ما يجعل من عامل وعنصر اللغة الشعرية أمراً بالغ الأهمية في وعي الشاعر الذي عليه أن يدرك خطورة الاستعمال اللغوي الشعري، وعدم المبالغة في الذهاب أبعد مما يجب في طريق المغامرة اللغوية غير المحسوبة التي تنعكس سلبياً على الأداء الجمالي للقصيدة، ويكون هذا في غير صالح تجربة الشاعر عموماً.

وعلى هذا الأساس يرى العلاق أن اللغة اليومية بمنطقها الجمالي المالوف هي التي يعوّل عليها عرار، فيمكن ((للمتأمل في شعر عرار، أن يرى بوضوح أن لغته، لا تحفل كثيراً بالمجاز، أي أن حظها من الانزياحات الشعرية يكاد يكون قليلاً إلى حد واضح))[3]، وهذه المسالة يمكن أن تكون سلاحاً ذا حدين، فإذا أخفق الشاعر في استيلاد طاقة جمالية جديدة في هذا المستوى من التعبير، فإن لغته ستسقط في فخّ العادي وتتنازل عن شعريتها وجماليتها التعبيرية.

يتناول الناقد العلاق في هذا السياق تجربة اللغة الشعرية عند الشاعر عبد الوهاب البياتي، ويرى أن المدينة كانت السبب المباشر في تشكيل لغة البياتي اليومية، فـ ((بالنسبة للبياتي، على سبيل المثال، تمثل اللغة أوضح تجليات المدينة. لقد كان دور المدينة كبيراً في تشكيل لغته سواء على صعيد المفردة أو بناء الجملة، وربما لم يكن أي من انجازات البياتي الأولى توازي ذلك الحس اليوميّ الذي ميز اللغة ومنحها الكثير من الألفة والحرارة، لقد كانت لغة المدينة في الخمسينات حقاً؛ فهي كوضع

---

(1) الدلالة المرئية: 33.
(2) م.ن: 34-35.
(3) الدلالة المرئية: 37.

المدينة آنذاك مباشرة، وتلقائية، وواضحة، في أكثر الأحيان، غير أنها كانت في الوقت ذاته تفتقر إلى شيء من الرواء والتماسك))[1]، حتى أصبح يمتلك ((لغةً شعريةً تفتقر إلى الصقل والصفاء أحياناً، لكنها حارة ويومية في أحياناً كثيرة، كما إنَّ له قدرةً عاليةً على تذويب اليومي والأسطوري في رؤياً متوترة. وكان شديد الاحتفاء بالإنسان في صراعه المجيد منذ بدء الخليقة، ضد الألم والامتهان))[2]

وعلى الرغم من أهمية هذه التجربة في كسر طوق التقليد، إلا أن بعض الشعراء تطرفوا في استعمال تلك اللغة اليومية، وأغرقوا لغتهم الشعرية فيما هو غير شعري، إذ ((أوغل بعض الشعراء في تعرية قصائدهم مما يغمرها من خضرة ثرة، غامضة، وتعريضها للنهار الفاضح: نهار المباشرة والنثرية))[3]، على النحو الذي ألحق لغتهم بالصفة النثرية على حساب الشعرية.

وفي الجانب الآخر ظهرت مجموعة من الشعراء المهمومين بالتقليد غير الواعي أخذوا من نماذج الشعراء اللغوية المستخدمة طريقاً لها، وتكرار تلك النماذج بطريقة تقليدية لا حياة فيها، ومن دون البحث في آليات تطوير وتفعيل شعرية مبتكرة، فبدت استعمالاتهم للغة وكأنها تعمل على قوالب جاهزة، وهذا بدورة أعطى لهذه اللغة الشعرية طابعاً من الخمول والبرود والإعتيادية التي لا شعرية فيها على الإطلاق.

إذ لا نجد هناك جديداً يمكن أن ينمي اللغة في القصيدة الحديثة، و((بفعل هذا المسعى التقليدي الجديد تفشّت نزعة التكرار، وضعف الميل إلى التفرد لينهض على السطح، نتيجة لذلك، تشابه الأصوات الشعرية تشابهاً مروعاً، وتكرّس، لا الشاعر المبتكر ذو الخيال الطلق، بل المقلد))[4]، وخلف لنا هذا الاتجاه مجموعة كبيرة من ((شعراء مستهلكين، يعتاشون، غالباً على الشائع والمشترك من انجازات القصيدة الحديثة، لغة، وصياغات تعبيرية، وأشكالاً فنية. إنهم في أفضل مستوياتهم، يشيدون قصائدهم من أحجار ينتزعون معظمها من أبنية شعرية أشد متانة، وأكثر جلالاً))[5]، ويصنعون منها كيانات شعرية هشّة لا يمكنها أن تقاوم الزمن وتقنع جمهور المتلقين.

ولا يقتصر العلاق في معاينته لجماليات اللغة الشعرية على ذلك، بل يجد هناك تياراً شعرياً آخر يقف في المنطقة المقابلة، تميّز بالتجريد والابتعاد عن الحياة اليومية وما يجري فيها من أحداث، إذ ((اتسم هذا الاتجاه الشعري بطغيان المجرد والذهني

---

(1) في حداثة النص الشعري:144.
(2) قبيلة من الأنهار (الذات، الآخر، النصّ)، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان – الأردن، ط1 2008: 42.
(3)في حداثة النص الشعري: 25.
(4) في حداثة النص الشعري: 26.
(5) م.ن: 26.

والافتقار إلى الصور. فالقصيدة، التي تكتب تحت خيمته، تستند في معظم الأحيان إلى مدخرات الذاكرة، بديلاً عما تتفجر به التجربة الحياتية من غنى حسي ووجداني وفكري. تغترف لغتها من حافظة يقظة بدل أن تكون خبرة الحياة، بما فيها من بهجة، وقسوة، وحنين، مصدراً لحقل لا ينتهي من ثرائها وجاذبيتها لغة، وبناء، وصوراً))[1]، وهو ما يراه العلاق فاقداً للروح الشعرية التي بوسعها إنتاج تشكيل جمالي للغة الشعرية، إذ إن المبالغة في التجريد لا يختلف إطلاقاً عن المبالغة في النزول الشعري إلى اليومي والمألوف والعادي والمتداول.

إنّ هذا التجريد بحسب رأي العلاق سيجعل من القصيدة هيكلاً مفرغاً من الداخل، لا ينم عن الحياة والحركة والفعل، ولكن هذا لا يعني الدعوة إلى الإغراق في الحسية، فيجد العلاق إن جمالية الفكر/التجريد في لغة القصيدة، تكمن في ((أن يتحول الفكر، داخل النص الشعري، إلى طاقة شعرية جسدية، متوهجة))[2]، تتفاعل مع التجربة وتستجيب لمعطياتها وآفاقها ورؤيتها.

وفي الوقت نفسه وفي الجانب الآخر ((لا تعني حسية اللغة، إذن، نفي الفكر عنها؛ إذ يظل الفكر بالنسبة للغة الشعر، لحمها الرهيف الحيّ. إن ما تعنيه، هو أن يفارق الفكر تجريديته، ويتخذ شكل التجربة التي يفصح فيها الفكر عن نفسه بثراء حسيّ، وصوري، شيئيّ، مكتنز بالمعنى))[3]، بعيداً عن المنطقة الجافة التي يتمتع بها الفكر في حاضنته المعرفية.

وهو بذلك يحاول فك هذا التداخل في الإشكالية التي وقعت بها اللغة الشعرية، فجمالية تلك اللغة بعيدة كل البعد عن القواعد والمحددات التي يحاول بها النقاد تضييق الخناق عليها والضغط عليها في سياق واحد، فالقصيدة ((فعل من نوع خاص، فعل يعبر عن ذاته داخل اللغة، وينشر ضوءه الروحي عبر ممراتها. ورغم أن القصيدة بوصفها فعلاً لغوياً، تمارس حضورها النفسي والفكري عبر مساحة لغوية معلومة، فإنها تختزن طاقة محرضة. طاقة تحرض على الفعل، وتغري به. طاقة تشير إلى الفعل، أو في أحيان كثيرة، توحي به على درجة عالية من التركيز والإصرار والشفافية))[4]، ومن دون فهم هذه الطاقة واستيعاب حدود عملها لا يمكن التوصل إلى إنتاج جمالية شعرية تتميز بها القصيدة، لأن حياة القصيدة تعتمد أساساً على تفعيل هذه الطاقة.

إن اللغة الشعرية في منظورها الجمالي تمثل ((المشروع الأول لدخول القارئ إلى القصيدة، واختلاطه بها، وهي، بعد ذلك وقبله، أول الممرات وأكثرها عذوبة

---

(1) في حداثة النص الشعري: 27.
(2) م.ن: 27.
(3) م. ن: 28.
(4) مملكة الغجر، د. علي جعفر العلاق، دار الرشيد، العراق- بغداد، 1981: 7.

وقسوة، بديهية بالغة الوضوح وبالغة الأهمية))[1]، وعلى هذا يجب أن تكون اللغة الشعرية في أعلى مراحل تعبيرها وطاقتها الخلاّقة، كي تتمكّن من إقناع المتلقي بقوّة شعريتها وقدرتها على العطاء الجمالي.

ويجد الناقد العلاق في معرض معاينته لخصوصية الاستعمال اللغوي في الشعر ((أن للغة شأناً خطيراً في أي تعبير أدبي أو شعري. وهي، بعد ذلك، أداة أولى للتعامل مع عمل أكثر تعقيداً هو العمل الأدبي شعراً كان أو نثراً. وفي الشعر حين يكون التعويل على (سلامة) اللغة قضية قائمة بذاتها فإن الوقوع في المطبات يكون سهلاً))[2]، الأمر الذي يحمّل الشاعر مسؤولية كبيرة تضعه أمام امتحان عسير لا يمكن تحقيق النجاح فيه بسهولة.

إن اللغة عند العلاق هي عصب القصيدة وعنوان جمالها، ومن دون الاعتناء بها أقصى عناية لا يمكن الوصول إلى قصيدة عالية المستوى على الأصعدة كافة، ((واللغة هي وسيلة الأديب للتعبير والخلق، فاللغة هي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكرة وهي المادة الخام التي سوي منه كائناً ذا ملامح وسمات، كائناً ذا نبض وحركة وحياة، كائناً خلقه الشاعر))[3]، من نبض روحه وشغّل كل ما فيه من طاقات جمالية على التعبير والتشكيل.

الشعر اليوم في منظور العلاق النقدي الجمالي يكتب بوعي نابع من صلب التجربة، وكلما كان الشاعر الحديث الموهوب مثقفاً وواعياً أنعكس هذا إيجابياً على قدرة جمالية نوعية في استعمال اللغة، إذ لم يعد الشعر ((كما كان، لصيقاً بحميميته الأولى: صافياً متجانساً، ومكتفياً بذاته، لم يعد ابن الوحي، أو النقاء الخالص، والتلقائية الكبرى؛ فليس هناك، اليوم، من يكتب بعفوية))[4]، بل أصبحت الكتابة الشعرية ذات طابع تشكيلي يخوض تجربة كبيرة في توظيف واستعارة تقانات الفنون الأخرى، على النحو الذي تتحوّل فيه اللغة الشعرية إلى حامل جمالي لا يتوقّف عند حدّ.

لذا فإن الناقد العلاق يعوّل في مقاربته اللغة الشعرية على الخصوصية والفرادة والوعي والثقافة التي تسند الموهبة وتعززها، إذ ((إن الشعر ازدهار اللغة الخاصة في مواجهة الشائع والمكرور من أنماط القول، وهو انتصار لفرديتنا المعذبة

---

(1) م.ن: 77.
(2) مملكة الغجر: 118.
(3) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي العشماوي: 56.
(4) من نص الأسطورة إلى أسطورة النص: 96.

على عقلية القطيع، والتشابه والعزلة))[1]، حيث يتألق الفضاء اللغوي في القصيدة وكأن لغة الشاعر تستخدم للمرة الأولى.

تتحوّل اللغة الجديدة في القصيدة عند العلاق إلى كيان مستقل مكتظّ بالقوّة والدهشة والتفرّد، فـ ((عن طريق اللغة تنهض القصيدة وجوداً حسياً ملموساً: يمكن لمسه، ورؤيته، وتشممه، وفي اللغة وعبرها تتنامى اللذة الحسية والجمالية... ولا شيء غير اللغة يواجه القارئ أولاً: يملأ روحه وثيابه وجسده بالدهشة، ويبعث فيه الإحساس بالجمال أو الأسى))[2]، وهو في ذلك ينتمي إلى فضاء القصيدة عبر جسر اللغة، إذ إن اللغة الشعرية تعمل في كل مراحل استقبال القصيدة في منطقة التلقي.

وبهذا يمكن القول بحسب العلاق إن اللغة الشعرية هي العنوان الأول لشعرية القصيدة، إذ ((إن كل ما تشتمل عليه القصيدة يكمن هناك: وراء لغتها))[3]، فكلما كانت هذه اللغة جديدة ومتفردة وذات خصوصية تعبيرية عالية، فإن القصيدة بكل عناصرها ومكوناتها ترتفع إلى أقصى درجات التعبير والتشكيل الممكنة، وبكل ما تنطوي عليه من جماليات شعرية.

يرى العلاق أن ميدان الحسم النهائي لشعرية الشاعر يبدأ من اللغة، فهي لبّ القصيدة وجوهرها، إذ ((يبدأ الشاعر مغامرته باللغة ومن خلالها. ولا أعني باللغة هنا لغة المصالحة مع الأعراف، فتلك لغة عامة، مشتركة، لا غواية فيها ولا مفاجآت. اللغة هنا لغة خاصة، تستفز الخيال إلى أقصاه، وتمارس انحرافها الجميل عن الطريق المرسوم للأداء اللغوي منذ قرون))[4]، بمعنى أن القصيدة التي لا تقوم على لغة جديدة مستوفية لشروطها الجمالية فإنها ستصل إلى طريق مسدود، ولا يمكنها أن تحقق فرادة شعرية مطلوبة.

إن اللغة الشعرية إذا ما رضيت بالحدود الدنيا في التعبير عن التجربة وأخلصت لمعجميتها فإنها تكفّ عن كونها شعرية، وتلتحق باللغة الاعتيادية المستعملة خارج إطار الشعر، فقد ((تسرع اللغة الشعرية إلى موتها في زمن قياسي حين تتجه اتجاهاً مستقيماً أو مسطحاً، أعني حين تستسلم لنمطية من نوع ما: نمطية في بناء الجملة، أو المقطع، أو القصيدة عموماً))[5]، ولا تكتسب شعريتها إلا حين تتمكّن من اختراق هذه الحدود وتجاوزها تجاوزاً جمالياً.

---

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار، د. علي جعفر العلاق، دار أزمنة، عمان – الأردن، ط1 2007: 13.

(2) م. ن: 59.

(3) هاهي الغابة فأين الأشجار: 59.

(4) م.ن :62.

(5) م. ن: 65.

ولا شك في أن هذه اللغة الشعرية المعطاءة ستكون لغة كثيفة وخصبة بقدر كثافة وخصب التجربة الشعرية التي تسعى إلى حملها، ((ولغة كهذه لابد أن تكون لغة قلقة مقلقة، مطمئنة تارة، متسائلة تارة أخرى.... أي أنها تتمرد على نمطيتها التعبيرية، وتشوّه أي نسق في الأداء وهو في طور تشكّله، أعني قبل أن يتأسس ويترسخ في وعي القارئ وذاكرته، قبل أن يصبح نمطاً جاهزاً أو رتابة أو موتاً))[1]، وهي على هذا النحو يجب أن تفاجئ القارئ وتقلقه وتطرح عليه أسئلتها الجمالية على المستويات كافة، بحيث تجعله يتجاوز أفق التلقي التقليدية ويغامر في دخول أجواء جديدة تثير حساسيته ورغبته في القراءة والتأويل، من أجل الحصول على لذّة القراءة الجمالية المنشودة.

وعلى هذا فإن العلاق يصف لغة القصيدة الحديثة بأنها ((لغة جسدية ضارية تطفح بالحياة حتى حافاتها الأخيرة؛ لذلك فهي تستعصي دائماً على سلطة الذهني، أو المجرد))[2]، وتحتاج من أجل فكّ شفرتها والوصول إلى حساسيتها المزيد من التأمل والقراءة والتدبّر، نحو بلوغ تلك اللذة الجمالية التي تشتغل عليها هذه اللغة.

لعلّ خصوصية اللغة في شكلها وقوّة تعبيرها هي ما يلفت انتباه الناقد العلاق بحكم تجربته في الكتابة الشعرية، فهو يقول في هذا السياق إنّ ((أشد ما يدهشنا في لغة شاعرٍ ما نبرته الشخصية: أعني حين تكون لغته فردية متميزة، تعكس منحى خاصاً في اختياراته لمعجمه أو أبنيته أو صياغاته. أي أنها تجسد مزاجاً لغوياً وجمالياً، لا يذكّر بالآخرين، ولا يختلط بهواهم اللغوي الشائع، والمشترك، بل يظل فيضاً من حيوية داخلية، ومسعى حميماً إلى مناخ كتابي فردي))[3]، عليه أن يتجاوز كل الأطر المعروفة ويخرج إلى رؤية تعبيرية وتشكيلية مختلفة ومغايرة تتمتّع بأكبر قدر من الخصوصية والفرادة.

ويستكمل العلاق نظرته الجمالية إلى اللغة الشعرية بقوله ((إن القصيدة مهما غامرت في البحث عن التقنيات، ومهما نوّعت في اجتهاداتها في الأداء، تظل جهداً إبداعياً يتجسد في اللغة أولاً، ويسعى من خلال اللغة إلى البرهنة على جدواه وحيويته ثانياً. وحين نشير إلى ذلك، لابدّ لنا أن نبين أن اللغة الشعرية لا تتجه إلى هدفها داخل النص، في خطٍ مستقيم، يمتثل للأعراف دائماً ويسعى إلى التطابق معها باستمرار))[4]، بل هو يجتهد في إقامة فضاء آخر تتحرك وسطه بحرية وحيوية وجمالية خاصة.

---

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار: 65.
(2) م. ن: 65.
(3) م.ن: 66.
(4) الدلالة المرئية: 11.

المبحث الثاني

جماليات الإيقاع الشعري

كان العنصر الإيقاعي - ومنذ ظهور الشعر بوصفه عملاً إبداعياً - يمثل السمة الأساسية التي يفرق بها النقاد بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى ولاسيما النثر، فكثير من كتبنا النقدية والمدرسية منها، ما تزال تردد تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى وله معنى، ذلك التعريف الذي يختصر جميع عناصر القصيدة البنائية، بعنصر واحد – الذي يجده أغلب النقاد العنصر الأهم في العملية – ألا وهو الإيقاع.

وأغلب الثورات الشكلية التي حدثت في مسيرة الشعر العربي قديماً وحديثاً، خرجت من رحم الوزن الشعري الذي هو أحد أهم الأسس المركزية في مفهوم الإيقاع الشعري، وربما كانت الموشحات الأندلسية بداية الخروج على الشكل الشعري المتوارث، فأخذت الأذن العربية تسمع أوزاناً لم تألفها من قبل، وكانت بداية للتحرر من وطأة البحر الشعري الواحد، واستمرت محاولات التجديد في الوزن، و كانت ثورة الشعر الحر تمثل قمة تلك المحاولات التي أوجدت وضعاً جديداً لمفهوم الإيقاع والشكل الشعري والتجربة الشعرية عموماً، وعلى الرغم من الرفض الذي جوبهت به في بداياتها، فإنها استطاعت أن تثبت وجودها وتؤسس لتقاليد جديدة في الشعرية العربية.

لم تكن رؤية الشاعر الناقد علي جعفر العلاق النقدية بعيدة عن ذلك، إذ يجد في الجانب الإيقاعي – عبر جميع الأشكال الشعرية – خصيصة جمالية تهيمن على عناصر القصيدة الأخرى.

ويجد في الشعر الحر ثورة إيقاعية مهمة هزت أركان القصيدة المتوارثة، إلاَّ أنه يرى أيضاً أن الشعراء العرب يقفون عند ما بدأه شعراء تلك الحركة الشعرية، فعلى الرغم من ثورة الرواد وهدفهم في كسر الرتابة الإيقاعية المتمثلة بالبحور الخليلية، يجد أن الشعر الحديث يتعرض للمشكلة نفسها، فشعراء الحداثة الذين تلوا فترة الرواد، لم يطوروا - بحسب العلاق - البنية الإيقاعية للقصيدة الحديثة، فأغلبهم ((يعيشون على بعض ما غنمته القصيدة العربية في هجومها الأول في اتجاه الحداثة الموسيقية، أعني تحديداً استخدام التفعيلة بدل البيت وتعدد القافية بدل التقفية الموحدة. لقد ظل معظم هولاء الشعراء يراوحون، تقريباً، عند منجزات قصيدة الرواد، يقفون أمام الفجوة الأولى التي فتحها السياب ورفاقه في جدار العروض الخليلي دون أن يجرؤوا، تماماً، على توسيع هذه الفجوة))[1]، لذا كان التكرار الوزني الصفة التي

---

(1) في حداثة النص الشعري: 75.

لازمت نتاج هولاء الشعراء على نحو واضح وشامل تقريباً، ولم يتحرّكوا عميقاً لفتح مجالات إيقاعية مضافة على تجربة الروّاد الإيقاعية المهمة.

يرى الناقد العلاق في سياق رصد الرؤية الجمالية في التجربة الإيقاعية للشعرية العربية الحديثة أنّ بحر (الكامل) مثلاً، كان في الخمسينات ((ملاذاً لمعظم الشعراء، يوفر لهم الكثير من متطلباتهم الإيقاعية وصياغاته العروضية.كان بحراً طيعاً، لا وعورة فيه. وقد كتبت معظم القصائد، في تلك الفترة، على هذا البحر... ثم صار الرجز، في فترة لاحقة، مكان الصدارة أيضاً، وذلك لما يتقبله من زحافات وعلل تكسر حدته، وتقربه من النثر أما (المتدارك) و(المتقارب) فإنهما يهيمنان، في السنوات الأخيرة، على معظم ما كُتب ويُكتب من الشعر))[1]، وهو تدرّج نوعي في الاشتباك الشعري مع البحور على النحو الذي يناسب التجربة في كل مرحلة من مراحلها.

وهذا ما جعل بعض البحور حكراً على شاعر معين من دون آخر لكثرة استعماله إياه ولإجادته في هذا الاستخدام، فالبحر الوافر – بحسب العلاق- ((لم يعد بحراً من بحور الشعر العربي، مطلقاً، وطيعاً، ومفتوحاً أبداً. كلا. لقد أصبح هذا البحر، على يد السيّاب، بحراً، ذا طعم سيابي. صار جزءاً من أنين السياب العميق، الراجف. صار لهذا البحر استعمالاته، وتقاليده. وهذه جميعاً تذكر بالسيّاب لأنه كان فارسها، وعابر طريقها الأول يندر أن أجد شاعراً تمكن من هذا البحر تماماً، وترك عليه أثره الشخصيَّ، المتفرد، كما فعل السياب، لذا نجد الكثير من الشعراء، والشباب خاصةً، يتحاشون تقحم هذا الإيقاع اللعين، والعصي على الطاعة))[2]، وهو ما منح التجربة السيابية في تمثّل إيقاع هذا البحر الشعري بعداً إيقاعياً نوعياً خاصاً كان جزءاً من خصوصية تجربته، ولها ارتباط بروحية السياب الشعرية ورؤيته الإيقاعية.

ونجد إن هذه المسالة بوصفها خصيصة ((من خصائص أسلوب الشاعر الذي يبلغ مستوى جمالياً خاصاً عندما يكون ناجحاً. ولو أنه في حالات أخرى، قد يغدو الإيقاع فيه ذا رتابة ثقيلة))[3]، بحيث يعود الأمر أولاً وآخراً إلى حساسية الشاعر وطبيعة فهمه للإيقاع وخصب تجربته.

يحاول العلاق بيان الأسباب التي دعت إلى اقتصار الشعراء على بحر أو بحرين في كتاباتهم الشعرية، منها ما يرتبط بطبيعة الوزن الشعري، فكما نعلم إن بعض البحور تتناسب إيقاعياً مع طبيعة موضوع القصيدة، فضلاً عن ذلك فقد أخرج

---

(1) م. ن: 76.
(2) في حداثة النص الشعري: 71.
(3) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى خضراء الجيوسي، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1 2001: 680.

((الواقع الموسيقيّ معظم البحور المركبة، أو البحور الممزوجة كما تسميها نازك الملائكة، من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاماً، واقتصر التشكيل الموسيقيّ، في معظم الكتابات الشعرية، على البحور المفردة، أو ما اصطلح عليها، بالبحور الصافية. نظرياً لم يبق سوى ثمانية بحور شعرية فقط يمكن أن تسهم في تشكيل إيقاع القصيدة الحديثة، أما عملياً فإن نصف العدد، أو أقل من ذلك، هو ما يؤدي دوراً موسيقياً واضحاً في شعرنا الحديث))[1]، ويجد العلاق أن بعض الشعراء ليس لديه الجرأة في استعمال بحر شعري، لا يمتلك رصيداً كافياً للاستخدام من لدن شعراء سبقوه، فضلاً عما يتصل بطبيعة الشاعر ومستوى نضجه الفكري والوجداني.

تبعاً لذلك حاول الشاعر العربي الخروج من دائرة التكرار الشعري، وذلك من خلال التنويع في إيقاع القصيدة الحديثة، إلاّ إنَّ أغلب تلك المحاولات كانت سطحية وعاجزة عن تحقيق ثورة إيقاعية في بنية هذه القصيدة، إذ لم تجازف في استعمال البحور المركبة، لان بعض الشعراء لا يمتلكون قدراً عالياً من الموهبة الشعرية في مجال استثمار الطاقة الإيقاعية لهذه البحور في أعلى درجات كفاءتها، فضلاً عن ((طبيعة البحور المركبة عموماً؛ فالوحدة الموسيقية فيها لا تتكون، كما في البحور المفردة، من تفعيلة واحدة بل من تفعيلتين مختلفين، لذلك فإن الشاعر مضطر إلى تكرارهما معاً كوحدة موسيقية))[2]، على النحو الذي يعيق من حركية الإيقاع وديناميته في القصيدة الحرّة، إذ لم يتصدّ لذلك شاعر ذو موهبة كبيرة واستيعاب نوعي وشامل لفاعلية البحور الشعرية المركبة وطريقة استخدامها وفهم حساسيتها الإيقاعية.

هذا ما أشارت إليه نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) في حديثها عن البحور الممزوجة (المركبة)، إذ تقول في هذا الصدد ((الواقع أن نظم الشعر الحرّ، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر))[3]، وهي قضية تبدو من الناحية النظرية صحيحة لكنّ تجربة كل شاعر وتجربة كل قصيدة هي التي تحدد في النهاية طبيعة الفضاء الإيقاعي الذي يحكم الحراك الإيقاعي في النص.

إنّ هذا الرأي الذي تبنّته نازك الملائكة هو ما دفع كثيراً من الشعراء إلى الاقتصار على عدد معين من البحور الشعرية، فـ((البحور المركبة لا تتيح للشاعر مرونة كافية يستخدم فيها الوحدة الموسيقية التي يريد بطلاقة ووفق ما تمليه عليه

---

(1) م. ن:76-77.

(2) في حداثة النص الشعري:77.

(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة – بغداد، ط3 1968: 64.

أجواء التعبير وحالة الكتابة))[1]، بحيث يضطر إلى استخدام بحور تتيح هذه المرونة وتحقق له الفضاء الإيقاعي المطلوب.

لذا حاول الشعراء الخروج من التضييق الذي تفرضه البحور المركبة عليهم، وذلك من خلال استخدام بعض التقانات الإيقاعية المتنوعة، من أجل الخروج بالقصيدة إلى مجال موسيقي أوسع وأرحب، يتغلب فيه على وعورة البحور المركبة وتعقيد التعامل مع أكثر من تفعيلة في سياق إيقاعي واحد، ويفجر طاقات القصيدة الموسيقية على أكثر من مستوى.

ويجد العلاق أن الشاعر العربي الحديث، حاول تجريب الكثير من التقانات الإيقاعية، منها ما كان موجوداً ومتأصلاً في تراثه الشعري، مثل التضمين، وهو مصطلح عرفه القدماء، وهو يشير إلى ((ارتباط بيت عروضياً بالبيت الذي يليه))[2]، ويجد يوسف الصائغ أن التضمين أطلق خطأ على ظاهرة التدوير التي ظهرت، في الشعر الحر، وما أطلق فهو ((للإشارة إلى ارتباط شطرين من أشطر الشعر الحر أو النثر بتفعيلة واحدة أو بأكثر))[3].

ويجد العلاق أن أدونيس استعمل التضمين على نحو متفاوت من النجاح في قصائده، إذ ((حظيت جهود أدونيس، في هذا المجال بنجاح نسبي قياساً إلى محاولات زملائه، كالسياب مثلاً، إلاَّ أنها، من ناحية أخرى، ظلت جهوداً تتسم بقدر عالٍ من القصدية والبراعة دون أن يرتفع لتكون تجربة وجدانية فيّاضة. ظلت محاولة واعية وبارعة للعثور على شكلٍ عروضي للتجربة دون أن تصبح تجربة تبتكر شكلها الموسيقيّ بعنف وانثيال صادقين))[4]، وتبعاً لذلك لا يرى العلاق في التضمين وسيلة لإثراء الجانب الإيقاعي في القصيدة الحديثة، لأنها تفقد الكثير من شروطها الجمالية، فهي لا تنبع من تجربة الشاعر بل علية أن يبحث عن الإطار الموسيقي قبل التجربة الشعرية.

لذلك يجد العلاق في تجربة التدوير، ظاهرة بارزة اتسم بها الشعر الحر، وتحسب للقصيدة العربية الحديثة، لأنها استطاعت أن تقفز بها إيقاعياً على أسوار القصيدة العمودية، وأن تجعل منها شكلاً مطلقاً تحدده التجربة الشعرية لا الجانب الإيقاعي، إذ إن ((آلية التدوير يجب أن تنبثق عضوياً أو عفوياً من صميم النص ومن

---

(1) في حداثة النص الشعري:78.
(2) الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ: 192.
(3) م.ن: 192.
(4) في حداثة النص الشعري:81.

باطن التجربة))[1]، فيركّز العلاق هنا على صفة العضوية وصفة العفوية المرتبطتين بجوهر التجربة الشعرية.

فضلاً على أن ظاهرة التدوير يجب أن تكون لها وظيفة و ((فائدة شعرية وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك يسبغ على البيت غنائية وليونه لأنه يمّده ويطيل نغماته))[2]، ويتيح للشاعر فرصة أكبر للتعبير عن درامية تجربته بغنائية متواصلة تستوعب الحدث الشعري.

يحاول العلاق وقبل الحديث عن التدوير بوصفه خصيصة جمالية أثْرتْ القصيدة الحديثة، التفريق بين هذه الظاهرة بصفتها الجمالية، والقصيدة المدورة، وبعضهم من لا يجد بينهما فرقاً، وهذا ما أكده العلاق في حديثه عن ذلك، إذ يرى أن الفرق ((لا يكمن في الأساس العروضي لهما؛ إذ إنهما، معاً، يستندان إلى مبدأ التدوير وتدفق البيت الشعري ونموه نمواً يثريه عروضياً، وبنائياً، ووجدانياً))[3]، بل يكمن الفرق الأساس ((في الشكل الذي يكتسبه التدوير أو ينتهي إليه))[4].

فالفارق لدى العلاق هنا فارق جمالي، فهو لا يعارض التدوير بصفته التشكيلية الدلالية، إذ يظل عنده ((إمكاناً قابلاً للتشكيل والتعدد حسب التجربة وانسجاماً مع تدرّجاتها اللونية والروحية والفكرية. إنه، في هذه الحال، مدى مفتوح، يتسع أو يضيق، يتوتر أو يرتخي، يتشظى أو يلتئم، وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلاّ إلى إيقاعه الداخليّ، وما فيه من ضجيج، أو صمت، أو هوى))[5]، ويرى في القصيدة المدورة – على الرغم من أنها إحدى تنوعات ظاهرة التدوير - شكلاً محدداً، يحد من حرية الشاعر الإيقاعية، ويضعه في فضاء مغلق يحيط بتجربته الشعرية، فالقصيدة المدورة إذن ((إمكانية محددة أو، على الأصح، وقوف التدوير عند حافة حادة، وتحويله إلى شكل منته، جاهز، صلب، فالقصيدة المدورة، لذلك، إطار مغلق، يحتوي النص الشعري من مفتتحه وحتى نهايته))[6].

ويبدو إن التفاتة العلاق هذه جاءت نتيجة قلة النظر إلى التدوير بوصفه خاصية جمالية، إذ ((إن العروضيين لم يتناولوه تناولاً ذوقياً، بل كان كل ما صنعوا إنهم نصّوا على جواز وقوعه بين الأشطر، دونما إشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها لأن

---

(1) القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا – دمشق، ط1 2001: 161.

(2) قضايا الشعر المعاصر: 91.

(3) في حداثة النص الشعري:82.

(4) م. ن:82.

(5) في حداثة النص الشعري:82.

(6) م. ن: 82-83.

الذوق لا يستسيغه))[1]، على النحو الذي يطالب فيه العلاق بالاهتمام بالجانب التشكيلي المتعلّق بطبيعة التجربة وحساسيتها، فالتدوير ليس زينة إيقاعية بل هو ضرورة يلجأ إليها الشاعر لحلّ مشكلة إيقاعية ودلالية في الوقت نفسه، وبغير ذلك فإنه ينعكس سلبياً على الروح الإيقاعية في القصيدة ويفقدها شرطها الجمالي في هذا المضمار.

ويمثل حسب الشيخ جعفر – بحسب رؤية العلاق - صوتا شعريا بارزاً في استخدام تقنية التدوير، إذ كان يمثل في بداياته الشعرية ((طاقة إيقاعية، شديدة التنوع، واندفاعة جياشة صافية))[2]، ويبدو أن تفرد الشاعر في هذا المجال، وغواية الشكل الشعري، كانتا سبباً في تحول التدوير لدى حسب الشيخ جعفر إلى عادة شعرية،((سقطت تحت هيمنة الاطمئنان إلى طريقة جاهزة في الكتابة: القصيدة المدورة. وبدأ التدوير، لدى حسب، يصبح طقساً، أو شكلاً مقدساً ونهائياً، بعد أن كان تجربة نامية، بالغة الحيوية والصفاء))[3].

ويمثل البياتي لدى العلاق صوتاً شعرياً مميزاً في هذا المجال، مستفيداً من تجربة حسب الشعرية، واستطاع أن يستعمل تقانة التدوير بصورة تضفي جمالية إيقاعية على القصيدة،إذ أدرك ((كما أدرك حسب الشيخ جعفر أيضاً، ما يمكن أن يقود إليه التدوير الطويل من رتابة، فاحتال على ذلك بجملة من التقنيات التي تضفي على التدوير حيوية وجمالاً. إنه، يستخدم الكثير من الوسائل... كالمزاوجة، بين الطريقة الكلاسيكية والحديثة، الجمع بين أكثر من وزنين شعريين أو بين الشعر والنثر، استخدام الأبيات المقفاة والمتفاوتة الطول، إغناء القصيدة بالقوافي الداخلية))[4].

ومن خلال ما تقدم يجد العلاق أن التدوير إثراء إيقاعي مميز للقصيدة، إذا استعمل بصيغته الجمالية المنبثقة من تجربة القصيدة، إذ إن ((الرابط العضوي بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي داخل بنية التدوير، يجب أن يتحقق في انسجام تام كي تتحقق الفائدة الشكلية والمعنوية المزدوجة))[5]، لكنه تحول لدى بعض ضعاف الموهبة إلى شكل شعري جاهز ورتيب، و((كتابة آلية، حين صار خضوعاً لسحر الموجة، واستسلاماً لفتنتها الشائعة. إن معظم الذين أخذوا يعتمدون القصيدة المدورة إطاراً إيقاعياً لقصائدهم لا يملكون الدوافع الداخلية التي تحتم اختيار هذا

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 92.
(2) في حداثة النص الشعري:88.
(3) م. ن:91.
(4) م. ن:93.
(5) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية:161.

الشكل، ولا يعانون تجربة درامية ضاغطة، تستدعي التدوير، وسيلة للأداء))[1]، على النحو الذي جاء استخدامهم لهذه التقانة الإيقاعية المهمة هامشياً وسطحياً وغير منتج.

ولا شك في أن استخدام التدوير يحتاج إلى وعي شكلي في الاستخدام فضلاً عن الوعي الدلالي والجمالي، إذ إن ((افتقار التدوير إلى الجماليات التقليدية للشعر، كرهافة التقفية، وشكل الأبيات الخارجي، والوقفات المعبرة لا يمكن تعويضه إلاَّ بفيض شعري، يحفل بالمفاجآت، والتموج، ولغة مشحونة بالدهشة وصور التضاد والمفارقة))[2]، وهو بذلك يتحول إلى مجرد إطار إيقاعي خارجي لا يمت لجماليات القصيدة بصلة.

وعلى الرغم من التشويهات التي وصمت بها تقانة التدوير، فإنها تبقى في هذا السياق - إذا استعملت بصيغتها الجمالية - ((أحد المنافذ الحيّة التي تنفتح على ثراء وتنوع كبيرين، يمكنهما أن يوسعا من المدى الإيقاعي للقصيدة الحديثة، ويسهما، كذلك، في تعميق الصلة بين حداثتها الإيقاعية وحداثتها الرؤيوية معاً))[3].

وينظر العلاق إلى تاريخ القصيدة العربية نظرة فيها كثير من الموضوعية على مستوى استثمار الإمكانات الإيقاعية، إذ يجد من ((مفارقات حداثتنا الشعرية، ربما أن القصيدة القديمة، رغم ضيقها الإيقاعي، كانت أكثر غنى في تنوعها العروضي من القصيدة الحديثة التي استبعدت، عملياً معظم البحور الشعرية واقتصرت، في معمارها الموسيقي، على بحور محدودة))[4]، وهو ما يجب أن يحرّض الشاعر الحديث إلى الإفادة القصوى من إمكانات البحور الشعرية القليلة التي يستخدمها، ومن الإمكانات الإيقاعية الأخرى التي يمكن أن تندرج في قدرة الشاعر العربي الحديث على تحديث الرؤية الشعرية في مجال الإيقاع خاصة.

لم تحظ القافية كثيراً باهتمام النقاد بوصفها ركناً مهما من أركان المستوى الإيقاعي، فنجد أغلب النقاد الذين تحدثوا عن المستوى الإيقاعي في القصيدة يحاول الفصل بين الوزن والقافية، من دون الأخذ بنظر الاعتبار أن للقافية دوراً مهماً في بنية القصيدة الصوتية، لذا ((ركز العروضيون عليها كعنصر عروضي منفصل عن النص الشعري بمكوناته وعناصره الأخرى كالصوت والمعجم والتركيب والدلالة))[5]، في حين ((تساهم القافية، حين تكون في موقعها المؤثر، في نجاح مهمة

---

(1) في حداثة النص الشعري:102.
(2) م.ن:102.
(3) م. ن: 103.
(4) م. ن: 76.
(5) عزف على وتر النص الشعري، أ.د عمر محمد الطالب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية – دمشق، 200:176.

مهمة الوزن. إن من شأنها أن تجعل القصيدة أكثر التفافاً على نفسها، أكثر تميزاً، وأكثر إغراء بمتابعة النغم الداخلي، أي أن القافية تسهم في جعل حواف القصيدة ملمومة، وحادة))[1]، وتعمل على إثراء البعد الموسيقي الغنائي في فضاء القصيدة.

لا شك في أن الشاعر الناقد على جعفر العلاق في تناوله للجانب الإيقاعي في القصيدة الحديثة، بوصفه محوراً مركزياً من محاور نظرته النقدية الجمالية، يعمد إلى إلفات النظر النقدي إلى أهمية هذا الجانب وخطورته، إذ إن القصيدة العربية تنهض في مقوّم أساسي من مقوماتها التاريخية على فكرة الوزن، وهي الأساس الإيقاعي المميز لها، وحين يهتزّ هذا المقوّم على أي نحو من الأنحاء كما حدث في تخلّي الشاعر العربي الحديث عن نصف البحور المعروفة في الشعرية العربية ((البحور المركبة))، فإن ذلك يحتّم عليه الإفادة القصوى من الإمكانات الإيقاعية الأخرى البديلة لسدّ هذا النقص قياساً بالقصيدة التقليدية (العمودية)، وقد قدّم العلاق رؤية جمالية مهمة في هذا السياق جاءت من كونه شاعراً بالدرجة الأولى، قد أدرك ووعى قيمة هذا العنصر وعمل شعرياً ونقدياً على تطويره واستثمار الإمكانات المتاحة لذلك.

---

(1) مملكة الغجر:71.

المبحث الثالث

جماليات الاشكال الشعرية

يمثل شكل القصيدة الحديثة مطلباً جمالياً مهماً يسعى الشعراء في بناء قصائدهم إلى بلوغ مرحلة عالية فنية منه، لما يحمله هذا الشكل الجديد من جانب (تعبيري) دلالي وسيميائي وجانب (تشكيلي) لا يقل أهمية عن شعرية العناصر التعبيرية المكونة لبناء القصيدة، وهو ما افتقرت إليه القصيدة العمودية التقليدية، إذ بقي شكل القصيدة مكبلاً بالبحور الخليلية والقافية الموحّدة، فلم تكن ميزة القصيدة بشكلها بل بما تحويه من ألفاظ ومعانٍ وصياغات لغوية.

لذا جاءت قصيدة التفعيلة ردة فعل على البنية الشكلية التقليدية للقصيدة العمودية، إذ لم يعد بوسعها التعبير عن روح العصر والاستجابة لمتطلباته، وفي الأعم الأغلب ما يتنازل الشاعر عن مضمونه الشعري من أجل شكل القصيدة المحدد بالبيت الشعري وقيد القافية الموحّدة، إذ ((إن تطور الشكل في القصيدة الحديثة ليس مسألة اعتباطية بل تطور خاضع لعوامل كثيرة، يقابله تطور على مستوى الوظيفة الشعرية، فكلما تطور الشكل الشعري، اتسع أفق الأداء الوظيفي للقصيدة))[1].

فالشكل الشعري الحر كان أقرب من تجربة الشاعر وحساسيته ورؤيته العصرية، فمضمونه الشعري يحدد شكل القصيدة وليس الأمر خلاف ذلك، إذ إن ((تغيير مستويات الشكل وتطورها يخضعان لعاملين الأول، وعي الواقع وضروراته، ثم إدراك الأداة وفهمها التي يمكن أن يتوسل بها الشاعر لصناعة الشكل الجديد لتجربته الشعرية، وذلك لانه تطور يأتي استجابة لمعطى حضاري وليس رغبة ذاتية مجردة))[2]، لذا جاء تحليل شكل القصيدة جزءاً من جماليات القصيدة الحديثة، بل نجد كثيراً من الدراسات التي دارت حول شكل القصيدة وما تؤديه من دور مهم في تجربة الشاعر.

ويبدو إن التحرر من شكل القصيدة التقليدي، والأهمية التي أولتها الدراسات الحديثة، للشكل الشعري كان سبباً في إيغال بعض الشعراء في أشكالهم الشعرية إلى حدّ يتجاوز الحاجة الفنية والجمالية للقصيدة، إذ تحولت بعض القصائد في هذا السياق إلى مجموعة من الخطوط والمجسمات والأشكال المجانية، التي لا تمت بصلة حيوية لتجربة الشاعر.

---

(1) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ (المسرح، الرسم، القصة، السينما)، رسالة ماجستير، جامعة تكريت – كلية التربية للبنات، إشراف د. محمد صابر عبيد، 1999: 8.

(2) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ (المسرح، الرسم، القصة، السينما): 9.

ولا تخرج قصيدة النثر عن ذلك التطور الذي حدث في مسيرة القصيدة العربية، فهي شكلٌ إبداعي مهم، وحلقة مهمة من حلقات تطور الأشكال الشعرية، ولكنها لم تنضج شكلياً، إلا على يد مجموعة من الشعراء، لما يتطلبه هذا الشكل من قدرة شعرية عالية، على أساس أن هذه القصيدة تخلّت تماماً عن البحور الشعرية والقافية وكل ما له صلة بالثقافة الإيقاعية في القصيدة العربية التقليدية، واتجهت إلى بدائل إيقاعية أخرى.

ولا يمكن لأحد إنكار أهمية الشكل في بناء القصيدة الحديثة، إذ استطاع أن يكون معطى جمالياً بالغ الخطورة والأهمية في نجاحها، يتناسب مع العناصر الأخرى، لكن من دون أن تكون له الميزة الحاسمة في الحكم على جماليتها، فلا نستطيع أن نهمل القصيدة التقليدية بسب شكلها، ولا نعظم القصيدة الجديدة (التفعيلة)، لأنها أكثر حداثة من سابقتها على مستوى الزمن فقط، إذ إنّ نجاح القصيدة في كل الأحوال يعتمد على قوّة شعريتها على مستوى التعبير والتشكيل معاً.

يرى الناقد علي جعفر العلاق أن ميزة القصيدة الإبداعية والجمالية تكمن أولاً في شكل القصيدة، إذ ((صار الشكل الشعري قيمة مطلقة في حد ذاته لدى الكثيرين منهم؛ وأصبح الإعراض عن هذه القصيدة أو تلك محسوماً منذ البداية احتكاماً إلى منطق خارجي محض هو الشكل))[1]، وهم بذلك ينكرون ذلك التلاحم الجمالي ما بين شكل القصيدة ومضمونها، بل أصبح في الوقت الحاضر يوازي أهمية المضمون الشعري. فـ ((القصيدة الحقة، أو النص المكتمل، ليس جهداً شكلياً محضاً، خالياً من دفء الذات، وليس حشداً من المفردات المرصوصة بعناية، بل هو مغامرة الروح وهي تبتكر، من اللغة وفي اللغة كيانا حسيا لعذابها الوارف، أو انتصارها العصيّ على التحقق))[2].

لقد أصبح شكل القصيدة – لدى النقاد العرب - يمثل أداة مهمة في بناء القصيدة العربية القديمة، فلا نجد دراسة نقدية تخلو من الحديث عن شكل القصيدة ـ المتمثل بالجانب العروضي ـ، وكانت اغلب آرائهم النقدية تدعو للمحافظة على ذلك البناء العروضي، وغالباً ما يحكم على الشاعر بالضعف إذا ماخرج عليها، لذا تحول إلى شكل من أشكال التعصّب غير الفني وغير الجمالي للنوع الشعري على حساب القيمة الإبداعية له.

ونجد العلاق ومن خلال آرائه النقدية ذات الطبيعة الجمالية، لا يرى في الشكل الشعري سمة مميزة وحاسمة لهذه القصيدة، أو تلك،فهو ((لايحدد مصير نص ما، ولا يكشف عن مدى شعريته: إن ما يحدد ذلك أمر آخر تماماً. إنه تشغيل الشكل الشعري

---

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار، علي جعفر العلاق،: 42.
(2) م. ن: 31.

وتفجير ما في مكنونه الداخلي من جمال أو إثارة ضمن رؤيا تنتظم كل عناصره))[1]، والأخذ بنظر الاعتبار بقية عناصر القصيدة، التي تشكّل مع عنصر الشكل الفضاء الشعري العام المكوّن لبناء القصيدة.

القصيدة العمودية

تمثل القصيدة العمودية البنية الشكلية الأساسية المعروفة للقصيدة العربية، وهي في الغالب مكونة من شطرين، هما الصدر والعجز، وغالباً ما كانت تخضع لهندسة صوتية حسابية عالية الضبط والتوافق، يتساوى فيها عدد التفعيلات في كلا الشطرين تقريباً، وعلى الرغم من أهمية هذا الشكل وهيمنته لفترة طويلة على بناء القصيدة العربية، إلاَّ أن النقاد لم يولوا اهتماماً لهذا الشكل البنائي لأنه ثابت ولا خلاف عليه، وربما كان من المسلمات والبدهيات التي لا تحتاج إلى مزيد من التحليل والتفسير.

وتمثل محاولة الخليل بن أحمد الفراهيدي العروضية في اكتشاف علم العروض، المحاولة الأولى للبحث في شكلية هذه القصيدة على أساس رياضي بالغ الدقة، إذ قسم البيت الشعري إلى صدر وعجز، ولكن في النهاية بقيت محاولة صوتية، ادت إلى فرض المزيد من القيود على تجربة الشاعر، بوصفها ارثاً شعرياً لايجوز الخروج عليه، لذا لم يتمكّن الشاعر من خرقها إلا في منتصف القرن العشرين على يد الروّاد.

لذا كان الشكل في القصيدة العمودية وعاءً يضم جميع الموضوعات بلا استثناء، وكان اهتمام الشاعر ينصب على اللغة والمجاز والصورة البلاغية على النحو الذي يحفظ التقاليد المعروفة والمتفق عليها في البناء الشعري، فضلاً عن أهمية حضور الوزن باشتراطاته الصحيحة.

وتبعاً لذلك ظهرت سلسلة محاولات للتخلص من هيمنة الشكل التقليدي وكسر رتابته، فظهرت لنا الموشحات، وحاولت خرق الشكل التقليدي واقتراح أشكال بديلة، ثم ظهر الشعر المرسل وغيره، وعلى الرغم من أهمية تلك المحاولات وطرافتها، باعتبارها مقدمات لظهور شعر التفعيلة، إلاَّ أنها لم تتخلص من هيمنة الشكل التقليدي، إذ بقيت تدور في فضائها العروضي، لكنها خلقت نوعاً من الجرأة للدخول في مغامرات جديدة على وفق هذا النسق.

وقد رافقت ظهور الشكل الشعري الجديد دعوات لنبذ جميع الأشكال الشعرية ذات البناء العمودي التقليدي، بدعوى أنها تمثل الكلاسية القديمة في رصد الأشكال الشعرية، في حين غاب عن هولاء أن القصيدة الجديدة لم تأت بدعوى القضاء على

---

(1) م. ن: 83.

القصيدة العمودية، بل هي محاولة لكسر القالب العروضي والتخلص من القيود التي فرضها أنصار هذا الشكل الشعري على حساب تجربة الشاعر وحساسيته وموضوعه، فكثير من الشعراء – حتى الشعراء الذين نادوا بالتغيير – لم ينكروا قوّة حضور القصيدة العمودية، بما تمتلكه من تاريخ في ذائقة المتلقي العربي عبر أكثر من ألف عام من مسيرة الشعرية العربية.

لا يرى العلاق في رؤيته الجمالية للشعر العربي أنّ شكل القصيدة هو الذي يحكم على حداثة القصيدة، فـ ((الجواهري والبردوني، ونزار قباني، في قصائدهم العمودية، أكثر حداثة في رؤاهم الشعرية من العشرات من كتاب قصيدة النثر، وأعمق تمرداً على الأعراف السائدة في الشعر أو الحياة ممن يدعون هذا التمرد))[1]، وتبعاً لذلك أهملت الكثير من النماذج الشعرية المهمة، بسبب شكلها الشعري، حتى وإن كانت لشاعر حداثي، فمن ((المفارقات الغريبة أن شاعرين، مثل ادونيس ومحمود درويش لم تسلم نماذجهما العمودية، من هذا الإهمال. لقد ظلت بعيدة عن عناية النقاد، رغم جمالها الفائق، ورغم ما يتمتعان به من حظوة يحسدان عليها بين دارسي الشعر ونقاده))[2].

لذا نجد أن أغلب أحكام النقاد في هذا المجال تفتقر إلى الموضوعية والدقّة والشمول، لأنها تحكم على هذا النمط حكماً تعصبياً ظاهراتياً، قبل الدخول إلى النص بدعوى شكله التقليدي فقط، الذي لا يمت للحداثة بصلة. فـ ((موقف النقاد من هذا النمط الشعري يفتقر، في البعض منه على الأقل، إلى التماسك والاحتكام إلى المنهجية ليخرج من تلك الأرجحة الواضحة بين الرفض والقبول، بين الاحتفاء المؤقت والإهمال الدائم لهذه القصيدة التي يتجدد اهتمامنا بها بين فترة وأخرى))[3].

وعلى الرغم من الإهمال الذي جوبهت به القصيدة التقليدية (العمودية) استناداً إلى هذه النظرة الجمالية الضيّقة، يرى العلاق أنها ما تزال قادرة على النهوض بمهامها الجمالية، إذا توافرت لها قدرة شعرية عالية، تبتعد عن التقليد وتكرار الأنموذج، فـ((الكثير من شعراء الحداثة العرب ظلوا يعاودون الكتابة وفق هذا الشكل الشعري بين فترة وأخرى، كان بعضهم يسند إلى هذا الشكل دوراً فنياً أو فكرياً، يشتد به نسيج النص من جهة، أو يؤجج به فكرة ما، أو عاطفة معينة من جهة أخرى. أما البعض الآخر، كالبياتي مثلاً، فقد كان يكتب القصيدة العمودية الكاملة، أحياناً كما فعل في سنواته الأخيرة))[4]، وهو بذلك يؤكد على أن شعرية القصيدة تكمن في عناصرها

---

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار: 43.
(2) م. ن : 43.
(3) هاهي الغابة فأين الأشجار: 44.
(4) م. ن: 83.

وليس في شكلها الخارجي حسب، فكلما حققت القصيدة فرادتها الإبداعية كانت أقرب إلى امتلاك طاقاتها الجمالية.

إنّ القصيدة الحقّة بحسب رؤية العلاق النقدية الجمالية ((لا يحدّدها الشكل وحده؛ فالشكل ليس إناء منفصلاً عن فيض الذات، بل هو تجسيد حي ملموس لكل ما يمور في عقل المبدع وروحه من توق وألم وتوجّسات؛ لذلك فالتقليدية ليست مقصورة على القصيدة العمودية فقط؛ إن الكثير من القصائد المحسوبة على الحداثة هي تقليدية حتى النخاع: الافتقار إلى حيوية اللغة، ضمور المخيلة، تفكك البناء، خفوت الإحساس الفردي))[1]، وبهذا تتكشّف رؤية الناقد العلاّق عن موضوعية ووعي جمالي لا يتوقف عند حدود الشكل المجرد، بل يعاين القصيدة بوصفها كتلة جمالية متكاملة بين جميع عناصرها.

القصيدة الحرة ((التفعيلة))

تمثل القصيدة الحرّة ((قصيدة التفعيلة)) ثورة تشكيلية وتعبيرية على ثبات القصيدة التقليدية، هدفها هو كسر شكلية تلك القصيدة، والخروج من دائرة التكرار الشعري، الذي جعل من القصيدة بنية شعرية جافة ذات طبيعة واحدة عصيّة على التجديد، لا تمتلك أدواتها الجمالية التي يمكن أن تناسب العصر وتحولاته الكبيرة، إذ ((كانت حركة الشعر الحر في بدايتها، تمثل تطوراً شكلياً، قصد مباشرة قيود الشكل التقليدي للقصيدة العربية ذات الشطرين والقافية الموحدة.فلقد كان الإحساس بوطأة هذا الشكل، يزداد بازدياد طموح الشعراء المجددين، في ظروف تنامي النزوع إلى التحرر بوجه عام))[2].

لذا حاول الشعراء الذين تبنّوا قصيدة التفعيلة الثورة على الجانب الموسيقي التقليدي المؤلف من شطرين، والتفنن به ضمن شكل يقوم على السطور الشعرية المتنوعة الأبعاد خلافاً للأبيات الشعرية المتساوية عادةً، وذلك للتأكيد على أن شعرية القصيدة لا تكمن في شطري القصيدة، وحسب، بل ((بدأ البحث عن إيقاع للقصيدة لا يتمثل في الوزن الشعري وحده، بل في حرية إيقاعية ممكنة: تقع خارج الوزن الموروث، خارج إطاره الجاهز))[3].

على هذا الأساس يمكن القول إن الثورة بالدرجة الأولى هي ثورة إيقاعية، إذ ((كان هذا الإيقاع يتجاوز الوزن الشعري ليجد تجسيده الممكن في خلخلة ذلك الوزن، في كسر تشكيله الهندسي الحاد، وترويض اندفاعاته الصوتية المتسارعة. كان الشاعر العربي يحاول انجاز ذلك عبر سلسلة من عمليات الاقتحام تعيد الاعتبار،

---

(1) م.ن: 46.

(2) الشعر الحر في العراق (منذ نشأته حتى عام 1958)، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2006: 180.

(3) في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق،: 122 .

لأول مرة، لزحافات الشعر، وتشحنها، بعد تحريرها من طاقتها السلبية، بفاعلية جديدة، تستطيع عن طريقها تغذية القصيدة بما تتطلبه من سرعة أو إبطاء أو بعثرة أو انثيال))[1].

وعلى الرغم من أهمية هذا التغيير، ولكن الناقد العلاق، لا يجد في ذلك ميزة تحسب لهذه الثورة الشكلية، لأن القصيدة ما تزال تدور في فلك التقليد، فهي تحاول حل مشكلة بأخرى، من خلال اقتصارها على الوزن من دون النظر إلى عناصر القصيدة الأخرى، فهو ينظر إلى التغيير بوصفه مغايرة نوعية للسائد يجب أن لا تتوقّف عند حدود الإيقاع.

فالقصيدة الجديدة ليست مجرد ثورة شكلية، وحسب، بل وظيفية في الوقت ذاته، لذا ((صار الشعر، في تطوره الأرقى، رؤيا للحياة والكون تختزل تجربة الشاعر الكيانية في شكل حسيّ شديد الدلالة. لذلك ما عاد الشعر الحديث مجرد انعطافة شكلية، بل صار...، مفهوماً ورؤيا جديدين ساعدا على الانتقال بحركة الحداثة إلى أفق مغاير. هكذا تستمد القصيدة الحديثة حيويتها، لا من إنجاز عروضيّ شكليّ بل من تجسيدها لرؤيا شعرية تخص الشاعر، ويترشح عنها موقفه الفني والفكري، في بنية حسية تعبيرية))[2].

وهذا ما أكد عليه العلاق في آرائه النقدية الجمالية، فليس الهدف من التغيير عنده هو في استبدال قالب وزني بآخر، بل كيف تستطيع أن تحول عناصر تلك القصيدة إلى طاقة جمالية فعالة، تنم عن تفرد وإبداع، وإلاّ تقع في فخ التقليد والتكرار، إذ ((لم يكن التحرر من القافية الواحدة هو انجاز القصيدة الحديثة، كما أن الالتفات إلى التفعيلة كوحدة موسيقية ليس مأثرة كبيرة؛ إنهما،وحدهما، لا يعنيان قضية حاسمة في تطور الشعر العربي وحركة الحداثة فيه.إن كمّاً هائلاً من الشعر قد كُتب ويُكتب الآن، دون التزام صارم بقافية أو وزن، ومع ذلك لا يمكن اعتباره شعراً إلا بقدر كبير من التجني على الحقيقة والتساهل في المعايير،...، فإن الانجاز الحق للقصيدة العربية، وقد صار ذلك أمراً متفقاً عليه، هو الرؤيا الحديثة للشاعر إزاء واقعه وصلته بالعالم))[3].

ونحن لا ننكر طبعاً أهمية هذه الثورة الشعرية التي حدثت في مسيرة الشعرية العربية، ولكن يجب أن تشتمل على رؤية تنم عن وعي الشاعر لمشكلات عصره، وتقترب من العالم الذي تولد منه، إذ إن العلاق يرى أن ((تشكل الرؤيا الشعرية، في حقيقة الأمر، مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة، أي أنها تعنى بتجديد الشاعر أولاً،

---

(1) في حداثة النص الشعري: 122-123.
(2) م. ن: 122.
(3) في حداثة النص الشعري: 138- 139.

وعياً، وثقافة، وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تعنى بتجديد النص))[1]، بمعنى أن حساسية الشاعر هي التي تشتغل من أجل التغيير والتحديث والتطوير وتحقيق فتح جديد في التجربة، لأن ((القصيدة، في النهاية، ليست إلا محصلة لجهد الشاعر، وتجسيداً جمالياً، حسياً لمسلكه الثقافي والذوقي والنفسي في لحظة حياتية ما))[2].

لذا نجد كثيراً من القصائد على هذا الأساس متجددة من ناحية الشكل فقط، لكنها لا تمتلك رؤية تجديدية مبدعة على مستوى البناء والتشكيل والرؤية الشعرية المستجيبة لمنطق العصر، لأن ((جهود التجديد، في الغالب، تتجاوز الشاعر إلى قصيدته؛ أي أن النص لا المبدع كان هدفها الأساس. وكان التجديد لا الروح التي أنتجته هو محور الفعل التجديدي وهدف حركته. وبذلك لم يكن الشاعر، باعتباره رائياً مبدعاً وخالقاً للقصيدة، غاية التجديد، وشاغلاً من شواغله العميقة، بل كان، في معظم الأحيان، لا يتمتع إلا باهتمام جزئي، أو غير مخطط له))[3].

لا شك في أنّ الكثير من شعراء الحداثة – ولاسيما من أسس لهذه الثورة الشكلية – كانت تجاربهم الشعرية تنم عن رؤية خاصة، تختلف عن الأخر، فتجربة نازك الملائكة الرومانسية، التي تجد فيها ملاذاً آمناً من صراعات الحياة العنيفة التي كانت تعيشها، تختلف عن تجربة السياب الواقعية الملتهبة بحساسية الشاعر الذي يجد فيها معاناته المريرية مع الوطن والمرض وسائر أشكال المعاناة الأخرى، وكذلك لغيره من الشعراء.

ولكن ذلك لا يعني أن هذا الأنموذج الشعري كان بعيداً عن التكرار، واجترار الشعراء لنماذج من سبقهم، وربما كان التحرر من الجانب العروضي سبباً في إيغال بعض الشعراء في أشكالهم الشعرية، من دون البوح برؤية شعرية واضحة، إذ تحولت قصائدهم إلى لعبة شكلية بالدرجة الأولى، وربما كان ذلك إيذاناً بولادة شكل شعري ينم عن رؤية شعرية واضحة.

---

(1) م. ن:11.
(2) م. ن : 11.
(3) م.ن: 11.

قصيدة النثر

ولدت قصيدة النثر نتيجة التطور الذي هيّأه مناخ الحداثة الشعرية، ونتيجة لتكرار الأنموذج الشعري لقصيدة التفعيلة إذ تشابهت كثير من التجارب إلى حدّ كبير، وتأكيدها الدائم على قواعدها الموسيقية، إذ جاءت ((من رغبة في التحرر والانعتاق، من التمرد على التقاليد المسماة (شعرية) عروضية، وعلى تقاليد اللغة))[1]، فضلاً عن ذلك فقد أوجدت ((حركة الشعر العربي الحديث، لاسيما في مراحلها اللاحقة مناخاً لحداثة شعرية مغايرة، إلى حد واضح، لتلك التي سعت إليها القصيدة العربية في حداثتها الخمسينية، ولقد حققت قصيدة النثر الكثير من شروط حريتها ضمن مناخ الحداثة هذا))[2].

وعلى الرغم من أهمية هذا الأنموذج الشعري، فإنّ القصيدة فيه ظلت ((رهينة ذلك الفضاء السجالي دون أن يتاح لها، إلاّ نادراً، أن تقدّم للفحص والتأمل برهانها الجمالي والدلالي في هذه البرهة الشعرية بالغة التعقيد والثراء))[3]، ويبدو ذلك واضحاً وجلياً في مسألة طبيعية في النقد العربي، فمنذ القدم نجد أن النماذج الشعرية الجديدة تتعرض لهجمة شرسة من النقاد، بدعوى عرض أسباب ومسوغات أكثرها خارجية، لا تمت لشعرية القصيدة بصلة، لذا ((علمتنا التجارب السابقة أن الأنموذج الجديد – مهما كان – لا يستطيع لجم ألسنة الاعتراض والسجال والتشكيك والسخرية من جهة، ولا تستطيع هذه أن توقف الأنموذج ولاسيما حين يتمتّع بقدرات وإمكانات وخصائص نوعية قادرة على الصمود، لذا ظلت قصيدة التفعيلة قائمة بالرغم من كلّ شيء، وستبقى قصيدة النثر قائمة وحاضرة وفاعلة – ضمن رؤيتها الجديدة وقيمها وملاءمتها للراهن المزاجي والثقافي والرؤيوي العربي – بالرغم من كل شيء أيضاً))[4].

يبدو أن مشكلة قصيدة النثر تتمثّل في أنها محاولة للخروج الكامل على النظام الموسيقي الخليلي في القصيدة العربية، الذي اعتادت الذائقة العربية على سماعه وتلقيه مئات السنوات، إذ نجد أن شكل القصيدة يكمن أساساً في جانبه الصوتي بالدرجة الأساس، فمتى ما تحررت من إطارها الموسيقي التقليدي يمكنها بعد ذلك أن تخرج من فضاء الأشكال الشعرية المعروف، فقد ((ظل الوزن عاملاً حاسماً في

---

(1) قصيدة النثر من بلودير إلى أيامنا، سوزان برنان، ترجمة د.زهير مجيد مغامس، مراجعة د. علي جواد الطاهر، أفاق للترجمة، المركز المصري العربي، ط2، 1996: 130.
(2) في حداثة النص الشعري: 122.
(3) من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، علي جعفر العلاق،: 166.
(4) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر (الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي)، دار الشؤون الثقافية، بغداد - العراق، ط1 2010: 12.

تحديد الشعر، والإقرار بشعريته، مع أنه، أي الوزن، عنصر خارجي لا يتحتم كمونه قَبْلياً،في لغة الشعر، ولا يتوجب، كذلك، انبثاقه منها انبثاقاً آلياً))[1].

أما الحديث عن الجانب المهم الآخر في موسيقية القصيدة العربية التقليدية فيكمن في القافية، إذ إنّ ((القافية rhyme وهي عامل خارجي أيضاً، لم تكن مؤهلة، في حد ذاتها، لتلعب هذا الدور كله في ترجيح شعرية القصيدة. ذلك أن القافية لم تستطع، عملياً، أن تنجز هذه المهمة في مئات القصائد التي ظلت، مع توفر القافية، نصوصاً مهجورة، لا دفء فيها))[2].

وربما كان التصاق مفهوم الشعر بمسألة الوزن والقافية، سبباً في وجود هذه الرؤية التي تحيل كل مفهوم للشعر على عروض الخليل، على الرغم من أنّ كثيراً من القصائد بالرغم من التزامها بالعروض الخليلي لكنها لا تمتلك تلك القدرة الشعرية العالية لجذب المتلقي، وذلك أكده كثير من النقاد العرب القدامى، إذ نجد الجاحظ مثلاً في تعريفه للشعر يحاول الابتعاد عن سطحية تلك التعاريف التي تجد في الشعر كلاماً موزوناً مقفى فقط، وتسعى رؤيته إلى الدخول إلى بنية النص، إذ إن جمالية النص الشعري لديه لا تكمن في إطاره الخارجي والمتمثل بالوزن والقافية فحسب، وإنما تكمن في براعة الشاعر وقدرته على التصوير وتمثيل خصوصية تجربة الشاعر.

ولا تخرج آراء الجرجاني بعيدا عما بدأه الجاحظ في هذا المضمار، فلا يجد ميزة الشعر في الجانب الصوتي فقط، إنما في طريقة النظم، وبذلك يكون ((قد أبطل معياراً تقليدياً راسخاً من معايير الحكم على شعرية الشعر، لقد حرر الشعرية من حبسها في قفص الشعر وحده، جعل منها إمكانية قد يفجرها أي نص آخر، شعراً كان أم نثراً، يتوفر فيه ذلك المنحى من الصياغة، المحكمة، المتوترة: النظم، أو بناء الجملة syntactic))[3].

ويبدو استناداً إلى هذه الرؤية أن ((الجدل حول النص القرآني يمثل، في حقيقته، مدى جديداً أدى إلى البحث عن تأثير شعري يقع خارج الشعر بحده المشروط بالوزن والقافية))[4]، فضلاً عن النص الصوفي الذي فتح مجالات جديدة للنظر غلى شعرية الكلام، إذ ((كان هذا النص، في خصائصه التعبيرية والنفسية والروحية، يطفح بطاقات شعرية أخاذة. إنه نص مفارق لجادة النثر بامتياز واضح. هذا من جهة، وهو من جهة أخرى، نص يخترق مملكة الشعر الموروثة ليؤسس بوجوده الصافي، الغامض، المتشظي أنموذجاً لشعر آخر مختلف))[5]، وربما كانت

---

(1) في حداثة النص الشعري: 110.
(2) م. ن: 110.
(3) في حداثة النص الشعري: 111-112.
(4) م.ن: 113.
(5) م. ن: 114.

دعوة الجرجاني في نظرية النظم وآرائه الأخرى في هذا السياق بداية التحول، عن هيمنة النص الشعري برؤيته الحداثية، وبداية الدخول إلى بنية النص للكشف عن قدرته الشعرية الخلاقة.

يعتقد الناقد العلاق أن تلك الآراء كانت البداية الحقيقية لخروج النص الشعري من الارتباط النهائي والحاسم بمستواه الصوتي المرتبط بالعروض، والبحث عن أشكال شعرية مغايرة، لا يحددها الوزن والقافية، بل اللغة وما تحتويه من جانب موسيقي لا يقل أهمية عن الوزن والقافية، وهذا بدوره يؤكد على أن الوزن والقافية ليسا إلاّ جزءاً من مجموعة عناصر مكونة للقصيدة، ((صحيح أن الوزن والقافية قد وفرا لهذه النصوص أن تكون نظماً، versification، إمكانية شعرية، أو وعداً بالشعر، لكنهما لم يضمنا لها أن تكون شعراً متحققاً، أو واقعة شعرية مجسدة، بينما ظلت مئات النماذج النثرية مهملة، لا يعبأ أحد بثرائها الشعري الكامن، أو يلتفت إلى ما فيها من طاقة، داخلية، متلظّية وذلك بسبب افتقارها إلى شَرطَي الوزن والقافية))[1].

فاللغة بتجلياتها الإيقاعية المتنوعة في قصيدة النثر لا تقل أهمية عن المستوى الصوتي ذي الطابع العروضي في القصيدة، من خلال تراكيبها وانزياحها عن المألوف، إذ لعبت دوراً أساسياً في خلقها، وبها تعوض عن الوزن والقافية في القصيدة الكلاسيكية، من خلال توظيف المستوى الصوتي للكلمة والجمل المتكونة منها،إذ ((ضمن مناخ الحداثة هذا لا تعود اللغة وسيلة، بل تصبح هدفاً للخلق، وتجلياً له. وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلاً صوتياً للمعنى، كما أن صورتها الحسية، أو وجودها الفيزيائي يصبح، بما فيه من بعثرة، أو اكتظاظ، أو استطالة، صورة مرئية لما تريد التعبير عنه))[2].

إن هذه اللغة التي تستعملها قصيدة النثر هي ((لغة حرّة وانسيابية وجريئة وخالية من العقد، تستوعب الفضاء اللساني الإنساني كاملاً، من دون أي اعتبار للثنائية العنصرية المتمثلة في التفريق الطبقي بين المتن اللغوي والهامش اللغوي، تؤسس أنموذج فصاحتها بالمعنى الحيوي الإجرائي والعملي والواقعي للمفهوم الثقافي للفصاحة، إذ يستجيب هنا لصالح قوّة التعبير ونقاء التشكيل وثقافية الرؤية وديناميةالتداول))[3].

وتشكل الصورة في هذا الموضوع رافداً آخر من روافد تشكيل قصيدة النثر، لما تتمتع به من قدرة شعرية عالية يمكنها تحقيق شعرية الكلام، لقد ((أخذ التركيز

---

(1) في حداثة النص الشعري: 110.
(2) م.ن: 123.
(3) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: 8.

على أهمية الصورة الشعرية مدى بعيداً حتى غدت، في أحيان كثيرة، محكاً للتمييز بين شعرية نص ما ونثرية نص آخر))[1]، لذا واعتماداً على هذه المعطيات وما تكشفه من حساسية جديدة فقد ((تضافرت الصورة، واللغة، والإيقاع الداخلي على خلق مجرى جديد للشعرية، خارج الهيمنة المطلقة للوزن والقافية، وفُتحت طرق جديدة للوصول إلى مكمن الشعرية في النص وملامسة لذته، وطراوته، وغموضه))[2].

وهذا يؤكد أن قصيدة النثر لم ترفض الأشكال الشعرية السابقة ولم تحاول الخروج عليها، إلاَّ في جانبها الصوتي الإيقاعي المتمثّل بالوزن والقافية حصراً، فهي تتشكل من أدواتها ومكوناتها المعروفة نفسها مثل (اللغة، الصورة، والموسيقى الداخلية) وغيرها، إذ إنّ ((قصيدة النثر تستخدم النثر وهو عنصر فوضوي خام، وتصبه في شكل قصيدة وتفرض عليه تنظيماً فنياً يجعل منها وحدة واحدة جداً ومعقدة جداً في آن واحد، وهي تبدو ثانياً في بناء الجملة ذات الإيقاع التي تتجه نحو طرازين كبيرين، الجملة الانسيابية الموسيقية، والجملة المتقطعة الحيوية؛ وسنجده الآن على صعيد التنظيم في قصيدته، حينما نرى شرخاً يحدث بمستوى مفهوم الزمن، ويفصل القصائد التي تشل المد الزمني بـ (أشكال صارمة)، والقصائد التي تتحرر من الحقبة الزمنية بـ(تمرد) على الأصناف الزمنية والمنطقية))[3].

إن وضع حدود فنية وجمالية واضحة لقصيدة النثر كما يعتقد العلاق ليس بالأمر الهيّن في ظلّ وجود فنون إبداعية كثيرة يمكن أن تتداخل مع هذه القصيدة، إذ ((حاول نقاد كثيرون التمييز بين قصيدة النثر وسواها من الكتابات الشعرية المجاورة كالشعر المنثور، أو النثر الشعري poetic prose، أو الشعر الحر، ومع كل ذلك فإن الحدود بينها لم تتضح تماماً. كانت تلك الجهود تسعى إلى الكشف عن التمايز، وبلورة المغايرة، لكنها كانت تصطدم بذلك التداخل، واختلاط الحدود أحياناً))[4].

وهذا يعني أن التعريفات والتحديدات تتعدد وتتنوع بصيغ لا تكون دائماً فنية وجمالية تصلح للتمييز، فـ ((حين نتأمل هذه التعريفات وسواها نجد أن المعوّل عليه في التفريق بين قصيدة النثر والشعر المنثور والشعر الحر هو الوجود الفيزيائي للنص، أي شكله المتحقق على الورق. وهذا المقياس خارجيّ، ومؤقت، ونسبي وليس داخلياً، أصيلاً، متجذراً في النص الشعري. إن ترتيب الأسطر أو توزيعها على

---

(1) في حداثة النص الشعري: 124.
(2) م. ن : 124.
(3) قصيدة النثر من بلودير إلى أيامنا: 141.
(4) في حداثة النص الشعري: 117.

الصفحة قضية بالغة المرونة. وقد تختلف من شاعر إلى آخر اختلافاً بيناً، لأسباب شكلية، أو طباعيه لا صلة لها بجوهر النص أو طبيعته الشعرية))[1].

إن تجربة قصيدة النثر العربية ـ بحسب الناقد العلاق ـ في نماذجها الأصيلة التي تحققت على أيدي روادها الأوائل أنجزت نصوصاً مهمة، كان لها الأثر البالغ في لفت الانتباه نحوها بقوّة، إذ ((أثارت قصيدة النثر، التي كتبها ادونيس وتوفيق صائغ وانسي الحاج ومحمد الماغوط، الانتباه إلى ما في النثر من إمكانات جمالية وخصائص تقترب به من الأداء الشعري العالي))[2]، ولم تكن الساحة الشعرية العراقية بمعزل عن حركات التطور التي شهدتها القصيدة الحديثة في مجال قصيدة النثر، ولاسيما في المرحلة التي أعقبت جيل الروّاد، إذ كان ((اهتمام شعراء الستينات بالنثر والكشف عن شعريته جزءاً من موقفهم من الشعر، ومفاهيمه المستقرة في الذهن والذائقة، وجزءاً من إحساسهم بمعضلة الإيقاع الشعري وضرورة الخروج به إلى مديات أوسع وأكثر غنى))[3]، وتمكنوا من أن ينجزوا نماذجهم التي لا تقلّ شأناً عن النماذج الأخرى.

ويرى العلاق أن الشاعر سركون بولص أفضل من تمثل هذا النوع من القصائد، وأول من كشف عن طاقات النثر الإبداعية، وما تحتويه من تفجرات خفية، فضلاً عن قدرته الشعرية في التعبير بشكل بارع ومركز. معوضا في ذلك جمالية الجانب الصوتي في القصيدة الموزونة، إذ ((تأخذ الصورة في قصيدة النثر، لدى سركون بولص، مداها الأقصى. حيث يعوض الشاعر عن جمالية القصيدة الموزونة بإشعال طاقة النثر، وإيقاع الكلمة، وقوة التضاد الخفي بين الأفكار والإيحاءات))[4].

وعلى الرغم من أهمية قصيدة النثر في كسر رتابة الأشكال الشعرية السابقة،لما تحمله من ((تجربة جريئة لكسر ما بدا على موسيقى القصيدة العربية من رتابة، غير أن هذه التجربة سرعان ما وصلت، في واقع الأمر، إلى طريق وعرة، ولم يتجاوز شعراؤها الرواد أفضل إنجازاتهم تقريباً))[5]، إلاّ إنها لم تصل إلى درجة النضج الشعري، كما في قصيدة التفعيلة، إذ سرعان ما انحدرت شعريتها وقلّت قيمتها الفنية والجمالية.

ونجد أن ذلك راجع إلى أسباب عدّة، أولا الرفض الذي جوبهت به قصيدة النثر، فهي لم تطرح على طاولة النقاش والسجال النقدي كما هي الحال في قصيدة التفعيلة، فعلى الرغم من رفضهم لها في بداية الأمر إلا أن المناقشات والمحاورات

---

(1) م.ن: 118.
(2) الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق: 41
(3) الشعر والتلقي: 41.
(4) م. ن: 42.
(5) في حداثة النص الشعري: 126.

التي خاضها أنصار قصيدة التفعيلة، أدت في النهاية إلى نضج شكل القصيدة الجديد واستقرار ملامحه ومعطياته، في حين نجد أنّ المقاربات النقدية التي تحدثت عن قصيدة النثر، لم تكن سوى مجموعة أصوات أطلقها شعراء مثل (ادونيس، ومحمد الماغوط، وانسي الحاج وغيرهم).

وكانت أغلب أرائهم وتجاربهم الشعرية في هذا السياق ذات نبرة استفزازية متعصبة تحاول محو الأشكال الشعرية التي سبقتها، في حين غاب عن هولاء الشعراء أن الأشكال الشعرية لا تخلق من عدم، إنما هي نتيجة تطور هذا الفن في سياق التطور الحضاري الشامل لحركة المجتمع، لذا كانت هذه القصيدة ((نظرياً وتطبيقاً، ريحاً معاكسة للسياج الراسخ لمفهوم الشعر ووظيفته ومهاراته. كانت، في أحيان كثيرة، عدوانية، متعالية وعابثة، وقد ساهم ذلك في إعاقة تطورها المرتقب: لم تصبح حاجة ثقافية وجمالية للمتلقي من جهة، ولم تكن، من جهة أخرى، موضوعاً للنظر النقدي الرصين المتأمل))[1].

فضلاً عن ذلك فإن قصيدة النثر هي قصيدة شديدة الخصوصية تحتاج إلى موهبة شعرية كبيرة ومثقفة، تحاول الاقتصاد بعناصر القصيدة، لكي لا تقع في فخ التفصيل النثري الذي يصطاد أغلب قصائد النثر، لذا يجد العلاق أنه حتى الشعراء الذين تبنوا هذه القصيدة، لم تكن تجربتهم في هذا المجال طويلة وعميقة ومستمرة، فأدونيس مثلاً وعلى الرغم من شعريته العالية في عموم قصائده، وتجاربه المميزة في قصيدة النثر بخاصة، فإنها لم تشكل جزءا مهما من عالمه الشعري، إذ لم تكن ((بالنسبة له، إلاّ جزءاً منها. إن مجده الشعري، كما أظن، لا يتمثل إلاّ في قصائده الموزونة))[2].

ولم يتخلص الشاعر محمد الماغوط - على الرغم من قدرته الشعرية المتميزة في هذا المجال – من سطوة النثر وهيمنته الدرامية، بما تمتلكه ((كتاباته من تلقائية جارفة تشتت كثافة النص وتضعف من ترابطه أحياناً))[3]، وتجعله مجرد كلام يجري على صعيد الشكل مجرى الشعر.

في حين لم تختلف قصائد انسي الحاج الأولى ((كثيراً عن كتاباته التنظيرية عن قصيدة النثر. لقد كانت كلتاهما استفزازية، ضدية، ضجرة، وأثارت مشاكساته الكلامية من العواصف، والحنق،والغبار أضعاف ما أسفرت عنه من مطر أو خضرة حقيقية..... أما في كتاباته المتأخرة فقد خفت تلك النبرة، وبدأت قصائده تخلو، إلى حد ملموس، من ذلك، الهوس الشكليّ، والرغبة في الإدهاش والمخالفة))[4].

---

(1) في حداثة النص الشعري: 128.
(2) م.ن: 126.
(3) م. ن: 127.
(4) الشعر والتلقي:127.

هذا فضلاً عن تلك التجارب التي لم تكن تعي خصوصية هذا الشكل الجديد وطبيعته ومعطياته وكيفيته، وهي بدورها تزيد من مأزق قصيدة النثر وتضاعف من مشكلاته، إذ إنَّ ((الكثير من ضعاف الموهبة قد وجدوا فيها مركباً سهلاً، فأخذوا يحاكون شعراءها المهمين: يسيرون في ظلالهم، أو تحت مصابيحهم العالية. وهكذا صارت قصيدة النثر، على أيديهم، موضة، وزياً، وبهرجة))[1]، متخذين التحرر من الوزن طريقاً لنظم قصائدهم.

وهم بذلك يكررون الخطأ الذي وقع فيه من سبقهم، من أولئك الذين يجدون في الوزن أساس شعرية القصيدة، ((حقاً، لم يعد الارتباط بين الوزن والشعر ألياً، لم يعد الوزن قيمة شعرية مطلقة، لكن ذلك لا يعني أن يستعاض عن ذلك المعيار المطلق بآخر مثله. إن مطلق الوزن معيار خاطئ للحكم على شعرية القصيدة مثله في ذلك مثل النثر حين يتحول إلى قيمة مطلقة))[2]، فجمالية قصيدة النثر تكمن في التعامل الدقيق والنوعي في المنطقة الحساسة ما بين الشعري والنثري، فكلاهما يعمل على إنضاج هذا النوع من القصائد لكن بطريقة فنية جمالية لا يحسن أداءها إلاَّ من له موهبة كبيرة.

فكما نعلم أن قصيدة النثر لم تحاول التخلص من الإيقاع بشكل مطلق، ولكنها حاولت التعويض عن الوزن - بما يمثله من وزن وقافية في القصيدة الكلاسيكية، وتفعيلات في القصيدة الحديثة - بالجانب الصوتي الإيقاعي الثرّ الذي تملكه العبارات المكونة لهذه القصائد، لذا نجد أنّ تجاربهم الشعرية لا تعدو كونها ((نثراً رخواً: يفتقر إلى اللغة المزدهرة، والأداء المفعم بالمفاجآت، والتصميم الداخلي الطلق، وغنائية الأسى. لقد نسى الكثيرون من كتاب قصيدة النثر، كما يبدو، أن الموهبة العظيمة هي التي تحقق، رغم صرامة الأعراف، حريتها الكبرى وفضاءها المترامي))[3] .

وعلى الرغم مما واجهته قصيدة النثر من صعوبات ومآزق ومزالق ومشكلات، وما تزال، إلاّ أنها ((نوع شعري، يندرج في حقل الفاعلية الشعرية الحديثة في شعرنا العربي، وينهض بنصيبه القاسي في التعبير عن تجربتنا الروحية والجمالية بطريقة لا تستمد شعريتها من مجرد الوزن والقافية، بل من توتر النص، وعلاقاته الداخلية))[4]،

وهي تجسد بذلك في رأي الناقد العلاق ((جزءاً من اتجاه حداثتنا الشعرية ومطالبها الجمالية والفكرية، وهي ليست اندفاعة خارج هذه الحداثة بل هي، عبر

---

(1) في حداثة النص الشعري:127.
(2) م.ن: 127.
(3) هاهي الغابة فأين الأشجار: 32.
(4) في حداثة النص الشعري: 130.

نماذجها الفاعلة، شرارة إضافية تندلع في الطرف الأخر من الغابة))[1]، لكنها تحتاج إلى وعي نقدي يعرف كيف يجعلها تنتظم في شجرة عائلة الشعرية العربية بمختلف أنواعها الشعرية.

إنّ الناقد علي جعفر العلاق ينظر من خلال جماليات التركيب الشعري التي تذهب إلى تقسيم القصيدة العربية في تجربتها الطويلة، إلى قصيدة عمودية تقليدية، وقصيدة حرّة ((تفعيلة)) وقصيدة نثر، إلى أن التجربة الشعرية في مستوى مهم من مستوياتها هي إيقاعية، لما يمتلكه الإيقاع من ضرورة شعرية جوهرية في بناء القصيدة وتحقيق منجزها الجمالي المطلوب.

إلا أنه بالمقابل لا يعدّ الإيقاع محصوراً بالوزن الشعري الخليلي المعروف بالعروض الشعري، بل يعتقد أن اللغة الشعرية تنطوي على إمكانات إيقاعية فذّة ربما لم ينتبه إليها الشاعر العربي إلا بعد بروز الشكل الشعري المعروف بـ ((قصيدة النثر))،والتي تعتمد على ((الموسيقى الداخلية المنبعثة من الصور والأخيلة وما تحدثه من إيقاع خاص في تلاحمها مع الكلمات، وفي نمو القصيدة نمواً عضوياً متناسقاً))[2]، لذا طالبت بإلغاء عروض الخليل والاستعاضة بممكنات إيقاعية أخرى تقع خارج الوزن الشعري.

إن رؤية العلاق النقدية هي رؤية ناضجة تنمّ عن فهم عميق لحركة القصيدة وحساسيتها ومكوناتها وقضاياها، فموهبته الشعرية تقدّم له خدمة جليلة في مجال معاينة جوهر القصيدة وأسرارها الداخلية، التي ربما لا يتمكّن من تقديرها وكشفها إلا من له تجربة في كتابة الشعر كما هو الناقد العلاق، على النحو الذي جاءت توصلاته النقدية الجمالية على درجة كبيرة من الفهم والإدراك والوعي، أضافت إلى تجربة النقد الشعري شيئاً جديداً.

---

(1) م. ن : 122.

(2) الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، د. عبدالله الغذامي، سلسة كتاب الرياض66، مؤسسة اليمامة الرياض 1999: 22.

المبحث الرابع

التلقي والتداول الشعري

تمثل نظرية القراءة والتلقي منهجاً نقدياً مهماً من المناهج التي أفرزتها التطورات الجديدة في سياق المناهج النقدية، إذ اتخذت من القارئ طريقاً وأساساً ومرجعاً أصيلاً لنقد النصوص الإبداعية، وترى هذه النظرية إن أهمية النص الإبداعية لا تكمن في مرجعيات خارجية متمثلة بكاتب النص بحسب منظور المناهج السياقية، وليست كذلك في بنية النص الداخلية كما ترى البنيوية، لأن النص لم يعد مجموعة أبنية أو مجرد إشارات سيميائية ذات طبيعة لسانية فقط، بل فيما يتركه ذلك النص من أثر لدى المتلقي، فيصبح المتلقي على هذا النحو عنصراً فاعلاً ومهماً وحاسماً في تقويم النص وإعادة إنتاجه، لذا ((كانت القراءة مطافاً متأخراً من مطافات النظرية النقدية، فمن التمحور حول المؤلف إلى التمحور حول النص وصولاً إلى التمحور حول القارئ))[1].

أفرز هذا المنهج مجموعة كبيرة من أنواع القرّاء وأنماطاً متعددة من القراءات، فنجد القارئ الاعتيادي والقارئ الأنموذجي والقارئ الضمني بحسب طبيعة معاينة النص، بحسب نوع القراءة وإمكانية القارئ، فـ ((جمالية التلقي وضعت القارئ في مركز مهم للقيام بتأويل النص الأدبي، واسند إليه اكتشاف المعنى المتجدد عبر التاريخ، كما أن دور القراءة هو اكتشاف البنيات الشعرية في النص وتحقيق استجابة لها في آن واحد))[2]

لم يكن النقد العربي الحديث بعيداً عن التيارات النقدية الغربية، وتأثرت بتلك المناهج على أنحاء مختلفة، إذ وجدت فيها طريقاً للتحرر من المناهج التقليدية، ولكنها جوبهت في البداية برفض كبير، وربما كانت الشفاهية القديمة سبباً في ذلك، فـ ((القراء الذين تتحكم عقلية ذات بقايا شفاهية في معاييرهم وتوقعاتهم فيما يتصل بالخطاب الرسمي يرتبطون بالنص على نحو مختلف تماماً عن القراء الذين يكون حسهم بالأسلوب حساً نصياً خالصاً))[3]، فالعرب ينشدون إلى الشعر بصيغته الإلقائية لا الكتابية، فضلاً عن اعتقادهم بأن المنهج القرائي هو منهج ذاتي يختلف من شخص

---

(1) مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1 1994: 135.

(2) م.ن: 135.

(3) الشفاهية والكتابية، والترج.أونج، ترجمة: د. حسن البنا عزيز، عالم المعرفة – الكويت، 1994: 239.

إلى آخر، بحسب طبيعة معاينته للنص، وهذا بدوره لا يكون بحسب تصورهم منهجاً نقدياً قائماً على أسس نقدية ممنهجة وذات طبيعة علمية.

يحاول الناقد علي جعفر العلاق ومن خلال آرائه النقدية في هذا الاتجاه التفريق بين نمطين من متلقي الشعر، النمط الأول يتصّل بتلقي النخبة، والنمط الثاني بالتلقي الجماهيري، ويعنى الأول بمعاينة ما هو مكتوب، وما يحتويه النص من ثغرات يحاول المتلقي ملأها، فضلاً عن العتبات المصاحبة للنص الإبداعي وهي لا تقل أهمية من البنية النصية التي وصفها جيرار جينيت بالنص الموازي، لما تحمله من دلالات تضئ درب المتلقي إلى المتن النصّي، فيما يهتم التلقي الجماهيري بما هو مسموع، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشاعر وطريقة إلقائه وكل ما يتعلّق بما هو شفاهي.

تلقي النخبة

لم يعد الوضوح والمباشرة سمة جمالية تحسب للنص الشعري - كما في السابق-، فكلما ((عكف الشاعر على عمله الشعري، وارتفع به إلى مستويات عالية من النضج ازدادت الفجوة بينه وبين الجمهور بمعناه الواسع. وكأنَّ الارتفاع، في فضاء الاكتمال الشعري ابتعاد عن الأرض، حيث يقيم الجمهور بدلالته الفضفاضة، الهلامية، وغير المحددة))[1]، فلم يعد النص الشعري نصاً سهلاً يسلم مفاتيحه للقارئ منذ القراءة الأولى، بل أصبح عصياً على متلقيه، ويجب على القارئ إشغال فكره وإعمال ذهنه من أجل فك مغاليق النص الشعري، لأن ((القصيدة عمل خاصٍ جداً، لا تذهب إلى الآخرين دائماً، ولا تفتح مغاليقها لهم جميعاً وفي كل وقت؛ فهي ليست أغنية أو حكاية، أو إعلاناً. بل هي عمل غائم ومشعّ في آن واحد. ولذلك فإن ما فيها من ضوء يظل كامناً أو مؤجلاً في انتظار قارئ مرهف، لا قارئ عام، قارئ قادر على إحداث ذلك التماس المقلق بينه وبين النص))[2]، يحاول سد ثغرات النص الشعري للوصول إلى أعلى مستوى من مستويات القراءة.

إن قضية التوصيل تعدّ من أهم وأخطر قضايا النظرية الأدبية لما تنطوي عليه من حساسية تتعلّق بتنظيم العلاقة بين المرسل والمرسل إليه في العمل الأدبي، إذ إنّ ((الرغبة في قول شيء ما ترتبط، بالرغبة في إيصاله، في نقله خارج البنية التعبيرية للقصيدة. إن الموضوع، أيا كان، يظل مشروعاً ناقصاً لا يكتمل إلا بوصوله إلى الطرف الأخر: القارئ. كما أن القصيدة تظل، مفتوحة بانتظار القارئ الذي

---

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار، د. علي جعفر العلاق،: 7.

(2) م.ن: 7.

يملؤها بالدلالة والمغزى، وتلك من البديهيات في ميدان الحديث عن الشعر والتوصيل))[1].

ولا نجد كل النصوص قادرة على إغراء متلقيها وجرّهم إلى عوالمها والتفاعل مع حيواتها، فكثيرٌ من النصوص الشعرية بعيدة عن القراءة بحكم عدم قدرتها على تحريض القارئ على التواصل معها، وهذا مرتبط بما تحتويه النصوص من قيم جمالية باهرة لافتة لانتباه القارئ، وهي تمثل على هذا الأساس جوهر النص الشعري ومقولته المركزية، إذ ((إنَّ القراءة البنائية الموجّهة نحو استنطاق الجمالي في الشعري تستهدف الجوهر الذي يمثل بؤرة الإشعاع الجمالي، والتشكيل الجمالي الداخل- الشعري لا يتوقف عند حدود الإمكانات النصيّة المغلقة بنائياً على ذاتها، بل تسحب إلى ذاتها المتجوهرة قيماً وأبعاداً تتناغم مع محتوى الداخل وتشترك في تكوينه))[2].

يحاول العلاق بوصفه ناقداً جمالياً، أن يستنطق النصوص الشعرية ويسعى إلى البحث عن جمالياتها، ونجد أن من خلال قراءته لديوان سليمان العيسى (ثمالات) حاول الوقوف على تلك المواطن الجمالية التي تمثّل بغيته القرائية، فهو لم ينقد النص الشعري من خلال نمط قرائي معين، بل حاول الغوص في النصوص الشعرية والبحث فيها بوصفها طاقة جمالية خلاقة، إذ يمارس هنا دور القارئ بصفته الجمالية الذي يبحث عن الرؤية الجمالية التي تتميز بها النصوص، ويحاول أن يستكشف قيمتها وقدرتها على الارتفاع بالنص الشعري إلى أعلى مستوى تشكيلي قادر على إبهار وإدهاش القارئ.

ويجد العلاق في إطار منظوره النقدي ذي الطبيعة الجمالية أن الغلاف الخارجي لكل مقروء وظيفة مهمة في توجيه القارئ، فقد ((أصبح الوقوف عند أغلفة النصوص وعناوينها ورسومها الداخلية، جزءاً مهماً من إجراء نقدي معروف يتناول هذه المستويات باعتبارها عتباتٍ للنصوص الأدبية وموجهاتٍ لقراءتها))[3]، وعن طريق ذلك يمكن أن يعيّن لنا مساراً محدداً في قراءة النصوص عبر استعمال القيم الجمالية التشكيلية، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة القارئ ورؤيته ومعرفته.

إنّ قراءة الشعر على هذا النحو تتطلب آليات قرائية خاصة تختلف عن آليات قراءة الفنون السردية كافة، لذا ((يمكن النظر إلى غلاف الديوان بجزأيه الأمامي والخلفي، على أنه قوسان دلاليان يحتضنان نصوصه الشعرية ويحددان لنا لا بؤرتها

---

(1) مملكة الغجر، علي جعفر العلاق:18.

(2) المغامرة الجمالية للنص الشعري، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث – الأردن، ط1، 2008:54.

(3) هاهي الغابة فأين الأشجار :56-66.

الدلالية فقط، بل ومدخلنا إلى هذه النصوص وتحليليها أيضاً))[1]، ويحاول العلاق استناداً إلى هذه الرؤية النقدية المرتبطة بمنطقة القراءة والقارئ قراءة الغلاف قراءة فاحصة ودقيقة، وربطها بالنص الأصلي، فالعنوان الرئيس (ثمالات) على سبيل المثال وكل ما تعنيه هذه الكلمة من دلالات جاءت مراوغة لذائقة المتلقي، وحاولت الإيقاع بالقارئ السطحي عند حافة التلقي المباشر لدلالة العنونة من دون الغوص في البنية العميقة.

إنّ الشاعر في هذا الديوان كما يرى العلاق ((لم يكن يائساً، أو متعباً، أو مهزوماً. إنه يجسد، بقصائده، واقعنا المشوّش الذي يشتمل، رغم ارتباكه، على جذور أحلامنا العصية على الموت، الشاعر إذن لا يقف عند سطح الأشياء، أو رغوتها الخارجية – وهي الدلالة الثانية للعنوان – بل يذهب بعيداً، إلى أقاصي الروح، يداعب جذوة الأمل ويبعث فيها اللهب والضراوة))[2]، إذ نرى هنا أن الناقد العلاق قدّم قراءة جمالية لعتبة العنونة انحازت إلى وعي القارئ ورؤيته وطريقة تعامله مع النص الشعري.

يجد العلاق في العنوان الفرعي (الثانوي) الذي وضعه الشاعر (شعر ونثر) تحديداً لمسار قرائي معيّن وموجّه، فالديوان يتضمن نصوصاً شعرية ونثرية، فهو لم يُحسم انتسابه إلى جنس إبداعي معين، وعلى الرغم من تصريح الشاعر بذلك في مقدمة ديوانه، إلاّ أنه لم يستطع التحرر من هيمنة الشعر عليه، فيجده العلاّق يرجح كفة الشعر على النثر من خلال كتابة نصف بيت من الشعر.

يعاين العلاق القضية الأدبية في هذه التجربة الكتابية معاينة جمالية صرفاً يحاول فيها استنطاق تجربة الكتابة على هذا النحو، فـ ((الشطر الشعري لم يكتب كتابة عادية، بل كتب بحروف ملونة. كما أنه اتخذ شكلاً فنياً موحياً؛ فأنت قد تتخيله غيمة، أو تظنه شريطاً معشباً من الأرض. وبذلك يؤكد هذا الشطر الطبيعة المتوترة للغلاف، ويؤكد الطابع القلق لانتماء النصوص أيضاً، فالعنوان الفرعي يوحي يتوزعها بين النثر والشعر، لكن انفراد هذا الشطر الشعري بفضاء خاص به على الغلاف يشي، ومنذ البداية، بأرجحية الشعر على النثر، أو انحياز الشاعر له))[3].

ويرتبط الغلاف الخلفي في منظور العلاق النقدي ارتباطاً جمالياً عميقاً بالغلاف الأمامي وامتداداً له، إذ ((خلا الغلاف الثاني من أسم المؤلف، وعنوان الكتاب بجزأيه الرئيسي والفرعي. لكنه، من جهة أخرى، عوض عن ذلك بعناصر ذات شحنة تأويلية عالية؛ إذ حلت صورة الشاعر محل اسمه في الغلاف الأول، أي حل المحسوس (الصورة الفوتوغرافية) محل المجرد (الاسم).لقد تم إنماء المناخ

---

(1) الدلالة المرئية : 58.
(2) م.ن: 58.
(3) الدلالة المرئية: 61.

الشعري وتوسيعه إلى حد كبير، فبعد أن كان لا يتمثل إلاَّ بنصف بيت من الشعر، نجده، على الغلاف الخلفي، على شكل بيتين تامين))[1].

استطاع العلاق ومن خلال قراءته الجمالية أن يخرج غلافي الديوان من طبيعتهما التداولية التقليدية، التي تقتصر على وظيفة ترويجه وإلفات النظر إليه، إلى عنصر تشكيلي فاعل ضمن منظومة قرائية دقيقة تقوم على قراءة عتبات الكتابة، فهو يجد أن ((الغلاف، بوجهيه الأول والأخير، يتجاوز وظيفته التداولية التي تعني، التسمية والتصنيف ونسبة النص لصالحه وتوثيق النشر زماناً ومكاناً. إنه يقوم بمهمة إيحائية: يعدّ المتلقي، منذ البداية، لقراءة محددة، ويهيئه، منذ العنوان، لأفق تأويلي خصب))[2]. بمعنى أن هذه العتبة هي جزء حيّ وفاعل من أجزاء النص تعتمد في إنتاجها القرائي على وعي القارئ الجمالي وقدرته على التأويل لخصوصية عتبة الغلاف.

وتقدم عتبة الإهداء إغراء قرائياً لا يقل أهمية من عتبة الغلاف الخارجي، إذ وجد العلاق ضمن رؤيته القرائية الجمالية أن الإهداء يفك للقارئ بعض مغاليق النص، ويوجّه قراءته نحو أفق معين، فهو لم يعد مجرد كلمات يصدر بها المؤلف كتابه، بل جاء لغايات مرتبطة بالنص الأصلي، وعلى القارئ ((أن يلتفت إلى موّجهات القراءة، أو عتبات النص،أعني: عنوانه، وما يشتمل عليه من إهداءات، ومقدمات، وتاريخ الكتابة ومكانها، وما يتخللها من صور وتخطيطات))[3]، ويحمل الإهداء الذي كتبه سليمان العيسى في مقدمة ديوانه طاقة قرائية عالية.

يحاول العلاق ومن خلال تحليله الجمالي لعتبة الإهداء، مناقشة مسألة مهمة شغلت النقاد كثيراً، وهي مسألة التناص، أو ما أطلق عليها قديماً بالسرقة الشعرية، فهو لا يجد في استخدامات العيسى الشعرية، تناصاً بل يجدها إيماءات لتلك النصوص ومحاورة لها، فهو يقيم حواراً ((مع رؤاهم أكثر منها استدراجاً لشذرات نصوصهم... إن حضور النصوص الشعرية الماضية لا يتحقق، دائماً، من خلال أواصر نصيّة، أو تداخل لغوي بين النص القديم والنص الجديد. لكن الشاعر، من ناحية أخرى، يدرج النص القديم في علاقة فكرية أو انفعالية مع النص الراهن يضعه في المقدمة، عتبة بين العنوان والنص، أو جسراً تسيل عليه دلالة العنوان لتختلط بدلالة القصيدة فتزيدها قوة))[4]، فهو نوع من التوظيف لا يصل على مرتبة التناص الذي يفترض تعالقاً نصياً منتجاً بين نص الشاعر والنصوص التي يحاكيها ويستدرجها إلى منطقة نصّه.

---

(1) م.ن: 62-63.
(2) م.ن:64.
(3) هاهي الغابة فأين الأشجار: 27.
(4) الدلالة المرئية: 67.

ولم يقتصر هذا الإلماح على عتبة إهداء الديوان فحسب، بل نجد تصديرات أخرى في ثنايا قصائد الديوان، وذلك من خلال الإحالة إلى أبيات شعرية لشعراء سبقوه، يضعها الشاعر بين عنوان القصيدة ونصها، وهو بذلك يقيم حواراً مع هؤلاء الشعراء ويسعى إلى الاتصال بهم والتواصل معهم نصيّاً، فالنص الشعري ((لم يعد صورة لغوية لانفعال الروح فقط، بل هو، أيضاً، تجسيد للحظة معرفية ورؤيوية، تنفتح على هواء الحاضر والماضي معاً وتضمهما سوية في نسيج حي مترابط لا انفصام فيه))[1].

فضلاً عن أن الشاعر لم يقتصر على ذلك بل حاول الالتصاق بحساسية الأماكن القديمة واستعادتها شعرياً، وهو بذلك يعود بذاكرة المتلقي إلى أماكن عفا عليها الزمن، فضلاً عن أسماء الشعراء القدامى وما يقتطعه من أبياتهم الشعرية، ويجعلها مقدمه لبعض أبياته، كذلك نجد في قصيدة (خيمة في الصحراء)، إذ على الرغم من دلالات العنوان، يضع الشاعر بين العنوان ونصه الشعري، إهداء يكون بمثابة جسر تاريخي أدبي وذوقي وجمالي يربط بين العنوان ونص القصيدة (على هامش زيارة لمضارب عبلة، في بادية نجد)، فهذه المقدمة بحسب قراءة العلاق النقدية الجمالية ((بما فيها من كلمات مثل: مضارب عبلة، بادية، نجد، تهيئنا لقراءة القصيدة قراءة خاصة نستحضر من خلالها أجواء شعرية قديمة، وثراءً وجدانياً ملتهباً طالما حفلت به قصائد المعلقات، عموماً، ومعلقة عنترة بشكل خاص))[2].

استطاع الناقد العلاق ومن خلال قراءته لديوان الشاعر سليمان العيسى، أن يؤكد على أهمية العتبات النصية وما لها من اثر في بناء قراءة صحيحة، لأن مهمة القراءة لم تعد تقتصر على النص الأصلي، بل هناك عتبات أخرى تقوم بمهمة تأويلية لا تقل أهميةعن النص الشعري.

وبما أنّ تناول العتبات النصية تناولاً جمالياً نقدياً ظهر مع ظهور نظريات القراءة والتلقّي، فإن اهتمام العلاق بها على هذا النحو يُظهر رؤيته النقدية الجمالية المتأثرة بهذه النظريات، إذ تعطي للقارئ/الناقد بوصفه قارئاً أنموذجياً الفرصة النقدية الجمالية الكافية لاستنطاق جماليات النص وتحليل رؤيته الجمالية من خلال وعيه لأهمية العتبات النصية في النص الشعري.

التلقي الجماهيري

أخذ النص الأدبي المقروء النصيب الأكبر من البحث والدراسة النقدية الجمالية – كما أشرنا سابقاً – وظهرت نظريات، وأنماط قرائية كثيرة، أخذت على عاتقها مسألة البحث والدراسة في هذا الجانب، في حين لا نجد هناك دراسة مستفيضة لتلقي

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار: 27.
(2) الدلالية المرئية: 74.

الجماهير (العامة)، وهذا الأمر يمثّل جزءاً من نظرية القراءة والتلقي، ويعود ذلك لعدّة أسباب.

فبما أن معظم المناهج النقدية هي وليدة الحضارة الغربية، وأن الغرب يهتمون بما هو مقروء فقط على صعيد النص الأدبي المكتوب، لذا كانت أغلب دراساتهم تنطوي على الأثر الذي يتركه النص على المتلقي، فضلا عن ذلك فإن مسألة التلقي الشفاهي هنا مسألة وقتية وعابرة ولا يدوم تأثيرها أكثر من وقت الإلقاء، ولا يمكن بناء موقف نقدي محدد على هذا النوع من التلقي لأن هناك عدة أمور تؤثر على المتلقي، فضلا عن تأثير النص ذاته،إذ ((إن مرسل النص، في هذه الحالة، لا يعّول إلا على حضوره الفيزيائي، جسدياً وصوتياً، أعني لوعة الجسد ورفيف الصوت. وبذلك فإن فضاء القاعة يظل هنا زئبقياً، وطارئاً، وسيالاً. إنه وسط عابر وملئ بالثقوب...، أي أن تلقي الشعر، على هذا المستوى، يظل فعلاً فريداً، وفردياً وخاطفاً))[1].

وربما كانت آراء النقاد العرب القدامى هي أفضل من تحدث عن هذا التلقي الجماهيري، وذلك راجع إلى عقلية العرب الشفاهية، فمنذ الجاهلية اهتم العرب بمسألة الإلقاء، ووضعوا شروطاً لها، باعتبار الإلقاء وسيلة الاتصال بين المتلقي والشاعر، لذا كانت لهم طقوسهم الجمالية في قراءة الشعر وتلقيه، وربما كانت إشارة ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) تدخل في هذا المضمار في حديثه عن بناء القصيدة العربية، والغرض من ذكر الشاعر لمحبوبته وأيام صباه، وذلك لاستمالة قلوب سامعيه وشد أسماعهم إليه.

وتبعاً لذلك حاول العلاق التفريق بين مسارات التلقي بصفته الجماهيرية، والقارئ، ونظرية القراءة القائمة على أسس وقواعد جمالية محددة، فالجمهور لديه ((لا يشير إلاَّ إلى حالة عامة من التلقّي، إلى أفق عام من التكوين النفسي والذوقي والمعرفي. كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف، في الروح العامة لا الخصائص الفردية. وبذلك فان الجمهور، بهذا المعنى، يستسلم في تلقيه الشعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيزاً واضحاً للنتوءات الشخصية وفردية الاستجابة))[2].

استناداً إلى ذلك نجد أنّ الصلة بين الشاعر والجمهور تسير باتجاه واحد، طرفها الأول الشاعر، والطرف الثاني إذن المتلقي، وهو ((الطرف الأخير من ذلك الطريق الشفاهي الذي تسلكه القصيدة منبثقة من نبعها الأول: الشاعر. وجود الجمهور، إذن، بقية من بقايا الفاعلية الشفاهية التي حكمت، وما تزال إلى حد ما،

---

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار: 24.

(2) الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق،: 63.

مسيرة التلقي والاستجابة التي تقطعها القصيدة عادة في اتجاه واحد من الشاعر إلى الجمهور))[1].

فهذه القراءة التي تعتمد على تلقٍّ سريع لا يؤلّف وجهة نظر جمالية نقدية عميقة ليست قراءة تفاعلية، تقوم على إدامة النظر في النص من أجل البحث عن المواطن الجمالية الموجودة فيه، وتستطيع أن تسد بعض ثغرات النص المقروء، فـ ((القراء، في معظم الأحيان، ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخاً. إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض. أو هم، عموماً، تجسيد لفردية التلقي وخصوصيته. يلامسون القصيدة، لا باعتبارهم محيطاً عاماً متجانساً بل بكونهم أفراداً: يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه، واستيعاب تفاصيلها. ولكل منهم آلياته الخاصة في القراءة والتلقي))[2].

لقد أصبحت القراءة فعالية جمالية نقدية مركزية تقوم بإعادة إنتاج النص وتقديمه على وفق رؤية أخرى، و ((لم يكن دور القارئ، في صلته بالنص، دوراً استهلاكياً فقط، ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة ترضي ظمأه الجمالي... بل أصبح هذا القارئ طاغية جديداً، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته))[3].

وعلى الرغم من التطور الذي شهدته القصيدة العربية الحديثة، إلاَّ أننا نجد لدى معظم الشعراء والقرّاء معاً تلك الطقوس الشفوية ما زالت مرهونة وفاعلة ومؤثرة في ترتيب وبناء ((حساسية المسافة الإيقاعية الاستقبالية بين لسان المتكلم الصوتي وأذن المتلقي))[4]، لذا يحاول الشاعر التأكيد على مسألة الجانب الصوتي الإيقاعي، لما لها من تأثير كبير على الجمهور، ويرى العلاق في هذا الإطار أن الشاعر يسعى إلى ذلك من خلال:

((1- الإعلاء من شأن الخصائص الإيقاعية والصوتية، والعناية بكل ما يجعل هذا الثراء الصوتي متفشياً عبر النص الشعري، صادراً عن تفاصيل الصياغة كلها: نظام التقفية، الوزن، التكرار، التجنيس، حروف اللين.

2- وقد لا يكتفي الشاعر بالغنى الإيقاعي في ثنايا القصيدة، بل يدخل هو طرفاً في هذا الإثراء، فلا يعود وجوداً بيولوجياً مستقلاً عن صوت قصيدته، وإنما يضيف إليها صوته هو، يقحم جسده في عملية التأثير

---

(1) م.ن: 63-64.
(2) الشعر والتلقي: 64.
(3) م. ن: 64.
(4) شعرية الحجب في خطاب الجسد، د. محمد صابر عبيد، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط1 2007: 28.

كلها: وهكذا يتضافر الجسدان معاً، جسد القصيدة وجسد الشاعر في إغداق هذا الرنين التهجّدي الراجف))[1].

من هنا نجد أن الجمهور/المتلقي يكون حاضراً دائماً في مخيلة الشاعر قبل نظم قصيدته وبصفة فعّالة، فهو يحاول أن ((يغذي قصيدته بما يجعلها صالحة، باستمرار، للتلقي الجماعي. ورغم ما تعجّ به ساحة الشعر والنقد معاً من ادعاءات تتخطى الذوق السائد، وتجاوز الأعراف الراسخة، فإن كثيراً من شعرائنا لا يكتبون لقراء مؤجلين أو أزمنة مقبلة بحسب إدعاء بعضهم. إنهم يكتبون القصيدة وفي مخيلة البعض منهم، عكاظ من نوع ما، هي عكاظه الخاصة: يستجيب لشروطها ويرضخ، دون وعي منه ربما، إلى تواطؤ واضح معها، أي أن في ذهنه، إلى هذا الحد أو ذاك، صورة ملموسة لجمهور محدد، ومناخاً عاماً للمتلقي))[2]، على النحو الذي يجعل من القارئ سلطة مؤثّرة في بناء القصيدة عند الشاعر.

وبذلك فإن مثل هذا الحضور المؤثّر للقارئ في فضاء الشاعر الكتابي ينعكس سلبياً على جمالية التعبير والتشكيل، إذ ((تحمل هذا الشاعر قدراً غير قليل من التنازلات الجمالية لكي يضمن لهذا اللقاء بجمهوره أن يكون فعالاً))[3]، وتمثل ذلك بطرق شتى، اتبعها الشاعر في بناء قصيدته، وربما كان الواقع وموضوعاته أساساً في بناء قصيدته.

إن الموضوعات الشعرية التي ترتبط بحاجة الجمهور وحساسيته والارتباط بقضاياه الاجتماعية والسياسية والثقافية العامة ((لم تعد مطلباً جمالياً وفنياً محضاً، بل كانت تبدو، في أحيان كثيرة، حاجة فكرية ووطنية، أو جهداً ممزوجاً: فنياً/فكرياً في أفضل حالاتها))[4]، وربما كان الشاعر موفقاً في استمالة متلقية على هذا النحو، إلاّ إنه لم يوفق في تحقيق جمالية القصيدة المطلوبة في العمل الشعري، لأنها لم تكن لديه على وفق هذا المنظور ((تجربة جمالية وفنية صافية فحسب، بل كانت، في أحيان كثيرة، فاعلية سياسية/ فنية، تسعى بحرقة واضحة إلى هدف يقع، خارج القصيدة، هدف، أو أهداف تمس واقع الناس وتلبي مطالبهم))[5].

أصبح همّ الشاعر على هذا الأساس هو مضمون القصيدة وموضوعها وما تقوله فقط، لا شكلها الفني والجمالي الذي يجب أن يكون جزءاً من الموضوع، فكلما اقتربت القصيدة من مضمون الواقع، والتعبير عنه بكل وضوح كان الشاعر في ذلك أقرب للجمهور، فـ ((الجمهور المتلقي لا يؤرقه، كثيراً، البحث الممض والممتع عن

---

(1) الشعر والتلقي: 67.
(2) الشعر والتلقي:74.
(3) م. ن:70.
(4) م. ن:71.
(5) الشعر والتلقي:71.

دلالة القصيدة، بل ينتظر منها ان تقدم إليه كنوزها بيسر تام، فهي لا تحمل، بالنسبة إليه، غير المعنى واضحاً، هنيئاً، ومريحاً. إن ما ينتظره نص شفاف))[1].

لذا لم تعد القصيدة بهذا المعنى لعبة لغوية ذات طبيعة جمالية يحاول فيها الشاعر مفاجأة المتلقي وكسر أفق التوقع لديه، ومحاكاة ثقافته ورؤيته وموقفه من العالم والأشياء، لغة تخفي أكثر مما توضح، لأن ((المتلقي، وهو يستقبل لغة القصيدة الحديثة، لا يراها حاملة للمعنى فقط. بل يتوقع منها، غالباً، وظيفة إضافية: أن تحاكي شيئاً ما، سواء أكان هذا الشيء واقعاً أم واقعة أم حياة. والقصيدة، بالنسبة لمعظم الجمهور، ليست تجربة لغوية ورؤيوية مكتفية بذاتها. ولا ينظر إليها على إنها انتهاك عذب لثوابت اللغة. أو طيش جميل يعيد اللغة، ثانية، إلى بكارتها الأولى))[2].

ولم يقتصر الشاعر على ذلك، بل يجده العلاق يبحث عن سبل شتى من أجل كسب المتلقي / الجمهور، فالشاعر ((حين يتمتع بيقظة جمالية عالية فانه يحاول استدراج الجمهور وتغذية فضوله بأساليب شتى. إن التلاعب بأنساق الجمل الشعرية، والتنويع المرهف في نظام التقفية والتنقل بين الخبر والإنشاء، كل ذلك يتيح للقصيدة حداً عالياً من الإثارة والجدة)) [3].

كانت افتتاحية القصائد عند الشاعر غالباً ما تتميز بغنائية عالية ذات قدرة تطريبية كبيرة، من أجل كسب المتلقي عبر استنفار حساسيته السمعية الإيقاعية الموروثة في التلقي، وهذا ما يجده العلاق في افتتاحية (أنشودة المطر) لبدر شاكر السياب، و(أغاني مهيار الدمشقي) لأدونيس، ولم يقتصر على ذلك، بل يحاول الشاعر جعل المتلقي طرفاً في قصيدته، من خلال ((توريطه في علاقة صريحة بذلك الحدث باعتباره مخاطباً مباشراً يتجه إليه القول الشعري، ويتم ذلك عادة باستخدام أفعال الأمر، والنداء والتكرار، والتوكيد والضمائر))[4].

وعلى الرغم من جهد الشاعر الحثيث في كسب الجمهور واستمالته وإدهاشه، إلاّ أن ذلك لا يتحقق لجميع الشعراء، ويبدو أن ذلك ناتج عن حالة ثقافية أعتاد عليها المتلقي، والهدف منها الشاعر لا الشعر، فـ ((الصلة بين الشعر والجمهور لا تأتي اعتباطاً، بل هي تراكم من عادات التلقّي والنزوع إلى المغامرة والاكتشاف. إنها تاريخ عام وشخصيّ من المتابعة الحميمة للشعر، وقراءته والإصغاء المرهف إليه. أي أن هذه الصلة حالة ثقافية ومزاجيّة عامة لا تقبل التجزئة أو البيع بالمفرد))[5].

---

(1) م. ن: 84.
(2) م.ن: 84.
(3) الشعر والتلقي: 78.
(4) م. ن: 80.
(5) هاهي الغابة فأين الأشجار: 49.

ومن خلال ما تقدم لا يجد العلاق في تلقي الجمهور على هذا النحو إضافة إلى جمالية القصيدة، بل الأمر خلاف ذلك، فالقصيدة وعند تحولها من وظيفتها الفنية إلى وظيفة اجتماعية تكون قد تنازلت عن كثيرٍ من جمالياتها، لأن غايتها عند ذلك تصبح إرضاء الجمهور فقط.

إن الناقد الجمالي علي جعفر العلاق في هذا المنظور النقدي القريب من نظريات القراءة والتلقي، يعطي للقارئ دوراً رئيساً في عملية التلقي، غير أنه يعيّن القارئ الواعي الذي يعرف أصول القراءة ويدرك حساسية النص الأدبي الذي يقرأه، فـ((الشعور بالقيمة (أو اللحظة الجمالية) يتفاوت من عمل إلى عمل، وحين يشرع القارئ في قراءة عمل أدبي يكون مقبلاً على تجربة يختبر فيها العمل ويختبر نفسه معه، ويظل غير واثق من حصوله على ثمرة القراءة، وهي (اللحظة الجمالية) إلى أن يشعر بأن العمل الأدبي قد اكتمل في داخله هو... وقد تتفاوت درجات حدوثه، فإذا كان القارئ ناقداً فإنه مفوض لاختبار قيمة العمل الأدبي، ومن الطبيعي أن يقدّم إلينا خلاصة العمل العقلي الذي قام به وهو يحاول ترجمة العمل الأدبي إلى خبرة لها قيمة))[1]، والعلاق من خلال مقاربته لديوان سليمان العيسى وتحليله الجمالي لعتباته النصية المختلفة فيه أشار إلى أهمية وخطورة هذا النوع من القراءة، ودورها في إضاءة النص وتقويمه.

يركّز الناقد العلاق من منظور نظريات القراءة والتلقي على حساسية التعامل والتفاهم الجمالي بين القارئ والنص، بوعي أن القارئ هو الفاعل النقدي الحاسم في تقويم العمل الفني واستكشاف جمالياته، وإذا كان بعض منظّري القراءة والتلقي لا يركزون كثيراً على الرؤية الجمالية للنصوص والظواهر التي يقاربونها على وفق نظريتهم، فإن العلاق يفيد من آرائهم النظرية لكنه يكيّفها لصالح رؤيته الجمالية التي يسعى إلى كشفها في هذه النصوص.

وبهذا لا يسعنا القول إن الناقد علي جعفر العلاق أخذ بنظريات القراءة والتلقي كما هي في منطلقاتها وقوانينها وقواعدها المنهجية، بل هو كما فعل مع بقية المناهج النقدية الحديثة، يفيد منها بالقدر الذي يخدم رؤيته النقدية ويستثمر إمكاناتها على هذا النحو النقدي الجمالي.

---

(1) اللحظة الجمالية في النقد الأدبي، د. جمال مقابلة، أزمنة للنشر والتوزيع – الأردن، ط1 2007: 195.

المبحث الخامس

تداخل الفنون

لم تعد الأجناس الأدبية في سياقاتها الحديثة بمنأى عن مناخات بعضها، بل أخذت في التقارب الشديد فيما بينها في أفق العصر الحديث، حتى تلاشت إلى حدّ كبير تلك الفواصل الحدودية الصارمة بين الأجناس، وتداخل الشعري بالنثري فضلا عن الإفادات التي نهلت منها الفنون الأدبية الكثير من التقانات والآليات كالرسم والسينما والمسرح وغيرها من الفنون الجمالية القريبة في حساسيتها من الأدب، بعد ما ثبت للمشتغلين في حقل الفنون الأدبية وتطوراتها أن نمو الأدب وازدهاره نابع من ذلك التلاقي الحميم والمنتج والمثمر بين الفنون الأدبية والفنون الجمالية الأخرى.

ويرى بعض النقاد أن ذلك التقارب الفني والجمالي والتقاني استطاع أن ينمي عدداً من العناصر الجمالية في القصيدة الحديثة، فلم يعد الجانب الموسيقي والجانب التشبيهي والاستعاري - عناصر الصورة الشعرية القديمة – هو هم الشاعر في بناء قصيدته، إذ ((اشتغل النص على كل ما هو متاح من تقانات فنيّة يقدمها الفن الشعري أو الفنون القولية والجميلة الأخرى، التي أصبحت قضية الإفادة منها واستعارة تقاناتها من الأسباب المطورة لداخلية النص، والمخصبة لطاقتها الإبداعية))[1]

وهذا هو بالضبط ما انطلق منه الشاعر الناقد علي جعفر العلاق إذ يجد في هذا المضمار أن القصيدة الحديثة باب مفتوح لجميع الفنون، غير أن النهل منها يجب أن يخدم القصيدة ويحافظ على شعريتها، إذ ((إن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن ليس بالقصير، في تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض. ولم يعد في تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة أو التساؤل. لقد صار من الطبيعي أن يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس مختلف، أو أن نجد نسيماً ما ينسل من حقل أدبي مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر، أو جزءاً من نسيج فضائه وحيويته. تنتمي اللغة، أو الحوار، أو السرد إلى حقول أدبية متمايزة هي على التوالي: الشعر والمسرح والرواية. لكن ذلك لا يعني أن هذه الفنون لا تتبادل فيما بينها بعض الخصائص التعبيرية أو التقنية))[2].

وهذا بدوره يؤكد على فك الحصار الإجناسي الذي كان يخيم على وحدة تلك الأجناس الأدبية ويقولبها في إطار تقاني معين ومحدد، فتلك الخصائص التعبيرية

---

(1) المغامرة الجمالية للنص الشعري، د. محمد صابر عبيد، جدار للكتاب العالمي- عالم الكتب الحديث، عمان – الأردن، ط1 2008:

(2) الدلالة المرئية، د. علي جعفر العلاق:120.

الجمالية ليست في الحقيقة حكرا على جنس دون آخر، ما دامت تسهم كلها عبر سبل مختلفة في صياغة النص الإبداعي وإنجاز مشروعه الجمالي، فـ ((نحن حين نتحدث عن السرد في الرواية، أو اللغة في الشعر، أو الحوار في المسرح، فإنَّما نتحدث، في الحقيقة، عن مهيمنات فرضت حضورها الطاغي على عناصر أخرى أقل منها حضوراً وتفشياً داخل النص، ومع ذلك فإن تلك الفنون لا تزال تشرع أبوابها، وفي اتساع مطرد، لتستضيف ما يفد إليها، أو ما تحتاج إليه، من منجزات الفنون الأخرى))[1]

حاول العلاق وبذائقته النقدية الجمالية ووعيه الإبداعي المتقدّم أن يحدد لنا مجموعة من النصوص استعار فيها الشعر تقانات وآليات من الفنون الأخرى، وبيّن ما أضافته من جماليات خاصة على النص الشعري، بعد انتزاعها من ميدانها الأصلي، ودخولها في دائرة الشعر، حتى أصبحت أداة جمالية وفنية تنمي قدرة القصيدة الإبداعية في مشروعها الخلاّق، بدلاً من تحولها إلى نسخة مماثلة للجنس الذي استعيرت منه.

ولم يقتصر تأثير تلك الفنون على الشعر فحسب، بل إن الأجناس الأخرى استعارت بعض الخصائص الشعرية أيضاً وطوّرت بها أداءها الفني، ويرى العلاق أن الفنون النثرية استعارت الكثير من عناصر التشكيل الشعري، واستطاعت أن تتلوّن في بعض مفاصلها الحيوية بألوان الشعر، إذ إن ((الفرق بين هذين الجنسين لم يعد فرقاً في النوع، بل هو الآن تمايز، في الدرجة.يمكن للنثر، حين يختط لنفسه مساراً مفاجئاً، أن يختلط بالشعر وان يبتل بلهبه الغائم، ويدخل في احتدام من التضاد البهيّ))[2].

وهذا نابع من حساسية التقارب الشديد فيما بينهما ـ ولاسيما الفن الشعري والفنون النثرية المتنوعة ـ، فكلاهما يخرج من رحم إبداعي واحد ألا وهو الأدب، فـ ((النثر لا يبتعد كثيراً عن تخوم الشعر، كما أن الارتفاع بمكونات الأداء النثري يعني الاندماج في فضاء الشعر وممكناته))[3]. على النحو الذي يحتفظ فيه كلا الجنسين بمكوناته الإبداعية لكنه يضيف إلى الآخر كثيراً من خصائصه الجمالية.

وتشكل البنية السردية أو البنية الدرامية حضوراً واضحاً في القصيدة الحديثة، إذ هما بنيتان أفاد منهما الشاعر الحديث لتطوير البنية الغنائية في قصيدته، فـ ((الشاعر في عصرنا، المليء بالتصدعات الكبرى، لم يعد ذاتاً غنائية معزولة. وربما كانت هذه الحقيقة من أهم ما أوصلنا إليه شعراء الحداثة العرب في هذه الحقبة من تطور القصيدة العربية. لقد صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهاكات المستمرة

---

(1) م. ن : 120.
(2) الشعر والتلقي: 171.
(3) م. ن : 171.

للتخفيف من شحنتها الذاتية اللائبة، وتعزيزها بعناصر أخرى يتم اقتراضها من فنون مجاورة))[1].

إن توظيف السرد في القصيدة الحديثة جاء نتيجة مسوغات وحاجات فنية أساسية ومركزية، تحاول التخفيف من تلك الأنا الذاتية التي كانت السبب الأبرز في عزل الشاعر عن واقعه والانتماء الأقصى إلى ذاته، فلم يعد ينظر إلى الشعر ((باعتباره جهداً لفظيا أو خطاباً لسانياً محضاً. أي أن الممارسة الشعرية لا تقع، في جزئها الأساس، خارج اللغة ومستويات تجلياتها؛ فالشاعر لا يمارس لعبته إلا في اللغة ومعها وبها أيضاً))[2].

وتمثل قصيدة (الذئب) للشاعر إبراهيم نصرالله مثلاً، أنموذجا واضحاً للتداخل ما بين السردي والشعري، فالقصيدة تقوم على آلية سردية واضحة، ومنذ عتبة عنوان القصيدة، وبما يملكه هذا العنوان من مرجعيات سردية غنية، يمثل فيها (الذئب) ركناً مهما من أركان القصة القرآنية، وتلك التهمة التي الصقت به، وهي تمثل شاهداً واضحاً على الخيانة والغدر، فيجد العلاق من خلال معاينته النقدية لهذه القصيدة على هذا النحو أن العنوان يحتوي على طاقة سردية لا تقل أهمية عن سردية القصيدة.

أما النص الشعري ـ موضوع الرصد والقراءة ـ فقد استطاع الشاعر فيه ـ بحسب الناقد العلاق ـ أن يوازن ما بين السرد والشعر في صياغة أنموذجه الشعري، فـ ((أول ما يلفت الانتباه في قصيدة "الذئب" أنها تزاوج، مزاوجة بارعة، بين السردي والشعري دون أن يترك لأي منهما الهيمنة على النص هيمنة مطلقة. إن الشاعر، وهو ينصرف لانجاز هذه الواقعة السردية، لا يحشد لها كل ما يعرف عن نظم السرد ومكوناته؛ بل ينتقي بعضاً منها فقط، مقصياً عن مدار عنايته بعضها الآخر.كما أنه يوظف طاقة الشعر، في أكثر من مكان، لتغذية المسار السردي للنص))[3].

ولا شك في أنّ هذا الإدراك الواعي للأجناس الأدبية ومعرفة حساسية التداخل والتعالق بينها، هو الذي دفع العلاق للنظر إلى القصيدة بوصفها بناءً ينقسم على قسمين رئيسين، تتنامى كثافة السرد في القسم الأول، من خلال تنامي الأفعال السردية، وقد قسمها العلاق على سبع حركات سردية تتفاوت فيما بينها تفاوتاً واضحاً، بينما تخف حركته وتحل محله اللغة والتوتر المجازي والبلاغي في القسم الثاني، ليتحول إلى ((كتلة نصية واحدة دون فجوات، أو تموجات في أزمنة السرد، أو فواعله، أو رواته. وهذا القسم لا يحتفظ بالتوازن الشعري والسردي كما في القسم

---

(1) الدلالة المرئية: 122.
(2) الدلالة المرئية: 152.
(3) م. ن: 170.

الأول))[1]، أما بالنسبة إلى "الأنا" السردية فإنها((لا تتولى انجاز حركة السرد إلى النهاية، بل تغير مكانها في أكثر من موقع من مواقع النص، بينما تظل الأنا في القسم الثاني على حالها حتى البيت الأخير من القصيدة))[2]، بسبب اختفاء التوتر السردي المطلوب، وتحولها من البنية الحكائية إلى الخطابية.

أما عامل الزمن وهو يمثل مستوىً مهماً من مستويات البناء السردي، فهو لا يأخذ نمطاً معيناً بل يتغير بحسب طبيعة البناء النصي، ففي القسم الأول، وبفعل هيمنة الجانب السردي نجد أن الزمن الراهن يشكل حضوراً واضحاً في القسم الأول، في حين نجد أنّ الزمن الماضي يهيمن على القسم الثاني من مساحة القصيدة [3].

وتبعاً لذلك ومن خلال التلاحم الجمالي ما بين الشعري والنثري، استطاعت هذه القصيدة أن تنجز ((فعلها الشعري، لا باعتبارها خطاباً لسانيا محضاً مكتفياً بكثافته الذاتية، وما فيه من شحنة وجدانية ملتاعة فقط، بل بما استدعته من عناصر سردية عديدة ساهمت في إغناء حركة النص: أمدته بالتفجر والحيوية، وصارت، في النهاية، جزءاً من الشعرية المتأججة))[4]

تشكل الأسطورة والرمز مظهراً واضحاً للتداخل ما بين الشعري وما جاوره من الفنون، فضلاً عن تجسيدها الحقيقي لمعاناة الشاعر، بعد أن ضاق بالأساليب الشعرية القديمة، إذ ((بات واضحاً، اليوم، كما يبدو، أن حداثة القصيدة العربية لا تكمن فقط في خروج الشاعر العربي على الوزن والقافية. بل تتمثل، حقاً، في انعطافته الكبرى لبلورة رؤيا خاصة به، وما ترتب على ذلك من بحث عن رموز وأساطير وأقنعة يجّسد فيها ومن خلالها، رؤياه ويمنحها شكلاً حياً ملموساً))[5]، إذ وجد الشاعر ومن خلال الرمز والأسطورة مكاناً رحباً للتعبير الحرّ والحيوي والواسع عما في داخله، وبصياغة فنية عالية، لتكون حلقة وصل جمالية وموضوعية ما بين الماضي والحاضر.

لا شك في أن ((اللجوء إلى استخدام الأسطورة والرمز، إنما هو تعميق الاندماج والتوحد بين الماضي والحاضر، والكشف عن الروح الشاعرة المعاصرة، ووصف لمعالم العصر والسلوك الاجتماعي بدلالة الآخر المؤسطر، فالشعر هو البحث عن عالم جديد مبتكر لم يألفه أحد))[6]، على النحو الذي تتكشّف فيه رؤية

---

(1) الدلالة المرئية: 176.
(2) م. ن : 170.
(3) ينظر: م. ن : 171.
(4) م. ن : 178.
(4) في حداثة النص الشعري: 46.
(6) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ: 14.

الناقد للضرورات التي لجأ الشاعر الحديث إليها من أجل تطوير البنية الجمالية لقصيدته خارج الأساليب المعروفة.

ومن هنا فقد كانت ((عودة الشاعر إلى الينابيع الأسطورية ليست حلية جمالية تضاف إلى العمل الشعري بقدر ما هي عامل أساسي يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته، ومنحها بعداً شمولياً وضرورة موضوعية تستطيع النهوض – بما تمتلك من طاقات متجددة – بعبء الهواجس والرؤى والأفكار المعاصرة))[1]، وتمثل الحقبة الخمسينية بداية حقيقية لاستعمال هذه التقانة، بعد الإطلاع على الآداب الغربية والتأثر بها، والسعي إلى تمثيل التجربة من خلالها باستخدام هذه التقانات الجمالية وتوظيفها في سياق حركة التحديث التي اضطلع الشعراء بها.

تمثل تجربة الشاعر بدر شاكر السياب خير مثال على التوظيف الواعي الفني والجمالي للأسطورة، إذ ((ارتبط السياب ارتباطاً كبيراً بالأسطورة وأفاد من شحنتها إفادة تعمق من رؤيا القصيدة وتشدها إلى النسيج التعبيري. وكانت استخدامات السياب الأسطورية تلويحة لجيل من الشعراء ليجربوا هذا العالم الغنّي بالرؤى والتفاصيل))[2]، فقد انفتحت التجربة الشعرية العربية في الأعم على هذا الرافد الجمالي وسعت إلى النهل منه وتوظيفه.

كانت بدايات السياب في توظيف الأسطورة بدائية أول الأمر، تنم عن تجربة شاعر متأثر ومبهور بالشحنة الجمالية التي ينطوي عليها هذا الفضاء الجديد، إذ ((لاشك في أن إفادة السياب من الأساطير لم تكن على درجة واحدة من الاكتمال، فقد كان في قصائده الأولى يلتقط من الأسطورة، لا شحنتها الدالة، بل الأسماء الأسطورية التي تظل معلقة في فضاء القصيدة دونما وظيفة يغتني بها النص أو تكتمل بها الرؤية))[3]، لأنها كانت قائمة على التشبيه، من خلال عقد مقارنة بين واقع الأسطورة وواقع جو القصيدة.

وهذا هو تماماً ما قام به السياب وشعراء جيله، إذ ((غالباً ما نقرأ في قصائدهم إشارات أبطال أسطوريين تأتي عابرة دون أن يكون لها وظيفة أكثر أهمية وإسهاماً في إغناء القصيدة وتطويرها، لأنها ترد على شكل كناية أو تشبيه أو لمجرد التداعي))[4]، فلا تخرج في حساسيتها الجمالية خارج الحدود البلاغية التقليدية المعروفة إلا في حدود ضيّقة.

---

(1) دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، العراق – بغداد، 1982: 122.

(2) الشعر والتلقي: 18.

(3) م. ن : 19.

(4) دير الملاك: 125.

لكن السياب استطاع بعد ذلك أن يطور إفادته من هذه التقانة، على نحو تتحول فيها الأسطورة إلى جزء جمالي فاعل في بنية القصيدة، وأداة نشطة من أدواتها الجمالية والفنية، ففي ((معظم قصائده تلعب الرموز الأسطورية أو الحدث الأسطوري دوراً عميقاً في خلق مناخ النص واشتعال أجوائه الوجدانية والفكرية دون أن تنتمي القصيدة كلها إلى حدث أسطوري بذاته. إن السياب، في الغالب، يفجر عبر قصائده مناخات أسطورية تخلقها جملة من الرموز والإشارات التي انتزعها الشاعر من مصادره المتنوعة))[1]، لأنه يحاول في هذا الاشتغال الفني والجمالي النوعي أن ((يخرج الأسطورة من نصها الأصلي ليدخلها في نصه هو: يمزق ثوبها البدائي الأول، ويباعد ما بين وحداتها السردية. وهكذا فنحن لا نجد أنفسنا أمام الأسطورة بل أمام أسطورة النص))[2].

ولم يقتصر على ذلك بل إننا نجد معظم قصائده تتلون بأجواء الأسطورة، التي تفوح منها رائحة الحزن والظلم والنهايات القاسية، وربما كانت حياة السياب سبباً في التصاقه الشديد بالأسطورة، لأنه وجدها ملاذاً رحباً لتقبّل تجربته القاسية واحتوائها فانغمر فيها على هذا النحو.

يجد الناقد علي جعفر العلاق في قصيدة (أنشودة المطر) أنشودة أسطورية بالغة التخفي والغموض على صعيد الاستخدام الأسطوري، فهي لم تعلن إعلانا واضحاً عن توظيف الأسطورة - كما في السابق -،إذ ((تطرح القصيدة أكثر من إشارة تشدها إلى الأسطورة، بطريقة بالغة التخفي. وهذه الإشارات لا تتعلق بمظهر واحد، بل تتجاوزها إلى مظاهر أسطورية متعددة، منها ما ينتمي إلى الحدث السردي، ومنها ما يتعلق بالأسطورة باعتبارها فكرة أو تصوراً أو طقساً. أما الجانب الثالث فيتعلق بالشخصية الأسطورية التي يتمحور حولها حدث ذو وهج أسطوري))[3]، وذلك من خلال الزمن والصورة واللغة والتركيب، فضلاً عن قيمتها الدلالية التي حوّلت القصيدة ذاتها على فضاء أسطوري عميق الغور في باطن التجربة بكلّ تعقيدها وخصبها.

ولم يكن توظيف الرمز في القصيدة الحديثة أقل أهمية من الأسطورة، بل جاء هذا التوظيف للتخفيف من شدة استخدام القصيدة الخمسينية للأسطورة، فلم يجد الشاعر الستيني جدوى من ذكر الشخصيات الأسطورية على النحو الذي استخدمه الجيل الذي سبقه، إذ ((لم تعد كشوفاً جديدة، وأصبحت – بفعل ازدياد ثقافة الشاعر وتطور الحياة الثقافية والأدبية – من معطيات الأدب المألوفة والشائعة، ولم يعد الالتفات إليها، والاعتناء بها دليلاً على سعة الأفق وشمولية المعرفة، وفضيلة تميز

---

(1) الشعر والتلقي: 19- 20.
(2) من نص الأسطورة إلى أسطورة النص: 57.
(3) م. ن: 58.

الشاعر عن أقرانه))[1]، وذلك بفعل شيوعها وكثرة استخدامها حتى من دون حاجة جمالية.

لذا اتجه الشاعر بعد ذلك إلى استعمال الرمز بديلاً عن الأسطورة، ((والرمز الأدبي ما هو إلاّ عبارة أو كلمة تعبر عن شي أو حدث))[2]، فضلا عن كونه في سياق التوظيف الشعري لعناصره وتشكيلاته يقدم للقصيدة ((عوناً أساسياً للتعبير عن موضوعها، إذ إنه، أي الرمز، يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري))[3].

ولا تكمن جمالية الرمز في تشكيل بنية القصيدة من خلال الاستعمال التقليدي الشائع والمكرر لدى الشعراء، لأن الاستعمال المتكرر على هذا النحو يذهب ببريق الرمز ويطفئ شرارته المتوقدة في فضاء القصيدة، لأنه يفقد قدرته على العطاء والمنح والتطوير، إذ ظل ((الكثير من الرموز الشائعة عاماً، مرمياً في الريح، عرضة لغارات الشعراء المتعجلين، يسندون به قصائد عابرة، أو موضوعات مكرورة، أو صوراً تفتقر إلى الجدة والتميّز))[4].

في حين تكمن جمالية الرمز الشعري في براعة الشاعر النوعية وقدرته الإبداعية الخاصة، في ابتكار رمزه الشعري الخاص به، وبعالمه الشعري، وتجربته الشعرية، فـ ((الرمز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً أو يقتلعه من حائطه الأول، أو منبته الأساس، ليفرغه ' جزئياً أو كلياً، من شحنته الرمزية الأولى، ثم يملأه بدلالة شخصية أو مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة. وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية، يغدو مفتاحاً مهماً يساعد على فهم تجربة الشاعر، وفضّ المغاليق التي تفضي إلى هواجسه، ورؤاه، وانشغالاته))[5].

يتميز السياب ـ في المنظور النقدي للناقد العلاق ـ في ابتكار رمزه الخاص به، سواء أكان هذا الرمز أسطورياً أم غيره، فكثير من الشعراء تعرضوا للسيد المسيح عليه السلام باعتباره رمزاً للتضحية والفداء والظلم، ولكن لم يستطع أحد من الشعراء مقاربة ذلك الرمز مقاربة جمالية كما هي الحال عند السياب، إذ إنه أضفى لمسات حياته الشخصية على ذلك الرمز/ المسيح، حتى أصبح من رموز السياب الشخصية ذات الحضور الشعري القوي في تجربته.

كان السياب يبحث عن رمز شعري خاص ونوعي يمثّل تجربته المعقّدة في الحياة ويستجيب لمعاناته القاسية على نحو ما، و ((لقد وجد فيه السياب، ربما أكثر

---

(1) دير الملاك: 156.
(2) في حداثة النص الشعري: 45.
(3) م. ن: 45.
(4) م. ن : 46.
(5) في حداثة النص الشعري: 47.

من سواه من الشعراء، رمزاً قادراً على تجسيد آلامه الجسدية والروحية وهو يواجه الشلل، والعقم، والجحود. لذا كان السياب، لا المسيح، هو المصلوب في قصائد الشاعر))[1].

ولم تقتصر موهبة السياب على الشائع والمعروف والتقليدي من الرموز بل استطاع أن يحول مفردات الحياة اليومية إلى رموز، فلم تكن (جيكور) ولا (بويب)، ولا (منزل الأقنان) ولا (وفيقة) وغيرها، مفردات رموز أسطورية موغلة في القدم، بل إنها جزء من حياة الشاعر، ولكن قدرة السياب الشعرية الفذّة، حولتها إلى رموز خاصة بعالم السياب الشعري من دون غيره، إذ استطاع أن يؤسطرها ويغني دلالاتها الشعرية.

لذا جاءت تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي مختلفة في هذا السياق عن تجربة السياب،لأن ((البياتي لا يلجأ، دائماً، إلى اقتطاع رموزه الشخصية من جدران قائمة))[2]، ولكن قدرة الشاعر الإبداعية تحول تلك الرموز إلى رمز خاصة بعالمه الشعري، ويرتبط بتجربته ارتباطاً جمالياً أصيلاً.

ومع توكيد هذه الحقيقة فإن الناقد العلاق يرى أن القضية هنا لا تخضع دائماً لتخطيط منسجي مسبق، إذ يحتاج الشاعر أحياناً إلى نوع من التماهي الخلاّق بتجربة الرمز متوافقة مع تجربته، على هذا الأساس ((فإن ابتكار الرمز الشخصي أو اختياره لا يكون، دائماً، قضية قصدية؛ إذ لا بد للشاعر من أن يكون مأخوذا، حتى النخاع، بساجس فكري أو جمالي أو وجداني يكون محور حياته كلها: يحتضن أعماله مجتمعة، ويمنحها نبرة أسطورية غامرة، حتى تجسد رموزه الشخصية هذا الساجس الشامل، وتجعل منه سياقاً ديناميكياً نامياً))[3]، يمكن أن ينتج حساسية هذه العلاقة الجمالية الخصبة والمتطورة بين تجربة الرمز وتجربة الشاعر الشعرية.

ولم يكن المسرح في هذا المضمار بعيداً عن الشعر، إذ استطاعت القصيدة الحديثة توظيف القناع كتقنية درامية للتخفيف من ذاتية الشاعر، والابتعاد عن ثقل حضور الغنائية في القصيدة، إذ ((إن الشاعر فيما يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها، أو يخلقها خلقاً جديداً، وسيحملها آراءه ومواقفه، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه، يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله، أو يوحي به))[4].

---

(1) م. ن: 49.
(2) في حداثة النص الشعري: 56.
(3) م.ن : 69.
(4) دير الملاك:103.

وذلك لأن طبيعة القناع تدفع القارئ نحو تلقٍّ موضوعيّ للقصيدة، ((لأن القناع يوفر للقارئ فسحة جمالية يمكن له من خلالها أن يرى العمل الشعري دون ضغوط عاطفية أو ذاتية يسلطها كاتب القصيدة على القارئ))[1] ولم توظف القصيدة الحديثة القناع كما هو في المسرح تماماً، لان القناع / الشخصية في المسرح، تحاول الاستقلال التام عن شخصية المؤلف، إذ هي لها كيانها ورؤاها وأفكارها الخاصة بها، أما في الشعر، فـ ((يميل هذا النوع من القصائد إلى أن يكون مستقلاً متجرداً عن الذات الشاعرة، مع وجود نقطة شبه بين القائل (الشاعر)، والشخصية المستعارة (القناع)، وهي الحالة التي يكون عليها الشاعر محاولاً إيصالها ونقلها إلى القارئ))[2]، بمعنى أن القناع الشعري غير القناع المسرحي بالرغم من حساسيته الدرامية.

يجد العلاق أن القصيدة العربية الحديثة في الأعم تتخذ من الشخصية التاريخية قناعاً، وربما ذلك راجع إلى بحث الشاعر في الشخصية العربية التي يتخذّها قناعاً عن ماضٍ قوي تميّز بوجود عربي واضح، بوسعه ضخّ القصيدة بقيم جمالية ذات طاقة دلالية كبيرة ـ تعبيراً وتشكيلاً وتصويراً ـ.

تنوعت الأقنعة الشعرية التي استخدمها الشعراء في قصائدهم، ما بين شخصيات قيادية أو شخصيات صوفية، كـ (الحلاج)، وبين شخصيات انسزامية، كما في شخصية (أبو عبد الله الصغير)، التي اتخذها محمود درويش كقناع في قصيدته للحديث عن وطنه الضائع، متخذا من سقوط الأندلس إشارة فجائعية لسقوطات عربية قادمة كثيرة،مثل سقوط فلسطين، فهو لا يتعامل ((مع موضوعة الأندلس، مفردات ورموزاً، على إنها حوامل للمعنى أو عناصر للرثاء أو الحنين، كما هو الأمر في الكثير من الشعر العربي، بل يختار شخصية تاريخية هي أبو عبد الله الصغير، آخر ملوك غرناطة العرب ليجعل من هذه الشخصية، دون أن يشير إلى اسمها مباشرة، قناعاً يتحدث عبره ويوصل من خلاله رؤياه للضياع العربي / الفلسطيني في الحاضر والماضي معاً))[3].

نجد أن جمالية القناع الشعري تكمن في أنها تهيمن على فضاء القصيدة، منذ بدايتها، إذ يجد العلاق أن الشاعر محمود درويش يحاول عقد محاورة درامية بين صوتين، صوت الماضي وصوت الحاضر، من خلال الحديث عن وطنه السليب فلسطين، مذكرا في قصيدته أن قبول المصالحة مع المحتل تعني نهاية مروعة لشعبه، مماثلة لنهاية أبي عبد الله الصغير، لذا ((وعبر هذا القناع يلتقي الشاعر بأبي عبد الله الصغير ليمتزج الصوتان تارة، ويتقاطعان تارة أخرى. ونحن نحس، حيناً،

---

(1) الشعر والتلقي: 105.
(2) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ : 15.
(3) الشعر والتلقي: 109.

إسما يتوازنان في نبرة واحدة تشمل على المشترك من أوجاع المرحلتين، ثم نحس، حيناً آخر، أن الصوتين يتمايزان، أو يتجاوران، وحين يطغي، للحظة، أحداهما على الآخر فسرعان ما تسيمن على المشهد هنيسة من التوازن القلق... إن الصوت الذي نسمعه، في قصيدة القناع عموماً وفي هذه القصيدة بشكل خاص، لا يمكن إرجاعه إلى عنصر واحد بذاته. لأنه صوت مركب وشديد التعقيد))[1].

إن استعمال القناع عند الشاعر الحديث يتمّ عن طريق تمثّل شعري للقناع وليس استظساراً كاملاً له، إذ ((لا يحتفظ القناع...، بملامحه كاملة. كما أن ارتباطاته الزمانية والمكانية تظل عرضة للتغيير باستمرار؛ فقد يختفي بعضسا وقد يتبادل بعضسا الآخر، جزئياً أو كلياً، الانتقال بين طرفي القناع: الشخصية التاريخية أو شخصية النص))[2]، ولم يكن هذا التغيير اعتباطيا بل لغايات جمالية أو فكرية، يحاول فيسا الشاعر صسر شخصية القناع مع شخصية الشاعر، حتى لا يبدو القناع غريباً على بنية النص.

في معالجته النقدية لرواية مؤنس الرزاز (متاهة الإعراب في ناطحات السراب)، أن يوضح لنا العلاق شعرية تلك الرواية على الرغم من جنسسا النثري السردي، إذ تنضح بشعرية تقترب كثيراً من روح الشعر، فقد استعار الروائي الكثير من تقانات الشعر ووظفسا بما يتناسب مع طبيعة هذا الجنس النثري السردي، إذ ((لا تأخذ الرواية من الشعر ما يخرج بسا عن طبائعسا العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثرائسا وما يجعل مسا نصاً ذا جمال شائك، ومكنون احتمالي))[3].

يفحص العلاّق في هذه المعالجة النقدية فحص ذلك التأثير الشعري ابتداءً من صفحة العنوان لما لسذه العتبة النصيّة من تأثير قرائي وجمالي في منطقة القراءة، وإذا ((كان العنوان – فيما مضى- لا يشكل هماً شعرياً جماليا للنص الأدبي، من أجل استكمال معمارية البناء الأدبي بالرغم من انطوائه على شيء من هذا بالضرورة، فأنه اليوم أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لسيكل النص وهيأته ونظامه))[4].

ويرى أن العنوان يمتلك قدرة شعرية عالية تلفت انتباه القارئ إليسا، معتمداً في ذلك على التدفق الصوتي العالي الذي كان يخيم على عتبة العنوان، فـ ((منذ عنوانسا الرئيسي تشتبك رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) بمكون شعري شديد التوتر. وأول ما يفجر هذا الدبيب الشعري ذلك التدفق الصوتي الذي ينبثق عما في تركيبة العنوان من سجع ثري. انه سجع دال على تفرعات المحكي الروائي وما تثيره

---

(1) الشعر والتلقي: 110.
(2) م. ن: 119.
(3) الشعر والتلقي: 171-172.
(4) المغامرة الجمالية للنص الشعري :113.

من حيرة وتردد باهرين))[1]، ولم يقتصر التأثير الشعري على العنوان الرئيس فحسب، بل هيمن على العناوين الداخلية أيضا، فضلا عن خاتمتسا وطريقة استخدامسا لعلامات الترقيم ((الخاتمة؟!؟!))، لتنم عن حضور مسم وفاعل للجانب الصوتي الذي يشتغل عليه الشعر دائماً، إذ إن هاتين العلامتين (؟!) ((تستدعيان، أكثر من سواهما، تنغيماً للأداء الصوتي وتحكما في إيقاعه: توجاً، وخضخضة، وتلويناً))[2].

يجد العلاق أن لغة هذه الرواية تنم عن شعرية عالية، فـ ((لغة الرواية ذاتسا. ولا أعني باللغة هنا كلمات النص مجردة، بل جملة الوسائل التي يكابد الكاتب في استخداسا للوصول إلى تحميل لغته أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيماء إليه. اللغة التي أعنيسا هي مجمل عادات الكاتب في الخروج بالنص من مساره النفعي والانحراف به صوب منحى جمالي جواني))[3]، أي أنسا على هذا المستوى الجمالي ((لا تسير، في اتجاه واحد، صوب دلالتسا أو معناها، بل تسجم عليه بطريقة أخاذة مواربة: تباغت موضوعسا وتنأى عنه في اللحظة ذاتسا، تتقدم وتتراجع، تشتد وترتخي. لغة ظنية مترعة بالدلالة والمكابدة))[4]، تسعى كما يرى العلاق إلى ضخّ الفضاء السردي في الرواية بأكبر طاقة شعرية ممكنة تضاعف من حساسيتسا الجمالية.

وعلى الرغم من هذا التأثير الشعري البالغ على لغة الرواية، إلا أنسا ظلّت تحتفظ بمقوماتسا النثرية السردية، فسي لا تحاول تغليب الجانب الشعري على النثري، بل تقترض بعض خصائص الشعر لتنمي قدرات النص الإبداعية وتبرز إمكاناته الجمالية، فسي ((حين تقترض لغة النثر بعضاً من خصائص اللغة الشعرية فإنسا لا تفعل ذلك بطريقة حرفية تفضي بسا إلى التماثل أو المطابقة، بل تحاول أن تتحرك بساجس داخلي شعري و رؤيوي:يكسر الكثير من عادات النثر وثوابته. أي أن اللغة النثرية لا تعود وسيطا بين المتلقي وكاتب النص، بل تغدو حالة من الرواء المتأجج والتوتر الحميم اللذين يخلقان مناخاً حميماً ضاجاً بالوله، والغموض، والعذوبة))[5].

يجد العلاق فضلاً عن ذلك أن لغة الرواية تحتوي قدراً من الغموض الذي هو بحاجة إلى التأويل، والعمل بدقة على تفعيل العلاقات المجازية والاستعارية للغة، فلغة الرواية لم تعد تعطي زمام أمورها بسسولة، فسي ليست لغة الوضوح كما كانت سابقاً سياسة اللغة الروائية التقليدية أو الواقعية، بل هي لغة مواربة تحاول أن تضع متلقيسا في طرق ملتوية ومتمردة وعصية على البوح السريع، وبذلك تنأى عن

---

(1) الشعر والتلقي:174.
(2) م. ن : 178.
(3) الشعر والتلقي: 178.
(4) م. ن : 178.
(5) م. ن: 179.

الوضوح الذي كان يسيمن على لغة النثر في الكثير من نصوصه، و ((هكذا تكتسب لغة الرواية، بفعل منحاها الاستعاري، خصائص جديدة ترتفع بالنثر من دوره الوظيفي المعتاد إلى ذرى تعبيرية لايرقى إليها،عادة،إلا الشعر الخاطف بكثافته ومكره، إن النثر الروائي لا يعود، هنا، نثراً خالصاً، فاللغة لم تعد، كما كانت، لغة متعدية بل غدت، بفضل طابعها الاستعاري الجمالي، لغة لازمة لا تتجه صوب مرجع خارجي بل صوب ذاتها: صوب ما تحتشد به من شعرية وتوتر))[1].

ولم تقتصر شعرية اللغة في الرواية على الاستعارة والمجاز والفنون البلاغية الأخرى المتاحة فحسب، بل حاولت أن توظف جملة الوسائل الأخرى ذات الطبيعة الجمالية التي تنعكس على تشكيل النص كعلاقة الصفة بالموصوف، فضلا عن التضاد والمفارقات التي كانت تسيمن على لغة الرواية، وهي بدورها ((تكفل للنثر نشاطاً جمالياً لم يكن من خصائصه التقليدية))[2]، على النحو الذي يحقق فيه التداخل هنا بين الفنين قيمة جمالية عالية المستوى.

كذلك يقارب العلاق شعرية الرواية التي يجد أنها لم تقتصر على اللغة في مستواها التعبيري التقليدي فحسب، بل يرى أن الجانب الصوتي بطاقته الشعرية سجل حضوراً واضحاً في الرواية، من خلال الإيقاع، وحاول الرد على من يرى أن الجانب الصوتي هو صفة ملازمة للشعر دون النثر،فـ ((الإيقاع هو عكس الوزن. انه معطى عام يمكن أن يكتنف الشعر كما النثر، بخلاف الوزن الذي يلزم الشعر وحده))[3].

ومن هنا كان الروائي في منظور العلاق بارعا في بناء حساسية الجانب الصوتي من خلال استعماله السجع، لذا ((كان السجع، ومنذ بدء الرواية، يعلن عن حضور لافت للنظر: يمتد من العنوان حتى خاتمة هذا النص الروائي. خيط من السجع يمسك بحواس المتلقي بين فترة وأخرى. حقا إن الكاتب لم يجعل من السجع هاجسه السيمن طوال هذا النص، غير أن جزراً من السجع الأخاذ كانت تعترض المتلقي وهو يخوض عبر ما في الرواية من حركة، ووصف، وتحولات، وتأمل وكوابيس))[4].

وهذا بدوره أعطى للرواية جمالية تعبيرية وتشكيلية خاصة، ابتعدت في ذلك عن المطابقة الشعرية وضياع جنسسا الروائي، من خلال استخدامسا الحذر لتلك التقنيات المستعارة من الشعر.

---

(1) الشعر والتلقي:183.
(2) م. ن: 189.
(3) م. ن: 184.
(4) الشعر والتلقي: 186.

من خلال ما تقدم يمكن القول - بحسب رؤية العلاق النقدية - إن القصيدة الحديثة ومن خلال توظيفها لتقانات الفنون الأخرى استطاعت أن تبدع لنا أشكالاً شعرية جديدة، يبتعد فيها الشاعر عن سطوة الجانب الذاتي والصوتي في القصيدة، مع التأكيد على أهمية التعامل الحذر في الاستعارة من تلك الفنون، من أجل الحفاظ على حدود الأجناس الإبداعية، كما هي الحال حين تقوم الفنون السردية باستعارة تقانات شعرية من القصيدة.

وهذا هو سر جمالية القصيدة، وذلك من خلال البناء المحكم، واحتفاظ كل جنس أدبي بحدوده، من دون هيمنة أحدها على الآخر، وهذا ما أشار إليه العلاق في أكثر من مكان ((ويجب ألا يفسم من ذلك أن هذا التداخل بين الأجناس أو هذه الزحزحة لخصائص البعض منها، تعني ضياع الحدود بينها نهائياً. لاشك أن هناك تبادلا للمزايا الداخلية، لكن تبادلاً كهذا لا يلغي هوية هذه الأجناس أو يربك انتماء أي منها إلى فضاء متميز.بل هو، على العكس من ذلك، ينمي حيوية كل منها ويوسع من مداه دون أن يخرجه من دائرته الخاصة، أو يلحق الأذى بخصائصه التي تشكل جوهره أو طبيعته الشاملة))[1].

إن تداخل الفنون يعدّ من منجزات الأدب الحديث بكل فنونه، إذ سعت الفنون الأدبية إلى توسيع طاقاتها الإبداعية الجمالية عبر استعارة التقانات والآليات التي تصلح لها من الفنون الأخرى، وأصبحت هذه القضية واحدة من أبرز الخصائص الجمالية التي تميّز بها هذا الأدب.

لذا نجد أن الناقد علي جعفر العلاّق وبما يمتلكه من حساسية شعرية متأتية من كونه شاعراً مجيداً، قد تنبّه إلى خطورة وأهمية هذه القضية في أسلوبه النقدي الذي يشتغل بالدرجة الأولى على جماليات التعبير والتشكيل الأدبي، وقارب الكثير من النصوص الشعرية والسردية انطلاقاً من قيمة هذا التداخل بين الفنون، وما يعكسه من غزارة جمالية على النصوص الأدبية.

يتميّز الشاعر الناقد علي جعفر العلاق بحساسية ومعرفة تؤهله لالتقاط سليم للظواهر الجمالية التي تشتغل عليها آليات الاستعارة والتعالق والتداخل بين الفنون، فهو يتحرّى دائماً القيمة الجمالية في مثل هذا الاستخدام ويبحث عن تأثير المستعار منه في المستعير، ويحاول الكشف عن حساسية ذلك والإضافة التي يمكن أن يضيفها من أجل أن يرتقي بالنص إلى مرتبة جمالية أعلى.

---

(1) الدلالة المرئية: 155-165.

المصادر والمراجع

- **الكتب:**

1- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصر، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1 2001.

2- اتجاهات الخطاب النقدي عند العرب وأزمة التجريب، د. عبد الواسع الحميري، دار الزمان، دمشق – سوريا، ط1 2008.

3- أدونيس والتراث النقدي، عبد الحميد مراشدة، دار الكندي للنشر – اربد، الأردن، ط1 1995.

4- أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000.

5- استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، د. بسام قطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي، اربد – الأردن، 1998.

6- إشكالية القراءة والتأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، المغرب، ط7 2005.

7- الأصالة والحداثة في تكوين الفكر العربي، د. عبد الحميد جيدة، منشورات دار الشمال.

8- اعجاز القران، الباقلاني (ابي بكر محمد بن الطيب)، تحقيق، السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، د.ط.

9- آفاق النظرية الأدبية المعاصرة بنيوية أم بنيويات؟، تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2006.

10- أنسنة النص النص (مسارات معرفية معاصرة)، د. محمد سالم سعدالله، جدار للكتاب العالمي، عمان – الأردن، ط1 2007.

11- تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع السجري، طه أحمد إبراهيم، جمعه وقدم له، أحمد الشايب، منشورات دار الحكمة دمشق، 1974.

12- التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، آفاق عربية – العراق، 1985.

13- التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط1 1991.

14- تمارين في النقد الثقافي، صلاح قنصوة، السيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط1 2007.
15- الثابت والمتحول (دراسة في الإبداع والإتباع عند العرب)، أدونيس (علي أحمد سعيد)، الجزء الأول (الأصول)، دار العودة – بيروت، ط1 1974.
16- الثابت والمتحول (دراسة في الإبداع والإتباع عند العرب)، أدونيس (علي أحمد سعيد)، الجزء الثالث (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني)، دار الساقي – بيروت، ط8 2002.
17- الثابت والمتحول (دراسة في الإبداع والإتباع عند العرب)، أدونيس (علي أحمد سعيد)، الجزء الثاني (تأصيل الأصول)، دار الساقي – بيروت، ط8 2002.
18- الثابت والمتحول (دراسة في الإبداع والإتباع عند العرب)، أدونيس (علي أحمد سعيد)، الجزء الثالث (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني)، دار الساقي – بيروت، ط8 2002.
19- الثابت والمتحول (دراسة في الإبداع والإتباع عند العرب)، أدونيس (علي أحمد سعيد)، الجزء الرابع (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، دار الساقي – بيروت، ط8 2002.
20- جماليات الشعر العربي (دراسة فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، د. هلال الجساد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1 2007.
21- الجمالية (موسوعة المصطلح النقدي 3)، ر.ف جونسون، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون – العراق، 1978.
22- الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، عصام محمد الشنطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1 1979.
23- جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط1 2007.
24- جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجاً)، د. يوسف عليمات، المؤسسة العربية للنشر، بيروت – لبنان، ط 1 2005.
25- الخطاب الآخر (مقاربة لأبجدية الشاعر الناقد)، د. علي حداد، منشورات الاتحاد العام للكتاب العرب، سوريا- دمشق، ط1 2002.
26- الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)، د. محمد عابد الجابري، دار الطليعة – بيروت، ط2 1985.
27- الخطاب والتأويل، د. نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000.

28- الخطاب النقدي عند أدونيس (قراءة الشعر أنموذجاً)، د. عصام عسل، دار الكتب العلمية – بيروت، 2007.
29- الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة العربية الحديثة)، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق – عمان، الأردن، ط1 2002.
30- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن اطيمش، دار الرشيد، بغداد - العراق، 1982.
31- الرحلة الثامنة (دراسات نقدية)، جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 1979.
32- زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي – بيروت، ط6 2005.
33- سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية)، أدونيس، دار الاداب – بيروت، ط2 1996.
34- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب، سوريا – دمشق، 2006.
35- الشعر والتلقي (دراسة نقدية)، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق – عمان، ط1 2002.
36- الشعر والفكر (أدونيس أنموذجا)، د. وائل غالي، السيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.
37- شعرية الحجب في خطاب الجسد، أ.د محمد صابر عبيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1 2007.
38- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب - بيروت، ط1 1985.
39- الشفاهية والكتابية، والترج. اونج، ترجمة: د. حسن البنا عزيز، عالم المعرفة – الكويت، 1994.
40- الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، د. عبدالله الغذامي، سلسلة كتاب الرياض (66)، مؤسسة اليمامة – الرياض، 1999.
41- الصوفية والسوريالية، أدونيس،دار الساقي – بيروت، ط2 1995.
42- الضوء المشرقي (أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون)، تقديم ادورد سعيد، بدايات للطباعة والنشر – سوريا، ط1 2004.
43- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق،أبو فسر محمود محمد شاكر، السفر الأول، المدني المؤسسة السعودية بمصر، 1980.
44- عباس العقاد ناقداً، د. عبد الحي دياب، الدار القومية للطباعة والنشر– القاهرة،1965.

45- عبدالله الغذامي والممارسة النقدية، حسين السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط1 2003.
46- عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، أ.د عمر محمد الطالب، منشورات الإتحاد العام للكتاب العرب، سوريا - دمشق، 2000
47- عضوية الأداة الشعرية (فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة)، ا.د محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط1 2007.
48- علم التناص المقارن (نحو منسج عنكبوتي تفاعلي)، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط1 2006.
49- علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي،عمان – الأردن، ط1 2007.
50- العمدة (في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، ابو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات دار الجيل، ط4 1972.
51- الغذامي ناقداً (قراءات في مشروع الغذامي النقدي)، تحرير وتقديم: د. عبد الرحمن بن إسماعيل إسماعيل، كتاب الرياض 97- 98، مؤسسة اليمامة الصحفية – الرياض، 2002.
52- فاتحة لنسايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، أدونيس، دار العودة – بيروت، ط1 1980.
53- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر (الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي)، دار الشؤون الثقافية، بغداد – العراق، ط1 2010.
54- الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، د. محمود أمين العالم، دار المستقبل العربي – مصر، ط1 1996.
55- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة، بيروت – لبنان، 1980.
56- في الجماليات (نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن)، د. علي بو ملحم، الدار الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1 1991.
57- في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق – عمان، ط1 2003.
58- قبيلة من الأسرار (الذات، الآخر، النصّ)، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان – الأردن، ط1 2008.
59- القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د محمد صابر عبيد، منشورات الإتحاد العام للكتاب العرب، سوريا دمشق، 2001.

60- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنان، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، مراجعة، د. علي جواد الطاهر، آفاق للترجمة، المركز المصري العربي، ط2 1996.
61- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النسضة – بغداد، 1967.
62- كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب – بيروت، ط1 1989.
63- اللحظة الجمالية في النقد الأدبي، د. جمال لمقابلة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1 2007.
64- مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، سوريا – دمشق، ط1 1980.
65- المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، د.عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط1 1990.
66- محاولات في الشعري والجمالي (دراسات في قضايا النقد الأدبي)، د. وجيه فانوس، منشورات اتحاد الكتّاب اللبنانيين، 1995.
67- المحيط الأسود، أدونيس، دار الساقي – بيروت، ط1 2005.
68- مدخل إلى علم الجمال، د. نبيل رشاد سعيد، دار السادي، بيروت – لبنان، ط1 2001.
69- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء للطباعة والنشر- مصر، ط1 2006.
70- مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، أ.د. حفناوي بعلي، منشورات دار الاختلاف، الدار البيضاء – المغرب، ط1 2007.
71- المغامرة الجمالية للنص الشعري، أ.د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، عمان – الأردن، ط1 2008.
72- مفاهيم شعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنسج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1 1994.
73- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (110)، الكويت، 1987.
74- مقدمة في علم الجمال، محمد سعيد حسان، خلود برغوث، معتصم عزمي الكرابيلة، مكتبة المجتمع العربي عمان – الأردن، اجنادين، الرياض – السعودية، ط2 2007.
75- مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر، ط1 1989.
76- مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، افريقيا الشرق – المغرب، 2002.

77- مملكة الغجر (دراسات نقدية)، د. علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر – بغداد، 1981.
78- من نص الأسطورة إلى اسطورة النص، د. علي جعفر العلاق، دار فضاءات، عمان – الأردن، 2010.
79- موسيقى الحوت الأزرق (السوية – الكتابة – العنف)، أدونيس، دار الآداب – بيروت، ط1 2002.
80- النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس، دار الآداب – بيروت، ط1 1993.
81- النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغير واقعا سياقاتا وبناها الشعوريّة)، د.محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1 2005.
82- النقد الثقافي (تمسيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية)، آرثر ايزابرجر، ترجمة: وفاء عامر، رمضان سبطاويسي، منشورات المشروع القومي للترجمة، القاهرة – مصر، ط1 2001.
83- النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا (نصوص، جماليات، تطلعات)، د. فؤاد أبو منصور، دار الجيل – بيروت، ط1 1985.
84- النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية)، د. عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط3 2003.
85- نقد ثقافي أم نقد أدبي، د. عبدالله الغذامي، عبدالنبي اصطيف، دار الفكر-دمشق، ط1 2004.
86- النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي)، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط1 2005.
87- ها أنت أيسا الوقت (سيرة شعرية ثقافية)، أدونيس، دار الآداب – بيروت، ط1 1993.
88- هاهي الغابة فأين الأشجار، د. علي جعفر العلاق، ازمنة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1 2007.
89- السوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، الجنس)، أدونيس، ترجمة: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر – سوريا، ط1 2005.
90- السوية والسرد (دراسات في النظرية والنقد الثقافي)، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1 2006.
91- السويات والتعددية اللغوية (قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن)، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط1 2004.
92- الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، د. محمود أمين العالم، دار الثقافة الجديدة – مصر، ط2 1988.

- الدوريات

- إشكالية المنسج في النقد الثقافي، صلاح رزق، مجلة علامات – السعودية، ج51، م13، مارس 2004.
- تحولات النظرية النقدية المعاصرة (مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم)، عبد الغني بارة، مجلة فصول، القاهرة، ع70، شتاء وربيع، 2007.
- نزعة أدونيس الإنسانية (استعارة شعرية مضللة)، محمد خلاف، مجلة فصول، القاهرة، ع59، ربيع، 2002.
- النظرية الجماليّة في الشعر بين العرب والإفرنج، د. جميل علوش، مجلة عالم فكر، المجلس الأعلى للفنون – الكويت، ع1 2000.
- النقد الثقافي مجموعة نقاد، مجلة فصول، القاهرة، ع63، شتاء وربيع، 2004.
- النقد العربي والعولمة (بحث في المرجعيات الثقافية)، د. عبدالله ابراهيم، مجلة ثقافات، كلية الآداب – جامعة البحرين، ع2، ربيع 2002.
- هوية أدونيس السرية، أمينة غصن، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 16، ع2، خريف، 1997.

الرسائل الجامعية

- جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ (المسرح، الرسم، القصة، السينما) رسالة ماجستير تقدمت بها الطالبة فاتن عبد الجبار إلى مجلس كلية التربية للبنات – جامعة تكريت، بإشراف أ.د محمد صابر عبيد 1999.
- الحداثة في النقد العربي المعاصر (أدونيس أنموذجاً)، رسالة ماجستير تقدم بها الطالب فاروق إبراهيم مغربي، إلى كلية الآداب – جامعة تشرين، بإشراف الدكتور عبد الكريم حسن، 1988.