

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير

تخصص: مدارس النقد المعاصر وقضاياها

إعداد الطالب: نورالدين حديد

مفهوم الإبداع الأدبي

في النقد العربي المعاصر

لجنة المناقشة:

أ.د. عبد الغني بارة	أستاذ	جامعة سطيف 2	رئيساً
أ.د. الطيب بودريالة	أستاذ	جامعة باتنة	مشرفاً ومقرراً
د. هداية مرزق	أستاذ محاضر - أ-	جامعة سطيف 2	ممتحناً
د. فتيحة كحلوش	أستاذ محاضر - أ-	جامعة سطيف 2	ممتحناً

السنة الجامعية: 1434-1435 هـ الموافق ل: 2013 - 2014 م.

مقدمة:

مد زمن بعيد حاول الإنسان أن يتوسل بآليات الكلام ليتواصل مع غيره من الناس وليعرف ذاته ويعبر عنها، فأخذت محاولاته تلبس ملامح تجربة كلامية، تجلت في أناشيد طقوسية ودينية أو حكايا ميثولوجية أو أغاني فلكلورية أو ترنيمات حُدا. ومد زمن تخلق هذا الكلام خطابا جعل يثير حوله ردود أفعال مختلفة، غاب أقلها قدرة على الخلود، كأن يكون في شكل استحسان أو استهجان، تترجمه سلوكات غير كلامية كالابتسامة والتقطيب والترنم والتمايل والتصفيق أو حتى الصراخ، ثم بدأ هذا الموقف من الكلام يدرج حتى بلغ ذروة تجسده حين توسل بالكلام على الكلام، ومد ذلك ظهر ما يسمى بالخطاب الناشئ حول الإبداع، ولأن الكلام على الكلام صعب كما يقول أبو حيان التوحيدي، فقد تباين هذا الخطاب الناشئ حول ماهية الإبداع، يعزو أسبابه تارة إلى السماء كما فعل الشاعر الإغريقي هيسودوس (hesiods)، وطورا يعده ضربا من ضروب السحر كما فعل الشاعر هوميروس (homers)، وفي أرقى تحليلات هذا الخطاب الناشئ حول الإبداع عند الإغريق ظل مرتبطا بالنظرة الميتافيزيقية، نظرا لكون الإبداع نشأ عندهم مرتبطا بعقائدهم.

وفي القرن الخامس قبل الميلاد استطاع أرسطو طاليس في مؤلفه الرائد فن الشعر، كما هو متداول في الترجمة العربية أن يحصر - وبدقة - سؤال الإبداع في سؤالي الماهية والوظيفة في صياغة ترقى إلى أن تسمى خطابا نقديا، يحتكم إلى الفنية ويتجاوز آراء أفلاطون كآخر حلقة في سلسلة النقد الأخلاقي، ولكن سؤالي الماهية والوظيفة لما يمكن لهما الإشباع حتى يومنا هذا، وظلت تتحدد فيما الأجوبة، ويأتي سؤال الإبداع مرة أخرى في هذا البحث، كما لو كان بحثا عن إشباع رغبة قديمة.

من هذا الاعتبار، يستمد الحديث عن "مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر"، وهو العنوان الموسوم به بحثنا جدته وأهميته فهو:

أولاً: بحث في مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر، بوصفه مفهوماً إشكالياً؛ تعددت حوله وجهات النظر وتضاربت المقاربات؛ نظراً لاختلاف المرجعيات المنطلق منها والحقول والتخصصات المؤطرة للمفهوم، بالإضافة إلى ارتباطه الوثيق ببؤرة الذات.

ثانياً: بحث يستهدف البحث في جينياالوجيا مفهوم الإبداع الأدبي عند الغرب والعرب.

ثالثاً: بحث يحاول استنتاج مفهوم للإبداع الأدبي العربي المعاصر من خلال رؤى مختلفة، وهو الجانب الذي يركز عليه البحث ثقل اهتمامه، رؤية شاعر وناقد (محمد بنيس) ورؤية شاعر وناقد (أدونيس)، حيث كانت معايير هذا التصنيف بحسب هيمنة الوظيفة النقدية.

رابعاً: بحث يعالج موضوعاً محكوماً برؤى مختلفة - محمد بنيس بصفته بنيويًا وأدونيس بصفته ما بعد بنيويًا من حيث المنهج المتبع - مراعيًا التنوع في مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر من حيث الجغرافيا العربية، متخذًا نموذجاً مغربياً "محمد بنيس" وآخر مشرقياً "أدونيس".

خامساً: بحث يحاول الإجابة عن الإشكالية التالية: "هل استطاع النقد العربي المعاصر أن يوجد مفهوماً واحداً للإبداع الأدبي؟ أم أنه مفهوم متعدد ومتحول؟".

أما المنهج الذي اعتمده البحث فيما تقدم، فهو المنهج التاريخي الوصفي الذي يهدف إلى الوقوف عند أبرز المحطات في مفهوم الإبداع الأدبي ووصفها؛ حيث اختص بالمدخل والفصل الأول كما اعتمد البحث -أيضاً- المنهج التأويلي، الذي يهدف إلى الوقوف عند الرؤى النقدية للناقدين السابقين، بغية التعرف على كيفية مفهومة كل رؤية نقدية لموضوع واحد بالضرورة هو مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر، وتحديد مختلف الدلالات التي تصاحب هذا المفهوم، تعدداً، تحوُّلاً وكذا اختلافاً للرؤى من حوله، عند كل من محمد بنيس من زاوية بنيوية وعند أدونيس من زاوية ما بعد بنيوية.

وعليه، فإن البحث في مسيرته يحاول إمطة اللثام عن قضايا أخرى لا تقل أهمية عن النقاط المذكورة، ولكي يحقق البحث مقصده، فقد قمت بتقسيمه إلى مدخل وثلاثة فصول، تم هندستها عبر خطة؛ بدأت فيها بمدخل خصصته لبحث مفهوم الإبداع الأدبي في المجالين الثقافي، الغربي والعربي، تحت عنوان: جينالوجيا مفهوم الإبداع الأدبي، حيث حددت فيه مفهوم الإبداع الأدبي من الناحية اللغوية، ثم عند الغرب والعرب.

أما الفصل الأول، فقد تناولت فيه مفهوم الإبداع الأدبي في النقد الغربي المعاصر، حيث إن الإبداع الأدبي العربي المعاصر تشكل في سياقات فكرية وفلسفية غربية في مجملها، معتمدا فكرة المقولات:

مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة السياق.

مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة النسق المغلق.

مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة النسق المفتوح.

فكانت مقولة السياق حيزا اشتمل على مفهوم الإبداع الأدبي من منظور المناهج السياقية، المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي؛ حيث كان مفهوم الإبداع الأدبي اشتغالا خارج الرقعة النصية ودائرا حول تاريخ المبدع وظروفه الاجتماعية وبنفسيته، ثم مفهوم الإبداع الأدبي ضمن مقولة النسق المغلق عند المدرسة البنيوية التي كانت تقابل هذا المفهوم من الخارج/السياق إلى الداخل/النسق المغلق، وبعدها مقولة النسق المفتوح التي كانت بمثابة تعقيب واستدراك على الأزمة التي خلقتها مقولة النسق المغلق البنيوية.

أما الفصل الثاني، فقد خصصته لاستنتاج مفهوم الإبداع الأدبي العربي ضمن أعراف الرؤية البنيوية متخذنا من مشروع الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس أنموذجا، حاصرا هذا الاشتغال في ورشة محددة هي مؤلفه الأكاديمي "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته" بأجزائه الأربعة: (التقليدية)، (الرومانسية العربية)، (الشعر المعاصر)، (مسألة الحداثة)؛ والتي شكلت أربع بنيات إبداعية

متحولة؛ بنية التقليديّة، بنية الرومانسيّة العربيّة، بنية الشعر المعاصر، بنية مساءلة الحداثة والتي حاول من خلالها محمد بنيس رصد مفهوم للإبداع الأدبي العربي من منظور بنيوي.

كما خصصت الفصل الثالث أيضا لاستنتاج مفهوم للإبداع الأدبي العربي ضمن الأعراف مابعد البنيوية، متخذًا من الشاعر الناقد والمفكر السوري علي أحمد سعيد الذي يُكنى عن نفسه بأدونيس أتمودجا، بدءًا بالمرجعيات المتحكمة في صياغة مفهوم الإبداع الأدبي عنده؛ بما فيها المرجعية التراثية والصوفية والغربية والتي كان لها بالغ التأثير في شخصيته، فمن وحي هذه المرجعيات اقترح عددا من المكونات (الشاعر والشعر وفضاء الإبداع)، وصولا إلى كيفية مفهمته للإبداع الأدبي العربي، حيث ذيلت كلا من الفصل الثاني والثالث بتبرير حاولت فيه تقديم تسويغ لاختياري كلا من محمد بنيس كنموذج عربي ضمن الرؤية البنيوية العربيّة، وأدونيس كنموذج عربي ضمن الرؤية ما بعد البنيوية في شكل استنتاج، تحت عنوان: خلاصة.

وتجدر الإشارة إلى أن اختياري لكل من محمد بنيس كنموذج بنيوي وأدونيس كنموذج مابعد بنيوي راجع إلى كونهما شاعرين بديعين من جهة، وصاحبي مشروعين نقديين من جهة أخرى، الأمر الذي ينسجم مع الموضوع محل الدراسة: مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر.

وقد استعنت في تحقيق هذه الخطة بمادة مرجعية، يأتي في صدارتها مدونة البحث، أقصد كتب كل من محمد بنيس، خاصة عمله الأكاديمي "الشعر العربي الحديث بنيانه وإبدالاته" بأجزائه الأربعة (التقليديّة)، (الرومانسيّة العربيّة)، (الشعر المعاصر)، (مساءلة الحداثة)، وكذلك المدونة الثانية المتمثلة في كتب أدونيس من قبيل: مقدمة للشعر العربي، كلام البدايات، زمن الشعر، سياسة الشعر، الثابت والمتحول،... إلخ. حيث إن هذا المفهوم لا يعثر عليه في مؤلف واحد بقدر ما هو مبثوث على مستوى أعماله، وكذلك ببعض المراجع التي تُعنى بموضوع الإبداع الأدبي من قريب.

ومن الصعوبات التي وقفت في طريق البحث، طبيعة الموضوع ذاته المتسمة بالطابع الاستنتاجي، بالإضافة إلى كثرة المصادر والمراجع في الموضوع عامة ومحدوديتها في الموضوع من زاوية معاصرة. وفي الأخير، أشكر الله - أولاً وقبل كل شيء - على توفيقه لي في إتمام هذا العمل، وأن أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل الدكتور: **الطيب بودريالة**، المشرف على هذا العمل الذي شرفني بقبوله الإشراف على العمل، كما أشكره جزيل الشكر على توجيهاته وتحفيزاته وملاحظاته القيمة التي لولاها لما استوى هذا العمل على هذه الصورة، وعلى فضله الكبير عليه فجزاه الله عني كل خير.

مخل

جينيالوجيا مفهوم الإبداع الأدبي

إن أية مقارنة منهجية تتوخى سلامة الطرح في تناول القضايا، لا بد أن تتخذ من مفاهيم القضايا المراد بها الدرس مطلقاً. وعليه، فإن الحديث عن الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر ينطلق -بدءاً- من مفهوم الإبداع الأدبي، ولعل ذلك لا يستوي إلا عبر معبر من فعل جينيالوجي^(*) حفري- وهو أمر ملح كمدخل لهذا البحث- يخضع المفهوم لعمليات المفهمة التاريخية، قصد الوقوف عند منطلقات المصطلح وتحولاته وكذا اختلاف الرؤى من حوله، كما أن الحديث عن الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر، ليس حديثاً عن إبداع عربي خالص، بقدر ما هو حديث عن إبداع نشأ في حاضنة نقدية، تشكلت في سياقات فكرية وفلسفية غربية في مجملها؛ إذ إن هذه الحاضنة الغربية لم تعتق الإبداع الأدبي من وشائج الانتماء إلى التراث الأدبي العربي، فظل الإبداع الأدبي العربي المعاصر ينوس بين عوامل الانتماء وعوامل التأثير، ذلك أن « الثقافات تتفاعل وتتداخل ويقترض بعضها من بعض بدون قيود وشروط¹»، مما يجعل من تناول موضوع الإبداع الأدبي كمفهوم في المنهجين الثقافي الغربي والعربي ضرورة ملحة في هذا البحث، كل ذلك من خلال نظام حجاجي يجعل من موضوع البحث صبوة أدبية/إبداعية في محاولة منه (أي الباحث)، لاكتشاف مدائن الملحمة الإبداعية المختبئة وراء هذا المفهوم. وقمين بالبحث أن يشير إلى أنه يهدف من خلال هذا المدخل إلى مساءلة الإبداع الأدبي كمفهوم إشكالي، رافضاً الدخول به إلى محكمة المفاهيم والحكم عليه، مع ضرورة إقامة جسر منهجي يمكن البحث من العبور بمفهوم الإبداع الأدبي إلى باقي الفصول، تماماً كما رفض سقراط الدخول إلى الفلسفة مفضلاً البقاء عند تخومها، وجاء أفلاطون وأدخل الفلسفة إلى الجمهورية.

ولعل أول خطوة في فعل جينيالوجيا مصطلح الإبداع الأدبي الذي سينطلق بدءاً من المفهوم.

(*) - جينيالوجيا (Généalogy): في اللغة معناها علم الأصول والأنساب، أما في الفلسفة وعند نيشته بالذات ثم عند دولوز وفوكو، ممن تأثروا به تأثراً كبيراً، كما بين دولوز في شرحه لفكرة نيشته هذه) وضع الأسلاف في لحظة معينة في محاولة المرء أن يفصل نفسه عنهم، وهذا أمر يتحقق عن طريق إعادة التقييم. المنهج مدته هي أكثر من الجس. هذا ما نريد ونقصد منه في هذا البحث من غير الاستغناء عن مفهوم الجس. إن الجينيالوجيا هي التاريخ المكتوب على ضوء الاهتمامات الحالية. ينظر: جون ليشته: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2000، ص519.

¹ - محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمناقفة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص8.

1- مفهوم الإبداع الأدبي:

إن رجوعنا إلى معاجم اللغة وجدنا أنها تكاد تشترك في دلالة واحدة تكلمة "أبداع" وهي الإبداع على غير مثال سابق وبلا احتذاء أو اقتداء، فهذا ابن فارس في "معجمه مقاييس" اللغة يقرر بأن الإبداع هو صنع الشيء لاعن نموذج سابق يقول: «**بدع** الباء والداال والعين أصلان: أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال»¹، وبذلك يكون الإبداع - عند ابن فارس - في أصله ومنطلقه نتيجة يسفر عنها ذلك التعارض والانقطاع بين الواقع في حالته الخام، وبين ذلك الطموح الذي يركب المبدع من أجل تحويل هذا الواقع وإخراجه من خاميته إلى حالة أكثر فنية وإبداعية، الدلالة نفسها تتلمسها في "لسان العرب" لابن منظور الذي لا يخرج عن هذا المعنى؛ إذ يقول: «**بدع** الشيء يبدعه بدعا وابتدعه: أنشأه وبدأه، وبدع الركبة: استنبطها وأحدثها وركي بديع حديثه الحفر، والبديع والبديع: الشيء الذي يكون أولا»²، فابن منظور عمق أكثر فكرة أن الإبداع هو بداية الشيء، وإبداع الشيء عنده مقترن بالجدة والحداثة، كما نجد الفيروز أبادي في معجمه "القاموس المحيط" يحافظ على الترسيمة نفسها حين يقول: «**البديع** (البديع) والمبتدع، وحبل ابتدى فتله ولم يكن حبلا فنكت ثم غزل ثم أعيد فتله [...] والركبة استنبطها وأبداع بدأ»³، وهو ما يجعل معظم المعاجم العربية تجمع على فكرة مشتركة لمفهوم الإبداع وهي الخلق على غير مثال سابق، ذلك أن الإبداع «**مرتبط بمادة خام ينطلق منها المبدع ويشكل بها ما شاء من قدرات على الخلق والابتكار**»^(*)، هذه المادة هي اللغة التي يعتمدها المبدع - بتقديراتها ومصادماتها - لتحقيق هذا الإبداع.

1 - ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادة (ب د ع)، ج1، دار الفكر، بيروت، 1979م، ص209.

2 - ابن منظور: لسان العرب، مادة (ب د ع)، ج8، دار صادر، بيروت، 3، 1414، ص6.

3 - مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، دار الجيل، بيروت، دط، ص3، ص4.

(*) - Dictionnaire encyclopédique de la langue française Paris, Editions de la Connaissance, 1994, -

1-1 - في المجال الثقافي الغربي:

مما تقدم، فإن مفهوم الإبداع الأدبي انطلاقاً من مفهوم الإبداع لغوياً، يمكن اختصاره في كونه الإبداع الذي يعتمد اللغة وسيلة لتحقيق هذه الماهية، فإذا كان الرسم إبداعاً وسيلته الشكل واللون، والموسيقى إبداعاً وسيلته الصوت، فإن الأدب إبداعاً وسيلته اللغة، إلا أن اللغة باعتبارها وسيلة لهذا الفعل لا تكاد تكون عنصراً حاسماً في تعريف الإبداع، ذلك أنها في حد ذاتها متعددة لا مفردة، فاللغة كل يشمل كلا من (اللفظ والمعنى، والصورة، والفكرة، والتشكيل،... إلخ)، وانطلاقاً من تعدد عناصر اللغة ككل، فإن مفاهيم الإبداع الأدبي متغيرة بموجب ذلك بحسب العناصر المركز عليها، لأجل ذلك تعددت الرؤى والمفاهيم حول ماهية الإبداع، ناهيك عن كون الإبداع في حد ذاته - كما يستنتج من المفاهيم اللغوية المتقدمة - فعل تحول ومغايرة، ومن المؤكد أن الحديث عن جينياولوجيا مفهوم الإبداع الأدبي، معناه إعادة النظر في جميع آداب الشعوب والأمم وفلكلورها وبنوعها الشعبية، على اعتبارها ذات أسبقية على الإبداع الرسمي، وذلك بقصد الوقوف على جذور المفهوم وتغيراته، انتهاء به عند مفهومه في النقد الأدبي العربي المعاصر. ولعل هذا الاقتفاء يكون بصفة خاصة على مستوى الخطاب الناشئ حول النصوص الإبداعية، مما يجعل التعميد والتنظير لهذا الإبداع أمراً متعذراً، وهو ما يعبر عنه "جون بول سارتر" **Jean Paul Sartre** بقوله: « لا يمكن أن أكتشف وأخلق في آن »¹، ولأن النصوص الإبداعية تسجل أسبقية على الخطاب الناشئ حولها، فسيسعى البحث إلى الوقوف على مفهوم الإبداع في أقدم النصوص الإبداعية المكتوبة في شكل استنتاج، ويكون الإبداع الأدبي إنجازاً وسيلته اللغة/الكلمة نجده (أي الإبداع/الكلمة) في القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ ﴾²، وفي أقدم النصوص الإبداعية عبر تاريخ الإنسان نجد الكلمة كمعادل موضوعي للخلود من خلال ملحمة كلكامش^(*)، ولعل

1 - جون بول سارتر: ما أخلق في آن، في: *الخطاب الناشئ حول النصوص الإبداعية*، ص 42.

2 - يس: الآية 82.

(*) - أقدم نوع من أدب الملاحم البطولي في تاريخ جميع الحضارات، وإلى هذا فهي أطول وأكمل ملحمة عرفتها حضارات الشرق الأدنى، وليس ما يقرب من أو يضاهاها من آداب الحضارات القديمة قبل اليونان. ينظر: كتاب: طه باقر، ملحمة كلكامش، منتدى الإسكندرية، القاهرة، دط.

هذه الأخيرة التي يعود تاريخها إلى زهاء أربعة عشر قرنا قبل الميلاد توفر جانبا من شروط الجينيالوجيا في هذا الصدد؛ ذلك أنها « أقدم ملحمة شعرية نعرفها حتى الآن من بين ملاحم العالم والتي حصلت على شعبية بالغة »¹، حيث نعتز على مفهوم الإبداع متضمننا في هذه القصة التي « تدور أحداثها حول قضايا إنسانية عامة، كمشكلة الحياة والموت والزوال المقدرين، وبين إرادة الإنسان المغلوبة المقهورة في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء »²، والتي يصطرح فيها طموح الإنسان بجزوت الآلهة في دراما ناسوتية/لاهوتية، حيث بعد السعي الحثيث من بطل الملحمة كلكامش وراء الخلود والمهوس بجيازة تأشيرة هذا الخلود الذي هو خصيصة إلهية، وبعد أن ضيع تأشيرته (زهرة الخلود) أدرك أن الخلود لا يكون جسديا وإنما هو خلود إبداعي، حيث قرر البطل أن يسجل قصته في شكل ملحمة على ألواح من طين، وما تناولها -الآن- بالكلام إلا تجل من تجليات هذا الخلود. وهكذا يمكن استنتاج مفهوم الإبداع الأدبي من مضمون هذه القصة التي تمثل « خلفية لموضوع الملحمة الرئيسي، وهو حقيقة الموت المطلقة »³، على اعتبار أن الكتابة هي نوع من الحضور بعد الغياب؛ حضور الإنسان بوساطة اللغة عن طريق فعل الكتابة الذي هو فعل حصانة ضد الإحماء والزوال، بعبارة أوضح: هي الكتابة التي بموجبها يدم الإنسان حضوره حين يغيب، ويحل محلها حين ينطق، هي الكتابة التي تجر عنها على أنها فعل ضد الموت، فقد قال "نزار قباني" في إحدى حواراته: « لا يهزم الموت إلا الفن والفنانون هم الوحيدون الذين يخافهم الموت ويحسب حسابهم، فشكسبير زاره الموت من أربعمئة سنة ولكنه لم يستطع أن يصرعه بالضربة القاضية، ف (هاملت) لا يزال حتى الآن واقفا في حلبة الملاكمة يرد ضربات الموت، ولم تنته المباراة بعد، والمتنبي هاجمه الموت منذ أكثر من ألف سنة، ولكنه هرب أمام شجاعة المتنبي وصموده وكبرياء نفسه، إنني عندما أكتب شعرا أشعر بالقوة والمناعة، فالشعر... هو شهادة تأمين ضد الموت.»⁴، وقد

1 - الأب سهيل قاشا: أثر الكتابات البابلية في المدونات التوراتية، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1998، ص196.

2 - طه باقر: ملحمة كلكامش، ص11.

3 - محمد الخطيب: الفكر الإغريقي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط1، 1999، ص21.

4 - نقلا عن: جهاد فاضل: أسئلة الشعر (حوارات مع الشعراء العرب)، الدار العربية للكتاب، القاهرة، دط، ص362.

عبر عن ذلك أيضا "سعد الله ونوس" بقوله: « أشعر أن موتي لن يكتمل إلا إذا رويت حكايتي. الكتابة فعل حياة، الإبداع أداة قهر الموت. »¹، هذا ما يمكن اعتباره بمثابة مفهوم للإبداع الأدبي في أقدم نصوصه الإبداعية، إلا أن هذا المفهوم لم يظهر كموضوع في حد ذاته إلا من خلال الخطاب الذي نشأ حوله، بالرغم من أن « الخطاب ينشأ حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه »²، إلا أنه لا يمكن العثور على نصوص وخطابات نشأت على تحوم هذه النصوص الإبداعية الموغلة في القدم، على أساس أن أقدم الخطابات التي عنيت بمفهوم الإبداع الأدبي في حدود علمي، ما يمكن أن يوجد من شذرات ونبات قولي لا يرقى إلى مصاف إبداع قائم بذاته، هذا الأخير حاول -في أبسط أشكاله- تحديد معنى الشعر، وهو ما جاء مبنوثا في أقوال "هوميروس" و"هزيبود" عن الشعر، فمفهوم الشعر عند هوميروس يتحدد من خلال غايته المتمثلة في « الإمتاع الذي يولده نوع من السحر »³، فقد استطاع هوميروس أن يجمع في إبداعاته ما تفرق في إبداعات غيره، فصارت أشعاره « بمثابة كتابات مقدسة توجز جوهر المعرفة الإنسانية، وتجسد التفوق البشري »⁴، فعدَّ إبداعه [الضمير يعود على هوميروس] « ينبوع الأدب الإغريقي [...] ونهل منه كل من جاء بعده في الأدب الإغريقي والروماني ثم الأوروبي والعالمي »⁵، أما هزيبود فالشعر عنده يرتفع إلى وظيفة تمثل في « التعليم أو نقل رسالة سماوية »⁶، ومنذ أن جاء أفلاطون بأرائه التي كانت مؤسسة -بالضبط- على فكرة المحاكاة، المحاكاة، فهي التي شكلت موقفه من الفن عامة ومن الشعر على وجه الخصوص، كمعطى جديد يعمل على إيجاد إبداع استطاع به أفلاطون أن ينهض بمقولة الإبداع متكئا في ذلك على فكرة المثال^(*) التي تتحقق فيها الكمالات إلى الحد الأقصى ولا تتحقق في

1 - نقلا عن: عبد القادر بودومة: الحداثة وفكر الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص77.

2 - تريفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص10.

3 - شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1984، ص13.

4 - أحمد عثمان: الشعر الإغريقي (تراثا إنسانيا وعالميا)، سلسلة "الدراسات والبحوث" للنشر، الكويت، ط1، 1984، ص15.

5 - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

6 - شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص13.

(*) - الشيء بالذات ونموذج الجسم.

باقي الأجسام، فكل شيء في هذه الحياة - حسب أفلاطون - ما هو إلا انعكاس للعالم المثالي وظل له، وما الشاعر عنده إلا مقلد يقلد ظواهر الحياة، ومن ثم فالمحاكاة عند أفلاطون نسخة من الدرجة الثانية لواقع يعتبر هو الآخر نسخة لفكرة مثالية مطلقة، الشيء الذي دفع به إلى القيام بحملة شرسة على الشعراء وطردهم من جمهوريته « لأنهم لا يتحملون مسؤولية ما يقولون، ولأن فهم ضئيل القيمة باعتبار أنه نسخة من الدرجة الثالثة »¹، ويعود عدم استقبال أفلاطون للشعراء في جمهوريته لأنهم يخضعون لرباطهم ويبتغون بأهوائهم وغرائزهم التي يرى فيها أفلاطون إفسادا أو بالأحرى سببا مباشرا لإفساد شباب أثينا، سيما وأن هذه المدينة تشترط الفضيلة كشرط أساسي للانتساب إليها، فالشاعر ينظم شعره في حالة من الإلهام الخارجي من طرف قوى غيبية تساعد على نظم هذا الشعر في حالة من الجنون والتهيان، وبالتالي فإبداعه لا يصدر عن عقله، ما يفسر القول بوجود شياطين وتوابع للشاعر، تمثل باعنا للإبداع الأدبي عند اليونانيين الذين كانوا يطلبون مساعدة ربات الشعر وغيفها لئلا ينظمهم لأشعارهم، وما دام الفن والإبداع قائمين على المحاكاة عند أفلاطون، فإن الحقيقة تبقى بعيدة وإن بدت مكتملة إلا أنها لا تعكس الأصل، وما هي إلا نزر يسير من الحقيقة الكلية، ما يعبر عنه أفلاطون قائلا: « وإذن فالفن قائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة، وإذا كان يستطيع أن يتناول كل شيء، وهذا الجزء ليس إلا شبحا »². وكانت الفلسفة التي قام عليها مفهوم المحاكاة عند أفلاطون متضمنة في نظرية المحاكاة عنده، حيث يرى « أن كل الفنون قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة) وينطلق في هذا من إيمانه واستناده إلى الفلسفة المثالية، التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، لذلك يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي، والعالم المثالي أوعالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة، أما العالم الطبيعي أوعالم الموجودات فهو [...] مجرد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل »³، مما يمكن القول بأن أفلاطون تعامل مع الإبداع تعاملًا أخلاقيا، ولم يكن حديثه عنه لذاته وإنما كان الحديث عنه في سياق

¹ - حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي: آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2001، ص20.

² - فؤاد زكريا: جمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2004، ص508.

³ - شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص14.

الحديث عن الأخلاق، وبالتالي فالمحاكاة عنده سلبية لأنها عملية تبعد عن النجاسة والعاطفة والتشويه، ولهذا فإن مفهوم الإبداع عنده يقع خارج النص (في وظيفته الأخلاقية)، مما يجعل مفهوم الإبداع عنده ذا رسالة أخلاقية أساسا.

على خلاف "أفلاطون" شرع "أرسطو" في رسم نقطة الفعل التأسيسي التنظيري الأول لمقولة الإبداع -وفق ضوابط منهجية منظمة- بقصدية الخروج من عباءة التقليد (عند أفلاطون) إلى فضاء الإبداع، هذا الفعل يبدأ مع أرسطو من خلال مؤلفه الشهير "فن الشعر"، الذي بناه أيضا على فكرة المحاكاة، على أن أهمية هذا المؤلف تبدى من خلال كونه صار إنجيل النظرية الأدبية؛ إذ « ظل أساسا للنقد الإنجليزي والنقد الكلاسيكي التقليدي الأوروبي حتى أواسط القرن الثامن عشر[...] كما يعد أرسطو صاحب أول جهد منهجي منظم في تاريخ نظرية الأدب »¹، وأيا ما كانت الحال، فقد انطلق أرسطو في عرضه لنظريته في المحاكاة من مفهوم يختلف عن مفهوم أستاذه أفلاطون لها؛ حيث عمد إلى تقويض آراء أستاذه، وبدأت تتلامح له - وقتئذ - بعض الرؤى على شاشة الوجود متسلحا بكل ما أوتي من حمولة وذخيرة ثقافتين، سعيًا منه إلى أن يخلع على مفهوم المحاكاة والإبداع ليوصل إلى نهاية، وذلك بالعودة بها إلى حالة البداءة البهية وحالة البكارة الأولى لدى الإنسان « فالمحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى »²، أضف إلى ذلك أن الإنسان إذ يبدع عن طريق عملية المحاكاة فذلك يولد لديه نوعا من المتعة والنشوة، فالدليل على ذلك هو « التجربة، فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء التي نستمتع برؤيتها هي نفسها، وهي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه »³، لتصبح المحاكاة من هذا المنظور -عند أرسطو- غريزة إنسانية منذ الطفولة وعالم التعلم خاص بجميع الناس.

1 - المرجع السابق: ص32.

2 - أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت، ص79.

3 - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

كما أن الحديث عن الأركان المؤسسة للعملية الإبداعية (مؤلف، مدونة، متلقي، سياق) يلفت النظر - بجدية - إلى أن أرسطو ركز على المدونة (النص) من خلال كلامه عن التراجيديا، على اعتبار أنها « سيرة أحداث تقع لشخص بطولية أو شبه مقدسة في مجابهة المحن »¹، والمتكونة من « قصص حزينة لدول أو ملوك »²؛ إذ كان حديثه عنها من حيث الطول والقصر والزمن والشخصيات « فالتراجيديا تحاكي المثاليين العظام والكوميديا تحاكي الأقل مستوى »³، كما تحدث أيضا عن المتلقي، ولكن كمنفعل مسلوب الفاعلية من خلال نظرية التطهير، والتي « يؤمن فيها أرسطو بأن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف، ولكنها تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال عملية التطهير »⁴، ذلك أن عالم الفن عند أرسطو مستقل عن عالم الطبيعة المحسوس، لذا فإنه يعتقد « أن الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط، بل يتصرف في هذا المنقول [...] ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال »⁵، فلما كانت محاكاة النصوص عند أرسطو هي أن تبدع وليس نسخا ومسحا وتقليدا (صورة طبق الأصل)، فإن هذه القناعة جعلته يصدر عن رأي صريح في عملية الإبداع، إذ « الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية »⁶، ما جعله يرفض مقولة الأعلام التي كان بها أساذم أفلاطون، فمفهوم الإبداع عنده يكمن في الإبداع ذاته أي في شعرية النص، وبالتالي فهو ذو رسالة جمالية فنية إبداعية أساسا.

كما تجدر الإشارة إلى أن هذا المفهوم الميتافيزيقي للإبداع الأدبي مستمر حتى وقتنا هذا، متمثلا في اعترافات الشعراء غالبا بأن بدايات فعل الإبداع دائما مصحوبة بالغموض، وسلب لإرادة الوعي بها عند

¹ - بعض التعريفات والملاحظات حول التراجيديا. ينظر: مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. 1979، ص 106 وما بعدها.

² - شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص 27.

³ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁴ - المرجع نفسه: ص 32.

⁵ - المرجع نفسه: ص 25.

⁶ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

المبدع، ما يعلق الأمر على مشجب الميتافيزيقيا، حيث تحاط بدايات الإبداع بكثير من الغموض يقصر دون الوعي به الدارسون، مما جعل بعضهم يصف هذه البداية بالحالة والهاجس الذي يتأبى على القياس، ويجعل منها أمرا ميتافيزيقيا يتعالى على التجسيد الفيزيقي.

1-2- في المجال الثقافي العربي:

إن الحديث عن جينيالوجيا مفهوم الإبداع الأدبي في الأدب العربي، يكاد يكون حديثا عن الإبداع الشعري، ذلك أن « أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين، هو أدب شعري أساسا »¹. وبالتالي، فمفهوم الإبداع الأدبي سيكون منحصرًا في مفهوم الشعر، وكون الثقافة العربية مرقبة إلى ثقافة شعرية، مما يمكن القول « أن الشعر كان نتاجها الأول، وأنه كان التعبير الأكثر دلالة، وكان حتى في حالات إقصائه الأكثر تمثيلا لأصالة عبقريتها، ومن ثم ينبغي الاقتناع جيدا بشيء معين، هو أنه تم اعتبار الشعر العربي على الدوام مستودع هذه الثقافة وتاريخها »²، لذا فقد تبرع الشعر على اهتمامات الإنسان العربي قديما، فهو أحسن ما قاله الإنسان الجاهلي، ويقدر ما جعل الشعر في صدارة اهتمامات العربي، بقدر ما حيرته عملية قول هذا الشعر والمتمثلة في عملية الإبداع الشعري وشغلته، وذلك لعدم امتلاكه خارطة واضحة المعالم تعينه على فهم كنه هذه العملية، وتساعده على إزالة غبار الغموض الذي يحيط بها، سيما في ظل اعتراف العرب أنفسهم بأن هذه العملية عصية على الفهم، مما أسس لدى العربي اعتقادًا بوقوف أطراف لا إنسانية وراءها (شياطين الشعر).

¹ - جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية (تقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون، ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص5.

² - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

1-3- شياطين الشعر:

وكانت كل محاولة لتفسير هذه الظاهرة (الإبداع الشعري) تزيد العربي قناعة بأنها عصبية عن النفس والشرح، حيث حوكت كل هذه محاولات بحالة من الغموض التي كانت تطبع هذه العملية، الأمر الذي جعل النقد الأدبي يرفع التحدي أمام هذه المعوقات التي تحول دون معرفة ظاهرة الإبداع الشعري، ويطمح إلى تفسيرها والولوج إلى أغوارها، قصد حسم الشك الذي راود الإنسان العربي حول ما إذا كان وراء ظاهرة الإبداع الشعري قوى مستترة تلهم الشعراء قول الشعر والنبوغ فيه، إذ اعتقد بوجود شياطين الشعر، وكانت هذه القضية مرتبطة بشعراء الجاهلية، وترعرعت في أرضية تراثية عربية قديمة، وأمام هذا العجز الواضح في تفسير عملية الإبداع الشعري، لم يكن أمام العرب سوى اللجوء إلى بعض المعتقدات الأسطورية، والقول بأن الأمر تقف وراءه « قوى علوية أو كائنات خرافية تجاوز قدراتها قدرات البشر العاديين »¹، وما مقولة شياطين الشعر إلا صورة من صور هذه المعتقدات العربية، بوجود أطراف لا إنسانية تعين الشاعر على قول الشعر، بل تقوله على لسانه في أغلب الأحيان لدرجة أنه « لم تكتف هذه المعتقدات المروية في كتب التراث بالحديث عن شياطين الشعر وأصناف الجن التي أعانته على القول، وتمييز الجن على الجن في التراتب الذي ينطقه الشعر الذي ينسب إلى الجن، وإنما أضافت إلى ذلك ما شاع بين القدماء من معتقدات عن أماكن الجن وأصنافهم»²، ومن الأماكن التي عدت موطناً للجن في المعتقد العربي وادي عبقر^(*) الذي جعلوه مصدراً للعبقرية الشعرية، فكان كل شاعر فحل يجيد النظم (نظم القوافي) عبقرياً، وهم بصنيعهم هذا « يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك

1 - جابر عصفور: غواية التراث، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2005، ص62.

2 - المرجع نفسه: ص59.

(*) - هو واد به قرية تسكنها الجن في الجزيرة العربية فيما زعموا، وكان العرب كلما رأوا شيئاً فائقاً غريباً مما يصعب عمله أو يدق أوشيناً عظيماً في ذاته نسبوه إلى هذه القرية فقالوا عبقرى، ... ثم اتسعوا في هذا الاستعمال فنسب كل شيء جيد إلى عبقر، حتى سمي به السيد الكبير عظيم المكانة، فيقال عبقرى القوم أي سيدهم، وقيل أيضاً أن العبقرى هو الذي ليس فوقه شيء. ينظر: حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، ص 6. والفنون والآداب، الكويت، ع 24، ديسمبر 1979، ص6.

الفحل على لسانه الشعر»¹، فلا يكون كل شاعر متميزا في قوله الشعر إلا وكان معه شيطان موكل به يقول معه الشعر، فهذا أحد شعراء الجاهلية (أبو النجم) يفتخر بشيطانه الذي يلهمه قول الشعر قائلا:

إني وكل شاعر من البشر *** شيطانه أنثى وشيطاني ذكر².

هذا الشيطان ينفرد بالشاعر في كل مكان ويزوده بالقوة اللازمة التي تؤهله للرقى بشعره إلى مصاف الشعراء العباقرة، من مثل امرئ القيس، عبيد بن الأبرص، النابغة الذبياني «أما لافظ فصاحب امرئ القيس، وأما هبيد فصاحب عبيد بن الأبرص وبشر، وأما هاذر فصاحب زياد الذبياني»³، فعد هؤلاء الشياطين السر الكامن وراء عبقرية هؤلاء الشعراء، بل إليهم يعود الفضل في ظفرهم هذه الطريقة الشعرية دون بقية الشعراء، ما يدل على أن «اقتران الشعراء بالشياطين يفسر مفارقة انجازهم الشعري، بقدرتهم على الفعل المبين كل المبينة، لأفعال سائر جنسهم من البشر»⁴، الذي هو مفهوم الإبداع. وربما أيضا أسهمت بعض تصرفات الشعراء وسلوكياتهم - وهم بصدد قول الشعر- في إحاطة هذا الأخير بمعان خارقة وجعله سلوكا يتجاوز أطر السلوك العادي للإنسان إلى طقوس محاطة بغموض، وهذا ما أسس للاعتقاد بوجود قوى خفية تعينهم على قول الشعر، فقد « قيل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المحيلة والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرسنه، ويسرع إليّ أحسنه»⁵، فإذا الشعر بموجب هذا لا تستقيم به الرصانة ولا يتملكه الحسن إلا إذا تقلب صاحبه بين اليباب والرياض، مما يؤكد أنه طقس غريب.

أيضا من صور هذه السلوكات والتصرفات ما روي عن الفرزدق أنه كان إذا «صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده في شعاب الجبال، وبطون الأودية والأماكن الخربة

1 - الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج6، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1967، ص225.

2 - المرجع نفسه: ص229.

3 - أبي زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، دت، دط، ص43.

4 - جابر عصفور: غواية التراث، مجلة العربي، ص63.

5 - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجليل، بيروت، ط5، 1981، ص206.

الخالية فيعطيه الكلام قياده»¹، فطواف الشاعر لوحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخالية من السكان وأماكن الأطلال، خير دليل على وجود توابع يستمد منها الشاعر هذه العبقرية الشعرية، وتجدر الإشارة إلى أن أهمية قضية شياطين الشعر، بوصفها محاولة أولى في سبيل إيجاد تفسير لظاهرة الإبداع الشعري عند العرب، جعلها تحوز على فصل كامل ضمن فصول مؤلف أبي زيد القرشي (جمهرة أشعار العرب)؛ حيث استعرض في هذا الفصل عديد القصص حول هذه القضية². وتعمق قضية شياطين الإبداع الشعري أكثر بالقصة التي رواها ابن شهيد الأندلسي في مؤلفه: "رسالة التوابع والزوابع"؛ حيث تحدث عما أسماه بالرحلة الأدبية إلى العالم الآخر (عالم الجن)، ونزل بوادي الأرواح أو وادي عبقر، الذي يوجد بأرض التوابع والزوابع، ولقي الشعراء والكتاب، عارضا عليهم إبداعه من شعر ونثر من أجل إجازة شعره ناظما، ونثره خطيبا، ولكي يحظى باعترافهم له، بجودة شعره ليفتخر ويتباهى به بين الشعراء والأدباء، ثم عمد إلى ذكر أسماء بعض شياطين الشعراء من قبيل: عتيبة بن نوفل شيطان امرئ القيس، وعنتر بن العجلان، شيطان طرفة بن العبد، وأبو الخطار شيطان قيس بن الخطيم، وعتاب بن حنبا شيطان أبي تمام، كما جعل للكتاب شياطين وتوابع أيضا مثل: عتبة بن أرقم صاحب الجاحظ، وزبدة الحقب صاحب بديع الزمان، وأبو هريرة صاحب عبد الحميد الكاتب،...³.

مما تقدم، نخلص إلى أن أولى المفاهيم التي صاغها الخطاب الناشئ حول الخطاب الإبداعي الأدبي العربي يعرفها الإبداع، هو أن هذا الأخير فعل خارق يقوم به الشاعر بإيعاز من قوى غيبية تلهمه القدرة على تجاوز المؤلف والمتداول من كلام الناس إلى نوع آخر من الكلام هو الشعر، ويمكن تلخيص ذلك في عبارة موجزة بلغة أفلاطون هي أن الإبداع الشعري إلهام من قوى غيبية (شياطين الشعر).

¹ - المرجع السابق: ص 207.

² - ينظر: كتاب: أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، من ص 40 إلى ص 55.

³ - ينظر: كتاب: ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع (بطرس البستاني)، دار صادر، بيروت، ط 1، 1967.

1-4- الإسلام والشعر:

يعد مجيئ الإسلام بمثابة منعرج حاسم في تاريخ العرب عموماً، وفي تاريخ مسيرة الشعر والشاعر على وجه الخصوص، باعتبار أن الحركة التي تميزت بها العملية النقدية في هذه المرحلة، تتطلب وقفة متأنية تعيد النظر في طبيعة أدب/شعر هذه المرحلة الحاسمة في حياة العرب، إنها فترة صدر الإسلام^(*) التي أخرجت إلى الوجود مجتمعاً إسلامياً جديداً، توحدت به القبائل والشعائر وشهد ثورة على كافة الأصعدة والمستويات وردة عليها؛ حيث مست هذه الثورة المفاهيم والقيم التي كانت متجذرة في الذهنية العربية قبل مجيئ الإسلام، كيف لا وقد شمل فعل التغيير كثيراً من الثوابت الجاهلية التي كانت لا تقبل المناقشة والسؤال كالوثنية والسحر والكهانة، فبمجرد أن جاء الإسلام تم القضاء « على الوثنية الجاهلية بكل ما طوى فيها من كهانة وسحر وشعوذة وخرافة، وبذلك ارتقى بعقل الإنسان، إذ خلصه من الحماقات والترهات »¹، مما يجعل البحث يطرح الأسئلة التالية:

أ- هل توأمت ذلك العنصر السحري بالشعر على التماثلة التي كان بها في العصر الجاهلي، في ظل اختلاف أسس الحياة الإسلامية وأنماطها عن أسس الحياة التي كانت تسود في الجاهلية؟.

ب- كيف كان مفهوم الإبداع من المنظور الإسلامي؟.

ج- كيف استقبل الإسلام هذا الشعر الذي نشأ في ظروف جاهلية، بعيدة كل البعد عن تعاليم الإسلام

والتي يتحدد في ظلها مفهوم الإبداع الأدبي على أنه إلهام قوى غيبية، خاصة وأن الإسلام جاء برؤية جديدة طالت كل مناحي الحياة الإنسانية، وجعله الله بمثابة دستور للعبد في حياته؟.

لم يكن الإسلام حلقة جديدة في مسلسل الحياة الجاهلية، بل شكل قطيعة مع كل ما كان سائداً من قبل، بإعادة النظر في كل المقتنيات الجاهلية وتغيرت زاوية النظر إلى الأشياء على كل صعيد، فكان هذا التغيير تغيراً في النظر إلى مفهوم الإبداع ووظيفته ومعه الشاعر، وفق ما اقتضته تعاليم الرسالة المحمدية،

(*) - يقصد بفترة صدر الإسلام: الفترة الزمنية التي امتدت من البعثة المحمدية إلى قيام الدولة الأموية.

¹ - شوقي ضيق: تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، دار المعارف، القاهرة، ط20، 2002، ص15.

هذه المستجدات كانت لها انعكاسات على مستوى عالم الإبداع، فالإبداع الشعري فن من أفنان الشجرة الأدبية، لذا فإن هذا التغير في النظر إلى الفعل الإبداعي، سيكون له -لا محالة- انعكاس على اللغة باعتبارها الدائرة الواسعة التي يشتغل فيها الأدب وكون «الإبداع معركة داخل ساحة اللغة والموروث»¹، ومن ثم تغير الموقف النقدي تجاه كل ذلك، نظرا لما يجمع النقد الأدبي والأدب من علاقة وطيدة؛ إذ إن النقد الأدبي -في المحصلة- هو ذلك الكلام الناشئ حول الأدب، فكلاهما (أي النقد والأدب) «يلتقيان في كثير من العناصر ولكنهما يحتفظان باستقلاليتهما؛ فالأدب لا يستغني عن النقد، كما أن النقد لا يمكن أن نجده دون نص أدبي، حتى التنظير النقدي لا يأتي من أفكار مجردة، وإنما نتيجة تعامل مجسد مع نصوص أدبية يستنبط منها أحكاما نظرية»²، ولعل الإسلام بمجيئه خلق لحظة توازن في الحياة العربية في جميع جوانبها، فكان لا بد من تقييدها وحفظها نماشى ونواميس الحياة الإسلامية، مما يؤدي بالبحث إلى ضرورة التنقيب في حركة الإبداع الشعري في هذه المرحلة، والوقوف عند ملامحها وحيلاتها قصد معرفة موقف الإسلام من هذا الفن الأدبي، مراعيًا- في الآن نفسه - كل ما كان سائدا، يأخذنا في الاعتبار نظرة المنظرين من أولي ألبصائرهم بهاء مجتمع عربي إسلامي وتشبيده، من هذا المنطلق «كان للإسلام أثر كبير في تغيير قيمة الأشياء، وانخفضت قيمة أخرى، في نظر العرب، فارتفعت قيمة أشياء، وانخفضت قيمة أخرى، وأصبحت مقومات الحياة في نظرهم غيرها بالأمس»³، مما زاد من ثقل الرسالة المحمدية وعظمتها وسمو تعاليمها، فقد «لاقى النبي صلى الله عليه وسلم صعوبات كبرى في نقلهم [الضمير يعود على العرب] من عقليتهم الجاهلية إلى عقليتهم الإسلامية»⁴، فالسؤال المطروح: ما موقف الإسلام من الإبداع الشعري؟ وكيف جدد مفهومه بما يتفق والتعاليم التي جاء بها؟.

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1986، ص9.

2 - ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1997، ص16.

3 - أحمد أمين: فجر الإسلام (بحث عن الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى آخر الدولة الأموية)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، ص75.

4 - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

يمكن القول - منذ البدء - إن مواقف الإسلام تجاه ما كان سائدا في الجاهلية لم تتخذ موقفا واحدا، فقد هذب وشذب ولطف ونسف؛ هذب وشذب كثيرا من الممارسات والقيم والمثل والتصورات الجاهلية وأبقى على بعضها بما يخدم المنجز الإسلامي وتعاليمه، ولما كان الشعر واحدا من هذه الممارسات عند الإنسان العربي والمتضمنة جملة من القيم والمبادئ، فإن الحديث عن قضية الإبداع الشعري في فترة صدر الإسلام حديث - بالدرجة الأولى- عن حياة اصطبغت بمعان ربانية، متوسلة في ذلك بمنهج إلهي ينشد تحقيق المصلحة العامة للبشرية، وغايته إعادة الناس إلى جادة الصواب وهدايتهم إلى صراط الله المستقيم بالقرآن الكريم، تلك هي الوظيفة المنوطة بالشعر بالقيم بما والى تعدد بدورها مفهوم الإبداع الشعري. ولعل أولى النصوص التي تناولت ذلك هي النص القرآني الذي سجل وقفات عدة مع الشعر والشاعر، فلا بد من الوقوف عند هذه المحطات القرآنية، فالناظر في آي القرآن التي تناولت موقف الإسلام من الإبداع الشعري، يلاحظ إمكانية تصنيفها إلى:

أ- آيات اتهم فيها الكفرة نبي الله صلى الله عليه وسلم بالشعر:

قال تعالى: ﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ، بَلْ افْتَرَاهُ، بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَاتِنَا بآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوْلُونَ﴾¹.

قال تعالى: ﴿وَيَقُولُونَ أَنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ﴾².

قال تعالى: ﴿فَذَكَرْ فَمَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلَا مَجْنُونٍ، أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمُنُونِ﴾³.

فالبحث يطرح جملة من الأسئلة من خلال هذه الآيات:

أ- لماذا اتهم النبي - صلى الله عليه وسلم - بكونه شاعرا؟.

ب- هل يكفي أن تكون شاعرا لتثبت ادعاء النبوة؟.

ج- هل رفضت هذه الآيات الشعر، ودعت المجتمع الإسلامي إلى استعباده من حياته؟.

1 - الأنبياء: 05.

2 - الصافات: 36.

3 - الطور: 29، 30.

ذلك أن القرآن الذي نزل على النبي - صلى الله عليه وسلم - كان بمثابة معجزة للعرب ذات طابع بياني، سيما وأن العرب هم أرباب البيان، وكانوا على قدر هائل من الفصاحة والبلاغة والبيان، وكانت عظمة هذه المعجزات البيانية أنها جاءت بنقطة العرب لكن بأسلوب لم يستطع العرب أن يجاروه، فوقفوا مندهشين ومذهولين أمام عظمة هذا النموذج الإبداعي الإلهي الخارق الذي يقطر بلاغة وبيانا « فبعد أن استمعوا إلى آياته، وأحسوا بروعة بيانه، وبما له من تأثير في العقول وسيطرة على النفوس »¹، ولما كان الشعر هو أعلى مراتب البيان العربي لديهم وعجزهم عن مضاهاته، وبعدما « راحوا يتخبطون في وصفه، ولم يثبتوا على صفة معينة، ينعوتون بها من نزل عليه القرآن »²، فلا غرابة أن يلجأوا إلى تشبيهه بأعظم شيء لديهم وهو الشعر، ويبدؤا نية واضحة في إحقاق ثبته الشعر بالنبي - صلى الله عليه وسلم - وكونه شاعرا؛ إذ « نسبوا النبي صلى الله عليه وسلم إلى الشعر لما غلبوا وتبين عجزهم؟ فقالوا: هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته »³، فإحقاق التهمة بالنبي - صلى الله عليه وسلم - بكونه شاعرا تفسره قناعة عربية، ترى أن الشاعر يتوفر على قدرة خارقة تصل حتى إلى تأليف قرآن.

ب - آيات نفى فيها الله الشعر على نبيه الكريم صلى الله عليه وسلم:

قال تعالى: ﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ، إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ ﴾⁴.

قال تعالى: ﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ، وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ، تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾⁵.

جاء هذا النفي في شكل رد فعل على التهمة المنسوبة إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - (تسمية الشاعر)، وحتى تكون هذه الآيات بمثابة رد على أي إنسان قد تسول له نفسه ادعاء أن القرآن، كما فعل مسيلمة الكذاب مثلا.

¹ - سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، دط، 1996، ص33.

² - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

³ - ابن رشيقي القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص21.

⁴ - يس: 69.

⁵ - الحاقة: 40، 43.

على أن البحث يسجل من خلال آيات نفي الشعر عن نبيه الكريم - صلى الله عليه وسلم - ما يلي:
أ- القرآن الكريم كتاب من إله إلى البشر وكلامه هو كلام الله وليس بكلام بشري، وبالتالي فهو منزّه عن قول الشعراء.

ب- الرسالة التي جاء بها النبي - صلى الله عليه وسلم - من خلال القرآن الكريم رسالة سامية، هادفة إلى هداية الناس إلى الصراط المستقيم والطريق السوي، مما يدل على انتفاء صفة الشعر عن شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم.

ج- لا مجال لعقد أي مقارنة بين كلام الله تعالى (القرآن) وكلام البشر (الشعر) مهما كان مقدار الفصاحة والبيان الذي يتوفر عليه الشعر، وأن القرآن معجزة ربانية ذات طابع بياني.

ج - آيات صاغ فيها الإسلام مفهومه للإبداع الشعري:

قال تعالى: ﴿ وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ، إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا، وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا، وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ ﴾¹.

فالتصنيف الأول والثاني (آيات التهمة وآيات النفي) متكاملان في الحقيقة؛ إذ الكفار يتهمون الرسول - صلى الله عليه وسلم - والله عز وجل ينفي عنه؛ ذلك أن القرآن كان معجزة كلامية، لا يأتي بها إلا شاعر فطحل، وكذلك كان محمد - صلى الله عليه وسلم - في ادعاء الكفرة، هو الإبداع الشعري إذن - هاهنا - مقدرة الإتيان بمعجزة كلامية مفحمة فيها جدة واختلاف، فيما يكون نفي الله للشاعرية عن نبيه - صلى الله عليه وسلم - تبرها لهذه الرسالة من كونها إبداع شاعر، وفي كلام الفعنين، الاقلام والنبي، صياغة لمفهوم الشعر/الإبداع على أنه كلام راق يرتفع حدود المعجزة، ولعل ذلك ما أكده النبي

الكريم - صلى الله عليه وسلم - بقوله: « إِنَّ مِنْ الْبَيَانِ لَسِحْرًا، وَإِنْ مِنَ الشِّعْرِ لِحِكْمَةٌ »¹، أما فيما يتعلق بالتصنيف الثالث (آيات صاغ فيها الإسلام مفهومه للإبداع الشعري)، فبعد أن نفي الله عز وجل

¹ - الشعراء: 224، 227.

قول الشعر عن رسوله الكريم - صلى الله عليه وسلم - بين الموقف من هذا الأخير وهو موقف ناقد رافض، ذلك أن الشعر غواية وكذب (يقولون ما لا يفعلون)، إلا أن هذا الرفض كان قد استثنى من رفض الشعر ما كان خاضعا لمقاسات الرؤية الإسلامية الجديدة (إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا)، بقي على البحث - الآن - تحديد مقاييس المفهمة الجديدة للإبداع الشعري، فالقرآن الكريم باعتباره مصدر التشريع الأول، لم يفصل في مفهوم الإبداع الشعري، فهو لم يقدم مفهوم الصلاح عند الشعراء (إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات...)، ولكن الذي جاء مجملا في القرآن فصل في السنة بوصفها بيانا للقرآن، ولتفادي البحث تتبع الأحاديث الواردة في هذا السياق، وكذا موقف الصحابة الكرام من الشعر/الإبداع وتحديد ماهيته، نورد ما لخصه أدونيس في شكل تحليل منه لهذه الأحاديث والأقوال التي شكلت في مجملها صياغة جديدة لمفهوم الإبداع الشعري، حيث:

« - أقر الإسلام الشعر شريطة أن يكون أداة لخدمة الدين والنظام، الذي يؤسسه المضمون الذي أقره الإسلام ودعا للتعبير عنه، يتمثل في حقائق واضحة وأوحيت وبلغت، وهذه الحقائق كاملة ثابتة، نهائية.

- يمكن القول تبعا لما تقدم، إن الإسلام كان نфия للشعر ليس لأن القرآن تجاوزه لغة وبيانا وحسب بل لأنه أيضا أصبح، بعد القرآن، مصدر معرفة ثانية، وبطل أن يكون مصدر معرفة أولى.
- الناقد الحق بحسب النظرة الإسلامية، هو الذي يتقن معرفة الأصل: لغة القرآن والشعر الجاهلي فيقوم اللاحق استنادا على معرفته بالسابق.²

يوضح لنا ما قدمناه المعنى العميق لكون النبي - صلى الله عليه وسلم - والخلفاء الراشدين أول من نقد الشعر في الإسلام، فللملاحظ على الصياغة الجديدة لماهية الإبداع الشعري¹ «بنية على مفهوم الإبداع في جانبه الوظيفي، فيما هو الشعر رسالة تخدم قضية، في ظلها يقرأ ويستحسن أو يستهجن بمدى

¹ - صحيح البخاري.

² - ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول (بحث الإبداع والإتياع عند العرب)، (الأصول)، دار الساقي، بيروت، ط8، ج1، 2002، من ص198 إلى ص204.

تبليغه هذه الرسالة وتأدية هذه الوظيفة، هو مفهوم الإبداع الشعري إذن- من المنظور الإسلامي- وسيلة لبشر الدعوة في اللغة، هو مفهوم أخلاقي أيديولوجي لا جمالي لا يختلف كثيرا عن مفهوم أفلاطون للشعر الذي صاغه في سياق بنائه لنظرية أخلاقية. ولعل هذا المفهوم للإبداع الشعري ظل متحكما في الحساسية الشعرية مشكلا عمود الشعر العربي إلا في بعض المحاولات من طرف بعض الشعراء، الذين حاولوا أن يشقوا هذا العمود كما هي الحال مع أبي نواس.

مما تقدم، يمكن القول إن منعرجات التحول في سيرورة الحركة الشعرية كانت في أغلبها متمثلة في محاولة الخروج عن هذه المقاييس الأخلاقية، والتي في ظلها يتغير مفهوم الإبداع الشعري العربي تحت عناوين عدة: (عمود الشعر، الحداثة الشعرية، الشعر الإسلامي، التجديد في الشعر،... إلخ).

الفصل الأول

مفهوم الإبداع الأدبي في النقد الغربي
المعاصر

تمهيد:

رأينا مما سبق- من خلال فعل جينيالوجي- أن مفهوم الإبداع الأدبي يصدر عن منطق غيبي متعالي، يرجع قوة النص الإبداعي إلى قوى خفية، ومبقيا على هذا الإبداع في معراج من الجمالية الميتافيزيقية، وجاعلا نواميسه فوق إنسانية. لذا تقتضي الإشارة إلى أن النص الإبداعي- في سيرورته - كان يصدر عن مرجعية هي بمثابة الموجه والمتحكم فيه، ومن ثم فالبحث يعزو هذه المرجعية إلى مرحلتين:

أ- المرحلة الأولى: كان الإبداع يؤسس لها انطلاقا من تأسيسه عليها، أي أن النص الإبداعي في هذه المرحلة كان يملك سلطة المرجعية، وهذا ينطبق على الإبداع ذي المرجعية الميتافيزيقية (أفلاطون، أرسطو،... إلخ).

ب- المرحلة الثانية: كان قد تخلى فيها الإبداع الأدبي عن الريادة، لما زاحمه الخطاب الناشئ حوله نقدا وقاسمه الأهمية، بل حتى أنه استلبه هذه الأهمية، حيث نشأ ما يسمى بالخطاب النقدي اللافت للنظر إلى نفسه، وأصبح النقد هو الذي يملك مرجعية النص الأدبي/الإبداعي ويؤسس لها ويقراه في ضوء ما يراه، ويتعلق الأمر هنا بالإبداع ذي المرجعية ذات المتكأ اللغوي (البنوية وما بعدها). ولعل هذا يرجع أساسا إلى كون النقد ولد فلسفيا ونشأ واقتات على النصوص الإبداعية. وبالتالي، سنورد الحديث عن قضايا هذا الفصل (مفهوم الإبداع الأدبي في النقد الغربي المعاصر)، معتمدين فكرة المقولات وفق ما يلي:

- 1- مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة السياق.
- 2- مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة النسق المغلق.
- 3- مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة النسق المفتوح.

1- مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة السياق:

يأتي الحديث عن السياق بوصفه ممثلاً في مجموعة من المناهج^(*) انصب كامل اهتمامها على الاشتغال خارج الرقعة النصية، هذه المناهج أعتقت الإنسان من ربة الماورائيات وأعدت له الاعتبار والسلطة على فعل الإبداع، من خلال إيلائه ككائن اجتماعي له تاريخ ونفسية السلطة على ما ينتجه من إبداع، ويكون السياق بدوره ذلك « الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه »¹، فجعلت هذه المناهج مفهوم الإبداع الأدبي نابعا من هذه المتحولات الاجتماعية والتاريخية والنفسية، بعبارة أدق: جعلت الإبداع فعلا إنسانيا تقع نواميسه داخل الإنسان (المنهج النفسي) وحوله (المنهج الاجتماعي) ونتاج تاريخ وجوده (المنهج التاريخي). والحق أن هذا التحول في فعل الإبداع يعود أساسا إلى انجازات الإنسان نفسه، حين « أهل القرن العشرون بأزمة عصفت بكل دعائم الثقة، وبكل أركان اليقين، وبكل مبررات استقلال الذات أو الموضوع وثار العقل على نفسه في سياق الأحداث الاجتماعية المأساوية، وبقوة دفع التطورات والانجازات العلمية الطبيعية منها والإنسانية، وتغيرت مقومات الفكر بل وأسس الثقافة ذاتها »²، كانت هذه الإنجازات على الأصدمة (العلمية، عبر التاريخ، الثورة الصناعية،... إلخ) « وقد أسهمت جميعا في تفسير عديد من المفاهيم السائدة وتوضيح العملية المعرفية وعدلت من أسلوب تناول الظواهر وغيرت صورة العالم جذريا »³، وأعلنت من قيمة الإنسان فأمام أملاكه واستردها من قبضة النواميس الغيبية.

(*) وهي على سبيل التمثيل لا الحصر: المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي،... إلخ.

¹ - عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998، ص10.

² - توماس كون: بنية الثورات العلمية، تر. د. محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1992، ص7، 8.

³ - المرجع نفسه: ص8.

1-1 - مفهوم الإبداع الأدبي من منظور المنهجين التاريخي والاجتماعي:

سوف يتعامل البحث مع هذين المنهجين لكون المنهج الاجتماعي خرج من معطف المنهج التاريخي؛ بمعنى أن المنطلق التاريخي هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان¹، وعودة إلى المنهج التاريخي الذي يعتبر أول المناهج وأكثرها شيوعاً، إذ يُهتم فيه بالسياقات الزمنية للنصوص ومنتجها، بعيداً عن الأحكام والمعايير الأخرى، ورواد هذا المنهج^(*) ينظرون إلى النص/الإبداع باعتباره وثيقة تاريخية تحيل على مبدعها، ويجوز المؤلف لديهم على أهمية كبرى على حساب المؤلف، أما القارئ فإنه مهمل كلياً، ويكون مفهوم الإبداع الأدبي من منظور المنهج التاريخي مفهوماً متعلقاً بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية، ومعرفة أصدقائه وأعدائه وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية وكل ما يصب فيها كان يسمى بـ: "وعاء الكاتب" على حد تعبير سانت بييف²، أما من جهة المنهج الاجتماعي فقد كان للفكر الماركسي كبير الأثر في تطويره ومنحه شكلاً منهجياً أكثر نضجاً، بحكم أن الفلسفة الماركسية تختزل **ثقافة بيبين**؛ صغرى يمثلها النتاج المادي ممثلاً في البنية الاقتصادية وكبرى ممثلة في البنى الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أي تغير في قوى الإنتاج المادي لا بد أن يصبطصحبه تغير في العلاقات والبنى الأخرى، ثم ظهرت نظرية المحاكاة التي بقيت مسيطرة على الحركة الأدبية والنقدية الأوروبية حتى أواسط القرن الثامن عشر تقريباً، وفي هذه الفترة استطاعت الثورة البورجوازية على الإقطاع أن تنقل البشرية من عصر إلى عصر؛ إذ ولدت قيماً ومفاهيم جديدة على

¹ - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط4، 2005، ص32.

^(*) - من رواد المنهج التاريخي: هيبوليت تين H. Taine (1828 - 1893) الفرنسي ومؤثراته هي العرق أو الجنس (race)، البيئة أو المكان أو الوسط (milieu)، الزمان أو العصر (temps)، فردنان برونتيار Brunetiere (1849 - 1906) ش. أ. سانت بييف Chaile Augustan Sainte beuve (1857 - 1934).

² - ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص17.

كافة الأصعدة المستويات، وجاء التطور العلمي والصناعي الذي أضفى على مفهوم الفردية معان جديدة، وثار الشعراء والأدباء على الزخرفة اللفظية والقواعد والقوانين الكلاسيكية، كما أصبح الخلق أمام الرومانسية التي تلقي بثقل اهتمامها على المبدع، فكانت نظرية التعبير عند "وليام وردزورث" و"صموئيل كولريدج" والتي تركز على المبدع والمخيل كآلية من آليات التعبير. بعدها، كانت نظرية الخلق وهي لا تختلف كثيرا عن نظرية التعبير، فقط الاختلاف بينهما في: "ماذا يعني الإنتاج الأدبي/الإبداعي؟" هل هو هروب من المشاعر أم خلق لمعادل موضوعي؟ وهو ما قال به "ت.س. إليوت" الذي « يرى أن الشاعر يفعل بتجربة ما ويتعاطف معها، غير أن عليه ألا يعبر عن انفعاله، بل عليه أن يتخلص من هذا الانفعال بإيجاد معادل موضوعي له »¹، واعتمادا على ما سبق ظهرت نظرية الانعكاس؛ وهي وليد إنجابت عنه الواقعية التي تفضي إلى أن الأدب مرآة تعكس الواقع، كان ذلك على إثر ظهور محاولات تربط الأدب بالحياة والواقع، وأبرزها محاولة "هيوليت تين" H.Taine (1828-1893) الذي يرى أن « الفن جوهر التاريخ وخالصته، وهو بالضرورة يعبر عن الحقيقة التاريخية، حقيقة الإنسان في زمن معين ومكان معين »²، إلا أن الإشكالية التي كانت تواجهها نظرية الانعكاس تكمن في افتراضها أنها كلما ازدهر المجتمع على منوياته (السياسية، الاقتصادية، الحضارية،... إلخ)، انعكس ذلك على ازدهار الأدب/الإبداع، مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات تنفي هذا الزعم وتثبت أن التلازم ليس صحيحا، وأن ازدهار المجتمعات لا يعني بالضرورة ازدهار الأدب/الإبداع.

¹ - شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص58.

² - المرجع نفسه: ص64.

ولقد اقترح الماركسيون حلا لهذه المشكلة، مفاده أن التطور الاقتصادي والسياسي والثقافي وصلته الوثيقة بالتطور الإبداعي الأدبي، لا يبدو جليا في فترة زمنية وجيزة، بل يلزم ذلك مرور أجيال وعصور طويلة حتى يتفاعل الأدب/الإبداع ومظاهر التطور المختلفة ويكتسب القوة منها، فهذا القانون يرفض ارتباط الأدب بـ **منهج في فترات وجيزة**¹، وقد سارت الماركسية (نسبة إلى ماركس) مع الواقعية الغربية^(*)، عملا على تعميق الاتجاه الذي يضع النقد الاجتماعي في صدارة اهتماماته، كما يهتم أيضا بفكرة التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية والأعمال الأدبية/الإبداعية من ناحية أخرى، مما أسهم في تطور "علم اجتماع الأدب" أو "سوسيولوجيا الأدب"، وقد تأثر هذا العلم بالتطورات الحاصلة وفي مناهج علم الاجتماع²، ثم جاءت المدرسة الجدلية بزعامة هيغل (Hegel)^(**)؛ إذ إن الرؤية الهيكلية للتاريخ تقوم على مفهوم الروح المطلق الذي يقود في تجليه النهائي إلى فكرة النهايات **نهاية التاريخ، نهاية الشعر... إلخ.** والإبداع عنده هو ظاهراتية الروح أو الفينومينولوجيا المتعالية³، فمن

¹ - ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص34.

(*) - "يبدو لمن يتتبع تاريخ النقد الأدبي في الغرب أن الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب، فيتحدث "شيلير" في كتاباته عام 1798 عن الألمان **بمنهج في فترات وجيزة** واقعيون أكثر من مثاليين" وينقل إلى ميدان الأدب نفس المقابلة الفلسفية، ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك إذ استقى منها ما يسميه "بالحجة الظاهرة على أن الواقعية لا يمكن أن تخلق شاعرا". ينظر: صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص ص 11، 12.

² - ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص34.

(**) - هيغل (Hegel) (1770-1831): من أكبر الفلاسفة الذين حاولوا تحليل الظواهر الاجتماعية - بما فيها الفن- من خلال منهجه الجدلي دون أن يفصل العناصر الاجتماعية عن بعضها، ولذلك فقد حلل الفن وصلاته بمختلف أشكال النشاط الإنساني والعلاقات الإنتاجية والسياسية، ونتيجة لذلك فلقد تم الكشف عن مختلف مجالات الثقافة الجمالية ووظائفها الاجتماعية المتعددة وشروط وإقامة تطوره. ينظر: رمضان بسطاويسي، محمد غانم: علم الجمال عند لوكاتش، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1991، ص7.

³ - ينظر: هيغل: فنومينولوجيا الروح، تروتنق: ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2006.

خلال العملية الإبداعية يتمظهر المثال أو اللوغوس في الشكل القصدي للإبداع، فالأصل الإبداعي موجود في الفكرة المثالية الكلية.

ثم جاء ماركس من بعده، أما الدراسات ما بعد الماركسية؛ كدراسات جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان، فإنها تركز على ربط مفهوم الإبداع بالرؤية المساوية، وهي رؤية تقوم على التناقض بين الأيديولوجيا واليوتوبيا وبين الكائن والممكن، فالرؤية الجمالية التي تتولد من العمل الفني هي رؤية مساوية بالضرورة في سعي دائم إلى تحرير الإنسان من التشييء.

مما تقدم، يمكن القول بأن مفهوم الإبداع الأدبي - من منظور المنهجين التاريخي والاجتماعي - منحصر في تاريخ المبدع وظروفه الاجتماعية.

1-2- مفهوم الإبداع الأدبي من منظور المنهج النفسي:

يصنف هذا المنهج ضمن المناهج المشتغلة خارج الرقعة النصية؛ إذ يهتم بشخصية المبدع على حساب الإبداع، فلا تتحدد قيمة النص فيه بالمعيار الفكري أو الجمالي، بل تتحدد من خلال انطوائها على الظواهر النفسية التي تتناول أدق خفايا النفس البشرية، أي أن قيمة النص في قيمه النفسية اللاشعورية كأحلام النوم وأحلام اليقظة، فالفنان يمتلك قدرة فائقة ولكنها - من منظور نفسي - فسرت تفسيراً مرضياً عصابياً، فلا مندوحة من الإشارة إلى أن الشرارة الأولى كانت للمعلم الأول سيجموند فرويد^(*) (Sigmund Freud) وجهوده المعتبرة في سبيل البحث عن ماهية الأدب/الإبداع بالاستناد إلى منهج يعرف بالتحليل النفسي؛ إذ يرى "فرويد" أن لتفسير الأحلام دوراً

(*) - سيجموند فرويد (1856 - 1939): ولد عام 1856 من أبوين يهوديين في مدينة فرايبورج بمورافيا، التي تعرف الآن بتشيكوسلوفاكيا، وفي سن الرابعة انتقل مع أسرته إلى فيينا، نشأ ودرس الطب في جامعتها، وقد اهتم فرويد اهتماماً خاصاً بالأبحاث الفسيولوجية والتشريحية المتعلقة بالجهاز العصبي واشتغل وهو لا يزال طالباً في معمل أرنست بروك E. brooch الفسيولوجي، وقام بعدة أبحاث في تشريح الجهاز العصبي. ينظر: سيجموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، تق: محمد عثمان نجاتي، تر: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، المكتبة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2000 من ص 9 إلى ص 18.

كبيرا في إيجاد العلاقة بينها وبين ما يصطرع بدواخل الفنان، يقول: « إن هدفي الأول أن أثبت بصورة قاطعة أن تفسير أحلامنا على ضوء المنهج النفسي أمر مستطاع، وأن اتباع ذلك المنهج، كفيلا أن يدلنا على الصلة بين موضوع أحلامنا وما تضطرب به نفوسنا من الشواغل...¹ ». وانطلاقا من كون الفنان/المبدع « الشخص الذي يحاول إعادة صياغة الوجود، بيد أن هذه المحاولة لا تتأني له من فراغ، بل تتأني له نتيجة ما يحدث في دخليته من توتر نفسي¹، من هذه القناعة حاول فرويد إيجاد العلاقة بين علم النفس والأدب، عن طريق ما أسماه بالتحليل النفسي للأدب، من خلال مقارنة نصوص أدبية، الشيء الذي حقق له فتحا جديدا، ودعاه إلى الخروج من العيادة السريرية إلى استغوار مناطق النفس البشرية وأحلامها، وهو ما يوضح أن مفهوم الإبداع الأدبي لديه مرتبط بنفسية المبدع؛ إذ إن الأدب/الإبداع تجربة شعورية مما جعل الجانب النفسي جوهريا في الأدب. وبالتالي، فعملية مفهمة الإبداع الأدبي من منظور نفسي مرتبطة بمدى استجابتها لمؤثرات نفسية، ومن ثمة فالمنهج النفسي في دراسة الأدب/الإبداع يحاول اقتفاء حياة المؤلفين، باحثا عن صلة بينهم وبين أدبهم بما فيها الطفولة والنشأة وظروف الحياة، ولأن العمل الأدبي انعكاس لشخصية صاحبه، فهي تعين على فهم حياته، ويركز ثقل اهتمامه على المؤلف/المبدع في دراسة إبداعه انطلاقا من العناية بشخصيته؛ إذ ربط بين هذه الشخصية وإنتاجها في محاولة لإيجاد مفهوم لإبداعه، هذا التصور لشخصية المبدع جعل فرويد يعتقد أن « في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة، تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولما كان صعبا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لاشعوره فإنه مضطر إلى تصعيدها، أي إشباعها بكيفيات مختلفة (أحلام

1 - يوسف مخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986، ص85.

2- سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، تبسيط وتلخيص نظمي لوقا، دار الهلال، القاهرة، 1962، ص12.

النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصبيين، الأعمال الفنية)»¹، من هذه الحرائق المشتعلة داخل نفسية المبدع، يصوغ فرويد مفهوما للإبداع الأدبي ينحصر في كونه نشاطا مرضيا يترجم في شكل فني.

وليتفادى البحث الخوض في مسائل هذا المنهج، سيكتفي بإيراد الثوابت والمبادئ التي يتحرك فيها؛ والتي من خلالها تتضح ملامح مفهوم الإبداع الأدبي في أفق هذا المنهج، حيث يقوم على:

« - ربط النص بلا شعور صاحبه .

- افتراض وجود بنية نفسية تحتية منجذرة في لا وعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص، لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.

- النظر إلى الشخصيات (الورقية) في النصوص، على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.

- النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي (Névrosé)، وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي، يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي، مقبول اجتماعيا»².

أما نسبة الدراسات ما بعد الفرويدية كدراسات يونغ التي نخدم بالاشعور الجمعي وسلطته في التشكيل الإبداعي وفكرة النماذج البدئية أو الأصلية التي تتحكم في الإنشاء الإبداعي. ودراسات الألماني إريك فروم التي تنتقد فكرة الأبوية عند فرويد وتقدم أطروحة النظام الأمومي بديلا عنها كلغة منسية ترتبط بالأحلام والأساطير والرؤى وتتجذر في الأرض والتاريخ،

¹ - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص22.

² - المرجع نفسه: ص ص 22، 23.

فالقضية ليست عصابية مرضية كما حللها فرويد وإنما هي قضية أنتروبولوجية، وهو ما بدا بجلاء مع التيار الموضوعاتي النفساني أو ما يسمى بالنقد السيكلوجي **Psycho-Critique** مع شارل موران (*) (**Claris Mouron**) ، وهي كلها دراسات تمزج بين التحليل النفسي والفينومينولوجيا في محاولة منها لتجاوز التفسيرات الميتافيزيقية.

من خلال ما تقدم، نتوصل إلى أن مفهوم الإبداع الأدبي من منظور المنهج النفسي، هو مرض نفسي يترجمه المبدع في شكل رمزي.

إجمالاً، يمكن القول إن مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة السياق يختزل في عدد من المناهج المشتغلة خارج النص، وحاصرة إياه في تاريخ المبدع وظروفه الاجتماعية ونفسيته.

2- مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة النسق (**المغلق):

توصلنا من خلال حديثنا عن مفهوم الإبداع الأدبي ضمن مقولة السياق، التي تمثلها مجموعة من المناهج السياقية؛ كالمناهج التاريخي والاجتماعي والنفسي أن مفهوم الإبداع الأدبي ينبع من مشكاة واحدة تقع خارج رقعة النص، وإذا كان الفن والجمال هما اللذان يفجران اللغة قديماً- من منظور أفلاطوني أرسطي- فإن اللغة هي التي تفجر الجمال من منظور بنيوي نسقي مغلق. بعدها، وبتأثير من التطور العلمي الذي تزامن مع مسار هذا التحول (*)، جاءت النسقية داعية الأدباء والنقاد

(*) - شارل موران: (1899-1966) ناقد فرنسي إليه يعزى مصطلح النقد النفساني.

(**) - النسق: نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحداً، وتفتقرن كليته بآنية علاقاته التي لاقية للأجزاء خارجها. وكان دي سوسير يعني بالنسق شيئاً قريباً جداً من مفهوم البنية، ويمكن القول إجمالاً إن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات أو الوعي الفردي، من حيث هما مصدر للمعنى إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائمه وأدواته، ولذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطاً وثيقاً- في البنيوية- بمفهوم الذات المزاحة عن المركز. ينظر: إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص415.

(*) - التحول من الخارج / السياق، إلى الداخل/ النسق.

إلى الفطام من معطيات السياقية « هذا النزوع العلمي هو الذي جعل النقد يتطور طبقا لتطور نظريات الأدب ذاتها، من مرحلة المذهبية إلى مرحلة المنهجية »¹، وقمين بالبحث أن يشير إلى أن هذه المناهج والنظريات سواء كانت سياقية تشتغل خارج رقعة النص، وتؤسس لمفهوم الإبداع الأدبي من منطلق سياقي خارج نصي، أو نسقية لغوية تشتغل داخل رقعة النص، وتؤسس لمفهوم الإبداع الأدبي من منطلق نسقي داخل نصي مغلق، فإنها تركز على اعتبارها - دائما وأبدا- على معرفة الظاهرة الأدبية والتعريف بها. لقد انبرت المناهج والنظريات النسقية لدراسة الظاهرة الأدبية دراسة محايدة (**)(L'immanence)، تأخذ المدونة محل الدراسة من حيث هي ذات ولأجل ذاتها محاولة بهذا الصنيع الأدبي « طي صفحة الماضي النقدي، لتطرح نفسها بديلا حاسما مسلحا بالعلمية والموضوعية، هدفها الأساسي وصف الأثر الأدبي والكشف عن مكوناته.»² ولعل الحديث عن مفهوم الإبداع الأدبي تحت عنوان مقولة النسق المغلق، هو إحالة إلى فكرة النسق المغلق مع المدرسة البنيوية، لكن الحديث عن هذه الأخيرة هو حديث- في المقام الأول- عن جهود العالم فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (***)، عبر محاضراته الشهيرة التي شكلت « انعطافا منهجيا وقطعية ابستمولوجية مع المتصورات السياقية التي أرساها المورث اللغوي القديم [...] حيث كان النسق الشغل الشاغل بالنسبة للسانيات دوسوسير »³، حيث عطفت جهود سوسير على درس اللغوي التاريخي المعياري، بدرس لغوي وصفي مغلق، مستبعدا كل السياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية للغة، فكان هذا المنهج إيذانا باقتحام

¹ - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص13.

(**) - المحايثة: مصطلح يدل على الاهتمام بالشئ « من حيث » هو ذاته وفي ذاته، فالنقد يهتم في نفسه ليس بالذات، بل بالذات من حيث موضوعات تحكمها قوانين تتبع من داخلها وليس من خارجها. ينظر: إديث كريزويل: عصر البنيوية، ص391.

² - حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص27.

(***) - فرديناند دي سوسير: (1857 - 1913) عالم لغوي سويسري مؤسس للسانيات الحديثة.

³ - أحمد يوسف: القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص148.

اللسانيات عالم الأدب والنقد، وانتقال أفكار سوسير من مستوى اللغة إلى مستوى الأدب والنقد، وهو ما أسهم في توطيد « العلاقة بين الدراسات اللغوية أو ما يسمى علوم اللغة Linguistics إلى درجة أصبحت معها، خاصة في التجليات النقدية للحدثة عند البنيويين والتفكيكين، البوابة الرئيسية للمشاريع النقدية الحديثة، إلى الحد الذي لم يعد ممكنا فيه التعرض لمناقشة المبادئ الأساسية للمشاريع النقدية المعاصرة دون حضور قوي ودائم للدراسات اللغوية»¹، فالبنوية هي محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام (اللسانيات) على الأدب ونقده، بعبارة أدق: تطبيق منهج دي سوسير في دراسة اللغة، مما يعني أن « الدراسات اللغوية في الواقع كانت الجسر الذي عبره الأدب إلى العلمية، بعد أن ظلت تلك العملية تراوحت المتشيعين لعلمية الأدب والمنادين بها منذ ساد التجريب والفكر العلمي»²، وتتضح جهود سوسير بدءا من آرائه في الدرس اللساني الساعي إلى الوقوف على نواميس النظام الذي ينتظم اللغة، فاللسانيات بعد أن كان مجال اهتمامها وظيفتها هو الجملة أصبحت - بعد تطور جهازها المفاهيمي التحليلي- تُعنى بالنص والخطاب كبنية كلية، لتكون البنوية بذلك ذات أصل لساني محض، ويكون هذا الأصل صاحب يد بيضاء على المناهج النقدية المعاصرة^(*)، بتزويد هذه الأخيرة وإمدادها بآليات وإجر لا عهد للنقد والأدب بها، من قبيل ثنائية (المدال والمدلول)، (اللغة والكلام)، (التعاوية والتزامنية)، والتي كان لها بالغ التأثير في النقد الأدبي وكرست نوعا من النماذج النمطية المنغلقة على الداخل، مما يجعل مفهوم الإبداع الأدبي- من هذا المنظور- لا يتجاوز هذه

¹ - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة - من البنوية إلى التفكيك - بلادنا الثقافية، ط1، الكويت، دط، 1998، ص93.

² - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(*) - هي على سبيل التمثيل لا الحصر: البنوية، الأسلوبية، السيميائية، التفكيكية،... إلخ.

الثنائيات وفق نموذج نمطي، يرى في هذا الإبداع إبداعا داخل نسق مغلق، كما أسعفت هذه الجهود سوسير لاكتشاف ما يسمى بالنسق اللساني، الذي حدد به اللسانيات وإطارها العام، وأوجد ما يعرف بمصطلح السانكرونة (**Linguistique Synchronique**) (**)، والتي من مبادئها النسق، مما يمكن القول إننا ننضوي تحت مظلة دراسة اللغة باللغة، فالإبداع داخل نسق مغلق يفرض سلطته على مفهوم الإبداع وفق نظام ما، إذ الانغلاق هنا لا يعني الموت واللاحياة، بل وجود حياة (داخل - نصية) يتفاعل فيها مستويات عدة: (المستوى الصوتي، التركيبي، الصرفي، الدلالي، ... إلخ) بعيدا عن كل السياقات الخارجية، وفق قوانين داخلية متحركة ضمن هذا النظام، ويحظى مفهوم الإبداع الأدبي بحرية يستمدّها من هذا النظام، وهذه السلطة « سلطة الإبداع هي الوجه الآخر لحرية »¹. هذه الأفكار السوسيرية الرائدة أسهمت أكثر في إثراء الدرس اللساني فكان « من آلائها أن اغتنى الدرس اللغوي الحديث بثنائيات جديدة من طراز (اللغة والكلام) و(المدلول) و(الآنية والزمانية) و(الوصفية والتاريخية) وغيرها من الرؤى الألسنية »²، وكان التفريق بين اللغة والكلام في صدارة اهتمامات سوسير، باعتبار « اللغة منظومة اجتماعية لا شعورية، والكلام اختيار فردي، اللغة ذات وجود عيني يخضع للدراسة والتصنيف، أما الكلام

(**) - ينظر: Ferdinand de Saussure: Cours de l'inguistique générale, Editions Zalanikit, Béjaia, 2002, p.p 149, 150.

¹ - عبد الله أبو هيف: (الإبداع والسلطة في الثقافة العربية)، مجلة التراث العربي (كانون الأول) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، السنة التاسعة والعشرون، ص270.

² - يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص 113.

فهو مستوى اللغة المشخص، الذي يبدو عصيا على الدراسة إلا في ضوء اللغة نفسها. ¹، وبه يسجل البحث أن مفهوم الإبداع الأدبي هو مفهوم لغوي خالص تتكفل به اللغة باعتبارها وزيرة للتواصل ضمن أعراف مقولة النسق المغلق البنيوية، رافعة شعار الانكفاء على اللغة بما هي معين للجمال لا ينضب، كما حدد سوسير - أيضا - موضوع اللسانيات الوحيد الذي هو اللغة في ذاتها ²، وتوالت، متوسلا في ذلك بدراسة محايدة عبر بوابة « منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقارنة آنية محايدة تتمثل النص، بنية لغوية متعاقبة ووجودا كليا قائما بذاته مستقلا عن غيره ². وعليه، فإن منهج سوسير في التعامل مع الدرس اللغوي، كان إيذانا بميلاد رؤية مغايرة للمتعارف النقدي والأدبي في صياغة المفاهيم، كما هي الحال بالنسبة لمفهوم اللغة، ولما كانت هذه الأخيرة هي المادة الأساس للعملية الإبداعية، فإن هذه الأخيرة لا شك أنها تغير بها المفهوم، انطلاقا من تغير مفهوم اللغة. ولعل هذا ما نتلمسه جليا على مستوى مفهوم الإبداع الأدبي، متمثلا في جهود الشكلائية الروسية ^(*) من جهة، وجهود الدرس البنيوي من جهة أخرى، على اعتباره إسقاطا للمفاهيم السوسيرية على مستوى الدرس الأدبي، ويمكن إجمال القول هنا في أن سوسير اجترح جهازا مفاهيميا جديدا لصياغة المفاهيم، في ضوء رؤية أقرب إلى العلمية والدقة منها إلى الإنشائية، رؤية تكاد تكون خاضعة لمقولات المنهج التجريبي في علوم المادة، بمعنى آخر أن اللغة بما يتأسس عليها من فعل إبداعي ظاهرة علمية لها أبعاد وأنظمة تحدد هذه الأبعاد، وبهذا يكون فعل الإبداع الأدبي

¹ - عبد الله إبراهيم (وآخرون): معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، دت، ص44.

² - يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص117.

^(*) - انبثقت حركة الشكلائين الروس من التلاحم بين حلقة موسكو اللسانية وجمعية دراسة اللغة الشعرية المعروفة ب: أوبوياز opoiaz. ينظر:

فيكتور إيرليخ: الشكلائية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص5.

ظاهرة تُتَمَسُّ في حدود واضحة، قابلة للقياس والمفهمة والصياغة، بما هي ظاهرة مشكلة بذاتها ومستقلة عن غيرها من الذوات.

وتعتبر الشكلائية الروسية بادرة من بوادر التحول من الخارج/السياق إلى الداخل/النسق على مستوى الدراسة الأدبية، هادفة بذلك إلى الاشتغال ضمن إطار النص بعيدا عن كل السياقات الخارجية، يجعل النص/المدونة محل الدراسة أكثر تحديدا ودقة ومنهجية، عملا بمقتضى العلوم التجريبية التي كانت تنشُد الدقة والصرامة، فصار لزاما على البحث الدقيق أن يشتغل على مستوى ورشة محددة هي النص. وبالتالي، فـ « إلغاء السياق وتمييعه بهذه الصورة يحتم انبثاقه مرة أخرى من صلب النص، فهو سياق مصنوع، تصنعه اللغة، وتحيل عليه في مستوياتها المختلفة (صوتية، معجمية، دلالية، رمزية) وكأن لا شيء إلا داخل النص »¹، وقد حاولت الشكلائية الروسية التأسيس لعلم الأدب، من خلال السعي إلى إيجاد علم للأدب هذه « الحركة التي أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية »²، حيث كانت ثورة أطاحت بكثير من معطيات الدرس اللغوي القديم وذلك بوضع الدراسة الأدبية حيز العلم، وكان تبريرها لهذا المقترح أن النص الأدبي عبارة عن لغة واللغة بدورها يمكن إخضاعها للتجريب، مما يعني إمكانية علمنة الأدب. واهتم "رومان ياكوبسون Roman Jakobson" (*) بمفهوم الشعرية الذي بناه أصلا على مقولته الشهيرة التي تعد الأرضية الأولى التي بنيت عليها الشعرية الحديثة بكاملها، والتي مفادها أن: « موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما هو الأدبية »³، ومن ثم بات على الشعرية كعلم أن تجيب عن

1 - حبيب مونسي: القراءة والحدائث (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، ص2.

2 - أحمد يوسف: القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، ص91.

(*) - رومان ياكوبسون: (1896-1982) شخصية علمية فذة، تسنم زيادة النقد الألسني وترحل في أوروبا وأمريكا باثا فكره البنوي.

3 - نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص10.

السؤال التالي: « ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا. »¹، وهو ما يعني أن البحث في اللغة لا يعني البحث عن اللغة، ولكن البحث عن جمالية اللغة (الأدبية)، وهو ما تبين أنه مما يعز طلبه، على أن هذا لم يكن ليعني أن تستبيح العلوم التجريبية أرض الأدب، فلقد ظلت العلوم الإنسانية الفتاة التي يمكن إغواؤها من طرف العلوم التجريبية، على اعتبارها أرضا خصبة لم تطلها آلة التجريب.

أما من جهة البنيوية فقد قالت بموت المؤلف، ولكن هذا الموت موت رمزي متعلق بالذات الكاتبة لحظة الكتابة، فالكاتب وهو يكتب فإنه يكتب في لغته، ومهما كانت اللغة طيعة في يده ~~يا~~ - في حقيقة الأمر - متمنعة عليه لا يكاد يسيطر عليها، لأن اللغة هي التي تكتب، بل « هي التي تتكلم وليس المؤلف، وبهذا يصبح معنى الكتابة هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس الأنا »²، في الوقت الذي يبقى فيه الكاتب متخفيا وراء لغته، لأنه يعيش غربة مع نصه، وهي غربة تفرصها اللغة ~~ثانجا~~ بفصلها للذات الكاتبة عن نصها، خالقة بذلك تماسفا (**)، فأن « أكتب معناه أن أبلغ عن طريق محو أولى شخصي [...] تلك النقطة التي لا تعمل فيها إلا اللغة. »³، فعلى الكاتب/المبدع أن ينسحب عن نصه « بمجرد فراغه من فعل الكتابة، لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث ويتحرك في فضاء ثقافي مشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلا »⁴، مما يؤسس لمفهوم الإبداع الأدبي جاعلا منه مفهوما لا يخرج عن نطاق اللغة،

¹ - رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 24.

² - رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994، ص 17.

(**) - التماسف أو المباعدة: عكس التوحد (distanciation) بمعنى مسافة معنوية، وهو مصطلح وضعه بول ريكور وبريشت في المسرح. ينظر: بول ريكور: الذات عينها كآخر، تر وتق وتع: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص 45.

³ - رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص 82.

⁴ - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 170.

تصنعه لحظة تماسف/مباعدة بين الكاتب ولغته، ويحظى الإبداع بشرف هذه اللحظة حين يتلوه¹،
مفهومها، إنها غربة الكاتب أمام لغته ذلك « أن النص الأدبي هو قبل كل شيء إبداع لغوي »¹،
ومن خلال هذا الكلام ندرك أن اللغة هي بيت القصيد في العملية الإبداعية، في ظل انسحاب
المبدع صاحبها معه كل شيء يتعلق به (تاريخه، مجتمعه، نفسيته). وبالتالي، ففعل الإبداع هو بالدرجة
الأولى فعل لغوي محض.

فالقراءة قبل البنيوية تمحورت حول أسئلة:

أ- ماذا أراد أن يقول صاحب النص؟(القصدية).

ب- ولماذا قال هذا؟(المناسبة، المرجع).

ج- وفي ظل أي سياق قال هذا؟ بمعنى محاولة تحقيق وعي الكاتب/المبدع، بما أبدعه في ظل ما يحيط
به؟.

أما القراءة البنيوية فهي محاولة للإجابة عن سؤال مداره: كيف ينتج(*)النص الدلالة؟ أي
محاولة تحقيق وعي النص، ليصبح هذا الأخير هو المعبود والصنم الجديد في النقد البنيوي بامتياز
كبير، كل هذه الأفكار والمنطلقات مهدت الطريق أمام اكتشاف مفهوم البنية **Structure** في
علم اللغة بوصفها « عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها
الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية، وعلى علاقاتها بالكل من ناحية أخرى. »²،

¹ - رولان بارت: التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة)، تروتق: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف
والترجمة والنشر، دمشق، دط، 2009، ص5.

(*) - تجدر الإشارة إلى أن الفرق بين مفهوم الإبداع **Création** وبين مفهوم الإنتاج **production** هو أن الثاني له بعد مادي اقتصادي ومحكوم
بمنطق السوق، لذلك تجاوزه جوليا كريستيفا بمصطلح الإنتاجية المحكوم برؤية تناصية توليدية دلالية.

² - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص123.

هذه البنية هي ماهية النص المبدع بما هو تحقق وتجسد، حيث يعنى بموجب هذا أن مفهوم الإبداع
 في هو فهم هذه البنية في علاقاتها ومركبة العناصر المكونة لها في ظل هذه الأنظمة، وهكذا
 فمفهوم البنية^(**) هو اللبنة الأساس، التي قام عليها مفهوم الإبداع الأدبي من منظور بنيوي نسقي،
 حيث البنية تصور ذهني وليست وجودا متجسدا في الواقع، وتجسدها يكون من خلال نص، وفي
 هيئة إبداع. بعبارة أوضح: « هي نموذج يقيمه المحلل عقليا ليفهم على ضوئه الشيء
 المدروس، بطريقة أفضل وأوضح، فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل والنموذج هو
 تصورها¹، وهو تصور لمفهوم الإبداع، هذا الأصل في النظر إلى اللغة دفع بعديد اللسانيين
 والدارسين إلى التركيز - مجدية - على العلاقات الداخلية للنص والنظر في نظامها، كما قادهم أيضا
 إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب « وعلى ضوء هذا المفهوم [مفهوم البنية] فإن الجزء
 لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظمه²، ليكون مفهوم الإبداع الأدبي تشكله مجموعة من
 العلاقات فيما بينها داخل النص، تسيورها القوانين والأنظمة التي تشكل هذا الكل (اللغة)، كما شاع
 مصطلح الأمبريقية^(*) (L'empirisme) عند البنيويين، والذي توصلت به البنيوية في دراسة
 النصوص، فاتحة آفاق دراسة داخلية (محايدة) بين الدوال المكونة للنص، بعيدا عن المدلولات (المعاني)
 التي تعبرها بمثابة معطى قبلي تأخذه في الاعتبار ولكنها تستبعده عن ورشة الاشتغال، لأن المدلولات

(**) - على أنه تجدر الإشارة إلى أن مصطلح "البنية" لم يذكره دي سوسير في كتابه « محاضرات في الألسنية العامة »، بل جاء متضمنا في أفكاره فقط.
 ينظر: فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط، 1986، ص3.

¹ - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص197.

² - يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص117.

(*) - يتداخل مصطلح "الأمبريقية" تداخلا شديدا إلى حد التطابق مع مصطلح "التجريبية" إلا أن هناك فرقا بينهما يكمن في كون الأمبريقية منهجا
 تجريديا خاصا بالعلوم الإنسانية (أدب، تاريخ، فلسفة... إلخ)، أما المنهج التجريبي العلمي فيتعلق بالعلوم التجريبية (علوم طبيعية، فيزياء،... إلخ).

زئبقية وغير ثابتة في وقت يسعى فيه المنهج البنيوي إلى تحقيق الاستقرار والنظام، فأصبح الاشتغال على النص البنيوي منصبا على « اللغة ومعجمها وأوزانها وبحورها وعروضها »¹، بمعنى على المستوى البنيوي فقط حتى أوشكت البنيوية - بجفافها - أن تقف عند حافة الصمت، إذ أصبحت رتيبة تنوي في تطبيقها على ربيع كبير مع مضامين كتب الطبخ والنصوص الإشهارية، كما عمدت -أيضا- إلى التسوية بين جيد النصوص ورديئها، واعتبرت كل النصوص قابلة للتحليل، وبالتالي غياب ذوق جمالي وانتفاؤه.

وما طبع البنيوية من حدة منهجية في تعاملها مع المقول الأدبي، ضمن نظرة مقننة مضبوطة بنظام وقانون يحكم الظاهرة الأدبية/الإبداعية نتج عنه بناء مفاهيمي لمفهوم الإبداع « يحقق وجوده لغويا، وعلى وجه التحديد من خلال الحركة الداخلية للغة، أو بكلمات أخرى من خلال العلاقة القائمة بين الكلمات داخل النص »²، مما يجعل مفهوم الإبداع الأدبي - من منظور نسقي بنيوي- متحررا من التفسير الميتافيزيقي للظاهرة الأدبية.

من خلال هذا التحليل، يمكن القول إن مفهوم الإبداع الأدبي في ظل مقولة النسق المغلق البنيوية، ليس وثيقة تاريخية (المنهج التاريخي)، ولا اجتماعية (المنهج الاجتماعي)، وليس مرضا نفسيا ولا جنونا (المنهج النفسي)، ولكن هو فعل عقلي واع يمارس على اللغة وله إطار محدد، ويتجسد في بنية لغوية لها عناصر مكونة ترتبط ببعضها البعض بوساطة جملة من العلاقات الداخلية المتحركة، حيث يمكن ملاحظتها وتوصيفها، بعبارة أوضح: اللغة نظام والإبداع فعل تنظيم لغوي.

¹ - رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992، ص30.

² - عابد خزندار: الإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1988، ص48.

3- مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة النسق المفتوح (*):

لم تكن فكرة النسق المغلق - في الحقيقة - إلا تنويجا لجهود العقل الإنساني منذ فجر الثورات العلمية، التي سعى من خلالها الإنسان إلى ترويض قوانين الطبيعة وريضنتها (من الرياضيات)، وهوما يمكن التعبير عنه بإضفاء الطابع العقلي على مظاهر الكون والحياة التي هي - بشكل أو بآخر - تعبير عن سيادة الإنسان بما هو عقل منظم لهذا الكون، ولقد تجلت صرامة هذا التنظيم فلسفيا من خلال الفلسفة الوضعية أو الوضعية العقلية (***)، وعلميا من خلال التحكم في الآلة وتصنيع الحياة وتقنين الظواهر وتقييدها بقوانين مجردة، أقرب إلى المطلق منها إلى النسبية، وكان التحلي الأدبي لهذا الإنجاز ممثلا في البنيوية، كما تقدم الحديث عنها في مقولة النسق المغلق، ولكن يمكن القول إنه منذ رفع الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه **Friedrich Nietzsche** (1844، 1900) عقيرته معلنا رفضه لصرامة هذا المنجز الإنساني، معلنا عن ذلك بمقولة "موت الإله" التي حملت آثارها عبثا زرادشت من الجبل حاملا معه النار بما هي تسفيه لفكرة وجود عقل منظم لهذا الكون وتفتيتها، حيث جمع الشيخ شتات هذه الفكرة مخاطبا زارا ومستفهما - في الآن نفسه - قائلا: « لقد كنت تحمل رمادك في ذلك الحين إلى الجبل يازارا، فهل أنت تحمل الآن نارك إلى الوادي؟ »¹، ولئن كانت فكرته هذه أقرب إلى الشعر منها إلى الفلسفة إلا أن صداها تسرب إلى شتى أصعدة

(*) - تجدر الإشارة إلى أن مقولة النسق المفتوح مرتبطة باللامعقول ومسرح العبث والتفكيك وما بعد البنيوية، وهي كلها نتاج انتكاسة العقل الغربي الذي أدى إلى زلزلة الحضارة الغربية: الحرب العالمية الأولى والثانية، الشيوعية، الاستعمار،... إلخ.

(**) - إن البحث ليجد عند "أوجست كونت" تأكيدا أكثر وضوحا وتسيطا على هذا الصعيد، فقد بين هذا المفكر الفرنسي "أن الفكر البشري مر بثلاث مراحل هي الفكر اللاهوتي والفكر الميتافيزيقي، والفكر الوصفي، المتمثل لنضج الفكر عند الإنسان الذي أصبح ينشد الدقة والفائدة، والوضعية ترادف عند كونت العلم كما يتجلى في الفلك والرياضيات والفيزياء والكيمياء وعلوم الحياة". ينظر: عبد القادر بشته: الاستمولوجيا (مثال فلسفة الفيزياء النيوتونية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، أيلول (سبتمبر)، 1995، ص12.

¹ - فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر: فليكس فارس، مطبعة جريدة النصر، الإسكندرية، 1938، ص4.

الحياة التي طالها العقل من ذي قبل، في شكل شك وتفكيك وتمرد ورفض وإعادة نظر، فالعقل الذي سن تراتبية ما جعلت الرجل مقدما على المرأة والوعي على اللاوعي والحقيقة على غيرها (السيريال) والنسق على السياق، هذه التراتبية ما عتمت وحدثت بهيغ من الرقص والنقش، مثلها تيار اللاوعي واللاشعور الذي فتح نافذة على عالم أعمق من عالم الوعي والشعور، والسيرياлизм وقبلها كإرهاص الداداييزم اللذان أثبتا أن ثمة عالما يعلو الحقيقة ويتجاوزها، والتيارات النسوية في مقابل القهر البطريكي الفحولي، وأصوات الجنسانية والشواذ في مقابل الاستواء النفسي والجنسي، وأخيرا - ذكرا لا ترتيبا - مقولة "النسق المفتوح" في مقابل مقولة "النسق المغلق".

كل هذه الثورات حركت الأنساق بمختلفها (فكرية، اجتماعية، أدبية... إلخ)، فأعلنت بعض هوامشها ووضعت بعض مراكزها، وفي سياق الرفع الوضع، يمكن الحديث عما يمكن تسميته بمقولة النسق المفتوح كتعقيب وكاستدراك على أزمة مقولة النسق المغلق التي تقدم الحديث عنها.

3-1- النسق الأدبي/الإبداعي بين الانغلاق والانفتاح:

شكلت البنيوية نقلة نوعية في ميلاد نقد جديد حول ماهية الإبداع الأدبي، محدثة بذلك هزة استطاعت من خلالها أن تقلب كل المفاهيم السابقة، كما مثلت نقطة انطلاق لكل الاتجاهات التي جاءت بعدها، فالبنيوية مجدت النص وجعلته الصنم المعبود وسيجته بنسق مغلق، ومن ثمة فقد كانت كل الاتجاهات اللاحقة للبنيوية فتحا لهذا النسق مرة أخرى، جاعلة منطلقها من النص إلى خارجه. من هذه الانطلاقة يستقيم القول بأن البنيوية لما وصلت إلى طريق مسدود بارتكابها لمخبرات في التطبيق، تمثلت في غلقها النص وقتلها المبدع/المؤلف وجعلها جميع النصوص على قدم المساواة أمام معيار الجودة والرداءة، فإنه يمكن القول إن البنيوية كانت محملة ببذور فنائها، الأمر الذي عجل برحيلها، فجدد البنيويون لمرحلة جديدة هي مرحلة ما بعد البنيوية، التي تلتقي مع البنيوية في الكثير

من الطروحات^(*)، على أن ما بعد البنيوية (Post – Structuralisme) لا تختلف كثيرا عن البنيوية، فهي « تخرج من رحم البنيوية، ولكنها تثور عليها، فهي تشكك في المفاهيم البنيوية المتعارف عليها وتنقضها¹»، وهي من هذا المنظور نوع من تصحيح المسار البنيوي ولعدة النظر فيه، كما أنها أيضا « حالة من تدارك الأخطاء²»، في أعمال رواد البنيوية، وتكون البنيوية من هذا الاعتبار مباشرة بما سيأتي بعدها، كونها لا تمثل إلا حلقة في مسلسل النقد المعاصر في هذه الغربية، باعتبارها موت المؤلف/المبدع، الذي قال به "رولان بارت" (Roland Barthes^(*))، والذي كان بمثابة بيان/مانيفستو تأسيسي استطاع من خلاله رولان بارت أن ينهي فكرة وصاية المؤلف على النص، كما بعد إتمامه حقيقيا لذلك « الموقف الذي يحتل فيه المؤلف من العمل موقع المركز، هذا الموقف الذي أدى إلى إغلاق النص وحصره، وإيقافه أن يورق، وأعطاه مدلولاً نهائياً وحيداً³»، هذا الموت – وهو ليس موتاً حقيقياً – إنما هو موت رمزي يحمل بين طياته حياة وبعثاً جديدين، موت رمزي للمؤلف وإيدان بميلاد القارئ، موت وبعث في آن، موت مؤلف وبعث قارئ. على أن هذا الموت الذي قال به رولان بارت، لم يكن معناه أن يبقى

(*) – ذلك أن نقاد ما بعد البنيوية خرجوا من معطف النقاد البنيويين أمثال: رولان بارت، ميشال فوكو، جيل دولوز،... إلخ.

¹ – محمود أحمد العشري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003، ص105.

² – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(*) – رولان بارت: (1915-1980) ولد في شربور سنة 1915 ونشأ في بايون وباريس، نال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون سنة 1939، وبعد الحرب العالمية، مباشرة درس في جامعتي بوخارست والإسكندرية، وجامعة كولاج دوفرانس بباريس... إلخ. من أعماله: الدرجة الصفر للكتابة، مثيليه بقلمه هو، حول راسين، نقد وحقيقة، لذة النص،... توفي سنة 1980. ينظر: جون ستروك: البنيوية وما بعدها – من ليفي ستراوس إلى دريدا- تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بيروت، 1996، ص96.

³ – محمود أحمد العشري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ص116.

النص مهيمنا على كل الدلالة في النص، بل هو إشارة صريحة -أيضا- « إلى إحياء القارئ وتفعيل دوره »¹ ، لتغدو فكرة موت المؤلف - من هذا المنظور البارتي- إطفاء رمزيا لشمعة المؤلف وإشعالا لشمعة القارئ، سعيا منه لإتمام نور النص وإضاءته، لأن « الخطاب ينتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه »². لقد استطاعت مقولة النسق المغلق مع الطرح البنيوي أن تُخَرِّجَ الإبداع من الحيز الضيق الذي نادى به مقولة السياق، حيث كان الإبداع اشتغالا خارج نص الإبداع نفسه، لكنها - أي مقولة النسق المغلق- أغلقت النسق وجعلت الإبداع يتحدد ضمن أطر وأنظمة لغوية محددة، فكانت مقولة النسق المفتوح وسلطة القارئ بمثابة المخلص للإبداع سعيا منه (الضمير يعود على القارئ)- عبر قراءة منتهكة للنسق البنيوي ونظامه- لخلق إبداع مفارق لما هو سائد، كما حاولت مقولة النسق المفتوح إخراج الإبداع من هذه الانغلاقية، بإطلاقه من عقال النسق المغلق ليرتفع في **بساتن الضمير**، في محاولة منها للسمو به إلى مرتبة البهاء الإبداعي.

ولقد تجسد مفهوم مقولة النسق المفتوح من خلال بعض النظريات التي أعقبت الطرح البنيوي، والتي خرجت من معطف مأزقه، ممثلة في السيميائية ونظرية القراءة والتلقي واستراتيجية التفكيك؛ إذ إن الحديث عن هذه القضية (النسق المفتوح) في النقد المعاصر في طبعته الغربية ومفهومها للإبداع الأدبي؛ معناه الحديث عن الجهود التي جابت الإبداع الأدبي وسأيرته قصد تقييمه وتقويمه، بدءا من السيميائية التي كانت بمثابة محاولة لتدارك المأزق البنيوي، وما آل إليه من جفاف، بتجاوز التحليل السيميائي لثنائية الدال والمدلول البنيوية إلى تقسيم الدال إلى شكل ومادة والمدلول إلى شكل ومادة، فإذا كان الدرس الأدبي- في نسخته السوسيرية - محصورا في ثنائية الدال والمدلول،

¹ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

² - بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، دط، 1998، ص23.

فإنه « تشغل السيميائية في أطروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي شغلته النظرية السويسرية، إنها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية، أشمل من الأولى، لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة وأعطاهها تحديدا أشمل وأكثر عمومية»¹. وبالتالي، فإن ثلاثية شارلز ساندرس بيرس^(*) (Charles Sanders Pears)، جعلت الدرس الأدبي يفتح أكثر على خارج المدونة، متوسلا في ذلك بنظام ثلاثي (الماثول والمؤول والموضوع)، لتستعاد فكرة المعنى المقصي بعد إضافة فكرة المرجعية إلى ثنائية الدال والمدلول. من هنا يتضح فضل هذا الفيلسوف على مصطلح السيميائيات في قول جوليا كريستيفا « نحن مدينون فعلا لشارل ساندرس بورس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات »²، وإذا كانت عناصر النص اللغوي - ضمن الأطروحة السيميائية - هي جملة علامات داخل الحياة الاجتماعية فإن مهمة الدرس السيميائي بهذا الفهم ستكون - لا محالة - منصبة على معرفة وية هذه العلامات والتعرف بها وكذا القوانين التي تنتظمها. وفق هذا المنحى حاولت السيميائية جعل عناصر النص أكثر انفتاحا على الخارج، انطلاقا من كونها علامات تبحث لها عن اسقاط خارج الرقعة النصية، وذلك من خلال تحرير الدرس الأدبي من البنية اللغوية، بتناولها لبني مساعدة لبنية اللغة كالكتابة المشهدية^(**) مثلا، وبدخول العنصر

¹ - بشير تاويريت: (السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر)، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 54، م 14 شوال 1425 - ديسمبر 2004، ص ص 179، 180.

^(*) - تشارلز ساندرس بيرس (1839-1914): كان صاحب فكر أصيل بالإضافة إلى كونه المؤسس المشهور للبراغماتية (الفلسفة العلمية)، وله إسهامات كبيرة في المنطق الرياضي والفلسفي، كما أنه أسس السيميوطيقا. ينظر: جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، من ص 299 إلى ص 306.

² - جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص 15.

^(**) - يقصد بالكتابة المشهدية: كل ما يشاهد مصحوبا بالكتابة اللغوية كالبيض، السواد، الصورة، العنوان، علامات الوقف، بمعنى فضاء الكتابة.

النسوي عالم الكتابة، بدأت حركات تحرير المرأة من القهر البطريكي الفحولي المهيمن على حياتها، تمثل ذلك في عدد هائل من الكتابات عبر مؤلفات كان أغلبها أو بالأحرى أغلب عناوينها، محاولة نسائية جريئة للتحرر من سطوة الرجل وإعادة الاعتبار لمستوى الكتابة لديهن^(*)، ذلك أن القارئ من منظور إستراتيجية التفكيك قارئ مغامر، لا يستكين لأية قراءة حتى يستدعيه جنونه إلى قراءة جديدة مطلقا شرارة الإبداع، بعدما زحزحت كل إيماناته الإبداعية السائدة من قبل وتيقن أن لحظة الإبداع لا يصنعها إلا منطق يرى في كل قراءة إساءة قراءة، فإذا كانت مقولة النسق المغلق لا تستوي إلا عبر نظام لغوي محكم وعلاقات تعمل في إطار محدد مطالبة بجمالية اللغة، فإن المشي على أشواك اللغة قصد تشويه هذه المفاصل ورضضتها في تعامل جنوني، حيث يهرب المعنى بجناحيه هو المطلوب من منظور مقولة النسق المفتوح.

وقمين بالبحث أن يشير إلى أن كلا من نظرية القراءة والتلقي وإستراتيجية التفكيك من بين المقولات التي أعقبت الطرح البنيوي، واللذان سيتعامل معهما البحث كنموذجين بارزين يُستنتج من خلالهما مفهوم الإبداع الأدبي وفق أفق مقولة النسق المفتوح.

(*) - مثال ذلك : سيمون دوبوف، بكتاف (الجنس الثاني) 1949. جيل بيدر بكتاف (لغة من صنع الرجل)، وبيكتاف صبر نكتاف (جدل الجنس) 1972، وإلين شولتر (بكتاف صبر)، وفرجينيا وولف،... ينظر: رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص194 وما بعدها.

3-2- النموذج الأول: مفهوم الإبداع الأدبي وفق أفق نظرية القراءة والتلقي:

ارتبطت نظرية جماليات التلقي (*Esthétique de la réception*) الألمانية المنشأ بكل من الناقلين العالمين: هانس روبرت ياوز (*Hans Robert Jauss*) وولفغانغ أيزر (*Wolfgang Iser*) رائدي مدرسة كونستانس^(*)، التي دعت إلى « التركيز على دور التلقي وتوسيع مفهوم التلقي ليخرج من المفهوم السيكولوجي (أنغلو- أمريكي) ويقوم على مفهوم التجربة بأبعادها الثلاثة: البعد الاستقبالي، البعد التطهيري، والبعد التواصلية »¹، فمن أولى أولويات نظرية القراءة والتلقي مناهضة المد الماركسي، كما شكلت أيضا ردة على البنيوية التي ركزت على منطق النص ولغته، وما يحمله في طياته من دلالات وإيحاءات، جاعلة من النص الموجه لمفهوم الإبداع الأدبي والمحدد له، وبالتالي خلعت الفاعلية عن القارئ وحصرت دوره في استخلاص قوانين النصوص، فكانت نظرية القراءة والتلقي كما لو كانت حربا شرسة على احتكار النصوص للدلالة، وبالتالي لتحديد ماهية الإبداع، على اعتبار القارئ هو مانح الشرعية الإبداعية للنصوص؛ ما يعني أن هذه النظرية ترى أن القارئ أعلى قيمة من النصوص، ولا تؤمن بمفهوم للإبداع تصفه النصوص دائما، وإنما القارئ هو صانع تاريخ النص الإبداعي ومفهومه، وأن عظمة النصوص

(*) - مدرسة كونستانس: نسبة إلى مدينة "كونستانس" التي تقع في جنوب ألمانيا على بحيرة (بود نزي)، ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينات كردة فعل على مدارس ثلاث كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية حينذاك: وهي مدرسة التفسير الضمني والمدرسة الماركسية، ومدرسة فرانكفورت، وأهم أعلامها اثنان: "هانس روبرت ياوز" و"ولفغانغ أيزر" مؤسسي نظرية القراءة والتلقي، والتي كانت بمثابة إفراس من إفراسات الصراع بين نظام ديمقراطي ونظام شيوعي ساد في ألمانيا لمدة طويلة. ينظر: فيرناند هالين (وأخرون): بحوث في القراءة والتلقي، تر وتق وتع: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص60.

¹ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

لا تصنعها النصوص ولكن يصنعها القارئ، لتكون نظرية القراءة والتلقي عودة إلى تجديد العلاقة المزعزعة بين النص والقارئ ذلك أن « الإلحاح على العلاقة بين النص والقارئ، وعلى التفاعل بينهما غداً أمراً مسلماً به، من حيث المبدأ في نظريات التلقي الحديثة، وإن وقع الخلاف بعدئذ في حدود هذه العلاقة وشروطها، التي تعصم القراءة من الخطأ والهديان واللغو »¹، ومن ثمة فقد كان التركيز من رآئديها على جبهتين أساسيتين في العملية الإبداعية هما النص والقارئ، وانطلاقاً منهما يتحدد مفهوم الإبداعية في النصوص.

وبالتالي، سيحاول البحث مناقشة هذه النظرية لاستنتاج مفهوم الإبداع الأدبي بوصفها نموذجاً من نماذج مقولة النسق المفتوح من خلال طرح عديد الأسئلة، لعل أهمها:

- أ- هل يوجد المعنى كله في النص؟.
- ب- لماذا لا يوجد المعنى كله في النص؟.
- ت- هل القارئ/ الناقد هو من يعطي هذا المعنى؟.
- ث- كيف يقوم القارئ/ الناقد بإعطاء هذا المعنى؟.

ترى نظرية القراءة والتلقي أن المعنى لا يوجد كله في النص، بل يوجد موزعاً بين النص والقارئ؛ إذ يرى أيزر أن « الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين »²، مما يعني أن مفهوم الإبداع الأدبي في أفق نظرية القراءة والتلقي هو عقد شراكة بين النص والقارئ، ويوضح أيزر أن للنص الأدبي منطقاً ولغته الخاصة به، وكذلك

¹ - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الثقافي والفنون والآداب، الكويت، ع 207، مارس 1996، ص 23.

² - فولغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب)، تر وتو: حميد لحميداني، الجلال الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، ص 12.

لعملية الإبداع ككل، وبالتالي لا يتجلى معنى النص للقارئ بسهولة، إذ إنه يتلعب دلالاته فيكون غامضاً، فالنص - **هذا الفهم** - لا يحقق اكتفائه الذاتي للنصوص بالدلالة. وبالتالي، لا يقدم صورة مكتملة لمفهوم الإبداع، وإنما جزء من هذا الأخير يقع على عاتق المتلقي استكمالها؛ أي إن النص لا يشكل نسقاً إبداعياً مغلقاً، كما أن اللغة ليست من جهة هي من يحدد اكتمال النسق، ذلك أنه يتخلل النسق اللغوي أنساق غير لغوية ذات فاعلية في صياغة ماهية الإبداع الأدبي؛ حيث إن النقاط والبيانات في الكتابة الحدائثية تدل على شيء بطريقة غير مباشرة ولا تقول شيئاً بطريقة مباشرة، ما يجعل بعضاً من النص لا يُعبّر ولكن يُعبّر (يُفسر) لأنه ليس من اللغة الحرف وإنما هو من اللغة الحفر، فالنص الأدبي يشير إلى الشيء والقارئ يذهب إلى مكان الإشارة، بل « إن ما لا يقوله لنا النص، أو ما لا يوضحه يشكل بنية إبداعية للممكنات. »¹، هذه الممكنات تفتح مساحات واسعة أمام الإبداع الأدبي، وعملية اكتشاف هذه المساحات منوطة بالقارئ، كذلك يرى أيزر أن النص لا يحتوي على المعنى، بل يتولد هذا المعنى من خلال القراءة التي يذهب علي حرب إلى أن القارئ بموجبها « يقوم بتفكيك النص وإعادة بنائه سواء بفحص مسلماته وتحليل آلياته أو بنياته، ويرصد احتمالاته الدلالية وسبر ممكناته المعرفية أو بالعمل على تأويله وتجديد فهمه واستثماره »²، وهذه القراءة ليست عملية فيزيائية فحسب، بل هي عملية استذهان(*) بالدرجة الأولى، وهي « نشاط موجه من طرف النص، وهذا النص يجب أن يعالجه القارئ، ليتأثر بدوره بما سبق أن

¹ - فيرناند هالين (وآخرون): بحوث في القراءة والتلقي، ص44.

² - علي حرب: (طريقة التعامل مع النص الفلسفي عند أركون والجاربي) مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 79/78 (جولية، أوت)، 1990، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص22.

(*) - عملية استذهان: تفكير في معنى النص.

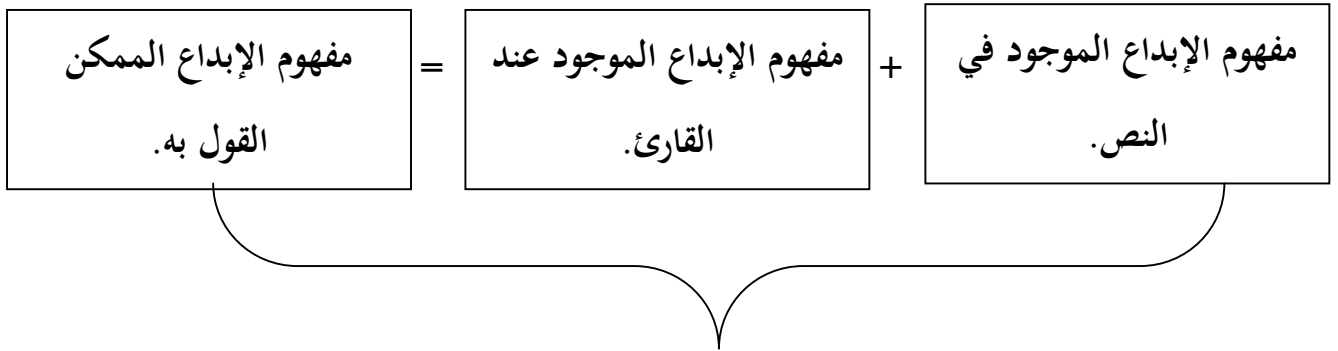
عالجه»¹، بمعنى أن فتح النسق الذي تمارسه نظرية القراءة والتلقي يجعل من النسق اللغوي جزءاً أو عنصراً في نسق أكبر هو النسق الإبداعي، بما يضمنه من جملة النصوص الإبداعية السابقة للنص محل الدراسة، هذه النصوص التي تشكل في مجملها ذائقة المتلقي التي لا يتناول النص الإبداعي بالدراسة بمعزل عنها، وهو ما يعبر عنه يابوس بأفق القارئ أو مخياله، مما يمكن القول إنه بعض النص. وبالتالي، مفهوم الإبداع فيه يقع فيما تقدمه من نصوص، أو بلغة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، يقع في جامع النصوص أو النصية الجامعة (architextualite)، أي في لا وعي القارئ المشكل مسبقاً، والقراءة بدورها هي نشاط إنتاج المعنى الذي يوجد بعضه في النص وبعضه عند القارئ.

ويمكن توضيح ذلك بالخطاطة التالية:



¹ - فولفغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب)، ص 94.

ولما كان المعنى مكونا لمفهوم الإبداع، فإنه يمكن القول إن مفهوم الإبداع الأدبي في أفق نظرية القراءة والتلقي يتأسس ضمن عملية تكاملية بين قطبين؛ النص والقارئ، ليتحقق بذلك الإبداع الممكن الذي يبقى مفتوحا على آفاق واسعة. ويمكن توضيح ذلك من خلال هذه الخطاطة:



نشاط العملية الإبداعية

فالقول بأن النصوص لا تحتوي على كل المعنى؛ يعني أن هذه النصوص منبئية - في أصلها- على تعدد القراءات وحرية الفهم، ومعها تعدد البنيات التي تعد من دواعي نظرية القراءة والتلقي وشروطها، المتمثلة في حرية القراءة ومشاركة القارئ في إنتاج المعنى الذي يبقى نسبيا. بقي- الآن- أن يتساءل البحث من جهة عما يقدمه القارئ كشريك في صياغة مفهوم الإبداع الأدبي؟ فهل يقوم القارئ/الناقد بإنتاج المعنى وفق ثقافته الشخصية ومزاجه، أم أنها عملية مشروطة بآليات نصية معينة؟.

يتعامل أيزر مع النص باعتبار أن « النص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية »¹، هذه المظاهر الخطاطية التي يسميها النص - في نظر أيزر- هي تلك الدلالات والمعاني الواضحة في النص والتي

¹ - فولغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التحارب (في الأدب)، ص12.

تجعل القارئ يفهمه ويفسره في ضوءها ، وعلى معبر مما يقدمه النص من أمارات وعلامات يصوغ القارئ الشطر الثاني من مكونات النص، وبالجمع بين الشطرين يصوغ ماهية هذا الإبداع، ذلك أن للنص الأدبي - بما هو إبداع - حرمة وخريطة وحدود، وعلى القارئ أن يتحرك في رقعة هذه الحدود فحسب، كما يفسر القارئ النص في ضوء الانتماء المذهبي الفني لهذا النص (قصيدة كلاسيكية، رومانسية، ... إلخ.)، وأن يتبع الإشارات والموجهات الدلالية للنص والتي بدورها « توجه القارئ وتقوده عندما يعبر النص »¹، متمثلة في القاموس اللغوي للنص (المعجم)، وسياقه التاريخي والاجتماعي والذي يشترط فيه (أي السياق) « أن يبنى من قبل القارئ من خلال الإشارات أو المفاتيح النصية »²، بهذا يحدد مفهوم الإبداع الأديبي من خلال كلمات مفاتيح يسلح بها القارئ للوصول إلى معرفة هوية هذا الإبداع، على أن وظيفة هذه الموجهات والإشارات النصية تكمن في أنها « تقدم للقارئ سلسلة من الإمكانيات التأليفية التي ينبغي على فعل القراءة أن يعتمد عليها »³، أضف إلى ذلك كله ثقافة القارئ الخاصة والتي تصنع مزاجه وفهمه الخاصين وتشكلهما، وتجدر الإشارة إلى أنه كلما كان التأويل والفهم من طرف القارئ ضمن خريطة النص ومنطقه، كلما كان التفاعل إيجابيا، وعملية الفهم تأتي في آخر قراءة النص، وهذا الأخير يقوم بعملية تعديل الفهم وتغييره مع كل قراءة عبر موجهات معينة، وهو ما يشير إلى قضية القارئ الضمني (**Lecteur** **Le Implicit**) في نظرية القراءة عند أيزر، الذي هو قارئ بقدر ما يمارس عملية القراءة بمزاجه وفهمه الخاصين بقدر ما يلتزم بحدود النص وشروطه « فالقارئ الضمني - عند أيزر - محدد من

¹ - فيرناند هالين (وآخرون): بحوث في القراءة والتلقي، ص41.

² - روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992، ص111.

³ - فيرناند هالين (وآخرون): بحوث في القراءة والتلقي، ص40.

خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا، لا من صنيع الأديب وحده»¹، حيث القارئ عند أيزر بنية وكائن نصي موجود في النص، ويتكون من بعد يتمحور حول المعنى قبل عملية القراءة، وبعد يوجد في أثناء عملية القراءة، وهو القارئ الضمني الذي يسكن النص ويقوم بعملية إدراك النص من داخله، أي إنه لا ينبغي التخرج من جعل القارئ شريكا في صياغة مفهوم الإبداع الأدبي اعتقادا به عنصرا دخيلا على النسق النصي، لأن هذا الأمر « قد لا يتأتى بصفة كاملة لها فاعليتها، إلا بفعل شريك حقيقي في هذه العملية الإبداعية، هذا الشريك المتمثل بالطبع في المتلقي»²، ذلك أن القارئ جزء من هذه البنية له فاعلية المشاركة في إعطاء النص/الإبداع معناه، إنه عنصر من النسق النصي له شرعية التفاعل مع بقية العناصر والمشاركة في إنتاج المعنى.

ومما تقدم، فإن نظرية القراءة والتلقي وسّعت من مفهوم النسق، متجاوزة به المفهوم الذي حصرت فيه البنيوية في بنية لغوية إلى بُنى لغوية كبنية فضاء الكتابة، كما أقحمت القارئ كعنصر وكمكون في العملية الإبداعية، يتمتع بحمولة ذهنية، مشكلة من تاريخ قراءات نصوص سابقة على النص الإبداعي محل الدراسة، مما يجعل عملية الإبداع عملية تراكمية عبر التاريخ، وبذلك يصبح تاريخ الأدب تاريخ القارئ والقراءات.

¹ - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، ص36.

² - محمد حرير: (جمالية التلقي - دراسة في المنهجية والجماليات)، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، العدد 143، صيف 2010، السنة الخامسة والثلاثون، ص124.

3-3- النموذج الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي وفق أفق استراتيجية التفكيك:

ظهرت التفكيكية (**La déconstruction**) كاستراتيجية في القراءة مع جاك دريدا (*) (**Jaques Derrida**)، فبعدها كانت الفلسفة باحثة في الغيبات وسالكة درب النباش في المتعاليات والمثاليات، جاء جاك دريدا ليعيد الاعتبار لأهمية السؤال في الفلسفة والذي كان منطلقاً لأفكاره ومساءلة ما يسمى بالتراتب القهري، ومتسائلاً عن مشروعية حيازة المركز لما هو عليه وقهر الهوامش بما هي عليها، متمثلاً فكرة سقراط "أساس الفلسفة هو السؤال"، وحيث الفلسفة تسأول نقدي بناء ينصب على المنتج الثقافي، فأول خطوة يخطوها دريدا في ذلك تسجيله على سوسير عدم إعماله للفكر في أعماله، ~~تتمتع~~ تعتمد على طريقة المحاضرات وهو من جملة ما قدمه دريدا كنقد لسوسير¹، وذلك لعدم صدور ~~من اليهوديات عن سطر~~ السؤال بوصفه طريقاً إلى المعرفة وإنتاجها، وقبل الحديث عن استراتيجية التفكيك ومفهومها للإبداع الأدبي قمين بالبحث أن يشير إلى نقطة أساسية هي أن « أهم الأدوار الأساسية في استراتيجية التفكيك، هو دور القارئ وليس المؤلف أو العلامة أو النسق أو اللغة، القارئ فقط، هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه²»، فالتفكيك يقوم على لعبة لغوية تتكئ - في الأساس - على ضلع القارئ في العملية الإبداعية ولا

(*) - جاك دريدا: فيلسوف وناقد فرنسي، ولد في الأبيار بالجزائر العاصمة في 1930/07/15 وتوفي بباريس في 2004/10/04، إليه يعزى الفضل في تبني مصطلح التفكيك.

¹ - ينظر: جاك دريدا: في علم الكتابة، ترويق: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص20.

² - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة - من النبوية إلى التفكيك - ص ص280، 281.

تقف عند « حدود السؤال وجواب السؤال »¹، ولكن تروم ممارسة السؤال؛ إذ إن قيمة السؤال لا تكمن في ذاته أو في البحث عن جواب، هذا الأخير الذي يعتبر نوعاً من الإحالة على التقاعس الفكري والابتعاد عن شمولية القرار، وإنما قيمته فيما يثيره من أسئلة أخرى، فالسؤال حلم وعلى الحلم أن يظل مفتوحاً غير متحقق، **يكون السؤال هنا** « مظهراً إبداعياً يُدخل الفكر في مناطق لم يألفها، ويبث في مذاهبه حركة وحياة وتعدداً في الأصوات »²، وعود على بدء، فإن الحديث عن إستراتيجية التفكيك ضمن إطار مقولة النسق المفتوح التي تشيدها مجموعة من المصطلحات، قد يثير نوعاً من الحساسية المنهجية؛ إذ التفكيك يهدم كل الثوابت ويأبى أن ينضوي تحت إطار معين، ليكون الحديث عنه - في هذا المقام - تحت مظلة مقولة النسق المفتوح وبوساطة جملة من المصطلحات، لا يعني أن يكون ثمة تحديد لإطار ثابت له، وإنما الحديث عنه تحت هذا العنوان يعني أن لكل مصطلح فلكا نشأ فيه، عبر جملة من المصطلحات التي تعد الركيزة الأساسية لقيامه مشروعاً، وهو الثابت الوحيد لكل فكر.

وتأسيساً على ما تقدم، فإن الحديث عن التفكيك يجعل البحث يفتح صندوق "الأسئلة القلقة" - على حد تعبير "عمر مهيل" - ما هي دلالة التفكيك؟ وما حدوده؟ وهل هو نظرية أم فلسفة أم منهج نقدي؟، فأما دلالة التفكيك - يجيبنا دريدا - « بأن التفكيك لاشيء بما أنه يحيل إلى لاشيء، وكل شيء بما أنه يحيل إلى لاشيء. »³، وأما عن حدوده فيشير إلى ذلك قائلاً: « إنه أكثر من لغة »⁴، وقد نعترف مبدئياً أن محاولة الوقوف على مفهوم الإبداع الأدبي من

¹ - عبد الله محمد الغدامي: ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص11.

² - بيار ماشيري: بم يفكر الأدب؟ (تطبيقات في الفلسفة والأدب)، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، ص15.

³ - جاك دريدا: أحادية الآخر اللغوية، تر: عمر مهيل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص16.

⁴ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

منظور إستراتيجية التفكيك أمر ليس بالسهل المتاح، ذلك أن صاحب مقولة التفكيك ومؤسسه يعترف بقوله: « ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج، خصوصا إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية أو التقنية »¹، حيث إن التفكيك ليس بنظرية في اللغة والنظرية هي التي تُعنى بصياغة المفاهيم وصك المصطلحات ووضع الإجراءات، ولكن هذا لا يعني أن مقولات التفكيك ومتصوراته على اعتباره إستراتيجية يتجاهل الإبداع، بما هو ماهية؛ ذلك أن التفكيك من حيث هو استراتيجية مؤسس على رؤية وموقف من الظاهرة الأدبية/الإبداعية، ويمكن الوقوف على ذلك انطلاقا من مناقشة المصطلحات المفاتيح، والتي يقدم من خلالها دريدا هذه الاستراتيجية في التعاطي مع الخطاب، وانطلاقا منها سيسعى البحث إلى استنتاج مفهوم الإبداع الأدبي، حيث سيتم التحقق من هذا الكلام والنظر في مدى مساهمة هذه المصطلحات في تشكيل مفهوم للإبداع الأدبي، على اعتبار أن لهذه المصطلحات دورا كبيرا وفاعلا في صياغة المقترح التفكيكي للخطاب الأدبي/ الإبداعي، وذلك من خلال:

3-3-1- اللامركزية (La Décentralisation): لقد خاض دريدا نوعا من الثورة

على كل الأفكار المطلقة واليقينية في الفكر الغربي، والتي تمثلت في التمرکز حول العقل/اللوغوس « فالتفكيك، كما يفهمه دريدا ومعظم فلسفات الاختلاف هو تقويض للمنطق الغائي والاستمراري الذي قامت عليه الميتافيزيقيا الغربية، منذ أفلاطون وحتى هيدجر مرورا بهيجل و هوسرل »²، والتفكيكية باعتبارها استراتيجية في القراءة ونمطا فيها، تقوم على مبدأ إلغاء المركز بوصفه مفهوما كان سائدا منذ عهد أرسطو. وفي هذا الصدد تهدف إلى الخروج من المتاهات التي كانت تتخبط فيها الفلسفة

¹ - جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الرباط، دط، 1988، ص60.

² - محمد علي الكردي: من الوجودية إلى التفكيكية (دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998، ص2.

الغربية « وغدت لونا من الفتح المتجدد لحصون النص. »¹، ولما كان الدرس من جنس المدروس، فإن الأمر نفسه ينطبق على مفهوم الإبداع الأدبي الذي يصبح بموجب هذه النظرة في التعامل معه، متأبياً على كل المفاهيم المتعالية فيه وملغياً لها، دلالة، مرجعية، وظيفة وماهية، ومستعبداً كل مركز ثابت، ليتحول بذلك إلى مفهوم تتلاشى فيه الدلالة المركزية أو الأصلية القارة، ويفتح على أفق واسع دون ضوابط مسبقة، تتحول بشكل أو بآخر إلى مراكز متحركة في آليات الفهم وصياغة المفاهيم، وفي هذا السياق ركزت إجرائية التفكيك « على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها »²، وذلك بغية تفجير الثنائيات البنيوية ونسفها، لتكون التفكيكية من هذا المنطلق محاولة لتجاوز المنطق الأرسطي جاعلة في كل عقل لا عقل، ويهدف دريدا من خلال التفكيك إلى تحويل المركز إلى هامش والهامش إلى منافس لهذا المركز؛ إذ « يحدث تبادل أدوار مستمر بين ما هو جوهري وما هو غير جوهري، بين ما هو محوري وما هو هامشي »³، بعبارة أخرى يسعى إلى إزالة ما أسماه بالتراتب القهري الذي أرساه اللوغوس الغربي، على أن ذلك لا يعني التأسيس لتراتب قهري آخر، فالتفكيك لا يهدف إلى البناء من خلال عملية الهدم، لأنه تكريس لمركز آخر، مما يجعل العثور على مفهوم ناجز للإبداع الأدبي أمراً متعذراً، متحرراً من طبيعة نصية إلى أخرى، ويضفي على المفهوم نوعاً من الحركية والديناميكية عكس الانحباس داخل النص كما ذهب البنيوية، وبذلك تغدو « التفكيكية نفسها هي عرضة للتفكيك

¹ - حبيب مونسى: القراءة والحدأة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، ص3.

² - عبد الله إبراهيم (وآخرون): معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص114.

³ - عبد العزيز حمودة: المرايا المخدبة - من البنيوية إلى التفكيك - ص399.

أيضا¹، والفهم الذي تقدمه للنص الإبداعي في لحظة ما قابل للنقض في لحظة أخرى، وبعبارة أخرى فإن التفكيكية هي خلخلة للنظام وهدم لما يسمى بالثوابت، وذلك يرجع إلى أن « تبصرات التفكيكية إنما يحتويها بالضرورة شكل من الأشكال، يظل هو نفسه مكشوفاً ومعرضاً لقراءة تفكيكية أخرى »²، واعتراف - في الآن نفسه - بمبدأ سقوط المركز تحت ضربات الهامش، وهو ما يعني أنه لا وجود لمقولة المركز أصلاً، وقد كانت محاولة دريدا لتجاوز مفاهيم المركزية الغربية التي يرى فيها « فكراً يقينياً، ميتافيزيقياً، سرمدياً، إطلاقياً، يقينياً محوره الإنسان الغربي »³، هذه المبادئ والثوابت التي أرسى عليها الغرب مبادئهم واعتبروها دعائم أساس قامت عليها كل النظريات فيما بعد، والتي تجلت في « المتافيزيقيا المرتبطة بدرجة أو بأخرى بمرجعية اللوجوس [...] ويعتقد دريدا بأنه يجب التخلص من العقل، كونه خلق حول نفسه تمركزات شكلت أسساً لا يمكن زعزعتها وتقويضها، بوصفها أضفت على نفسها طابع القداسة بالتالي تخليص الفكر من هيمنته، الهاجس الأكبر في الفلسفة الغربية »⁴، إذ حاول دريدا محاربة هذه التصورات عن طريق البحث عن مواطن الخلل فيها وهدم ثوابتها، فعملية الهدم هذه - ضمن استراتيجية التفكيك - تمثل لحظة بناء جديدة، لكنها لا تبني بنية مستقبلية أبدية، إنما هي لحظة تحتوي على فكرة التفكك الذاتي، ما يجعل التفكيك مؤهلاً للبحث في المآزق بكل حرية موكلاً هذه المهمة للقارئ، وكل ذلك صادر عن كون التفكيكيين « ينزعون إلى التأكيد بأن كل النصوص لكل العصور مأزقية وغير قابلة للبت فيها وغير مقروءة، وبأنها تفكك

¹ - بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص25.

² - كريستوفر نوريس: التفكيكية (النظرية والممارسة)، تر: صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض، دط، 1989، ص182.

³ - محمود أحمد العشري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ص124.

⁴ - عزيز توما: (حوار الحدائثة " ما بعد الحدائثة " تفكيك وتحريك اللوغوس (بوفرس وهابرماس/ دريدا وفوكو)، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، الناشر لتوزيع المطبوعات، بيروت، عدد 37، 1999، ص35.

نفسها بنفسها»¹، وهي تصور تقنيات على مبادئ تعب لغوية من أبعادها الردة على كل مركز وإقامة بديل مختلف عنه، من هنا يتحدد مفهوم الإبداع الأدبي في ظل مقولة اللامركزية؛ حيث إن مقولة اللامركزية عند دريدا تمثل المركز في مفهوم الإبداع الأدبي كون اللحظة الإبداعية تحيل دائما إلى لحظة أخرى توسع من حيز الإبداع وتغيره؛ بمعنى أن الإبداع الأدبي تأسيسا على مقولة اللامركزية، فعل غير مقيد بتعريف قار، بل هو فعل قابل للحركية متعدد المفاهيم، أما عن بقية العناصر الأخرى المكونة لخطاب التفكيك، فهي في الحقيقة تتحرك في فلك مقولة اللامركزية وتنعش المقولة بفضل زيادة شروحات فقط، ولكنها لا تضيف شيئا إلى مفهوم استراتيجية التفكيك كما للإبداع الأدبي- كما تم القول به في ظل مقولة اللامركزية- وإنما هي تأكيد لذلك فقط، لأن تأطير مفهوم الإبداع الأدبي المستخلص من العنصر الأول اللاتمرکز بأي ضبط أو حصر أو تقنين يتنافى ومفهوم اللامركزية، ولكن بالرغم من ذلك لا بد من الوقوف كذلك عند هذه المصطلحات الكمالية المتممة لمفهوم اللاتمرکز، باعتبارها مصطلحات ثانوية بالمقارنة مع مصطلح اللامركزية.

3-3-2- الكتابة (*)(L'écriture): يعد هذا المصطلح من جملة المصطلحات التي

أوجدها دريدا ليصير بها لنا تمثيله: ميتافيزيقيا الحضور، هذا الأخير الذي نتج بدوره عن التمرکز حول العقل الغربي، الذي أعلى من شأن "الكلام" على حساب "الكتابة" منذ فجر الفلسفة الغربية.

¹ - بيير زهما: التفكيكية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996، ص129.

(* - لقد اخترت أن لا أفسح فضاءا لشرح معنى "الكتابة" بعبارة أخرى: هذا على الميتافيزيقيا، ووضعوا مصطلح "الكتابة" بديلا وهو ما يمكن تلمسه في كتابات كل من:

- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، وكذلك: في علم الكتابة.

- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة.

- فيليب سولرز: الكتابة والتجربة الخاصة بالتخوم.

كما قال دريدا أيضا من خلال هذا المصطلح « بإبداعية لغة النقد »¹، أو ما يسمى بالكتابة على الكتابة، حيث « يؤسس المعنى الحرفي المعطى في هذا الوقت للكتابة: علامة تدل على دال، يدل هو نفسه على حقيقة خالدة مفكر فيها، ومنطوقه بشكل خالد »²، كما كانت الكتابة التفاحة التي أخرجت الإنسان من جنة التواصل، حيث انصب الاهتمام على القارئ حتى أصبح « النقد أصبح نصا إبداعيا »³، فبعد ما كان النص والقارئ في منزلة واحدة، وبارتفاع البنيوية بالنص إلى درجة تأليهه، جاء التفكيك ردة على كل ذلك وتسفيها لآراء البنيويين مستعيدا للقارئ باعتباره، إذ إن « علم الكتابة **la grammatologie** يبرز علامات تحرره في العالم بأسره، بفضل مجهودات حاسمة، وهذه المجهودات هي بالضرورة خفية ومبعثرة بالكاد ولا تلاحظ، وهذا ناجم عن معناها وعن طبيعة الوسط الذي تنتج فيه عمليتها »⁴، فقد سقط النص من عليائه وجرى من بعده الترنديستيالي/المتعالي فوقع في عقول القراء، حيث النص عند التفكيكيين « ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة، فيتجاوز مع القارئ ويتجاوز معه القارئ »⁵، فإن القارئ/المتلقي أصبح هو الذي يهب هذا النص هويته « لأن تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية »⁶. بناء على هذا، فإن مفهوم الكتابة يتجسد في كون « الكتابة مادة

1 - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك - ص 321.

2 - جاك دريدا: في علم الكتابة، ص 77.

3 - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك - ص 310.

4 - جاك دريدا: في علم الكتابة، ص 58، 59.

5 - عبد الله إبراهيم (وآخرون): معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص 116.

6 - رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 173.

ملموسة وخارجية واصطناعية»¹. وعليه، فإن الذي تضيفه الكتابة إلى مقولة اللامركزية هو أن الكتابة وسيلة تحقيق ذلك، فالكلام يؤسس مراكز دلالية ويحتكر المرجعية وسلطة الحضور، بما هو مركز متحكم، فيما الكتابة نوع من التحقيب المحرر للإبداع من كل وصاية وسلطة.

3-3-3 - الاختلاف والإجراء (La différence et la différance):

يقيم دريدا مبدأ الاختلاف بين العلامات الحاضرة، وبينها وبين علامات وكلمات غير حاضرة، أي أن تصوره للاختلاف لا يقتصر على الفروق بين الكلمات المنطوقة، وعلى الدلالات والصوت والأشكال وبين الكلمات المكتوبة والمنطوقة، وهذا يكون « المفهوم الحاسم للاختلاف المتعلق بالموجود والوجود ليس كل شيء مطروحا لأن نفكر فيه جرعة واحدة موجود ووجود»²، وهو ما يجعل من مفهوم الإبداع الأدبي في ظل مقولة الاختلاف، مفهوما متحققا من خلال الاختلاف المستمر في عملية القراءة التي تعضدها قوة تكرارية ما، فالاختلاف لا يقوم على تفرد النص وتميزه هوية واختلافا عن النصوص الأخرى، لكن يقوم على طريقة النص في اختلافه مع نفسه، هذا الاختلاف لا يرى إلا أثناء عملية إعادة القراءة، وهي الطريقة التي تصبح بها قدرة النص على إحداث الدلالة غير محدودة. إن الاختلاف ليس ما يميز بين هوية وأخرى، بل هو اختلاف داخلي في النص كهوية واحدة، هو فصام الفهم الذي يشطر الهوية الواحدة إلى هويات لا منتهية « وبها يشير» دريدا [إلى الاختلاف لا بما هو تميز ساكن، بل بما هو مغايرة فعالة، وإحالة الشيء نفسه إلى محل آخر أبدا»³ وهو مفهوم الإبداع ضمن مصطلح الاختلاف.

¹ - جاك دريدا: في علم الكتابة، ص 108.

² - المرجع نفسه: ص 90.

³ - جاك دريدا: صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1998، ص 10.

أما الإرجاء أو مبدأ التأجيل فهو نتيجة منطقية متولدة عن فكرة الاختلاف متعلقة بما يعد إساءة قراءة، وبذلك يرى دريدا أن الإرجاء « مفهوم اقتصادي يشير إلى إنتاج ما هو مؤجل **différé** »¹، أي إن القراءة الأولى ستأتي بعدها قراءة ثانية، لذا تبقى القراءة الأولى مؤجلة ومرجأة، كذلك مفهوم الإبداع يبقى مؤجلاً ومرجأً حتى لا يقبض عليه بشكل نهائي، والملاحظ أن مبدأي الاختلاف والإرجاء مرتبطان - دائماً وأبداً- بالإعادة والتكرار؛ بمعنى إعادة تكرار قراءة النص، لأن تكرار القراءات التلاحمية والتخييلية على التوالي هي التي تمكن القارئ/الناقد من تحديد مناطق الاختلاف في النص، أو ما يسمى بالكشف عن الفصائح الداخلية للخطاب؛ أي أن الناقد التفكيكي يطلق النص ضد نفسه حتى يقوم النص ذاته بخلخلة ما يبدو أنه من ثوابته، إنه تأليب النص على نفسه. وإذا كان لمفهوم الاختلاف مكانة في الدرس اللغوي عند سوسير، على اعتباره النص اللغوي جملة من التعارضات والاختلافات بين عناصر البنية الواحدة الحاضرة، فإن دريدا وسّع من حيز استعمال المصطلح (الاختلاف) ساحباً إياه على النص كله، كوحدة لا كجملة عناصر في لحظة حضور ما تجسده قراءة ما في ظل شروط ما، وهذه القراءة لا تعدو أن تكون إساءة قراءة تقع موقع اختلاف من قراءة ثانية لذات النص، بما هي إساءة قراءة أخرى في سلسلة إساءات، وعليه لما كانت القراءة هي التي تحب التصوص الإبداعية الحدود (المفاهيم) ولما كانت هذه القراءات مختلفة، فإن مفهوم الإبداع الأدبي لا تستقر به الحال، بل هو في حركية مزمّنة ويبقى القول به فعلاً مؤجلاً دائماً، ويبدو أن ما تقدم القول به عند دريدا لا يعدو كونه إسقاطاً لما توصلت إليه النظرية النسبية عند "انشتاين" على مفهوم الإبداع، حيث تؤكد النسبية على أنه لا وجود لكيثونة ثابتة في هذا الكون، ذلك أن الجزئيات المتناهية في الصغر المكونة للموجودات في حركية دائمة.

¹ - جاك دريدا: في علم الكتابة، ص 90.

3-3-4 الأثر (La Trace): يمكن الحديث عن الأثر انطلاقاً من كونه « ثورة على الحضور لأنه محو للحاضر واستحضار للغائب »¹، ومن ثم فإن النص الأدبي يومية ويشير ولا يصرح، ويترك المسافة بين القارئ والإشارة مفتوحة، فهو يقول شيئاً ويعفو عن أشياء، بل إنه يقول كل شيء ولا يقول أي شيء!. وقصد تقويم مسار الفعل الإبداعي انطلق التفكيكيون من قناعة تتمثل في كون التفكيك لا يهدف إلى كتابة المغامرة، بقدر ما يسعى إلى تحقيق مغامرة الكتابة الإبداعية، وحيث « الكتابة هي إخفاء الحضور الطبيعي والأولى والمباشر للمعنى »²، فالنص- في المحصلة - هو اللانص، وبالتالي فالقارئ مستكشف رحالة في نص الإبداع يبحث في تضاريس « رحلة شاقة بل مغامرة محفوفة بالمخاطر، ولا يتوفر له أدنى عامل من عوامل الأمان في أودية الدلالة وشعابها »³، وهو ما يمكّن القول إن التفكيكية من هذا الاعتبار تمثل « دعوة إلى لا نهائية الدلالة بجعل القارئ هو من ينتج الدلالة »⁴، **ون أن تعني لا نهائية الدلالة ولا نهائية التعيين** - **الجانرال بمصا التفكيك- اللامعنى، كما لم يقتصر دورها (أي التفكيكية) عند هذا الحد، بل عمت آلاؤها على الحداثة، كيف لا» وهي إنقاذ للحداثة من الانغلاق الذي نادى به النبوية** «⁵، لتكون بذلك « الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة، والشعر ليس سوى بكاء فصيح، والبكاء ليس معنى ولكنه أثر كما أن الدموع ليست معنى، وإنما هي أثر، فالشعر إذا أثر لا معنى »⁶، على حد تعبير عبد الله الغدامي.

¹ - يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص366.

² - جاك دريدا: في علم الكتابة، ص111.

³ - عبد الله إبراهيم (وأخرون): معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة - ص113.

⁴ - عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2005، ص109.

⁵ - المرجع السابق: ص109.

⁶ - محمد عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص291.

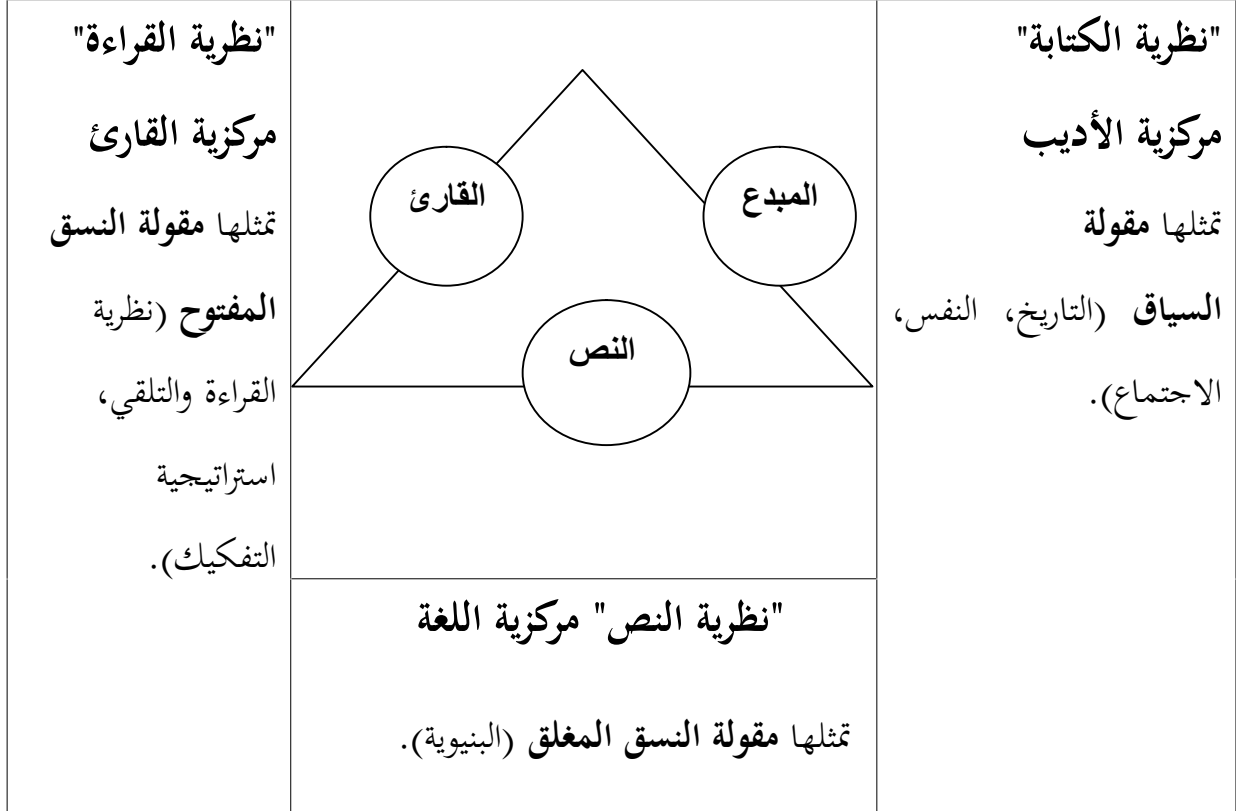
ولما كان النص إيجاء بالمعنى فقط، والمعنى إحساس فإن الشاعر ينقل هذا الإحساس، فالأفكار والمعاني توضع على نار هادئة فتحترق وينطلق الدخان، والأديب يكتب الدخان (الأثر) فهو يعبر عن أثر هذه الأفكار والمعاني وإحساسه بها ولا يكتب الأفكار والمعاني؛ إذن هو لا يكتب المعنى بقدر ما يكتب عن غبار هذا المعنى ورماده (الأثر) الذي هو صورة المعنى. وبالتالي، فإن « حركة الأثر هي بالضرورة حركة خفية، إنها تنتج نفسها بوصفها إخفاء لذاتها »¹، هو الأثر في موجز فهمنا له معادل موضوعي للحقيقة، ولكنه غير موثوق به، فهو لا يطابق الحقيقة كل المطابقة، ولا يعادلها كل المعادلة، وإذا كان مفهوم الأثر لا يتأسس من ضرورة أن يكون حاويا للحضور والغياب في آن، فإنه « ينبغي لمفهوم الأثر الأصلي أن يثبت هذه الضرورة [...] إن الأثر لا يعني فقط اختفاء الأصل، إنه يعني هنا [...] أن الأصل لم يختف، إنه لم يتكون يوما إلا في مقابل اللا - أصل »²، ويهدف دريدا من خلال مفهوم الأثر إلى جعل الإبداع يخرج من نطاق التقابلات الثنائية (السوسيرية) التي تجعل الإبداع يتفوق داخل نسق مغلق يهدف إلى مفهوم جديد، هو أثر الإبداع الذي لا يمكن أن يحصر حقيقة الإبداع ومفهومه انطلاقا من قراءات هي في الأساس إساءة قراءة، الشيء الذي يتناغم مع الإبداع الأدبي الذي يعد لمسة سحرية تأتي وتذهب، تاركة حرائق ورمادا (أثرا) على أوراق المبدعين.

مما تقدم وانطلاقا من مكونات التفكيك، يمكن إعادة صياغة مفهوم الإبداع الأدبي على أنه كتابة في شكل أثر لحقيقة/ماهية غائبة، حاضر لتأكيد الغياب تأكيدا لوجوده. ويمكن توضيح قضايا هذا الفصل بالخطاطة التالية:

¹ - جاك دريدا: في علم الكتابة، ص126.

² - المرجع نفسه: ص147.

الأركان المؤسسة للعملية الإبداعية الغربية وأهم اللحظات التي تتخللها.



الفصل الثاني

مفهوم الإبداع الأدبي العربي

ضمن الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

تمهيد:

من أجل تحديد مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية العربية، استقر اختيارنا على الجهود النقدية التي بذلها الناقد المغربي محمد بنيس، إلا أنه لابد من توضيح أمر أساسي يتعلق بطبيعة عنوان الكتاب المحوري لناقدا، وهو "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية"¹. إذ إننا لم نختَر هذا الكتاب كمدونة، نظرا لكونه يُعنى بالظاهرة الإبداعية وبالتالي بمفهوم الإبداع على صعيد أضيق مما يستهدفه البحث، فهذا الكتاب عني بالشعر في بلاد المغرب الأقصى فقط، ومن ثمة فهو عينة قد لا تنسحب خصائصها على الشعر العربي عامة، هذا الأخير الذي يسعى البحث إلى تقصي مفهوم الإبداع على مستواه، وبناء على هذا الاعتبار المنهجي، اخترنا مؤلفا آخر للناقد يوفر مدونة تستجيب لمطلب الدراسة، وهو "كتاب الشعر العربي الحديث: بياته وإبدالاتها"²، بأجزائه الأربعة (التقليدية)، (الرومانسية العربية)، (الشعر المعاصر)، (مسألة الحداثة)، حيث عمد محمد بنيس إلى تحديد البنيات الإبداعية للشعر العربي في أربع بنيات متحولة، قصد معرفة خصائص الشعرية العربية عبرها معتمدا المنهج البنيوي في مقارنة النصوص الشعرية العربية الحديثة، ساعيا إلى « ضبط الأطر النظرية للشعر العربي الحديث »³، هذا بالنسبة لمدونة الاشتغال. كما أن البحث قد يصطدم بسؤال منهجي آخر يتعلق بمدى قابلية هذه المدونة التي وقع عليها الاختيار، أن تكون نموذجا لتحديد مفهوم الإبداع الأدبي من منظور الطرح البنيوي، وهذا السؤال له ما يبرره أيضا، وهو

¹ - تجدر الإشارة إلى أن كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية"، من أهم الكتب النقدية، التي اهتمت بمناقشة عديد القضايا في شعر العربي المعاصر، وهو في صميمه مدونة صعبة القراءة. كما شهد على "دراسات شعرية" تحت إشراف: عبد الكبير الخطيبي. ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "مقاربة بنيوية تكوينية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985.

² - يتضمن هذا الكتاب الأطروحة التي تم إنجازها لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف د. جمال الدين بن الشيخ ونوقشت في 17 أكتوبر 1988، بكلية الآداب في الرباط من طرف لجنة مكونة من د. أمجد الطرابلسي ود. جمال الدين بن الشيخ وأدونيس ود. محمد مفتاح وقد استحق عليها الباحث ميزة حسن جدا، مع تنويه من أعضاء اللجنة. ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، بياته وإبدالاتها (مقدمة)، ج1، دار تونقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.

³ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بياته وإبدالاتها (مقدمة)، ج1، ص08.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

أن قارئ هذا الكتاب وبعض كتب بنيس النقدية (مثل الكتاب الذي استُبعد سابقاً)، يجد بأن منطلقات الدرس النقدي عنده ليست محض بنيوية بقدر ماهي بنيوية تكوينية، إلا أن البحث ينطلق من قناعة استحالة عزل بنية أدبية عن سياق تخلقها، ذلك « أن القاسم المشترك بين المنهجين هو مفهوم البنية »¹، ولئن كان مفهوم البنية في البنيوية التكوينية مفهوماً ماركسياً في أصله؛ فإن ليفي ستروس مثلاً في أبحاثه الأنثروبولوجية يقر « بأنه استعار مفهوم البنية من ماركس »²، كما أن هذه الاستعارة تجعل « المفهوم الماركسي للبنية يعد مدخلاً إلى دراسة البنية في البنيوية »³، أما من حيث الجانب الإجرائي للمنهجين فإنه « يتفق التحليل البنيوي والماركسي في نقطة هامة وأساسية هي عملية رد الواقع الظاهري إلى واقع باطني »⁴، هذا الواقع الباطني هو مفهوم البنية، الذي يتم رد كل شيء إليه - في النهاية - كأصل، فالعلاقات الاجتماعية في الدرس البنيوي التكويني، هي جزء لا يتجزأ من الدراسة البنيوية، على اعتبار أنه « إذا كانت البنية نظاماً من التحويلات له قوانينه، من حيث أنه مجموع وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي، فإن جميع أشكال الأبحاث المتعلقة بالمجتمع مهما اختلفت، تؤدي إلى بنيويات »⁵. وبناء على هذا، لا نرى كبير فرق بين منطلقات البنيوية ومنطلقات البنيوية التكوينية.

¹ - الزواوي بغوره: المنهج البنيوي (بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات)، شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، ط1، 2001، ص137.

² - المرجع نفسه: ص89.

³ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁴ - المرجع نفسه: ص138.

⁵ - جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط4، 1985، ص81.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

1- توصيف المدونة:

قصد تحقيق ما أسماه محمد بنيس بضبط الأطر النظرية للشعر العربي، يبدأ بتتبع تاريخ الشعرية العربية، عبر أعصرها (التقليدية، الرومانسية العربية، الشعر المعاصر، مساءلة الحداثة) مفردا لكل عصر من هذه العصور بنية إبداعية تميز بها، ولم يكن مفهوم الإبداع الأدبي عنده تعصيرا تاريخيا/تحقيقيا فحسب، بل كان تقسيما داخليا أيضا، وقد اعتبر هذه الأعصر بنيات إبداعية متحوّلة، شكلت في محصلتها مفهوم الإبداع الأدبي العربي من منظور بنيوي، جامعا هذه البنيات الأربع تحت عنوان شامل "الشعر العربي الحديث وابتدائه". وقد شرع في دراسته هذه للشعر العربي الحديث، محاولا الوقوف على مفهوم الإبداع الأدبي، عبر أقسام أربعة تشكلها لحظتان رئيسيتان، تشمل اللحظة الأولى ثلاثة أقسام وهي:

القسم الأول: عمد فيه إلى تناول النصوص التي تنضوي تحت عنوان التقليدية كمتن يعتبره رئيسيا « وهذه النصوص اعتمدت الشعر العربي القديم كنموذج يتوحد مطلقه في مبادئ هي التمركز حول الصوت، وأسبقية المعنى، والرؤية المتعالية للغة »¹، الأمر الذي جعل التراث الشعري العربي في بنية التقليدية، مطروعا بحالة من التقليد، كما أن الحديث عن هذا القسم "التقليدية" يقود إلى القسم الثاني "الرومانسية العربية"، التي كانت بمثابة ردة فعل على معطيات التقليدية ومبادئها، محطمة بذلك حصانة القيم التقليدية الكلاسيكية، معبدة - في الآن نفسه - الطريق أمام الشعراء والكتاب، للدخول في عوالم إبداعية جديدة، متجاوزين بذلك إملاءات التعبير الكلاسيكي السليقي العربي القديم، عن طريق اقتراح بدائل تخرجهم من ضيق الضوابط الكلاسيكية وقصورها إلى سعة الثقافات والآداب الأخرى كبدائل، كان في طليعة هذه البدائل فتح الأبواب على الثقافات والآداب الغربية، فكانت الرومانسية العربية بمثابة إعلان عن نهاية فلسفة الترتيب وحصانته، معلنة بذلك « الصراع ضد

¹ - محمد بنيس: شعر عربي حديث، بيروت: دار الفكر، 1987، ج 1، ص 36.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

المبادئ التقليدية وتأويلها لمفاهيم الحداثة، وحاكمت من خلالها الشعر العربي القديم، متعاطفة ومتعصبة للرومانسية الأوروبية والأمريكية، ثم متفاعلة مع الموشحات الأندلسية، بأشكالها العديدة»¹، أما القسم الثالث، فيشمل بنية "الشعر المعاصر"، التي تعتبر بمثابة محطة منهجية لاختبار مدى وعينا بذواتنا الكاتبة، حيث يذهب بنيس إلى القول بأن هذا «الشعر لا يعكس مدرسة أو حركة (كما كان الأمر مع التقليدية أو الرومانسية العربية)، بل يعطينا بالأحرى نوعا من المختبر»²، هذه الأقسام الثلاثة تشكل فيما بينها اللحظة الإبداعية الأولى.

أما القسم الرابع، فقد خصصه محمد بنيس لـ"مساءلة الحداثة" كبنية رابعة، مشكلة بذلك اللحظة الإبداعية الثانية، حيث تعيد هذه اللحظة الجمع بين الأقسام الثلاثة السابقة، وتضعها في مواجهة أسئلتها. وبالتالي، فالبحث سيتعامل مع كتاب "الشعر العربي الحديث حياته وإبدالاتها" كمدونة اشتغال مضبوطة الأطر ومحددة المعالم، مستفيدا من بعض الدراسات الأخرى من قبيل: الحق في الشعر، كتابة المحو، الحداثة المعطوبة، البيانات، ... إلخ. هذا بايجاز، وسيتم مناقشة قضايا هذا الفصل من خلال الأسئلة التي يطرحها محمد بنيس، حيث يجمعها في قوله: «كيف يمكن تحديد انتساب قصيدة عربية للشعر العربي الحديث؟ ما هي البنيات التي تربط هذه القصيدة أو هذا الشعر؟ [...] بأي حد نعرف النص الشعري: بنيته؟ أم بسياقه؟ أم بتداوله؟»³، فبنيس يتساءل عن شروط انتساب قصيدة إلى الشعر العربي وعن البنيات الإبداعية التي تربط بين هذه القصيدة، وعن مدى تدخل هذه البنيات في تعريف هذا الشعر وخضوعه لمحددات أخرى.

حيث إن مدار هذا الكلام أسئلة ثلاث:

أ- ماهي البنيات الإبداعية التي رصدتها محمد بنيس، والتي تضبط مفهومه للإبداع الأدبي؟.

¹ - المرجع السابق: ص 36.

² - محمد بنيس: شعر عربي صمد، ج 1، ص 37.

³ - المرجع نفسه: ص 39.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

ب- ما العلاقة التي تربط هذه البنيات في الوصول إلى مفهوم للإبداع الأدبي؟.

ج- كيف تقوم هذه البنيات بإنتاج مفهوم للإبداع الأدبي العربي، عند محمد بنيس من منظور بنيوي؟.

2- بنى الإبداع الأدبي المتحولة عند محمد بنيس:

لقد تضمنت المدونة التي قام محمد بنيس بدراستها - الشعر العربي الحديث بنياته وابداعاته - أربع بنيات متحولة، سعى بنيس إلى رصد ما بغية الظفر بمفهوم للإبداع الأدبي في ضوءها، فكانت انطلاقته هذه، بدءاً من بنية التقليديّة مدركا أن « البرنامج الشعري للتقليدية هو العودة الخالصة إلى الماضي »¹، منتقلا إلى تحول آخر كان بمثابة ردة فعل على القيود المفروضة على الإبداع ومعه مفهومه، فكانت بنية الرومانسية العربية - في سياق التحول والإبدال - « كممارسة نصية سعت بإبدالها لتصور النص الشعري، نحو القطيعة المضمرة أو الصريحة مع التقليديّة »²، ثم بنية الشعر المعاصر التي كانت « أكثر انفتاحا على هاويتها، بما هي تحاول به الاقتراب من ممارسة شعرية لها التعدد والاختلاف. »³، فالبنيات الثلاث الأولى عبرت عن اللحظة الإبداعية الأولى، منذرة بتحول آخر جسده بنية مساءلة الحداثة، ذلك أنه « عبر مساءلة الحداثة تبلغ الدراسة لحظتها الثانية؛ حيث يكون الرحيل من التنظير، إلى الوصف والتحليل في الأقسام الثلاثة الأولى، إلى التنظير الملازم للمساءلة في القسم الرابع. »⁴؛ حيث إن كل تحول من بنية إلى أخرى، محكوم بما لكل بنية من علاقة تجاه بنية أخرى، وكل أولئك محتكم إلى لحظتين إبداعيتين رئيسيتين.

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بين الإبداع والتقليد، ص 72.

2 - محمد بنيس: شعر عربي معاصر، بين الإبداع والتقليد، (الرومانسية العربية)، ج 2، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ط 2007، ص 1، ص 7.

3 - محمد بنيس: شعر عربي معاصر، بين الإبداع والتقليد، (الشعر المعاصر)، ج 3، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ط 2007، ص 1، ص 7.

4 - محمد بنيس: شعر عربي معاصر، بين الإبداع والتقليد، (مساءلة الحداثة)، ج 4، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، 2001، ط 2007، ص 1، ص 8.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

وسيتم التحقق من هذه البنيات؛ التي سيكون وسيكون مفهوم الإبداع الأدبي العربي عند محمد بنيس في ضوءها، وذلك من خلال:

2- 1 – مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ضوء بنية التقليديّة:

مثلت بنية التقليديّة العربيّة مرحلة الزمن العربي الجميل، زمن النشوة والانتصار والمبادئ السامية؛ حيث يعيش الشاعر في برجه العاجي، يرى في قصيدته نموذجا يحتذى، وصياغة كاملة متكاملة لمفهوم الإبداع، محاكاة وتقليدا للشعر العربي القديم، ذلك أن الثقافة العربيّة ثقافة منحازة – على مر تاريخها الطويل – إلى الشعر على حساب النثر، فانطلق الشاعر العربي التقليدي مهووسا بجيازة هذا اللقب، ومفتخرا بانتمائه إلى هذا الزمن الماضي، مقلدا له، محاكيا لموضوعاته، ما حال دون التخلص من هذا الهوس، وإيجاد بديل شعري/إبداعي « فالشاعر التقليدي لم يدرك انفصاله عن الأقدمين، ولم يستطع أن يتخيل زمنا شعريا متبدلا عن الأزمنة الماضية وحده، توجد الحقيقة الشعريّة، هناك في الزمن الدائري العائد إلى الوراء، كمستقبل شعري، يتخيل الشاعر التقليدي وجوده بين السابقين، لا كسابقين، ولكن كشعراء نوابغ، وهو أحد النوابغ في السلسلة الذهبية »¹، على حد قول بنيس، ثم يعدد شعراء التقليديّة بدءا « من شوقي إلى حافظ إبراهيم إلى محمد مهدي الجواهري كأسماء دالة في التقليدي.»²، موضحا – في الآن ذاته – التمجيد الذي بلغ بالشاعر التقليدي حدا جعله يقف من كل جديد ومستحدث موقفا عدائيا، متوهما أن هذا الماضي هو الأصل، وكل إبداع وتجديد إنما هو عيب ومنقصة من قيمة هذا الأصل وإساءة إليه، ذلك أنه كان « ينام على حرير الأمجاد والكشوف الماضية، رفع شعار القناعة كنز، واستراح عن طلب المغامرة في المجهول والمصري »³، وقد اختار الشاعر العربي التقليدي لنفسه زمنا جميلا،

¹ - محمد بنيس: الحق في الشعر، دار تونقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007، ص68.

² - المرجع نفسه: ص ص68، 69.

³ - خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص90.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية النبوية

– محمد بنيس أنموذجا –

منقطعا عن الإبداع والتجديد، مقتنعا بماضيه التليد. وقد حمل ذلك الشعراء الإحيائيون- غير أن ذلك لم يكن بعيدا عن النظرة التقليدية - على أن أخذوا على عاتقهم مهمة تقديم مفهوم للإبداع الشعري ضمن بنية التقليدية، فكانت القصيدة الإحيائية متلبسة بلبوس القصيدة القديمة، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون. وبالتالي، انعكاس للرؤية التقليدية القديمة مرة أخرى «ويعد محمود سامي البارودي وأحمد شوقي بديوانيهما نموذجا لتمثيل هذه المرحلة من الشعرية العربية الحديثة»¹، فكل منهما يتفق مع الآخر في مفهيمهما للشعر/الإبداع «فمصدره عندهما هو التراث المتعالي، كما يتفقان في الرؤية إلى النص كصناعة تتمتع بالطبع والوضوح، وجودة الصياغة، أما ما يختلفان فيه فهو تقديم البارودي للخيال، حيث يفصل بينه وبين صناعة الشعر»²، وفي هذا الصدد يمكن الوقوف عند هذا المثال الشعري لأحد رواد التقليدية العربية، "البارودي"³ الذي يصف فيه معركة:

أسلة سيف، أم عقيقة بارق *** أضاءت لنا وهنا سماوة بارق؟.

لوى الركب أعناقاً إليها خواضعا *** بزفرة محزون ونظرة وامق.³

أهذا استلال سيوف أم تراها سيوف لامعة معقوفة أضاءت لنا مكان المعركة، فالتفتت أعناق الركابين صريحا، خاضعة بزفرة حزين ونظرة عاشق، فالملاحظ على هذين البيتين للبارودي؛ أنهما يطرقان - بمضمونهما فكرة تقليدية تتمثل في وصف معركة، يصف فيها البارودي السيف

¹ - محمد بنيس: شعر العرب الحديث. بكه ودلالة. الإصدار: 1، ص77.

² - المرجع نفسه: ص84.

³ - ولد محمود سامي البارودي بمصر لأبوين من الجراكسة في السابع والعشرين من شهر رجب سنة 1255 هجرية (1839 ميلادية)، وكان أبوه حسن حسني (بك) البارودي من أمراء المدفعية، ثم صار مديرا لبربر ودنقلة في عهد محمد علي (باشا) والي مصر، وكان عبد الله (بك) الجركسي جده لأبيه أما لقبه (البارودي)، فنسبة إلى بلدة إيتاي البارود إحدى بلاد مديرية البحيرة؛ ذلك أن جده الأمير مراد البارود بن يوسف شوايش، كان ملتزما لها وكان كل ملتزم ينسب في ذلك العهد إلى التزامه. ينظر: محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، حققه وصححه وضبطه وشرحه، علي الجارم محمد، شفيق معروف، ج1، ص4، دار العودة، بيروت، دط، 1998، من ص6 إلى ص30.

³ - محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ص385.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

والركب، كما لو أن هذه المعارك تحضر مرة أخرى وبالوسائل ذاتها، هذا من جهة المضمون، أما من جهة الشكل، فإنها منظومة على الطريقة الخيلية القديمة لنظام الشعر. وبخاصة لموسيقى شعرية ووزن مقام مسبقا من منطلق رأي بنيس الذي يذهب إلى أن « الإيقاع مكون في النص التقليدي من قالب وزني محدد بشكل مسبق عن بنائه؛ حيث يتألف من تشكيلات وزنية، متساوية العدد ومنتظمة في كل شطر من شطريه »¹، الأمر الذي يتيح لنا القول إن القصيدة الإحيائية لم يغادرها النمط القديم، سواء في طريقة نسجها أو في مضمون هذا النسج، مع سيطرة واضحة للنهج القديم على نص الإحياء، وبمجيئ البارودي الذي حمل لواء الإحيائية في الشعر العربي الحديث، انطلق رواد الإحياء مستحدثين طروحات جديدة مقتنعين بأن معطيات التراث لا يمكنها الصمود في وجه التطور الحاصل، فكان على الشعر والإبداع أن يكونا مواكبين لهذا التطور، شكلا ومضمونا، وتعمقت الفكرة أكثر فأكثر مع "أحمد شوقي" التقليدي/سند، واضعا عينا على التراث وإحيائه واستعادته ضمن تصور جديد، وعينا ثانية على ضرورة أن يتماشى هذا الإبداع مع الإبداع العالمي، وفي هذا السياق يمكن إدراج جهد محمد بنيس الساعي إلى الخروج بمفهوم للإبداع الأدبي العربي في ضوء هذه البنية (بنية التقليدية)، والذي يضاف إلى جهود الإحيائيين، مفهوم يتحرر من معطيات التراث والقديم؛ حيث شكلت « التقليدية حقبة إخفاق التحديث الشعري، إنها الصورة السائدة لوعي شقي مريض بالماضي، لا تتوقف عن توهم الانتماء إلى الماضي خيالا وجنونا، فيما هي تتوهم استلام الرسالة النبوية الحديثة للشاعر [...] حقبة تدوم بدوام ما يؤيدها، في تاريخ ومجتمع عاجزين عن الانتساب إلى العالم »²، وتجدر الإشارة إلى أنه رغم محاولات الإحيائيين لاستحداث مفهوم جديد للإبداع العربي بشكل عام وللقصيدة العربية على وجه الخصوص، فإن هذا المفهوم بقي نسجه نسجا على شاكلة المفهوم التقليدي.

¹ - محمد بنيس: شعر العرب، ص 191.

² - محمد بنيس: الحق في الشعر، ص 72.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن مفهوم الإبداع الأدبي ضمن بنية التقليديّة، بقي مفهوما ثابتا حبيس معطيات القديم وتصورات ومنطقه ومشحونا بترسبات التراث، على أن ما يؤخذ على الرؤية التراثية، تضييقها على فعل الإبداع تقعيها وتوجيهها، ويرى محمد بنيس ضرورة كسر سلطة هذا المؤلف (التقليدي) وتجاوزه.

وبالتالي، فالعناصر المكونة لبنية التقليديّة والتي من خلالها يتحدد مفهوم الإبداع الأدبي في ظلها هي:

– عنصر الإيقاع كمكون صوتي يولد قبل القصيدة، إن لم نقل يفرض عليها فهو بمثابة مكون سابق لاختلاق مفهوم الإبداع.

– عنصر الزمن الماضي يعبر عن نزعة الاستلاب التي تبعث الماضي على حساب الحاضر.

– عنصر اللغة جزء من عنصر الزمن لا يعدو أن يكون تعبيرا بلسان الشعراء القدامى.

2-2- مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ضوء بنية الرومانسية العربية:

تعترى الظاهرة الأدبية مجموعة من السمات؛ إذ إنها محكومة برؤية الإنسان إلى العالم وتقلبات هذا الإنسان في الزمان والمكان، وكيفية إنتاجه للقيم وتأويلها، فكل عصر يفرض منظورا قيميا وجماليا وسلوكيا، فلقد كانت محطة الرومانتيكية^(*) أو الرومانسية العربية مع بداية القرن العشرين، الذي مثل عصر النهضة العربية منعرجا حاسما في مسار الحركة الشعرية العربية، بدءا بنهضة الشعر الإحيائي التي تعمقت أفكاره مع الشعر الرومانسي العربي، كما كانت إيدانا برؤية جديدة للمتعارف الإبداعي العربي « إذ استعد الرومانسيون العرب هنا وهناك لهم المترسخ والسائد معلنين عن رؤية

^(*) - الرومانتيكية مذهب أدبي من أخطر ما عرفت الحياة الأدبية العالمية، سواء في فلسفته العاطفية ومبادئه الإنسانية أم في آثاره الأدبية والاجتماعية فالكلمة الفرنسية: romantisme والانجليزية: romanticism والألمانية: romnati والإسبانية والإيطالية: romanticismo ترجع في الأصل إلى الكلمة roma، والكلمة الأخيرة كلمة فرنسية قديمة تدل في العصور الوسطى على قصة من قصص المخاطرات شعرا أو نثرا، ومنذ عام 1760 قد ظهر من مذهب الأدب الرومانسي مجموعة من السمات: ينظر: محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص: 3، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، ص3.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

- محمد بنيس أنموذجا -

مختلفة لمفهوم الشعر والشاعر»¹، وهذه الرؤية الجديدة - كما يذهب محمد بنيس - تنوس بين «رؤيات وممارسات نظيرية ونصية متعددة، لكل منها إستراتيجيتها وبرامجها الخاصة، متفاعلة مع الخارج والداخل النصي في الآن ذاته»²، كان فتح الأبواب على الآخر في صياغتها، فبنيس وهو يقدم مفهوم الإبداع الأدبي العربي ضمن بنية الرومانسية - وعلى غرار بنية التقليدية - استأنف الحديث عن هذا المفهوم، بتحديد مفهوم الشعر العربي بالنسبة إلى هذا الآخر، مع الرومانسية العربية التي كانت ذات مرجعية وأصول غربية، ويشرح هذا الكلام - وهو يقدم مشروع الرومانسية الأولى - بقوله: «مع الرومانسية نكون في حضرة الآخر الأروبي، ثقافة وتاريخا»³، ولكن كان هذا التأثير بالآخر الغربي من طرف الشاعر الرومانسي، والذي كان سببه التحول الذي أصاب الذوق العربي، جعله يستسيغ الذوق الجديد، فإن هذا التحول لم يكن إلغاءً للقديم والتراث، وبقي الموقف الرومانسي متأثراً بالماضي، لكن في الوقت ذاته أضحى المفهوم التقليدي للإبداع الأدبي - وعلى مبعده من التحمس للآخر الغربي - مهزوماً رومانسياً، وكانت دعوات المثاقفة مع الآخر الأوربي في صدارة مستجدات تلك المرحلة «ومن ثم فإن هجرة الرومانسية الأوربية إلى العالم، كان له كبير الأثر على المتن الرومانسي العربي»⁴، ونحن الصائغ مع المتن الغربي، نادت الرومانسية بالخروج من القوالب والنماذج التقليدية التي كانت مسخاً ونسخاً ومحاكاةً للشعر العربي القديم، إضفاء لطابع الجدة والابتكار على مستوى هذه القوالب، متبنية لمبادئ التحرر؛ تحرر الإبداع الأدبي من المفهوم التقليدي الضيق والتطلع به إلى مفهوم متحرر جديد يستجيب لمقتضيات العصر. كل ذلك صادر عن منطلق ذاتي في الأساس، رفعته مدارس الرومانسية فكان بمثابة بيان/مانيفيستو الرومانسية، إذ يقول "عبد الرحمن شكري" في قصيدته "عصفور الجنة":

¹ - محمد بنيس: شعر عربي أصليته بجملة ومختلفة، الرومانسية العربية، ج2، ص10.

² - محمد بنيس: فنم شعر عربي أصليته بجملة ومختلفة، الرومانسية العربية، ج2، ص135.

³ - محمد بنيس: شعر عربي أصليته بجملة ومختلفة، الرومانسية العربية، ج2، ص16.

⁴ - المرجع نفسه: ص29.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

أَلَا يَا طَائِرَ الْفَرْدَوْ *** سِ إِنَّ الشَّعْرَ وَجُدَانَ.¹

هنا يتجلى اعتناق الطبيعة من خلال توظيفه للطائر المنسوب إلى الفردوس، وهو يخلق فوق هذه الروضة، فوق هذا الاخضرار يشدو ويغرد في الأفق البعيد، إنها البوجدانية في تعبير شكري والشعراء الرومانسيين النابعة من اعتناقيهم للطبيعة، التي تعتبر منبع إلهام لشعرهم الذاتي/العاطفي، الذي يخلق في الخيال الشعري، معلنا بذلك حملة شرسة على الشعراء الذين لا يؤمنون بدور العاطفة الصادقة المتجاوبة وحاجات الناس، فيبدعون متنا شعريا جافا، خاليا من أية عاطفة، حيث يقول في قصيدته "الأديب المتكلف":

يَبِيْتُ طَوَالَ اللَّيْلِ يَقْدَحُ رَأْيُهُ *** كَمَا قَدَحَ الْمَقْرُورُ صَخْرَ زِنَادٍ.
يُعَالِجُ فِي نَسَجِ الْقَرِيضِ قَصِيدَةً *** كَأَنَّهُ لَهُ فِيهَا أَشَدُّ جَلَادٍ.
فِيَأْتِي بِهَا كَالْبَكْرِ قَدْ طَالَ حَبْسُهَا *** تُحَدِّثُ فِينَا عَنْ ثُمُودٍ وَعَادٍ.
يَقْلِبُ فَوْقَ الْفُرْشِ جَنَابًا كَأَنَّمَا *** يَحْكُ بِهَ فِي الْفُرْشِ شَوْكَ قِتَادٍ.
وَيَزْحَرُ كَالْحُبْلَى إِذَا آنَ وَضَعَهَا *** وَلَكِنَّهُ زَحْرٌ بَغِيرَ وِلَادٍ.²

إن هذا الذي يبحث عن عظمة اللغة من أجل صياغة أو صناعة قصيدة طوال الليل، هو أشبه ما يكون بالشخص الذي أصابه البرد وهو ينوي إشعال النار للتدفئة، يدقق ويمحص في بنائها، وفي كل مرة يزداد شدة وتجلدا، فتأتي بعد كبير معاناة قصيدة لم تزد عن مضمون من مضوا لا جديد فيها (عاد وثمود)، إنه يبني طوال الليل يتقلب في فراشه مثل من أصابه شوك القتاد لا يهدأ له بال، وفي الأخير تتصاعد أنفاسه أينما كالحبلى ومع كل هذا لا ولادة لقصيدة، فلا للتقليدية ولا للكلاسيكية؛

¹ - عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري، جمعه وحققه: لطفى بن عبد الرحمن شكري، دار النشر: دار الثقافة، 2000، دط، ص300.

² - المرجع نفسه: ص227.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

فالشعر عاطفة، وجدان، ذاتية وخيال، فالقصيدة هي التي تفرض نفسها حيث يتناسب فيها الإبداع مع التحديد.

من هذا المنطلق، مضى محمد بنيس في تحديد مفهوم الإبداع الأدبي، ضمن إحدى البنيات التي رصدها في مسيرة تحديده لخصائص الشعرية العربية في بنية الرومانسية، ذلك أن النص هو المدونة التي تغدو مدار اشتغال، هادفا بهذا الفعل إلى عقد مقارنة بين الرومانسية العربية - كنص عربي - مع الرومانسية الغربية الحديثة، التي كانت بمثابة ردة على كل أشكال التقليدية، مشيرا إلى « أن الشعر العربي الحديث عرف مع الرومانسية العربية إبدالا في البنية النصية وفي تأويل المفاهيم [...] فهذه المفاهيم المشتركة مع التقليدية أصبحت تحمل دلالة لها قطيعتها مع ماسبقها»¹، وهذا الإبدال هو الذي طبع مفاصل التحول الكبرى فيما بين بنية التقليدية وبنية الرومانسية العربية وباقي البنيات، مستعرضا أهم المقولات التي طبعت الرومانسيتين (العربية منها والغربية)، متوقفا وقفة سجل من خلالها بعض الملاحظات التي تساعد على تحديد الموضوع - وهو صنيع البنيوي - وتبين ملامحه، معيدا بناءه على صيغة تساعد على إبراز تماسكه، وتشكل من هذه المقولات كلاً لا يحصى به في نهاية المطاف إلى الخروج بمفهوم للإبداع الأدبي، ضمن فضاء الرومانسية حيث سجل:

« 1- إن غياب الرومانسية الألمانية في المرحلة الرومانسية العربية، أو عدم التفكير فيها إلى الآن على الصعيد العربي، يجد مثيلا له في فرنسا، التي لم تعرف الرومانسية إلا عن طريق شوبنهاور ونييتشه ثم هيجل وملازميه.

¹ - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنية الإبداع العربية، ص 177.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

2- يحصر المتخيل العربي الراهن الرومانسية في بكائيات ألفونسو دولا مارتين، واستهواء العرب بالعودة المتجددة في النصف الأول من هذا القرن، لترجمة قصيدة البحيرة يدفع لإثبات ذلك.

3- تصوير دعاة الرومانسية (والتجديد عامة) في العالم العربي كعملاء، ومتآمرين مع الاستعمار ضد بلدانهم وأمتهم.

4- هذه الوضعية العربية المتسمة بالمحاكمة العلنية (نموذجها طه حسين بلاريب)، لم تعرفها الثقافة الأوروبية، التي كانت من الداخل تتجه نحو الداخل¹.

وهذا الارتباط الشديد والتأثر الواضح من طرف الرومانسية العربية بالثقافة الغربية، جعل محمد بنيس نفسه، يسلم بمبادئ هذه الثقافة – بوصفه متأثرا بها هو الآخر- ويتبنى مبادئ جماعة بينا^(*) القائمة على:

« - تجديد الرؤية إلى القديم.

- إنتاج ما لم يقل.

- المطلق الأدبي. »².

من هنا جاءت الرومانسية العربية لتكون بديلا لخلق نموذج إبداعي، وتسويق مفهوم بديل للإبداع الأدبي العربي، متسلحا بالثورة على القديم ورفضه، وآخذا في الاعتبار -بنظرة استشرافية- ثقافة الآخر، وهذا المزج بين الثقافتين، جعلها - كما يرى بنيس- لا تبني مفهوما واضح المعالم للإبداع الأدبي العربي، فيما تتطلب عملية بناء المفاهيم وضوحا وأرضية نظرية وفكرية شاملة يتحقق

¹ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بينه وبين الرومانسية العربية، ج2، من ص12 إلى ص14.

^(*) - هي حركة أدبية رومانية ظهرت في بداية القرن العشرين، حيث كان روادها كانوا ينشطون في جامعة بينا بألمانيا، من أشهر روادها: جوهان جوليت فيخته وهيغل وفريدريك شليغل،...إلخ.

² - ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته ومبادئ الرومانسية العربية، ج2، ص ص19، 20.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

من خلالها هذا البناء المفاهيمي. فمن أجل تفعيل هذه المقولات النظرية، طعمها بنماذج شعرية منتقاة لأربعة شعراء: مطران خليل مطران، وأبي القاسم الشابي، وعبد الكريم بن ثابت، وجبران خليل جبران، متطرقا إلى تحديد ما يجمع الشعر والنثر من علاقة متواشجة كأرضية أساس بنيت عليها الرومانسية العربية كبديل، للشعرية العربية التراثية المتكئة في تخريجها على فكرة الإعجاز القرآني، جاعلا المسافة بين الشعر والنثر تمحي، عن طريق إلغاء الحدود بينهما، وإذابة الأجناس فيما بينها، ثم يقدم – محمد بنيس – نماذج للبدايل التي اقترحتها الشعرية الرومانسية العربية كبنية يتحدد من خلالها مفهوم بديل للإبداع الأدبي العربي، هذه البنيات هيمنت على الممارسة النصية الرومانسية، محاولة الوقوف في وجه النص التقليدي قصد إفراغه من محتواه « ولذلك فبالإمكان النظر إلى النص الرومانسي العربي في حركته المزدوجة لإفراغ القصيدة الحديثة من الطرائق السائدة أي ممارسة كتابة بالسلب، وفي الآن ذاته بناء طرائق مختلفة.¹ » هذه الطرائق المختلفة شكلت في مجملها بدائل تعيد صياغة مفهوم بديل للإبداع الأدبي، مقدما القصيدة العروضية كأحد الطرائق (البدايل)، التي تبنى عليها الرومانسية العربية، والتي ينتفي فيها الاستهلال على خلاف القصيدة القديمة، والتي تقوم على بيت الاستهلال كأحد ركائزها، متخذاً من تحليل "قصيدة المساء" لمطران خليل مطران نموذجا رومانسيا غيب فيه مطران بيت الاستهلال، حيث أحل محله مقطعا كاملا، ووموظف موسيقى ذات أوزان شعرية خفيفة، وتخلي عن نظام البيت المفرد (بيت الاستهلال)، وهي طريقة يصطلح عليها بنيس بمصطلح الإدماج، هذه الطرائق في التعامل مع القصيدة العروضية دفعت بالرومانسيين – كما يذهب بنيس – إلى أن يلجأوا إلى قصيدة النثر معتبرين « قصيدة النثر كنفيس للقصيدة العروضية² »، محاولين الخروج بالنص بشكل عام ورفض وظيفة البناء النصي للأغراض الشعرية، ذلك أن « حض وظيفة البناء النصي للأغراض الشعرية لا تخص الشعر العربي القديم وحده؛ بل

¹ - المرجع السابق: ص ص 87، 86.

² - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وبيئاتها ودراسات في النقد الأدبي، ص 95.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

الحديث أيضا وهذا يشير إلى أن على الشعرية العربية القيام بقراءة نقدية للذات، فيما هي تمارس القراءة نفسها للآخر»¹، وتمضي هذه الرؤية الرومانسية العربية في استحداث مفهوم بديل للإبداع الأدبي العربي، حيث البيت الشعري تحكمه عناصر متفاعلة فيما بينها وقائم على:

أ- المكان البلاغي: وتؤطره البلاغة التي جاءت لحفظ أناقة اللغة وصورها الشعرية « بتطبيق الصور الشعرية المحدودة تحت خانات الأنواع البلاغية المتداولة»².

ب- المكان الشعري: والذي « يختلف عن نظيره البلاغي»³، وتمثله دراسات غاستون باشلار من خلال عديد الأعمال، التي يدعو من خلالها إلى إفراغ الكلمة من محتواها الجمالي، وهو ما ينعكس على جمالية الصورة الشعرية عامة و« النظرية الباشلارية، وهي على الكلمة الممتلئة، لا تفارق شعرية الصورة في أسسها النظرية العامة»⁴.

ج - المكان الأنثروبولوجي: وهو المكان الذي يتمحور حول الإنسان ولا يتمحور حول النص كبنية، كالمكان البلاغي والمكان الشعري، فالإنسان حامل كل الدلالات وصانعها بإبداعه، والصورة الشعرية بدورها تستمد معناها من شبكة هذه الدلالات، ولكل صورة مهما كانت حافلة بمعنى معين، إذ « ليس هناك ما هو غير دال، وأن انبثاق معنى لا يمكن أن ينتج إلا عن طريق تلاقي شبكة من الدلالات، إن الصورة تقترح معناها الخاص في تكوكب الصور التي تشيدها وحيث تقييم»⁵، وفي ظل الحضور الواضح للذات الكاتبة في نصوص الرومانسية العربية وفي هذا السياق يوضح

¹ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 106، قراءة في الرومانسية العربية، ج 2، ص 106.

² - المرجع نفسه: ص 145.

³ - المرجع نفسه: ص 146.

⁴ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁵ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 146، قراءة في الرومانسية العربية، ج 2، ص 146.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

محمد بنيس: « أن الدوال وأنساقها عرفت إبدالا نوعيا في الرومانسية العربية، وهذه الدوال متنوعة منها الدال الإيقاعي بتفريعاته والدال المعجمي والدال الصوري، هذه جميعها تفاعلت في بناء نص شعري له تفرد. ¹ » مشيرا إلى أن بنية الرومانسية العربية المندفعة من تصور ذاتي لمفهوم الإبداع الأدبي، قد أتاح لها ذلك - في رأي بنيس - أن تكون « الذات الكاتبة الرومانسية حققت إمضاء نصوصها ² »، منتها إلى أن « الرومانسية العربية أثر مشع في شعرنا الحديث وفي ثقافتنا الحديثة إجمالا ولكنها هي الأخرى بلغت مأزقها ³ »، ملمحا إلى تحول آخر في بني الإبداع الأدبي العربي المتحولة.

بناء على ما تقدم، يمكن القول إن محمد بنيس يعتبر الرومانسية العربية كبنية من بنيات الشعرية العربية بديلة للبنية التقليدية. وبالتالي، فمفهوم الإبداع الأدبي ضمن بنية الرومانسية العربية، يحمل نفس معاني الدوال كما في بنية التقليدية، وفي الوقت نفسه يحمل معان مناقضة لها.

2-3- مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ضوء بنية الشعر المعاصر:

بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، والتي امتدت آثارها وتربت تبعاتها إلى كثر شيء، بما فيها المفاهيم لتتعالى أصوات المعاصرة^١، منددة بتعاليم الماضي وقيوده في الكتابة الأدبية، مطالبة بزحزحة هذه المعتقدات الشعرية/الإبداعية التقليدية التي أضحت بالية لا تتلاءم والعصر، لتكون هذه الأصوات مؤذنة بنمط جديد في الكتابة الإبداعية، هذا النمط اصطلح عليه بالحركة الشعرية المعاصرة أو الشعر المعاصر، الذي مثل قطعة إستمولوجية مع القصيدة القديمة، إذ كانت

1- المرجع السابق: 178.

2- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبداعاته الرومانسية العربية، 2، ص 146.

3- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

^١ المعاصرة: مصطلح نقدي يتكون من شقين الأول: زمني يدل على قيمة زمنية بدايتها بعد الحرب العالمية الثانية والشق الثاني: نقدي بمعنى طريقة جديدة في الكتابة الأدبية، تختلف عن طريقة القدماء والمحدثين.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

مسألة الريادة في الشعر العربي المعاصر وبداياته الأولى، متنازعة بين كل من الشاعرة العراقية "نازك الملائكة"، بقصيدتها "الكوليرا" ضمن ديوانها "شظايا ورماد"، حيث كتبت القصيدة في الوباء الذي أصاب الشعب المصري، والشاعر العراقي "بدر شاكر السياب" بقصيدته "هل كان حبا"، ذات السمة العاطفية عام 1946، ضمن ديوانه "أزهار ذابلة"؛ إذ « كثيرا ما تساءل الدارسون: من هو الرائد الأول في هذا المضمار، إذ كانت الأسبقية للاهتمام إلى الشكل الجديد متنازعة بين نازك والسياب »¹، وبقدر ما كانت الاهتمامات بمن كان له فضل الريادة، في الاهتمام إلى هذا الشكل الجديد من جانب، كان الاهتمام منصبا على طريقة كتابة القصيدتين إذ كانتا خروجاً عن النظام الخليلي، في هذا السياق يتحدث الناقد "إحسان عباس" عن المخاض، الذي أنتج القصيدة العربية المعاصرة، كتوأمة للقصيدة الكلاسيكية مع تفرد وتميز عنها على المستوى الفني، الذي تسوسه اللغة قائلاً: « ومن الغريب أن ربح الثورة لم تهب من هذا المنطلق، أعني منطلق الصراع بين الفهم والإيحاء وبين بعد الاستعارات أو قربها، وإنما انبعثت لتحطم الانضباطية في الشكل، سواء أكان ذلك الشكل قائماً على سطرين أو على أساس توشیحی متنوع متكرر، كالذي تمثله القصيدتان... »²، ولأن الشعر في أبسط مفاهيمه، رؤية متميزة من كائن متميز في الحياة، لأجل ذلك جاءت القصيدة المعاصرة بصفة عامة والعربية منها بصفة أخص؛ متنا ذا حمولة معقدة جعل منها قفزة نوعية في طقوس الأداء الشعري، إضافة إلى ذلك فإن النص المعاصر نص لغوي بامتياز، بكل ما في اللغة من طاقات تعبيرية كالإيجاز والإطناب والتلميح والتصريح، إنه كل مترابك مكثف لغويًا، وكما لا يمكن للحركة الشعرية المعاصرة أن تستمد هذه المكانة بمعزل عن الحركة النقدية المعاصرة، إذ يرى بعضهم أن « حركة الحدائث الشعرية لم يكن لها أن تأخذ ما أخذته من أهمية كبرى في الثقافة العربية المعاصرة، بهذه السرعة القصوى، لو لم تصاحبها حركة نقدية نشطة،

¹ - إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 02، 1998، ص15.

² - المرجع نفسه: ص14.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

تتناولها بالدرس والبحث والعناية وتتحمس لما تطرحه من جديد يختلف عما هو معهود»¹، مما يجعل محمد بنيس يبدأ دراسته للشعر المعاصر، كمكون من بنيات الإبداع الأدبي المتحولة بغية الاهتمام إلى مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ضوء بنية الشعر المعاصر، للتنويه بأهمية الشعر المعاصر كبنية مشكلة لمفهوم الإبداع الأدبي بالقول: « وقراءة الشعر المعاصر، بهذا المعنى اندماج أبعاد في قضايا الشعرية العربية قديمها وحديثها، فيما هي استقصاء لقضايا الإبدالات النظرية والشعرية الإنسانية»²، ثم شرع في تحديد شجرة نسب المصطلح (الشعر المعاصر) في تداخله مع عدة مصطلحات من قبيل: الشعر الحر، والكتابة الجديدة، منتخبا مصطلح الشعر المعاصر الذي يعد امتيازه عن باقي المصطلحات، في كون تسميته شاملة لهذه المرحلة وأكثر دقة وانتشارا، تماشيا مع روح العصر « وإعطاء الامتياز لـ"روح العصر" هو من بين ما مكن تسمية "الشعر المعاصر" من تجديد حيوية انتشارها»³، ولقد رفض الشاعر المعاصر، أن يكون الإبداع محاكاة للقديم ووصفا له، فهذا الزعم ساد ثم باد، وتغيرت النظرة إلى الإبداع ومعها إلى مفهومه، هذا التغيير طال نواح عدة في الإبداع، مما سبب على نعت الكتابة قاطبة دينا موسيقى الشعر التي لم تعد تعتمد قوتها من البحور الشعرية، كما كان سائدا في القديم، بل تفتن علماء العروض إلى أن هذه البحور تمارس ضغطا وراثيا على النص الشعري، وهو ذوق ناسب القدماء فقط. وأصبح لزاما على الشاعر المعاصر أن يساير معطيات العصر بإبداعاته، التي يجب أن تحمل روح العصر وتعكسها، مستحدثا الجديد ومبدعا معان جديدة، ولا يتأتى له ذلك التجديد إلا إذا كان قارئاً، متمثلاً لما يقرأ، متجاوزاً للحظة التمثل تلك، على اعتبار أن « الشاعر الذي كان مجددا عام 1945م، مثلا لا يعود كذلك عام 1950، ما لم يتجاوز نفسه ونتاجه، لقد بدأ التجديد في المرحلة الحديثة، منذ وقف الشاعر

¹ - سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997، ص 24.

² - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، نهضة ودينامية، ج 3، ص 5.

³ - المرجع نفسه: ص 16.

في عصر النهضة، ليصنع حدا للانحراف الذي انحرف فيه الشعر العربي قرونا طويلة¹، فكانت نظرية الإبداع الأدبي، متمثلة في طريقة جديدة في الكتابة الأدبية، وعرضا لها صياغة نموذج نصي إبداعي لم يسبق إليه، لأن مسألة الخلق الفني لا تعني الوجود من العدم، بل تعني الخلق الذي يتوقف عند حدود التنظير والتنسيق، وهي بذلك ليست تجسيدا للواقع وحده، ولا تجسيدا للقيم الشعورية وحدها، بل هي مزيج بينهما، هي نظرية ترى في كل نص عالما مستقلا بذاته، وهو ما دفع بمحمد بنيس إلى تعضيد هذه الطريقة في الكتابة، كبنية يتشكل في ضوئها مفهومه للإبداع الأدبي بنيات تنضوي تحتها لشعراء معاصرين: كالسياب، أدونيس، محمود درويش، محمد الخمار الكنوني،... إلخ. مبررا هذا الاختيار لهذه النصوص بالقول: « تنادي هذه النصوص على اتساعها تلك المسافة الاستعارية [...] حيث تتكاثر العناصر والأدوات والتجارب وتتعاقد أو تتقاطع حالات التركيب والتشظي في آن²، مضيفا أن هذا الزخم المعرفي الذي تتميز به هذه البنيات النصية في ممارستها الحرة، لا بد أن تتوافر على قدر من الحرية، مما جعله يخصص فصلا لحرية الممارسة النصية وأهميتها في تبني ثقافة التساؤل طريقا إلى المعرفة؛ حيث « لم يُبن هذا التساؤل بطريقة مباشرة على الدوام، ولكن تعدد أنماط بناء النص أساسا ثم التأميلات والتحليلات النظرية، المواكبة للممارسات النصية تثبت التساؤل³، وهو ما جعل الكتابة تمارس « افتضاض المؤلف، السائد، المغلق المعتاد، هذا الافتضاض الذي جرب قساوته ونشوته كبار المبدعين، إنها قالب المداليل والدلائل، أليست الكتابة حرثا. «⁴، فكان لزاما على القصيدة المعاصرة أن تستجيب لمطلب هذا التغير، شكلا ومضمونا فبدل القول بالشرط أصبح السطر بديلا، كما أن القافية التي كانت مطلبا أساسيا في الشعر العربي القديم، أضحى مطلبا ثانويا في القصيدة المعاصرة

¹ - خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص ص 87، 88.

² - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بناءه وخصائصه، ج 3، ص 28.

³ - المرجع نفسه: ص 65.

⁴ - محمد بنيس: البيانات، سراسر للنشر، تونس، دط، 1995، ص 112.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

وصار الشاعر المعاصر يمتلك كل الحرية في أن يلتزم أو لا يلتزم بها، وهو ما يذهب إليه بنيس موضحا أن «مسألة إعادة بناء النص الشعري في مختلف الممارسات النظرية للشعر المعاصر، بالانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النص». ¹ وهو ما نلفيه عند رواد الحركة الشعرية المعاصرة الذين يتراوحون في تخريباتهم النظرية بينها والتطبيقية بين الماضي وعقبه وبين الحاضر ووجهه؛ الماضي الذي يمثل الأصل والحاضر الغربي، أمثال: أنسي الحاج، يوسف الخال، أدونيس، محمود درويش،... إلخ. صادرين عن متن يمزج بين الثقافتين؛ حيث إن «هذا المتن يتقدم كثيرا في ربط العلاقة بين الممارسة الشعرية العربية ومثيلاتها في غير العالم العربي، وفق قوانين لها ثراؤها العلني والسري في آن، إلا أنه يتسرب بين شقوق الممارسة النصية العربية القديمة مستحضرا، بطريقة أو بأخرى انبثاق الشعر المحدث [...] الذي سكن الفعل الشعري العربي، وقاد النص، كما قاد الشاعر والقارئ معا، نحو شعلته السيدة» ²، فالشعر المعاصر خلق وتجدد وكشف في رحلة استكشاف لا يعرف الثبات، رحلة بث معاني جديدة وإبداعها، في تواصل ومواكبة لمعطيات العصر ومستجداته، بعدم الاقتناع بمستوى إبداعي معين، وعدم الوقوف عند نقطة إبداعية معينة، من هذا المبدأ يستمد فلسفته المبنية على التجدد والإبداع والاستمرار، فهذا النوع من «الشعر لا يعرف أن يستريح عند حد معين، وإن الشاعر هو الرائي أو الرائد الذي يضيء، ويوميء، ويكشف [...] الشعر إذن فاعلية جدلية بامتياز» ³، لقد انتهج محمد بنيس مقاربة مقارنة عقدها بين الشعر العربي المعاصر وبين الشعر الرومانسي والتقليدي من حيث الرؤية، راصدا لبنيات الشعر العربي الحديث، سعيا وراء مفهوم للإبداع الأدبي العربي ضمن أفق بنية الشعر المعاصر، معتبرا «بحث الشاعر العربي المعاصر، عن مسكن شعري حر، سعي نحو اختيار كتابة مغايرة [...] ولذلك فإن الشعر

¹ - محمد بنيس: شعر عربي أصلي، دار وصال، الشعر المعاصر، ج3، ص107.

² - المرجع نفسه: ص09.

³ - خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص ص87،86.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

المعاصر مباين كلا من التقليدية والشعر الرومانسي العربي، ما دامت الأنساق الشعرية متغايرة في بنيتها للفضاء النصي»¹، جاعلا هذا التغير معيارا لمفهوم الإبداع الأدبي العربي وأساسا من أسس الإبدال الشعري ضمن رؤية الشعر العربي المعاصر، كبنية يتحدد من خلالها هذا المفهوم في سلسلة بنيات الإبداع الأدبي المتحولة، وهي بنيات «مهيمنة على بناء النسيج النصي». ² متوقفا عند فضاء الموت في الشعر العربي المعاصر، موضحا مفهومه وعلاقته بالأسطورة، محددًا - أيضا - مكونات الإبداعية في البنية النصية المعاصرة المتمثلة في العناصر الأربعة وهي الماء لدى السياب، والنار عند أدونيس، والتراب عند محمود درويش ومحمد الخمار الكنوني، مشترطا على الشاعر المعاصر كمبدع، أن ينفلت من نتاجه ويتجاوزه، ساحبا هذا الشرط على الكلمة كونها تجسيدا لهذا الإبداع، كما تخرج من مستواها القاموسي المعجمي، وبسكونها مجرد حروف تتناغم معاني أخرى ف «الشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»³. وبالتالي، فالقامة العمرية لهذا الشعر التي اتسعت آمادها - من البارودي إلى أدونيس - وكثرت أمدادها، لا يمكن أن تختزل في إطار معين كما يرى بنيس - أعني قوله - : «إن الأسس النظرية لحدائث الشعر المعاصر، يستحيل اختزالها في عنصر أو نسق أو محو»⁴، وهذه الميزة يستمدّها من الوظيفة المنوطة به لتغييرها والمتمثلة في الإبداع والخلق لا في مجرد الوصف، حيث يشرح ذلك بالقول: «إن وظيفة الشعر هي الخلق لا التعبير»⁵، مما يجعل الشعر يكتسب فاعلية الخلق ويرتفع عن مجرد التعبير عن الواقع إلى خلق عالم بديل، تتحدد وظيفته من خلال هذا العالم كشفًا وخلقًا وليس مجرد تعبير.

¹ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنيات الإبداع في الشعر المعاصر، ج3، ص214.

² - المرجع نفسه: ص220.

³ - أدونيس: الشعرية العربية، ص78.

⁴ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنيات الإبداع في الشعر المعاصر، ج3، ص257.

⁵ - المرجع نفسه: ص98.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

مما تقدم، يمكن القول بأن مفهوم الإبداع الأدبي ضمن ما أسماه البحث ببنية الشعر المعاصر، مفهوم اتخذ معنى المغايرة والاختلاف عن المفهومين السابقين، المتشككين ضمن البنيتين السابقتين التقليدية الرومانسية العربية؛ مفهوم يتمثل في كون الإبداع الأدبي معناه:

– نقض البنية الصوتية للقصيدة القديمة، انطلاقا من جعل مفهوم الإبداع يمتد إلى خلق قوالب صوتية جديدة تتضمن معان إبداعية.

– هذه المعاني الإبداعية تختلف عن سابقاتها، انطلاقا من كون الإبداع الأدبي في الشعر المعاصر فاعلية اختلاف.

– الإبداع الأدبي فاعلية خلق وليس فاعلية تعبير.

– ومن العنصر السابق فالوظيفة المنوطة بالإبداع الأدبي، وظيفة كشف وليست وظيفة تسجيل.

2- 4 – مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ضوء بنية مساءلة الحداثة:

ينطلق الحديث في هذه البنية – عند محمد بنيس – من الاختلاف عن اللحظة الأولى المتضمنة للبنيات الثلاثة الأولى^(*)، حيث تمثل اللحظة الإبداعية الأولى (بنيات الإبداع الأدبي العربي، وهي في الآن نفسه تمثل الحداثة الشعرية العربية)، لتكون بنية مساءلة الحداثة الممثلة للحظة الإبداعية الثانية، بصدد وضع هذه البنيات الإبداعية أمام أسئلة الحداثة الشعرية كموضوع مساءلة وليس كسؤال؛ إذ « عبر مساءلة الحداثة تبلغ الدراسة [...] لحظتها الثانية، حيث يكون الرحيل من التنظير والوصف والتحليل في الأقسام الثلاثة الأولى إلى التنظير الملازم للمساءلة »¹، عارضا للقضايا التي تعتبر مهمة ضمن مساءلة الحداثة، كالمسألة الأجنبية والبنية والإبدال، والخارج النصي وشرائط الإنتاج بين المركز الشعري ومحيطه ومآل الحداثة « إنه استمرار في سفر لانهائي، يسير نحو

(*) بقية البنيات (بنية التقليدية، بنية الرومانسية العربية، بنية الشعر المعاصر) الممثلة للحظة الإبداعية الأولى.

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنية الإبداع والبنية الممثلة للحظة الإبداعية الأولى، ص 08.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

الشعرية العربية [...] الوصول إلى الضفة المضيئة»¹، بدءا بالمسألة الأجناسية مؤرخا لبدائيتها وتناولها بقوله: « إن تناول المسألة الأجناسية، في الشعر العربي الحديث، يعود إلى بدايات اللحظة التي تم فيها تداخل النص الأدبي العربي، في القرن التاسع عشر، مع النصوص الأدبية الأوروبية من الأجناس المختلفة، وخاصة منها القصة والرواية والمسرح (الشعري منه والنثري)، وتفاعل أيضا مع ترجمة أعمال أدبية أوروبية، وفي مقدمتها ملحمة الإلياذة لهوميروس»²، معرجا على البنية والإبدال وما يحدث على مستواها من تحول على مستوى البنى الإبداعية المتحولة والمبدلة، على اعتبار أن هذا التحول عنصر أساسي في تشكيل مفهوم الإبداع الأدبي عند محمد بنيس؛ إذ إن « ارتباط البنات النصية بإبدالاتها، توجه بمشروع إعادة القراءة إلى قلب الفرضيات المتداولة في خطابنا النقدي، ثم إحكام التفاعل بين الحداثة ومساءلتها، من خلال الأساسيات المهيمنة على رؤيتنا للنصوص واشتغالها»³، مع حضور دائم لطابع الإبداع والإبدال والتحول المتنوع « كفرضية نتقدم بها لنقد فرضيات متداولة في خطابنا النقدي حول انتقال النصوص (وغير النصوص حتما) من بنية إلى بنية، من بدايات الحداثة إلى مرحلتها الراهنة»⁴، متطرقا إلى الخارج النصي وشرائط الإنتاج بين المركز الشعري ومحيطه كما يقول بنيس داعيا إلى « الإنصات للشرائط الخارجية للإنتاج النصي في العالم العربي الحديث، وهي التي أعطت من بين ما أعطتنا وضعية كل من المركز الشعري ومحيطه اللذين انطلقنا منها في قراءة النص الأثر والنص الصدى»⁵، مبينا العلاقة بين الشعر العربي الحديث بالجغرافية الثقافية، طارحا أهم إشكاليات الحداثة، وعلاقتها بالآخر، ثم وضعية الحداثة في الغرب وعند العرب واصفا إياها بالمعطوبة،

¹ - المرجع السابق: ص 09.

² - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج 1، دار النشر: دار النشر، ص 4، ص 11.

³ - المرجع نفسه: ص 53.

⁴ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁵ - المرجع السابق: ص 81.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية النبوية

– محمد بنيس أنموذجا –

موضحا أن الحداثة العربية لا يمكن أن تفهم إلا في سياقها الغربي: « وعن طريق العودة إلى الغرب تتحدد البرامج والاستراتيجيات الشعرية للحداثة العربية »¹، بما هي إحالة على النموذج الغربي بخلفيته الفلسفية والفكرية والجمالية، وحيث الأنا العربية متمثلة للآخر الغربي وفتحا آفاقا لطرح السؤال **اللافتي**، ويرى بنيس أن التحول من بنية التقليدية إلى بنية الرومانسية العربية والشعر المعاصر، كان من منطلق ما يجمع هذه البنيات من علاقة فـ « مقابل التقليدية هناك الرومانسية العربية والشعر المعاصر، إنهما يشتركان في قراءة مغايرة لمفهوم التقدم »²، هذا الانتقال كان من أولى أولوياته المزج بين الثقافتين العربية والغربية في مسيرة البحث عن مفهوم جديد للإبداع الأدبي، مما أدى **بمناه** الثقافة إلى الارتقاء في أحضان حداثة غربية؛ إذ كانت « الحداثة إعلانا عن حوار مع الثقافة الحديثة في الغرب »³، ومن ثمة فـ « على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر العربي، لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى [...] فالحداثة في الشعر هي المحور، الذي يدور عليه نقد الشعر المعاصر. »⁴، وهي من هذا الاعتبار حالة كلية تشمل كل مناحي الحياة (عمران، صناعة،...)، وطريقة في العيش، لا يمكن تجزئتها والحداثة العربية حداثة على مستوى اللغة فقط، فكان من نتائج هذه التجزئة أن « اتضح أن هناك حدثين: حداثة معزولة وحداثة معطوبة »⁵، الحداثة المعطوبة حداثة الغرب التي أثبتت فشلها على الأرضية الشعرية العربية، أما الحداثة المعزولة فهي الحداثة العربية المأخوذة بالعودة إلى القدم، فبنيس يذهب إلى اعتبار « انتصار الحداثة المعطوبة هو اللعنة. لعنة الحداثة في الثقافة العربية »⁶، متوصلا- في ختام

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص 140.

2 - محمد بنيس: محمد بنيس: الحداثة المعطوبة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 133.

3 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص 132.

4 - يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، ص 14، 15.

5 - محمد بنيس: الحداثة المعطوبة، ص 132.

6 - المرجع نفسه: ص 133.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

هذه الدراسة – إلى أن « مشروع إعادة بناء الشعرية العربية يدخل مرحلة اللانهائي، بعد أن توهمت جملة من النظريات والممارسات النقدية أنه نهائي وخالص »¹، تماما كما أن الحداثة مشروع لانهائي، لم ينته بعد « وهكذا فإن الحداثة الشعرية العربية منذ التقليدية، ثم على الأخص مع الرومانسية العربية والشعر المعاصر، عثرت في هذه الحرية على ما يمنحها فرصة نقد وهدم السائد، الذي لم تكن تجد فيه نموذجا شعري والتنظيري، وكانت تعتبره عائقا لمشروعها الشخصي الخارج على المعايير »²، وبالتالي فمفهوم الإبداع الأدبي ضمن بنية مساءلة الحداثة مفهوم ناقد، متسائل، وهادم لمفاهيم البنيات السابقة المشككة للحظة الإبداعية الأولى، معيد للنظر فيها، مذهب لتلك التراتبية والخطية التي سنتها بنيات (التقليدية، الرومانسية العربية، الشعر المعاصر)، مستقل عنها في لحظة إبداعية ثانية، واضع لها في مواجهة أسئلة الحداثة.

3- مفهوم الإبداع الأدبي عند محمد بنيس:

بالجمع بين البنيات الإبداعية المتحولة السابقة بنية إلى بنية، يمكن القول إن مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية عند محمد بنيس، في مؤلفه الأكاديمي "الشعر العربي الحديث بنياته وإبداعها" مفهوم متحول، متعدد بتحول البنيات التي تصنعه وتعددها، بدءا ببنية التقليدية التي بقي مفهوم الإبداع الأدبي ضمنها راسفا في قيود الماضي ومعطياته وخاضعا للرؤية القديمة في الصدور، فمفهوم الإبداع الأدبي ضمن بنية الرومانسية العربية يحمل نفس معاني الدوال كما في بنية التقليدية

¹ - المرجع السابق: ص178.

² - محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، دار النشر، ص90.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

وفي الوقت نفسه يحمل معاني مناقضة لها، مروراً ببنية الرومانسية العربية التي كان مفهوم الإبداع الأدبي إثرها مفهوماً بديلاً عن المفهوم التقليدي، بالرغم من أنه كان يحتفظ بنفس السمات كما في بنية التقليدية، ليتحول المفهوم ضمن بنية الشعر المعاصر الذي كان مفهوم الإبداع الأدبي ضمنها يسعى إلى أن يكون مفهوماً متطوعاً إلى أفق جديد في الكتابة الأدبية إن شكلاً أو مضموناً، وي طرح رؤية مغايرة للمتعارف الأدبي، مما يمكن القول بأن مفهوم الإبداع الأدبي ضمن بنية الشعر المعاصر مفهوم متطوع إلى أفق عالي، مفهوم لا يختزل ذاته في معنى معين أو وظيفة معينة، إنه مفهوم سابح في فضاء الإبداع. وبالتالي، فمفهوم الإبداع الأدبي ضمن بنية مساءلة الحداثة مفهوم ناقد، متسائل، وهادم لمفاهيم البنيات السابقة المشككة للحظة الإبداعية الأولى، معيد للنظر فيها مذهب لتلك التراتبية والخطية التي سنتها (بنية التقليدية، بنية الرومانسية العربية، بنية الشعر المعاصر)، مستقل عنها في لحظة إبداعية ثانية، واضح لها في مواجهة أسئلة الحداثة.

4- خلاصة:

خضعت دراسة محمد بنيس للمنهج النصي/البنيوي، حيث أقر ذلك بالقول: «إننا، تبعاً لذلك، أمام اختيارين متكاملين، أولهما منهجي، يتخذ من الوصف أساساً للقراءة المحايثة للنص الشعري، وعن طريقه ينتقل من النظري إلى التحليلي ومنه إلى النظري وثانيهما نصي. ¹»، الذي عُني بالكشف عن العلاقات القائمة بين العناصر، في إطار نظام محايث يحكم شبكة

¹ - محمد بنيس: شعر العرب الحديث. بنية الرومانسية والحداثة، ص 27.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

العلاقات القائمة بين هذه العناصر، بدءا بالقراءة المحايثة للنص الشعري التي تعتبر مقولة أساسية في المنهج البنيوي، حيث يتم الاقتراب فيها من عالم النص من حيث تكوينه الداخلي، أما الاختيار الثاني فهو نصي/بنيوي في طاعة النص ذاته، حيث تختلف مضامين النصوص المعاصرة التي يتعامل معها محمد بنيس، وبالتالي فإن أي وضع لمنهج مسبق يعد تعسفا على النص وإخضاعا له، لقد انتهج محمد بنيس في البحث عن مفهوم للإبداع الأدبي العربي منهجا نصيا/بنيويا، عبر رصد مجموعة من البنيات المتحولة التي شكلت في محصلتها مفهومه للإبداع الأدبي، (بنية التقليدية، بنية الرومانسية العربية، بنية الشعر المعاصر، بنية مساءلة الحداثة)، حيث اعتمد طريقة المنطلق، الإستراتيجية، المآل؛ فكان منطلقه المزج بين الثقافتين العربية والغربية وإستراتيجيته قراءة نصية/بنيوية، وصولا إلى مفهوم الإبداع الأدبي كمآل، من خلال اتكائه على خزائن التراث العربي التي وظفها في الوصول إلى مفهوم للإبداع الأدبي ضمن بنية التقليدية، مستفيدا أيضا من أشعار البارودي، الجواهري، أحمد شوقي كمتون بقيت وفية للمتن العربي القديم، واستلهم – كذلك – الثقافة الغربية في دراسته لبنية الشعر المعاصر، معترفا بأن « بودلير، رامبو، ملارمي، هلدردلين، ريكله، كانوا من بين المشكلين لعائلتي المختارة »¹، متوصلا إلى أن مفهوم الإبداع الأدبي العربي، مفهوم متحول بتحول بنيات الإبداع التي رصدها وما يجمع هذه البنيات من علاقات، مهتما بصك المصطلحات وصياغة المفاهيم، من خلال تحديد البنيات المتحولة للإبداع الأدبي، وهو صنيع الفعل البنيوي الملتفت أولا إلى تحديد ورشة الاشتغال للمدونة محل الدراسة، كما بدا درسه – أيضا – أكثر إجرائية وعلمية وصرامة، وتتضح ملامح هذه الإجرائية من خلال إيلائه كبير الاهتمام للممارسة النصية، وهو مركز الاهتمام في الاشتغال البنيوي. كما نسجل انحياز محمد بنيس إلى الثقافة الغربية، حيث كان بمثابة السائس (المروض) الذي استعار خيول الغرب – التي هي أفكار نقادها ومبدعيها – وأعاد ترويضها وفقا لما تتطلبه الأرضية

¹ - محمد بنيس: كتابة الحو، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص32.

الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية

– محمد بنيس أنموذجا –

الشعرية العربية، لقد أنزلها من سماء النظرية الغربية إلى أرضية التطبيق العربية، مطلقا لها العنان في مهامه (صحراء) الثقافة العربية، والتي حازت على ثلاث بنيات (الرومانسية العربية، الشعر المعاصر، مساءلة الحداثة)، بينما اكتفى بتوظيف الثقافة العربية ضمن بنية التقليدية، حيث شكل رولان بارت- كقطب من أقطاب البنيوية - الإطار المرجعي لمحمد بنيس، متأثرا بمنهجه البنيوي، بقوله: « إن النص الشعري يتمنع على اختزال أضلاعه، ودلالتيه متمنعة أيضا، هكذا نصت لرولان بارت وهو يتحدث عن المعرفة¹، وهو يشير إلى رولان بارت الذي شكل قاعدته المرجعية، إذ إن المعرفة مشاعة ومشارك إنساني من خلال استراتيجية التناص وهو ما يعبر عنه رولان بارت نفسه بقوله: « تظل الكتابة ممتلئة بذكري استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تكون قط بريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة. والكتابة، تدقيقا، هي تلك التسوية ما بين حرية وذكرى [...] أستطيع اليوم، ولاشك، أن أختار لنفسي هذه الكتابة أو تلك، وأن أؤكد بهذه الإشارة حريتي، وأن أنزع إلى طراوة أو تقليد. لكنني لم أعد أستطيع، منذ ذلك، أن أنشر كتابتي في ديمومة ما، بدون أن أصير شيئا فشيئا سجين كلمات الغير، بل وسجين كلماتي الخاصة.»²، مشيرا إلى أن الكتاب يمكن أن تملك من استعمالها السابقة، ولكن لهذا الأساسى يكمن في طريقة تقديمها في شكل متميز.

وعلى هذا الأساس، فمفهوم الإبداع الأدبي العربي ضمن الرؤية البنيوية كما تجسدت في الجهد النقدي لمحمد بنيس، لا يعدو أن يكون حركة بنيوية نسقية تعتمد على الدينامية انتقل فيها المفهوم بين أربع بنى متفاوت الاختلاف فيما بينها نسبيا، مما يجعل من مفهوم الإبداع الأدبي مفهوما ديناميا متحركا.

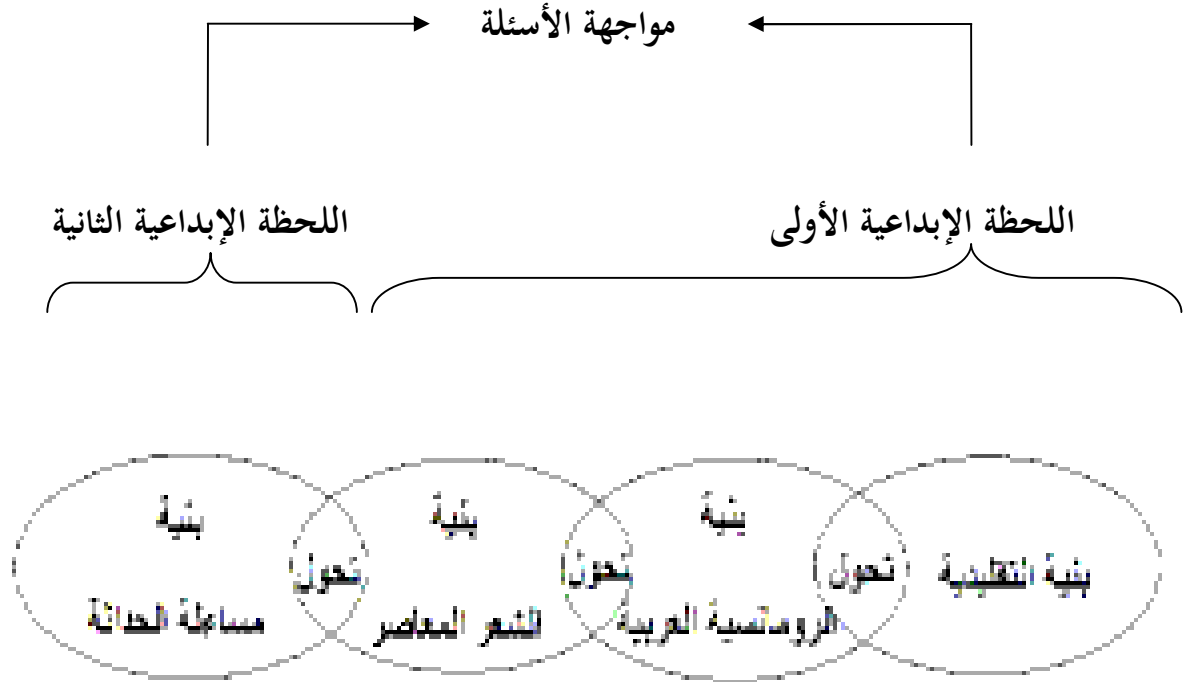
ويمكن توضيح قضايا هذا الفصل من خلال الخطاطة التالية:

¹ - محمد بنيس: الشعر العربي بعدت، ج1، ص60.

² - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، الرباط، ط3، دت، ص ص39، 40.

بنى الإبداع الأدبي المتحولة المشكلة لمفهوم الإبداع الأدبي عند

محمد بنيس.



الفصل الثالث

مفهوم الإبداع الأدبي العربي ضمن

الرؤية ما بعد البنيوية

– أدونيس أنموذجا –

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

تمهيد:

يعد الناقد العربي السوري علي أحمد سعيد المعروف في الساحة الأدبية بأدونيس قامة أدبية، من خلال جهوده التي سعت إلى إعادة قراءة الثقافة العربية القديمة والحديثة والمعاصرة، قراءة تطمح إلى تفكيك ملبأها عبر جهد اتسم بالجدة والأصالة والجرأة في تناول القضايا من جهة، وغزارة الإنتاج ونوعيته واستمراريته من جهة أخرى، وإذا كان البحث يهدف من خلال هذه الوقفة إلى استنتاج مفهوم الإبداع الأدبي عند هذا الناقد، فإن هذا المفهوم لا يعثر عليه في مؤلف واحد بقدر ما هو موزع على مستوى أعماله من قبيل: مقدمة للشعر العربي، كلام البدايات، زمن الشعر، سياسة الشعر، الثابت والمتحول،... إلخ. وبالتالي، فمحاولة تقصي مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس على مستوى كتاب واحد أمر لا يسلم من عدم الإلمام بالمفهوم، لأن ما يأتي كإشارة في مؤلف واحد يكون له البسط والتفصيل على مستوى كتب أخرى، وهو ما أسماه بعضهم بـ « المنجز المجتمع/المبعثر، فما كان يشكل لبسا في كتاب الثابت والمتحول، سرعان ما يتحول إلى حقيقة واضحة في مؤلف تال، وما كان يتمتع بجانب من الغموض يصبح صريحا وما كان مجرد إشارة في الثابت والمتحول، نجد أدونيس يفرد له كتابا بمفرده»¹، لذلك وجب على البحث قراءة كل أعمال الناقد التي تمت بصلة إلى الموضوع، بغية التوصل إلى مفهوم الإبداع الأدبي عنده، ولئن كان أدونيس على قدر من الغموض والالتواء في التفكير والتخريج الذكي للقضايا بلغة متأققة ومتأنقة، فإن ذلك جعله لا يقف متفرجا على حال الإبداع الأدبي، بل هو العدسة الناقلة/الناقدة لوضعه؛ الناقلة من حيث كونه شاعرا والناقدة من حيث كونه ناقدا، فقد أثار ضجة

¹ - عصام العسل: الخطاب النقدي عند أدونيس (قراءة الشعر أنموذجا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007، ص8.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

كبيرة في أوساط الساحة النقدية/الإبداعية العربية « وما لبثت آراؤه النقدية وإبداعاته الشعرية أن استنفرت عددا من الكاتبين والناقدين الآخرين على امتداد الساحة العربية، وقد اختلفوا في تقويمه تقریظا أو مدحا¹، ولئن كان ما كتب حوله^(*) يتراوح بين مؤيد ومعارض^(**) فإن « معظم الآراء تجمع على أنه محير وغامض وهادم تمتلئ نفسه بشهوة النقض ونزعة (الخلق) بأسلوب معقد وثقافة ملتوية تحتاج إلى أدوات كاشفة لأبعاده وآليات قادرة على النفاذ إلى حقيقة رؤاه²، مما يجعل البحث - في بداية هذا الفصل وكما في هذا الاستهلال - تتربص به حيرة كبيرة تنتصب في عديد الأسئلة، لعل أهمها:

- 1- ما هي المرجعيات (الخلفيات) المتحكمة في صياغة مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس؟.
- 2- ما هي المكونات (المتصورات) التي يقترحها أدونيس لمفهوم الإبداع الأدبي؟.
- 3- ما مفهومه للإبداع الأدبي؟.

1 - عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص25.

(*) - من أولئك النقاد الذين عرضوا لشعره: زوجته خالدة سعيد التي كانت تحمل اسما مستعارا (خزامى صبري) وأسعد رزوق، وحليم بركات، ورياض نجيب الريس، وحسين مروة، ومحمد دكروب، وجبرا إبراهيم جبرا، وفيصل دراج، وإحسان عباس، وأحمد بسام ساعي، ويوسف سامي اليوسف، واعتدال عثمان، وعلي الشرح، ومحمد بنيس، وعبد الواحد لؤلؤة، وغيرهم كثيرون. ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص26.

(**) - ينظر على سبيل التمثيل لا الحصر: بشير تاوريريت: أدونيس في ميزان النقد (أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه)، مطبعة مزوار، الجزائر، دت، دط.

2 - عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ص25، 26.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

1 - المرجعيات المتحركة في صياغة مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس:

تتكأ تجربة الكتابة عند أدونيس على ما يسمى بالتعالق النصي أو التناص(*) (Interxuality)، بين ممارسات تنوس بين مستوعات التراث العربي وخزائنه (أبو نواس، أبو تمام، ... إلخ) من جهة، وبين منتقيات غربية (بودلير، ملارمييه، ... إلخ)، من جهة ثانية، والحق أن أي كاتب لا ينطلق من فراغ، بل يتشكل وعيه من خلال خزائن النصوص السابقة ومن تاريخ القراءات المتعددة صانعة بذلك ذائقته الإبداعية والنقدية عن طريق عملية التأثر، فالكاتب/المبدع لا يتخرج من هذا التناص الذي هو ضرورة لكل إبداع، إذ الإبداع لا يكون من عدم، إنما العبرة في كيفية امتصاص هذه النصوص وفق عبقرية المبدع الخاصة وإعادة إنتاج نص جديد متميز.

ومن ثم فأدونيس لم يكن يبحث - من خلال هذه التضمينات - بناء تاريخ لأهرامه الشعرية، بقدر ما كان يبحث عن نفسه في أعمال الآخرين، هادفا إلى بناء مسار حدثي في مغامرة الكتابة، تحدوه في ذلك الرغبة في تحوير كل ما يقرأه ويطلع عليه وتحويله إلى عمل شخصي، وذلك عبر امتصاص مجموعة من النصوص وصهر أخرى، وكذلك من خلال إدغام جمل وتعابير وصور يعيد صياغتها بطريقته الخاصة وينسبها إليه، الإشارة إلى أصحابها ووضعها بين علامة تنصيص،

(*) - التناص: يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص، فيؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه، وانفتاحه على غيره من النصوص وذلك على أساس مبدأ مؤاده " أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة، يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول بتعدد ما طرقت عليه". وتعد جوليا كريستيفا أول من صاغ هذا المصطلح ومنحه مدلولاً محددًا، أقصد مدلولاً هو أبعد ما يكون عن فكرة تأثر الكاتب بغيره من الكتاب، أو فكرة مصادر العمل الأدبي بمعناها التقليدي، وأقرب ما يكون إلى مكونات النسق النصي نفسه، حيث يغدو التناص بمثابة تحول لنسق أو أكثر من أنساق العلامة إلى نسق أو أنساق أخرى، وعلى نحو يغدو معه مفهوم المصطلح نفسه بمثابة نقطة تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية. ينظر: إديث كريزويل: عصر البنيوية، ص 392.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

والإحالة على مصادرها، في تركيبية مختلفة تصنع نصه الجديد، وكل هذا من جملة خصائص أسلوب أدونيس، مما ينعكس - حتما - على مستوى نقده وإبداعه على حد سواء. ولقد انبرى لهذا الصنيع وتنبه له الباحث "كاظم جهاد" الذي يرى أن هذا « الإدغام لمقولات وجمل هائمة في التراث العربي والعالمي يخترق في الواقع وبلا مبالغة عمل أدونيس كله، ويكفي أمامه أن يعمل القارئ ذهنه، ويستنفر ذاكرته ليقع على العجيب من الأخذ الذي يخلو من كبير تمعن بالقول المأخوذ، كما يفعل مثلا بالصور البودلييرية "حلمي الحجري" و"رمحي الوثني" وسواها في أزهار الشر، والتي تتسرب حرفيا إلى أغاني مهيار الدمشقي، وكان أدونيس يوم كتابته على ترجمة بودلير¹، وقمين بالبحث الإشارة بأن المرجعيات التي سوف نقدمها بدعوى أن أدونيس يصدر عنها متعلقة بشعراء ومبدعين، ما يجعل هذا التأثير مترجما في أعمال الرجل الإبداعية (الشعرية) وليس النقدية، ولكن تبرير ذلك يتحدد في كون أدونيس مبدعا وناقدا يكرس في شعره أفكارا وينظر في نقده انطلاقا مما يكتب إبداعيا، وبالتالي فلا فرق بين مرجعيات الرجل إبداعا أو نقدا، وما يؤكد ذلك أكثر إشارات إلى أنه فطن إلى الموروث العربي الصوفي بإيعاز من تأثره بالشاعر الفرنسي رامبو وبالسرالية الفرنسية، علما أنه صدر عن التراث الصوفي في مجال النقد، وترجم ذلك في مؤلفه "الصوفية والسرالية".

- فما هي المرجعيات التي تستند إليها القراءة عند أدونيس؟.

¹ - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ماهو التناص؟)، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1993، ص

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

- وما طبيعة هذه المرجعيات؟ وإلى أي مدى يصف الناظر الأيديولوجي بهذه المرجعيات؟.

1-1- المرجعية التراثية:

لقد أعاد أدونيس إحياء شخصيات تراثية عن طريق إعادة صياغة شعرية لتلك الشخصيات، معيدا صهرها ضمن منظومته الشعرية الخاصة، مانحا إياها أدوارا جديدة هي من بصمة أدونيس الإبداعية؛ إذ يكمن جانب الفرادة والتميز في القراءة التي قدمها أدونيس لهذه الشخصيات - أثناء عملية استدعائها مرة أخرى- في منطق الاشتغال وطريقة التعبير، التي أضفى عليها طابعا شعريا/إبداعيا فريدا، ولكي يتسنى للبحث تحديد المرجعيات التراثية التي شكلت الإطار المرجعي عند أدونيس، فإنه من الضروري أولا - وكأمر ملح - تحديد:

ما المقصود بالتراث عند أدونيس؟.

ما موقفه منه؟ ما علاقة ذلك بمفهوم الإبداع الأدبي، ذلك أن هذه العلاقة هي التي شكلت مفهوما جديدا للكتابة/الإبداع عنده؟.

يرى أدونيس أن التراث « ليس النتاج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستفد، بل تظل فعالة، متوهجة وجزءا من حركية التاريخ". ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا "العودة" إليه و"الارتباط" به.¹، ولئن كان أدونيس - وهو بصدد شرح هذا الكلام- يرى أنه « ليس امرؤ القيس، وأبو نواس والنفري وأبو تمام والمتنبي والمعري ومحي الدين بن عربي، تمثيلا لا

¹ - أدونيس: المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005، ص49.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد النبوية

أدونيس - أنموذجا -

حصرا، تراثا أو ماضيا إلا بمعنى واحد هو أنهم ماتوا بأشخاصهم، أما نتاجهم وما يكتنز من حدوس واستبصارات فداخل في حركة وعينا وشعورنا وتطلعاتنا. إنه في بؤرة حضورنا الإبداعي «¹، فإنه على مستوى الكتابة والإبداع يجب ألا يحاكي الشاعر هؤلاء، وإنما يكون الإبداع الفعلي عن طريق عملية الاختلاف عنهم، وابتكار طرق خاصة به، وتتأكد خصوصية كل شاعر من اختلافه وتميزه ومعارضته لمن سبقوه، ف «الاختلاف هو الذي يعطي لحركية الإبداع تألقها وتنوعها وغناها، وهو الذي يجعل من الخصوصية الثقافية إبداعا متواصلا»²، ويمضي أدونيس - بعدئذ - في تبيان موقفه من هذا التراث راسما بذلك العلاقة بينه وبين مفهوم الإبداع الأدبي، كل ذلك شكل مرجعيته التراثية، علما بأن مفهومه للتراث وعلاقته بالإبداع، مرتبط بالتراث المكتوب الممثل للأصل^(*) في وجهة نظر أدونيس، ولئن كان الأصل متوافرا على جانب مهم من الثراء والغنى الذي تزخر به خزائن التراث العربي، فذلك لا يكفي لتثويره من طرف المبدع، وإنما على المبدع أن يمتلك حس التجاوز والتخطي في التعامل مع هذه القوالب والقيم، ذلك إذا سلمنا بما يراه أدونيس في حديثه عن التراث، أعني قوله: «التراث المكتوب مهما يكن غنيا، لا يصلح أن يكون بالنسبة إلى المبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي لا الانسجام والخضوع، إن رؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد فحسب، أيا كانت وإنما تتجاوزها، إنها أغنى منها

¹ - المرجع السابق: ص 49.

- أدونيس: المحيط الأسود، ص 49.

(*) - يرى أدونيس أن هذا الأصل مشتمل على الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

وأشمل وأسمى»¹، بالاستناد إلى نظرة أدونيس إلى التراث - وبعيدا عن عقلية التقديس والإقصاء- فإنه يرى أنه إذا كان هذا « الماضي أصلا مرجعيا من الناحية الدينية، فإنه من الناحية الثقافية يجب أن يكون أفق معرفة وتساؤل أي مجموعة اختبارات وكشوفات ومعارف، لا تتسم بأي طابع مرجعي نهائي»، مما يجعل من كل سعي أدونيسي قصد الزحف إلى التحديث والتجديد - في مسار الحركة الإبداعية - متضمنا للثورة على احتذاء الماضي وردة عليه ومحاولة الانفصال عنه، فلا يتحقق مبدأ الانفصال هذا إلا من خلال التحرر من هذه الأحكام والقوالب الجاهزة النمطية وتجاوزها، والتي تحول دون تحقيق مشروطين الكتابة/الإبداع ضمن فضاء الحداثة، هذه الطريقة فقط- يعتقد أدونيس- أنه يمكن أن « ينفصل الشاعر الجديد عفويا عن الماضي تقليدا ونقدا: عن مجموعة القيم والمفاهيم والآراء التي لم تكن ترى من تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب والتي سادت مناخنا الشعري، ووجهت شعرنا حتى أحواله في العصور الأخيرة إلى تمارين في الوزن أو في الزخرف واللهو»²، إن هذه الصورة التي يرسمها أدونيس لعلاقة التراث بالعملية الإبداعية يمكن أن نستنتج منها مفهومه الجديد للكتابة/ الإبداع، حيث يرى أنه:

« أ - ليس التراث ما يصنعك بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفئك ويتحرك بين يديك، التراث لا ينقل بل يخلق.

¹ - أدونيس: المحيط الأسود، ص 49.

² - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 104.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

ب - ليس الماضي كل الماضي، الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة فإن ترتبط كمبدع بالماضي، هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة، الوفاء لغير هذا البحث وفاء لسقوط مسبق.

ج - جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها، إنه في الفرق الذي يعدد العالم ويكثره.

د - الفعل المنتج أكثر أهمية من المنتج، يجب أن نكتب ونقرأ لا بروح توكيد النتاج بحد ذاته، بل بروح توكيد فعل الخلق.

هـ - ليست الثقافة... وإنما هي ابتكار، يجب أن نكتب ونقرأ، فيما نعني وعيا أصيلا أن الثقافة ليست الشيء القائم المؤسس، وإنما هي فيما يتحرك ويؤسس له¹، هذا على الصعيد النظري، أما على الصعيد التطبيقي، فمن المحطات التراثية التي تعد نواة لمفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس، رؤية كل من أبي نواس وأبي تمام للشعر/الإبداع، إذ يعتبران شاعرين مركزيين في الثقافة العربية القديمة.

أ- رؤية أبي نواس: من أجل الوقوف عند رؤية أبي نواس للشعر/الإبداع، يقول أدونيس: « حين نقرأ شعر أبي نواس، 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، فالقضايا الأربع التي يذكرها أدونيس تجمعها قضية محورية في مسيرة أبي نواس وهي الحساسية الشعرية

¹ - أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص313.

² - أدونيس: الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، ص109.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

التي أثارها والمتلبسة بلبوس الجدة وحاولت الوقوف في وجه السائد، حيث « يلبس أبو نواس فيما يشكل صورة العالم، قناع المجون، والخمرة هي، له، بؤرة التحولات »¹، هذه الصورة التي من خلالها يعيد صياغة العالم من جديد، في تجربة فريدة تكفل لأبي نواس الفرادة والتميز؛ حيث « تتم التجربة النواسية في مناخ من الرمز، حيث يبدو العالم والطبيعة مجتمعا آخر تتحقق فيه، بقوة الشعر، أحلام الشاعر ولقاءاته مع نفسه.»²، وهو ما يجعل أدونيس يذهب إلى اعتبار أبي نواس شاعرا يبدأ عالمه اليوم، بمعنى أن شعره شعر اللحظة، إنه صاحب نظر في الشعر « يحيل الظواهر إلى صور ورموز، ويرى عبرها ملامح وانعكاسات عالم آخر، فيما وراء الحس »³، وبالتالي فرؤيته للشعر تتحدد في كونه « لا يرث، بل يؤسس، ولا يكمل، بل يبدأ إنه لا يعود إلى الأصل، وإنما يجدد هذا الأصل في حياته ذاتها، وبدءا من تجربته »⁴، ذلك أن الشعر عند أبي نواس تجربة إنسانية تتحقق بعد اعتماد ذاتي، وحيث الشعر عنده تعبير عن ذات الإنسان قبل كل شيء.

ب - رؤية أبي تمام:

¹ - أدونيس: الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، ص ص109، 110.

² - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 49.

³ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 53.

⁴ - أدونيس: الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، ص 109.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

يرى أدونيس أن رؤية أبي تمام للشعر تبدأ من كونه شكل « بداية جديدة في الشعر العربي [...] إنه الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية، وعاش يرقص ضمنها »¹، ويتضح هذا التميز من خلال الخروج عن السرب، فلقد « كان العالم يموت في دلالات العرف والتقليد، فانبعث بشعر أبي تمام في دلالات جديدة. »²، متوسلا في ذلك بخلق « لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية، ولغة الحياة الشعرية السائدة »³، حيث إن أبا تمام كان « مأخوذا بالبدعة، أي الخروج على كل سنة. »⁴، فإذا كان أبو نواس شاعر اللحظة، فإن أبا تمام فيلسوف لا يبدأ عالمه اليوم ولكن يبدأ غدا. إنه يستشرف المستقبل، مما يكشف بأن رؤيته للشعر تتحدد في اعتباره الشعر بمثابة « عالم غريب من المعاني الغرائب العجائب، وهو كالنجم بعيد قريب وهو سحر وبيكاره وسراب مخادع. »⁵، هذا ما اعتبره البحث محطتين تراثيتين بارزتين شكلتا نواة لمفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس.

1-2- المرجعية الصوفية:

¹ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 46.

² - أدونيس: الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، ص 117.

³ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 45.

⁴ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁵ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 44.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

يتحرك أدونيس داخل جو صوفي نوراني إشراقي، شكل ثقافته الصوفية المتجاوزة لكل أنماط الصوفية التقليدية وأنواعه إلى نوع من الصوفية الفنية، وهذه الثقافة لم تكن - بل أبسط تجلياتها - لغة انبساطية ولادة أية حانية أو ممارسة شعرية في إطار الضيق العربي، بقدر ما كانت منحرفة من جذوره الأولى في الطريقة الصوفية، حيث شكلت هذه الطريقة موضوع رسالة أنجزها أدونيس¹ الذي « يعود احتكاكه بهذا التراث إلى وقت مبكر في حياته، سابق على مرحلة الدراسة الجامعية وأثناء دراسته الجامعية تعمقت علاقته أكثر فأكثر بالصوفية، فكانت ثمرة دراسته هذه العلاقة دراسة لنظرية "الهوهو" عند المكزون السنجاري»²، كما كانت هذه البداية الصوفية عند أدونيس بمثابة جذور انبثقت من معطفها صوفية فنية ذات طابع حدائثي في الشعر العربي، حيث عدت « نتيجة طبيعية لكون التجربة الشعرية لأدونيس في تجسيدها روح الفنان المبدع، فيه المأخوذ بنزعة التصوف»³، لذلك لم تكن هذه الصوفية الأدونيسية - إن جاز التعبير - صوفية طرائقية أو مذهبية، بل كانت صوفية خاصة بأدونيس نفسه، مميزة له عن باقي الطرق الصوفية الأخرى، كما لم تكن صوفية هادفة إلى تجسيد طريقة مريد أو حوارية يدين بفكرة مذهب أو طريقة معينة، هي صوفية أدونيسية ذات صبغة فنية، إنما صوفية شاعر وفنان ثوري، مما يجعل بعضهم يذهب إلى أن أدونيس لا يمكن محاكمته « وفق الأكاديمية والضبط المنهجي والجانب المرجعي، بل

¹ - كانت هذه النظرية صرخة احتجاجية ضد ما اعتبره في تلك الفترة "تخريب" في اللغة العربية كتحريك حرف "هـ" في "هوهو" نظرية الهوهو بين حسين بن منصور الخلاج والمكزون السنجاري".

² - عادل ظاهر: الشعر والوجود (دراسة فلسفية في شعر أدونيس)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000، صص 31، 32.

³ - المرجع نفسه: ص 30.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

يجب أن النظر إليه باعتباره فنا، وتحديدًا فنا ثوريا، والثوار معروفون بنزقهم وفوضويتهم وحماسهم وأيضا بجسامة أخطائهم»¹، ومن هذا الاعتبار يؤسس أدونيس نظريته للغة الشعرية - المتكئة على كثافة صوفية كبرى - على نظرية معرفية صوفية أشمل؛ إذ يغدو مزج هذه اللغة بين الظاهر المعلوم من جهة وبين الباطن المجهول من جهة أخرى، نوعا من تفكيك العلاقة بين ثنائية الظاهر والباطن في النظرية الصوفية العربية في شقها الإبداعي، مما يمكن القول - إلى حد بعيد - إن شعر أدونيس هو شعر صوفي في حلة جديدة، إنه حدس الصوفية الفنية، كل ذلك يعني أن المستوى الصوفي - كجانب مرجعي - عند أدونيس يحكم كل المستويات الأخرى ويهيمن عليها، وتطغى المرجعية الصوفية على صنيع أدونيس الإبداعي، لدرجة جعلته يصدر عن لغة تتخطى لغة الاتصال المباشر إلى حالة لغوية صوفية تتجاوز أجدديات الاتصال بين البشر فيما بينهم إلى نوع من الاتصال بالعالم المتلبس بحالة صوفية، ويلتقي أدونيس مع الصوفية في اللغة الرمزية وانفتاح الدلالة على المطلق والروح الاستشراقية التنبؤية ومواجهة كل السلطات وكل المؤسسات وحرية التخيل والثورة على مركزية العقل والكشف والتطلع والطوباوية، إنه يصدر عن مرجعية صوفية تطرح مفهوم الإبداع الأدبي بوصفه حالة صوفية متلبسا بها، وطريقة تعبير عن الحياة، في إطار نظرية عامة للثقافة، بعيدا « عن عقلانية العلم الباردة، وتطلعا إلى الكشف عن حقائق أسمى، إنسانيا، وأعمق من حقائق العلم »²، مما جعل المرجعية الصوفية تنفرد بخصوصية في تشكيل شخصية أدونيس، والتي سيكون لها بالغ التأثير في صياغة مفهوم الإبداع الأدبي من جانب صوفي.

1 - سفيان زادة: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 25.

2 - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985 ص 104.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

1-3- المرجعية الغربية:

تنطلق المرجعية ذات الطابع الغربي عند أدونيس من تراكم ثقافي سعى إليه - منذ البداية - بسبب جنوحه إلى الخلق والإبداع ومحاولة الاقتراب دائما من المركب، بعيدا عن البسيط العادي، لخص أدونيس كل ذلك في شخصية أسطورية يأتي في مقدمتها تبنيه للاسم المستعار أدونيس¹، وهو ما تعلق عليه الناقدة خالدة سعيد بقولها: « لقد اختار علي أحمد سعيد اسم أدونيس، إعجابا بهذه الشخصية الأسطورية منذ عام 1948. »²، ليكون ذلك بمثابة نقلة نوعية، كما كان اتجاهها نحو تحقيق واقع جديد، تمثل في إحداث انقلاب جذري وإقامة واقع بديل ومختلف، فقد « يفع علي أحمد سعيد في أوضاع حضارية وثقافية متردية، يحلم بانقلاب جذري يدمر هذه الأوضاع ليبنى على أنقاضها واقعا حضاريا جديدا، فتقمص شخصية أدونيس إله الخصب والنماء في الحضارة الفينيقية، مفترضا أن الأرض العربية يباب. وحين أخفق في تغيير هذا الواقع أو هدمه تحول اهتمامه إلى إقامة واقع ذهني في فن الشعر»³، وبذلك فأدونيس ينحدر من ثقافة غربية شكلت

¹ - كان اسمه: علي أحمد إسبر، ثم علي أحمد سعيد، فأدونيس أحد أصنام الفينيقيين- وهو اللقب الذي يعرف به أكثر في الأوساط الأدبية والثقافية عموماً، ومعلوم أنه ذو علاقة نرجسية باسمه - لا تحفظها العين- يفضحها شعره. ترك النصيرية واعتنق الشيوعية، هو من المغتربين ضمن لائحة القائمين على مجلة " شعر"؛ إذ معظمهم من المشردين" عمليا بعد التجربة الأولى للحزب السوري القومي بزعامة المسيحي أنطوان سعادة (1904-1940)، وما دفاعهم المستميت عن البطل الأسطوري"، والأسطورة التي تدور غالبا حول شخصية المخلص؛ إلا من بقايا مفهوم "النخبة" الذي هو أحد أركان مفاهيم هذا الحزب، وميراثه التاريخي. يعد أحد أقطاب الصفحة المطوية بعناية، وإن كانت نشرت جزئيا في أواخر الخمسينيات، تتعلق بالنشاط التحتي لمثل توجهات أدونيس الأدبية. ينظر: عبد القادر محمد مرزا: مشروع أدونيس الفكري والإبداعي (رؤية معرفية)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن- فرجينيا - ط1، 2008م، ص74.

² - خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص17.

1- عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، صص137،138.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

مرجعيتيه مستلهما أفكار وتجارب شعرائها ومبدعيها، ولذلك سوف نورد الحديث عن هذه المرجعيات مقسمين إياها إلى مرجعيات شعرية/إبداعية ومرجعيات نقدية، دون إغفال أن أمر يتمثل في أن أدونيس وهو يصدر عن هذه المرجعيات من الصعب التمييز بينه شاعرا وناقدا. وبالتالي، سيكون تركيز ثقل الإهتمام على شخصيات كان لها كبير التأثير في شخصية أدونيس كنماذج.

1-3-1- المرجعية الشعرية/الإبداعية:

أ- شخصية رامبو: يعتبر الشاعر الفرنسي رامبو من أكثر الشعراء تأثيرا في شخصية أدونيس، خاصة من خلال نصه الشهير "فصل في الجحيم" وهو نص تأثر به أدونيس وأعجب به، فهاجر إلى نصه الجديد "هذا هو اسمي" محاولا تحويل دواله ومدلولاته كنص أصل لصالح نصه الجديد، الشيء نفسه يعلق عليه الناقد المغربي محمد بنيس بقوله: «كتب رامبو "فصل الجحيم" سنة 1873م مودعا بها الحضارة الصناعية الحديثة والعقلانية الأدبية الأوروبية، ونشر أدونيس "هذا هو اسمي" في مايو 1969م، بعد أن انتهى من كتابتها في أوائل يناير من السنة ذاتها، أي إنها كتبت بعد هزيمة 1967، وبها كانت صرخته في وجه تخلف العالم العربي وسلطة الاستبداد فيه، من هنا ندرك أن هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس تحققت فيها الوظيفة التملكية لأدونيس زمن آخر غير زمن رامبو، واختلاف الذات وزمنها حضر فيه شرط التحول، رغم أن قصيدة أدونيس مع نص رامبو¹، وتبلغ درجة تأثر أدونيس برامبو وإعجابه به، مبلغا جعل أدونيس يعتبر رامبو شاعرا صوفيا معللا هذا الاعتبار بتقديم تبرير لذلك، يقول فيه: «يستخدم رامبو في كتابته كلمات رمزية

¹ محمد بنيس، شعر رامبو، مطبعة جامعة الجزائر، ج4، ص208.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

صوفية، تتردد كثيرا كمثل العطش والشرب والارتواء والجوع والأكل والدمع والبكاء والضحك والرقص والجنون، وهي كلمات تترجم رغبة الشاعر في الاتحاد بالوجود»¹، وهو ما أغرى أدونيس لقراءته كشاعر تميز بتجربة منفردة، ليكون رامبو من الشخصيات التي ساهمت في التكوين الثقافي لأدونيس.

ب- شخصية سان جون بيرس (Saint John Perse) (*): بالإضافة إلى اتكاء أدونيس على الإرث الإبداعي للشاعر الفرنسي رامبو وتركته الشعرية، نجد ممتزجا بصوت شعري فرنسي آخر؛ هو الشاعر سان جون بيرس، والذي كان بمثابة منارة إبداعية استلهم من خلالها أدونيس مرجعيته الإبداعية، إذ « تحققت هجرة نصوص سان جون بيرس إلى نصوص أدونيس من خلال المقاطع المعنوية "مزامير" في ديوان أغاني مهيار الدمشقي»²، وتعمق فكرة تأثر أدونيس بسان جون بيرس أكثر مع خالدة سعيد، الذي تعتبره مرجعية علي في كتابها أدونيس متأثر به في كتابة قصيدة (هذا هو اسمي) ذاهبة إلى القول بأنه « تجئ هذه القصيدة (هذا هو اسمي) مليئة بشهوة النقص والخلق، شهوة الحركة والبحث والتجاوز، وتؤكد سلطة الجنون. أي سلطة الشعر، هذه السلطة الشعرية المتحدية الضارية تذكر بسان جون بيرس، الذي يخترق العالم

¹ - أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، ص249.

(*) - سان جون بيرس: (1887-1971) شاعر فرنسي حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1960.

³ - محمد بيبي: شعر العرب طويلا، دار الساقي، بيروت، ط4، ص208.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

إلى رحم البحر- المرأة»¹، وهو ما يعرف به أدونيس الشعر، الرأي ذاته يذهب إليه الناقد عدنان حسين قاسم الذي يرى بأن «بيرس اتخذ من البحر رمزا للإبداع كما هو الحال عند أدونيس، كما قرن بين البحر والحلم، ولما كان العقل والحكمة في حالة عداء ومواجهة مع الحلم، لأنهما من طبيعتين متناقضتين، فإن بيرس يناصر الحلم ويتصدى للعقل، ويتفق أدونيس في هذا اتفاقا كاملا مع بيرس»²، ما يجعل شخصية أدونيس تتماهى وشخصية سان جون بيرس، الذي كان من الأقطاب التي شكلت معالم شخصية أدونيس في بعدها الإبداعي، كما تأثر كذلك ببودلير في شكل الشعر.

1-3-2- المرجعية النقدية:

أ- شخصية رولان بارت: الناقد الفرنسي رولان بارت من النقاد الذين تأثر بهم أدونيس وشكل قاعدته المرجعية، ويمكن الوقوف عند إحدى محطات هذا التأثير البارتي من طرف أدونيس، يقول هذا الأخير: «لابد لامرأة من أن يكون فيها جزء من الرجولة، من الذكورة، داخل كيانها، وداخل حياتها، والعكس صحيح لأن رجلا يخلو من شيء من التأث في حياته لا يشير الاهتمام، تلکم علامة على النقص. فلکي يكون إنسان حقيقي كائنا حقيقيا، عليه أن يعثر على جزئه المنشود الضائع. هو ذا معنى الحب، فالحب إنما هو الكمال النهائي»³، والفكرة نفسها

¹ - خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص 95.

² - عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 202، 203.

³ - أدونيس: الهوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، الجنس) بالتعاون مع شانتال شواف، تع: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر التوزيع، دمشق، ط 1، 2005، ص 57.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

استقاها أدونيس من كتاب "شذرات من خطاب في العشق" لرولان بارت، الذي يطرح الفكرة عن الانتظار والغياب، فقام أدونيس بتحويل الفكرة لغة وتعبيرا محافظا على فحواها الأصلي، يقول بارت: «تاريخيا رعت المرأة خطاب الغياب، لأن المرأة والحضر والرجل صياد متنقل. نجم عن ذلك أن ثمة أنوثة في كل رجل يروي غياب الآخر، أنوثة تعلن عن نفسها، لأن هذا الرجل الذي ينتظر ويتألم من الانتظار يتأنت بفعل معجزة، ليس الرجل متأثرا لأنه مثلي، بل لأنه عاشق.»¹، ويتابع الباحث محمد بنيس مسيرة تأثرات أدونيس برولان بارت الذي عده «مدارة صار على حجتها أدونيس في تجربته النقدية، معتبرا « الشذرات النظرية التي استحوذت على رولان بارت وجماعة طيل كيل Tel Quel الموسعة، هي ذاتها التي انقاد بها أدونيس في ممارسته النصية منذ نهاية الستينات وفي كتاباته النظرية... وكان أدونيس يوجه بهذا تاريخا شعريا يمتد عبر ما يقرب من عشرين قرنا على عكس وضعية النقاد الجدد في فرنسا»²، على أن هذه المرجعية البارتية عمت آلاؤها على كتابات أدونيس النقدية، حيث يتجلى ذلك من ترسم أدونيس لخطى بارت على صعيد قراءة النصوص؛ إذ تمثل أدونيس مصطلح إعادة القراءة في قراءته للشعر الجاهلي خصوصا، كما أعاد قراءة الثقافة العربية، محاولا تفكيك سلباتها، فاتحا هذه القراءة على الاحتمال والتأويل لانهاية الدلالة، وهي مقتنيات ونقبات قرآنية غريبة، استقاها أدونيس من رولان بارت، ويوضح أدونيس ذلك بقوله: « ليس للنص الشعري معنى - كما كان يفهم تقليديا، وإنما هو حركية من

¹ - رولان بارت: شذرات من خطاب في العشق، تر: إلهام سليم حطيط، حبيب حطيط، على الشعر والنقد والادب، الكويت، ط1، 2000، ص26.

² - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته ونماذجها، ج 3، ص ص 56، 57.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

الدلالات، إنه بتعبير آخر، لا يقدم اليقين، بل الاحتمال، إنه نص يتجدد مع كل قراءة: لا ينتهي، لا يستنفد»¹، هذه الطريقة لقرأ أدونيس بارت وتأثر به وتبنى مبادئه، وهو ما جعل « ظلال هذه المبادئ جميعا ماثلة بوجه أو بآخر في النقد الجديد بمختلف اتجاهاته، على الأقل في مستوى التنظير، ولعله لم يكن من قبيل المصادفة تشير أدونيس بالنقد الجديد الغربي، والتعريف بمبادئ بعض أقطابه وعلى رأسه بارت»²، هذا التأثر بالخطاب النقدي الغربي، شكل لدى أدونيس وعيا نقديا وثقافيا، استثمره في صياغة مفهوم للإبداع الأدبي العربي، انطلاقا من عُدّة فكرية ومصطلحية غربية.

ب- شخصية جاك دريدا: يواصل أدونيس تمثله لقامات غربية صنعت المشهد النقدي الغربي المعاصر؛ إذ يعتبر أصحاب كتاب معرفة الآخر، أن الأشرطة التي قطعها مجنة شعر في -مورثها هي» أقرب إلى أن تكون تفكيكا ارتدى لبوس صوفية حيناً، وأيديولوجية أو شكلائية، أو تبشيرية أحيانا أخرى، لكنها في جميع الأحوال كانت تؤدي وظيفة أقرب إلى الوظيفة التي أدتها مجلة (تل كل) عند جماعة التفكيكيين الفرنسيين، وبين الأسماء الكثيرة التي احتضنتها مجلة "شعر" يبرز اسم أدونيس بوصفه الممثل الأشهر لهذه الجماعة»³. ولعل هذا ما يرجح القول بأن تجربة أدونيس في عمومها تجربة شبيهة بتجربة دريدا، فقد قام أدونيس باستعارة أفكار دريدا محولا إياها

¹ - أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، ط1، 1989، ص27.

² - محمد الناصر العجمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع - صفاقس - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط1، 1998، ص131.

³ - عبد الله إبراهيم (وآخرون): معرفة الآخر، ص69.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

وظيفة نقد اليقين المعرفي العربي الثابت، بعد أن كانت مهمتها نقد التمركز حول العقل عند دريدا « فدريدا ينتقد الفكر الغربي بوصفه فكرا متمركزا حول المنطق، وأدونيس يأخذ على الفكر العربي تمركزه حول الوحي، دريدا يدين التمركز حول الصوت، وأدونيس يدين الشفاهية، دريدا وأدونيس يشتركان بالدعوة إلى اللامركز والتعدد وعلم الكتابة... إلخ، بل إنني لأجد تماثلا في المصطلح أيضا، فما يسميه دريدا التخريب، يسميه أدونيس الخلخلة والتفجير¹، كما يمكن اعتبار تبشير أدونيس واعترافه بعدم الانضواء تحت لواء أي منهج أثناء عملية النقد، انضواء تحت مظلة استراتيجية التفكيك عند دريدا الذي لا يعترف بكونها نظرية ولا بكونها منهجا نقديا، بقوله: «لا أزعّم أنني ناقد. ولا أتبنى في تذوق الشعر وفهمه أي منهج، ولئن صح لي أن أحدد في هذا المجال ما أنا، فإنني أميل إلى أن أصنف نفسي بأني راء، يتجه نحو أفق غير مرئي²، حيث إن هذا الاعتراف من أدونيس بعدم الانضواء تحت مظلة أي منهج في النقد، يدخله في خانة أتباع دريدا وحوارييه ويؤسس لاعتبار أدونيس يصدر في مفهمته للإبداع الأدبي العربي عن رؤية ما بعد بنيوية.

2- مكونات مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس:

إن مسألة استنتاج مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس، تقتضي الإشارة إلى مجموعة من مكونات أو التصورات المرتبطة بهذا المفهوم والإسهام في تشكيله، ذلك أن كل مكون من هذه

¹ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

² - أدونيس: كلام البدايات، ص 189.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

المكونات سيكون طريقا من الطرق المؤدية إلى هذا المفهوم، وكلما تعددت الطرق كلما كانت فرص معرفته وتعريفه أكثر وضوحا، ولما كانت المفاهيم هي المداخل التي تتأسس عليها كل نظرية، باعتبار أن « مفاصل الصناعة النظرية هي المفاهيم سواء أكانت مفاهيم أولية أم مفاهيم لها تحديدات جامعة مانعة، أم لها تعبيرات مسندة إليها توضح علاقتها ووظائفها »¹، فإننا سنسعى لاستنتاج مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس، من خلال هذه المكونات المفهومية التي تتظافر فيما بينها في بنية متماسكة مع باقي المكونات والعناصر الأخرى، ضمن عملية تساندية تمكننا من الظفر بمفهوم للإبداع الأدبي عنده، على أننا إذ يعوج على جملة هذه المكونات التي يتحدث عنها أدونيس ويقدم من خلالها مفهومه للإبداع الأدبي، فإننا نرى أن الإمساك عن القول فيها يجعل هذا المفهوم يتنازع العدم واللامفهوم، فتضمن هذه المكونات بالإفصاح عن هذا المفهوم ودونها يقر حضوره حضورا شاحبا، ومن ثمة فهذه المكونات - في نظرنا - تمثل الإطار العام الذي يتحرك فيه مفهوم أدونيس للإبداع الأدبي، لنصل إلى حد يمكننا من تحديد ملامح هذا المفهوم من خلالها والتي تنتظم مشروعه الإبداعي/ النقدي.

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس، مفهوم لا يعثر عليه كمفهوم ناجز؛ بل هو مفهوم مركب له عدة مكونات تشكل في محصلتها مفهوم الرجل للإبداع الأدبي، وبالتالي لا بد من الوقوف على هذه المكونات وهي:

- الشاعر.

¹ - محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2010، ص7.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

- الشعر (القصيدة).

- فضاء الإبداع الأدبي (الحدائث).

2-1- الشاعر:

يقترح أدونيس مكون الشاعر من منطلق أنه يؤسس لمفهوم الإبداع الأدبي، انطلاقا من الذات المبدعة، ذاهبا إلى القول بأن تاريخ الإبداع الأدبي على اتساعه وشساعته، هو تاريخ قامات الشعراء الذين خلدوا أسماءهم وتركوا بصماتهم في مسيرة الشعر العربي، من خلال روائع أدبية، ويشرح ذلك بالقول: « لا يوجد شعر بل يوجد شعراء فقط، وشرط أن تكون تجربة كل شاعر فريدة »¹، مما يكسب مكون الشاعر عند أدونيس أهمية كشريك في العملية الإبداعية وكنبنة أساس في تكوين مفهومه للإبداع الأدبي، إذ « ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة. المطلقة ليست هناك، بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر، ماهية وشكلا، تحديدا ثابتا مطلقا، الوجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة، وفي تعاقب القصائد وإكمال بعضها البعض الآخر »². وعليه، فأدونيس ينتخب الشاعر على الشعر، فوجود الشاعر يعني وجود الشعر، والعكس غير صحيح، شرط أن يكون لهذا الشاعر سمة الفردية والاختلاف والتميز، وهي سمات لزمتم تجارب كل الشعراء العرب التي كانت بحثا عن المختلف، وكان لكل شاعر رؤيته الخاصة به. من هذا المنطلق، كان الشاعر عند أدونيس رؤيوبا ثوريا يعينه في

¹ - أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1986، ص95.

² - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص107.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

ذلك موهبته وحساسيته الأصيلة، واللغة بمثابة أداة لتحقيق هذه الموهبة والحساسية « لأن هناك دوما إرادة في التغيير، التي تجعل من اللغة كيانا لا نهائيا، تؤطره جدلية السؤال والجواب »¹، فأدونيس بحكم أيديولوجيته، والأيدولوجيا كثيرا ما تلقي حجابا على إدراك الحقيقة، فهو انتقائي حين يرى في جبران خليل جبران أهلا لكونه شاعرا ملهما موهوبا ثوريا ورؤيويًا، إنه « الشاعر الثوري المتحرر من كل قاعدة سلبية »²، ذلك أن التحرر من كل قاعدة سلبية هو تحرر من كل الأنماط والقواعد المسبقة التي تملئ على الشاعر والتي تحول دون تحقيق أية « نقلة إبداعية، إذا تحرر من كل ما يعيق ويحول دون إبداعه »³، وهذه الحرية هي السبيل إلى الإبداع الذي هو جوهر الخصوصية التي تميز الشاعر، ويقرن أدونيس شرط الإبداع عند الشاعر بشرط الحرية، فيرى أن الشاعر لا يمكن « أن يكون مبدعا إلا إذا كان حرا »⁴، حرية تؤهله لتأدية وظيفته الإبداعية على أكمل وجه، كما أن أدونيس بحكم نرجسيته كشاعر، فكما ينظر للشعر العربي، كذلك ينظر لشعره بحكم كثافته وكثرتة، محاولا إيجاد قواعد نقدية تدرس شعره، وبالتالي فالشاعر عنده مطالب أن يكون ذا رؤية شاملة تجعل من الكل طريقا للحكم على الجزء، وهو الشيء الذي يراه في شخصه حين يقول: « حين بدأت محاولتي لتقديم الشعر العربي للقارئ العربي الحديث، عشت هذه

¹ - محمد شوقي الزين: (البعد العالمي للفكر التأويلي عند غادامير)، تر: عبد القادر بودومة، مجلة الاختلاف، العدد 1 جوان 2002، الجزائر، ص 21.

² - أدونيس: الثابت والمتحول، (صدمة الحداثة)، ج 3، ص 178.

³ - المرجع نفسه: ص 181.

⁴ - المرجع السابق: ص 197.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

التجربة تجريبيا وميدانيا، فقد كان علي أن اقرأ هذا الشعر قصيدة قصيدة بل بيتا بيتا»¹؛ حيث إن أدونيس عاش الشعر تجربة، والتجربة لا تشرح بل تعاش، تجربة ميدانية شاملة لكل التراث الشعري العربي، كذلك كان جبران شاعرا صاحب « رؤيا شاملة جديدة للعالم والإنسان »²، وهي رؤيا لا تحققها إلا لغة تحتضن هذه الرؤيا، لغة جديدة تتعد عن نمط الخطية والوضوح وتشق سديم المعنى لإيصال رسالة الشاعر إلى المتلقي، كما أن الشاعر عند أدونيس شاعر يصدر عن منطق جمالي رؤيوي، وقصائده ذات خيط ناظم فيما بينها يؤهلها لنقل رسالة سعى إلى تحميلها قصائده، وإلا جاءت قصائده جمعا ووصفا لمجموعة أحداث وانفعالات ليس إلا. فالشعر توليفة وهو ما يلاحظه أدونيس بقوله: « لم يعد الشاعر من يكتب قصيدة تلوى الأخرى، دون رؤيا للعالم أو موقف منه، بحيث يجيء شعره مجموعة من الانفعالات أو وصف الأحداث دون رابط رؤيوي وجمالي فيما بينها، ويوحدها، بل الشاعر هو الذي يصدر عن رؤيا أي من له رسالة، كما يعبر جبران ومن لا رسالة له ليس شاعرا »³؛ إذ أصبح لزاما على الشاعر أن يعيش معترك الحياة ككل ويتعامل معها بوصفها كلا ملتحما، ويصدر في ذلك عن رؤيا توحد هذا الكل وتجعل منه رسالة. وإذا كان مفهوم الإبداع - عند أدونيس - هو الكشف عن الجديد والسبق إليه، وعدم الاحتذاء في عملية الخلق، صادرا في ذلك عن رؤيا شاملة، وموقف من العالم والإنسان، فإن

¹ - أدونيس: الثابت والمتحول، (الأصول)، ص18.

² - أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص178.

³ - المرجع السابق: ص41.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

« الشاعر ليس شاعرا إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه الآخرون، أي يكتشف ويستبق »¹. ذلك أن للبعد الإبداعي - في نظر أدونيس - فرادة، اختلافا، وتميزا تجعل من الشاعر إنسانا متفردا ومنفردا بمنزلة لا يصلها أحد غيره، يشعر بما لا يشعر به غيره ويفكر بطريقة لا يفكر بها غيره، ويتطلع إلى أن يكون أسرا للحياة لا أسيرا لها. هو الشاعر إذن كمكون لمفهوم الإبداع الأدبي - عند أدونيس - شاعر رؤيوي، ثوري، متفرد، متحرر، مجدد، صاحب موقف وحامل رسالة.

2-2 الشعر (القصيدة):

يستأنف أدونيس مكونات مفهوم الإبداع الأدبي - وعلى غرار مكون الشاعر - بمكون الشعر (القصيدة)، حيث يعد الشعر أكثر تعبيرا عن الإبداع الأدبي العربي؛ إذ يعد فلسفة بديلة، فهو يخلق عالما مختلفا عن واقع العالم المحسوس، ومن ثمة على الشعر الجديد - في نظر أدونيس - أن يتحرر من جميع المفاهيم القديمة البالية، ورهان القصيدة عنده بمدى استجابتها لرؤيا العالم، ومدى

¹ - أدونيس: زمن الشعر، ص 284.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

مآثرها لتطور العصر، وإنشائها - أيضا - في الكشف عن عالم شعري جديد، متكئة على كلية التجربة الإنسانية، على خلاف الشعر المناسباتي الذي يهتم بتقديم المسائل والقضايا الجزئية والعناية بأيدولوجيا ما، وتكون « معجزة هذا الشعر هي، على وجه الدقة، أن لا يعكس هذه المعطيات وحسب بل أن يتجاوزها، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحننا وراءه رؤيا العالم »¹، وعليه فلا يمكن - بأي حال من الأحوال - أن « نبحت في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه »²، وحينئذ ترتفع القادة أن تكون حاملة صرد صور أو أفكار، متسامية إلى تمثيل الكون الشعري الذي يحوي الإنسان وآماله وآلامه، ويأبى الشعر - عند أدونيس - إلا أن يكون تساؤلا دائما ولهيبا مستعرا وسؤالا دائما وبحثا متجددا تزداد مساحته بقدر اتساع مساحة هذا التساؤل، إنه « اللهب الذي يخترق الطاقة المغيرة، وهو لذلك ليس قبولا، بل سؤال دائم وبحث دائم، وتجاوز دائم، من أجل تغيير الحياة وجعلها أكثر جمالا ونقاوة وإضاءة »³، ويعتبر أدونيس الشعر شكلا من أشكال المعرفة الحدسية أو الرؤيوية، وهو بذلك لا يقدم أجوبة للأسئلة متعارضا في ذلك كله مع كل أيدولوجيا، معتبرا إياه: « نقيض كل نظام معرفي أيدولوجي مغلق، فالدين والأيدولوجيا يقدم أجوبة وحلولا، أما الشعر فلا يفعل ذلك، إنه يمثل سيرورة مستمرة مع السلطة المتمثلة في

¹ - أدونيس: زمن الشعر، ص11.

² - المرجع نفسه: ص12.

³ - المرجع السابق: ص126.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

الأنظمة الدينية أو السياسية أو المعرفية الأيديولوجية»¹، ذلك أن الشعر عند أدونيس مرتبط بالمسائل التجريدية كالخير والشر و : ومن طبيعة هذه الأمور أنها غير محسوسة ولا يمكن إدراكها، كذلك الشعر، ويرى أدونيس-أيضا- أن مرجع التأثير في الشعر ليس الأفكار والصور والأيديولوجيا، إنه « حقل تخييل لا حقل تعقيل، حين أقول هذا لا أعني أن الشعر يناقض الفكر، بل بالأحرى أنه ينقل الفكر بطريقة تجعل الفكرة تشبع من القصيدة كما يشبع ضوء الشمس، أو كما تخرج الرائحة من الوردة»²، على حد تعبير أدونيس، والشعر وفقا لهذا لا يتصادم مع الفكرة، بل يجعل مما يعتمل في دواخل الشاعر من معارف وخبرات تتم ضمن نسق فكري، فالشعر عند أدونيس هو رؤية التغيير المتواصل (المتغير/المتحول) ضمن جدلية الهدم والبناء، في جميع مظاهر الحياة، متجاوزا به كل أشكال المفاهيم والقيم المترسخة (الثابت/الراسخ)، من هنا يعرفه - أي الشعر- قائلا: « ليس الأثر الشعري انعكاسا بل فتحا، وليس الشعر رسما بل خلق »³، فالشعر عند أدونيس حركة وتغير وولادة مستمرة، ذلك أن فكرة الجمال الشعري معناها موت القديم لأن للفعالية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال، بالإضافة إلى أن تحديد الشعر بالوزن والقافية تحديد خارجي بعيد عن صميم الشعر ذاته، فهو مناقض للشعر نفسه، إنه تحديد للنظم لا للشعر، مضيفا- والقول لأدونيس أيضا- « إنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة»⁴،

¹ - أدونيس: سياسة الشعر، صص 174، 175.

² - المرجع نفسه: ص 178.

³ - أدونيس: زمن الشعر، ص 11.

⁴ - المرجع نفسه: ص 09.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

ومرد اعتبار التجربة الشعرية عند أدونيس، بأنها رؤيا وليست رؤية، راجع إلى أن شعره يصدر عن كثافة فنية يمتزج فيها الشعر بالرمز بالأسطورة وبالعالم الميثولوجيا وغيرها، ويغدو الشعر - بهذا المعنى - عند أدونيس؛ عبارة عن « مغامرة أنطولوجية يدخل من خلالها الشاعر إلى عالم متعدد، تضحي فيه الذات تمارس كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود الإنساني وكصيرورة تاريخية تعيد اكتشاف التشكلات والممارسات الخطائية »¹، فعالم الشعر الحقيقي - عند أدونيس - هو عالم **تكنف وارتيد الضيق**، جاعلا الشعر في خانة المعرفة والحقيقة، كلها أسئلة مفتوحة على العذرية والتجدد، والسر في ذلك فراغ يتوسط الكلمة والشيء وعلاقتها المتغيرة باستمرار، وهذا « الفراغ الذي لا يمتلئ يعني أن السؤال: "ما المعرفة؟" أو "ما الحقيقة؟" أو "ما الشعر؟" يبقى سؤالا مفتوحا، ويعني أن المعرفة لا تكتمل وأن الحقيقة بحث دائم. »²، إضافة إلى كون الشعر سؤالا مفتوحا في بحث دائم، يرى أدونيس أن هذا لا يكفي بل عليه أن يحوى - كذلك - فلسفة في الحياة ونظرة رؤيوية إلى الوجود فهو شكل من أشكال المعرفة، بل هو أسمى أشكال المعرفة الأخرى، وتظل القصيدة/الشعر غير مكتملة، لكنها شيء يتجه نحو الاكتمال في فضاء الحداثة، شيء مرتبط بالآتي فعلى رأي خالدة سعيد « القصيدة الكاملة قائمة أبدا فيما يأتي كل قصيدة دفعة جديدة، تضعك في الطريق نحو القصيدة المكتملة »³، فخالدة سعيد بنفيا هذا لوجود قصيدة مكتملة في فضاء الحداثة، فهي تقدم تبريرا لذلك **تجربتها القصيدة** تتجه نحو المستقبل استشرافا لوضعها الإبداعي

¹ - عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل (قراءة في شعر أدونيس) إفريقيا الشرق، بيروت، دط، 1998، ص14.

² - أدونيس: الشعرية العربية، ص112.

³ - خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص92.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

وحجتها في ذلك التسلح « بالسؤال بالمواقف العفوية، بالمواقف المبتكرة، بالمواقف المتخطية المتجاوزة، المتخطية الناقضة الرافضة حدود العقل، وحدود الصبر والقناعة والتروي وحدود القيم والنظم وحدود المرئي والمعروف »¹، يذهب أدونيس إلى أنه لا يمكن أن يكون للشعر أية ماهية، ذلك أنه لا يتحدد، وكل تحديد يجب أن يستند إلى قواعد ومقاييس، في حين الشعر خرق مستمر للقواعد والقوانين والمقاييس، فالشعر لا مشكلة له « لأنه هو المشكلة الأولى، وهو الأساس الأول الذي نرى فيه وعبره واستنادا إليه الوجود، وعلاقتنا به »²، ذلك أن الدور المنوط بالشعر القيام به - في تصور أدونيس - خلق عالم جديد ونظرة جديدة للعالم ولعلاقتنا به. وبالتالي « من الصعب تتبع مفهوم أدونيس في الشعر، ربما سبب أسلوبه القائم على التكرار والمجاز وانعدام الترابط بين الأفكار، وربما لأنه يكثر من استخدام المصطلحات رؤيوية صوفية ومصطلحات مثل التغيير والتجاوز بوفرة »³؛ حيث إن مفهوم الشعر عند أدونيس يعنى بتقديم تصور بديل ومفهوم مغاير للسائد والعادة عبر هذه المصطلحات، كما يذهب بعضهم إلى أبعد الحدود، منتهيا إلى الحسم في ماهية الإبداع/الشعر عند أدونيس بالقول: « لا وجود لماهية ثابتة ونهائية للشعر؛ أي إن ماهيته تكمن في أنه بدون ماهية محددة قبلها، وبذلك لا معنى للكلام على وجود الشعر مع ماهيته، إلا إذا كان المقصود أن العمل الشعري يفصح عن طبيعة غير

¹ - المرجع نفسه: ص93.

² - عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل (قراءة في شعر أدونيس)، ص121.

³ - عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص80.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

المستقرة، عن كونه لا يخضع لتعريف نهائي¹، ذلك أن الشعر عند أدونيس في رحلة كشف مستمرة لا يلتزم بماهية محددة، ساعيا إلى خلق عوالم جديدة في تغير مستمر، مما يحول دون القبض على ماهية محددة له وإعضائه تعريف محالي وقار.

2-3- فضاء الإبداع الأدبي (الحدث):

يقدم أدونيس مكونا الشاعر والشعر ضمن فضاء للإبداع الأدبي هو الحدث، على اعتبار أن النظرية الشعرية لديه مؤسسة على فكرة الحدث بما تتضمنه من مقولات: كالرؤيا، التحول، الكشف... إلخ. وفي هذا الفضاء وتحدد مفاهيمي يكمن إبراز نموذجين شعريين كان لهما بالغ التأثير في مسيرة الشعر العربي ككل، وهما القصيدة الرؤية، والقصيدة الرؤيا/الكلية^(*)، فالأولى تقتات على تلك الأفكار البسيطة والعادية في واقع الناس، متوغلة في جمالية الناس اليومية وتفصيلها، أما الثانية (قصيدة الرؤيا)؛ والتي صك أدونيس مصطلحها منذ أواخر الخمسينيات؛ حيث تقتات هي الأخرى على تلك الأفكار المهمشة في واقع الناس، ويلجأ فيها الشاعر إلى تلك الأماكن التي لا تكثر فيها حضورات الناس؛ حيث يكون - آتذ - سعيدا بفرديته واعتزاليته ولحظة إلهامه، صانعا رؤيا من خلال لحظة إبداعية مفارقة؛ فالقصيدة الرؤيا ليست مجرد قصيدة يعاضل الشاعر من خلالها عبر لغة أنيقة ومشرفة، وليست نقلا لواقع إنساني فحسب، وهو ما يذهب إليه أدونيس بقوله: « ليست بسطا أو عرضا لردود فعل من النفس إزاء العالم، ليست مرآة للانفعال - غضبا كان أو

¹ - عادل ظاهر: الشعر والوجود، ص 149.

^(*) - تجدر الإشارة إلى أن القصيدة الرؤيا/الكلية عند أدونيس التي تتأبى أن تكون لحظة انفعالية، بل ترنو أن تكون لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية شعرا ونثرا، هي بمثابة رد على الشاعر الذي رفعه "عبد الرحمن شكري": ألا يا طائر الفردو ***س إن الشعر وجدان.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

سرورا - فرحا أو حزنا، وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيها الأشياء والنفس، الواقع والرؤيا، أنها، بهذا المعنى، القصيدة الواقع، بكل أعماقه وأبعاده، أو القصيدة الحياة¹، وإذ انفصل بين القصيدة الرؤية والقصيدة الرؤيا، تبيّن بذلك الأهمية القصيدة الرؤيا وتكونها بديلا عن القصيدة الرؤيا، ولكن ترسيخا لفكرة أن عنصر الرؤيا ومقولته ضروري في الشعر الحديث، ذلك أن هذا الشعر لا يقوم إلا به، وهو ما يوضحه أدونيس: « إن خير ما نعرف به الشعر الجديد هو إنه رؤيا²، لأجل ذلك يرى أدونيس: « أن القصيدة الجديدة قصيدة حركة مقابل القصيدة التقليدية التي هي قصيدة ثبات ومقاومة³، فالقصيدة الجديدة تنشأ بتغيير العالم، وتغيير الموقف منه، في حركة مستمرة متحولة، على نقيض القصيدة التقليدية المؤمنة بالثبات، ويقدم أدونيس فكر جبران على أنه التجلي الأول للحدائث العربية، عارضا مفهومه الخاص في الكتابة الجديدة المبني على فلسفة التحول الدائم، وانصهار أنواع الكتابة والابتعاد عن التجنيس « فأنا نبدع إذن، أي أن نكتب، هو أن نخرج مما كتبناه - من مسافة لحظة مضت، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي [...] بحيث تكون كتابته وفكره نقطة لقاء بين نفي العلوم وإيجاب المجهول⁴، فالكتابة والإبداع من منظور أدونيس، هو التخلي عن لحظة منسية واستشراف لحظة قادمة في لحظة إبداعية مفارقة.

¹ - أدونيس: زمن الشعر، ص23.

² - المرجع نفسه: ص09.

³ - المرجع نفسه: ص15.

⁴ - أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ص312.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

إذ تعتبر الحداثة - كفضاء للإبداع الأدبي - موضوعا أساسيا في النظرية الشعرية عند أدونيس، مما يجعل منها مفهوما إشكاليا وهذا ليس ناجما عن علاقتها بالغرب فحسب، ولكن من حيث تاريخها الخاص فـ « الحداثة الشعرية العربية لا تقيم إلا بمقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي، ومن التطور الحضاري العربي ومن العصر العربي الراهن، ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات الذي يخوضه العرب اليوم »¹، ويمكن تلمس مفهوم التحول من مفهوم الحداثة التي كانت ممثلة برغبة الثورة على القديم فقد « استخدمت لفظ الحداثة في الغرب، لتعني مجموعة التيارات والمدارس والمذاهب الفلسفية والنقدية والأدبية المختلفة، التي كانت تهدف إلى غاية واحدة، وهي تقويض الصروح الفكرية القديمة التي عرفتها أوروبا (سلطة الكنيسة، الإقطاعية الكلاسيكية، وحتى الرومانسية والواقعية) »²، وتعتبر مصطلحات الرؤيا والحس والتحول والكشف من المصطلحات الأساس التي تبلور من خلالها مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس ضمن بناء الحداثة، وهي مقنيات ذات طابع موقف نوبل بما أدونيس لتجاوز العالم الواقعي إلى عالم الرؤيا، بعيدا عن منطق التقليد، وذلك بتمثل الشاعر لعالم الحداثة مشكلا موقفا جديدا من العالم والوجود، فهما وإعادة نظر لكل ما يحيط به، هذا ما يلاحظه أدونيس من خلال قوله: « فلا يكفي أن يتحدث الشاعر عن ضرورة الثورة على التقليد، وإنما عليه أن يتبنى الحداثة. وليست الحداثة أن يكتب قصيدة ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه

¹ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص320.

² - سفيان زداقة: الحقيقة والسراب، ص26.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر وطريقة فهم¹، هي الحداثة - بما هي فضاء الإبداعي الأدبي- عند أدونيس أسلوب في الحياة وموقف منها، وسلوك كثير الردة على ذات الإنسان في واقعه.

نخلص من نهاية هذا التحليل، إلى القول بأن مكونا الشاعر والشعر، يسبحان في فضاء إبداعي حدائي، ويكون مفهوم الإبداع الأدبي في ظل هذا الفضاء مفهوما يعني « تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير في مستوى هذا التساؤل²، ويعتقد أدونيس أن تجسيد الحداثة كفضاء للإبداع الأدبي على قاعدة إبداعية لا يكون بواسطة التميز ولا عن طريق الخروج عن سرب القديم والتقليد، ولكن بواسطة مفهوم جديد للإبداع الأدبي ضمن هذا الفضاء المسمى بالحداثة، ولا يتحقق ذلك إلا في ضوء مفهوم للإبداع الأدبي الذي يتأبى على الخضوع لأي قاعدة مسبقة ف « الإبداع هو التحقيق دون نموذج، الإبداع نموذج ذاته³، على حد تعبير أدونيس، ويضيف- والكلام لأدونيس-: « الإبداع لا عمر له، لا يشيخ، لذلك لا يقيم الشعر بحدائته، بل بإبداعيته، إذ ليست كل حداثة إبداعا. أما الإبداع فهو أبدا حديث⁴، وهكذا فمفهوم الإبداع الأدبي عند

¹ - أدونيس: زمن الشعر، ص115.

² - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص321.

³ - المرجع السابق: ص330.

⁴ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص340.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

أدونيس في فضاء الحداثة، مفهوم حدائته غير مقيدة بزمان، أي إن الحداثة تتجاوز في مفهومها ثنائية القديم والجديد، لتخضع لمعيار النوعية/الإبداع.

3- مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس:

يعد مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس مفهوما متسائلا يتطلع إلى نفي المعلوم والدخول في عالم مجهول من جهة، ومتجاوزا لكل نمط معين ويقين ومنفتحا على أفق البحث والمعرفة من جهة أخرى، وهو مفهوم تنصهر فيه الأجناس الأدبية وتذوب فيه الحدود والفواصل فيما بينها، ويشرح ذلك بقوله: « يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد من الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي¹، فما يفهم من هذا الكلام هو تشديد أدونيس على تغيير مفهوم الإبداع/ الكتابة من جهة، كما أنه دعوة - صريحة - إلى ضرورة تحطيم الحواجز بين الأنواع الأدبية، باختلافها (قصة، مسرحية، رواية، قصيدة... إلخ)، من جهة أخرى، فبالأدوني يهدف هذا الصبح إلى مهز مختلف هذه الأنواع، والخروج - في النهاية - بمفهوم جديد للإبداع والكتابة، يلخصه فيما يصطلح عليه بالنص الجامع أو « القصيدة الكلية - القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نشرا ووزنا، بثا وحورا غناء وملحمة وقصة، والتي

¹ - أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، ص312.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

تتعاقد فيها، بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين»¹، والحقيقة أن أدونيس نحت هذا المفهوم الجديد الذي أسماه القصيدة الكلية/النص ليكون « بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها، التي لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد يتطلع الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة الزاخرة بممكّنات كثيرة[...] من هنا يعارض الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود والشكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي»²، ونخلص مما سبق إلى القول إن أدونيس يقدم مفهومه للإبداع الأدبي والكتابة على أنه مفهوم لا يقدم جوابا، بل هو سؤال متحرر من كل قيد، ومن كل ثابت ومن كل نموذج متصف باليقين، فحينئذ «لا تقدم الكتابة الطليعية جوابا ذلك أنها ليست طليعية إلا لكونها سؤالاً»³، فمفهوم الإبداع الأدبي/الكتابة عند أدونيس، مغايرة للسائد ورفض للمعطى الجاهز والواضح، انفلات من كل نظام تعسدي، لحظة سذرية هاربة إلى عمائم الضهور والتخفي والتجاوز، رفض لكل سلطة، بحث دائم وثورة دائمة واختلاف دائم ضمن فضاء الحداثة؛ إنه الابتعاد عن التجنيس ودعوة إلى تداخل الأجناس الأدبية بمختلفها، إنه تصور يوتوبي/مستقبلي/ رؤيوي يقدمه أدونيس معتصرا ومختصرا إياه في مفهوم النص الجامع أو القصيدة الكلية، ولعله يحسن في هذا الموضوع الجمع بين أدونيس ناقدا ومبدعا، على اعتباره يعضد رؤاه النقدية السابقة بنموذج إبداعي حاول من خلاله تجسيد مفهومه للإبداع

¹ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 117.

² - المرجع نفسه: ص 107.

³ - أدونيس: زمن الشعر، ص 107.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

الأدبي/الكتابة، ممثلا في كتابه: "الكتاب أمس المكان الآن"¹؛ حيث إن مفهوم الإبداع/الكتابة عنده عبارة عن متون متداخلة لا يقل فيها الهامش أهمية عن المركز، ولا يكتفي المتن فيها بذاته إلا معتصدا على ما تحوطه من إضاءات، لدرجة أنه لا يمكن التمييز بين ما هو هامش وما هو متن.

4- خلاصة:

إن اشتغال الخطاب النقدي اشتغال استراتيجي مفهومي - بالدرجة الأولى - فالمفهوم في حد ذاته يخضع لعمليات المفهمة والصياغة والمراجعة. والإنسان في أصله كائن معرفي مفاهيمي ثم كائن تأويلي، والنقد المعاصر نقد استشكالي أصبح لا يبني خطابه من خلال مسلمات وبديهيات جاهزة، وإنما عن طريق عملية المساءلة، والمتمثلة في كيفية التحكم في هذه المعارف والمفاهيم القادمة من مصادر معينة وكيفية مساءلتها ومراجعتها، وعدم تلقيها تلقيا مباشرا، مع امتلاك الجرأة على تفكيكها وإعادة ربطها بمصادرها الأولى، ثم الانتباه إلى لحظات انتقال هذه المفاهيم من بيئة إلى أخرى، ومن حقل معرفي إلى آخر، ثم أخيرا، اختبار لحظة ترابطها فيما بينها، فمن جهة أدونيس والمعارف التي قرأها واطلع عليها والمصادر التي استقاها منها، سواء كانت عربية أوغربية، كلها معارف ومفاهيم مغرية تجذبه إليها، ولئن كان لهذه الآراء مشروعية الحياة وكل المفاهيم والمعارف لها شرعية الوجود، فإن أدونيس بروحه المفهومية، لم يقص طرفا على حساب آخر، ولم يتحيز إلى رأي دون آخر، في صيرورة الهدم والبناء التفكيكية، لكن الهدم - هاهنا - ليس بمفهوم الإقصاء ولكن بمفهوم إعادة ترتيب العلاقة المنهجية بينه وبين هذه المرجعيات المختلفة من جهة، وبينه وبين المكونات

¹ - ينظر: أدونيس: الكتاب (أمس المكان الآن)، الصادر عن دار الساقي، في طبعين الأولى 1995، والثانية 2006.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

والمتصورات التي يقترحها لمفهوم الإبداع الأدبي من جهة أخرى، ويتمثل أدونيس آراء دريدا فيرى « أن لحظة التأسيس هي لحظة الإبداع وكل إبداع هدم»¹، ولعل هذا التعريف لا يختلف كثيرا عن وصف أحد أقطاب المدرسة التفكيكية "هيليس ميللر" Hillis Miller لهذه الاستراتيجية على اعتبارها تقوم « بدور المخرب الذي لا يكل - دور الساحر العدمي- الذي يرقص كالشيطان فوق أشلاء التقاليد الغربية المتناثرة»²، ويسحب أدونيس هذا المفهوم كله على الثقافة العربية كلها، فيرى أنه لا يمكن لهذه الثقافة أن تتقدم « إذا لم تتهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي وتتغير كيفية النظر والفهم التي وجهت هذا الفكر ولا تزال توجهه»³، فيكون منهج أدونيس بهذا المعنى منها تفكيكي/تشكيليا، يشبه كثيرا منهج بعض « المفكرين العرب الآخرين مثل طه حسين، الذين آمنوا بحرية التساؤل والتعبير والذين هاجمهم التقليديون بعنف، لأنهم شككوا بفرضيات سادت طويلا داخل بنية الفكر الإسلامي»⁴، وبذلك فقد اختار أدونيس أن يدخل عالم الثقافة العربية، محاولا إعادة طرائقها من الداخل بغية تغييرها، بدلا من رفضها والبقاء عند تخومها ووجد نفسه لا يملك خيارا سوى التصالح مع هذه الثقافة.

لقد سعت النظرية الأدونيسية إلى أن تتمثل بين دفتيها الإستراتيجية التفكيكية، فكما حاول دريدا إلغاء فكرة خرافة تمركز الذات الغربية، حاول ذاتها وحول العقل logocentrisme، حاول

¹ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص222.

² - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص255.

³ - أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص103.

⁴ - عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إيوت وأدونيس، ص152، 153.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد النبوية

أدونيس - أنموذجا -

أدونيس أن ينهى خرافة اليقين المعرفي العربي، وذلك بزحزة هذا الاعتقاد عبر شعاره الثابت والمتحول، الذي يتخذه كخارطة حراكية يتحرك وفقها مفهومه للإبداع الأدبي، هذا الشعار شيد عليه فلسفته أيضا إذ وسمها بمبسم التحول والتغير « فالتغير هو مقياس الكشف، ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر»¹، فإذا كان هدف دريدا هو تفكيك المركزية الغربية فإن « هدف أدونيس هو تفكيك الكتابة العربية التقليدية، من خلال تعاون الشعراء والنقاد العرب الذين يعملون ضمن مفهومه للحدث، يصبح الشعر والنقد في هذا المفهوم نشاطين متصلين يتحديان قوى التراث التسلطية والقوى السياسية الأيدولوجية، التي تحاول أن تروض الشعر والإبداع وتوظفهما للتعزز سلطتها»²، ويوصف الكتابة الإبداعية الحداثية تنطلق من عدم الإيمان بأي رأي ثقافي أو فلسفي أو أدبي، وتتمرد على كل الأنماط الكتابية السابقة، فهي مرتبطة - بالدرجة الأولى - بحوية الإنسان كما تعمق رؤيته، وبذلك فهي متغيرة في ذاتها لا يمكن تعريفها ولا تحديدها، إنها كائن حراوي يغير لونه وشكله باستمرار، كما تتعلق برهان الإنسان وهويته، ترتبط أيضا بجهازه المفاهيمي المعرفي، بمدى وعيه وقدرته على تأويل ذاته استشرافا لوضعه الكتابي/الإبداعي.

من هذا المنطلق وعلى شاكلة دريدا، يقترح أدونيس نقدا يتوسل بقراءة « احتمالية في سلسلة قراءات كواحدة من قراءات عديدة محتملة، إنه يكتشف نظاما دلاليا في النص دون

¹ - أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 152.

² - عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إيوت وأدونيس، ص 175.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

إلغاء احتمال اكتشاف نظام آخر»¹، وتعتبر تجربة أدونيس النقدية أكثر التجارب العربية شيها بتجربة دريدا، وهو ما يمكن توضيحه من خلال هذه المقارنة التي أجراها أصحاب كتاب: "معرفة الآخر" بين أدونيس ودريدا، ف « دريدا ينتقد الفكر الغربي بوصفه فكرا متمركزا حول المنطق، وأدونيس يأخذ على الفكر العربي تمركزه حول الوحي، دريدا يدين التمرکز حول الصوت وادونيس يدين الشفافية، دريدا وأدونيس يشتركان بالدعوة إلى اللامركز والتعدد وعلم الكتابة... إلخ. بل إنني لأجد تماثلا في المصطلح أيضا، فما يسميه دريدا يسميه أدونيس الخلخلة والتفجير، طبعا لقد كانت لأدونيس مصادره المغايرة لمصادر دريدا، ولكن وظيفتهما واحدة هي دعوة كليهما إلى تأسيس أخلاق للكتابة، لا تستمد من اللغة المنطوقة بل من الكتابة ذاتها »²، ويمكن أن نستخلص من هذا النص العدة المصطلحية التفكيكية عند أدونيس، ومقابلتها بمصطلحات التفكيك عند دريدا في الجدول الآتي:

مصطلحات أدونيس	مصطلحات دريدا
الشفوية.	الصوت.
الوحي.	المنطق.
الخلخلة والتفجير.	التخريب.

¹ - المرجع السابق: ص174.

² - عبد الله إبراهيم (وآخرون): معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص ص69، 70.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

الكتابة.	الكتابة.
----------	----------

وإذا كان خطاب التفكيك يتحرك في إطار جملة من المصطلحات السابق ذكرها بنوع من الوضوح، فإن تجلي هذه المصطلحات في الخطاب النقدي عند أدونيس لا يرد في طبق من وضوح، وإنما يأتي بشكل حدسي يذهب ما بهذه المصطلحات من طابع أكاديمي، ويفعمها بروح الشعر والإبداع وهي نظيفة ثم يكتب بها أدونيس، ولعل ذلك ما أشار إليه بعض ممن تناول اللغة النقدية عند أدونيس، ذاهبا إلى أنه « إذا كانت التفكيكية قد قامت على فكرة موت المؤلف والإعلاء من سلطة القارئ، والاختلاف وانفتاح النص وتنازل معابنه، والتدمير والخلخلة ونبد المنطق والإعلاء من سلطة الذات في الانطلاق من قطب الخارج، فإن النظرية الأدونيسية قد أشبعت هذه المقولات بحثا، فأخرجتها من طابعها الاحترافي الجامد، لتزج بها في دائرة جديدة مشحونة بهواجس التجربة والإحساس الفني الرفيع»¹، كما أن « نمط القراءة الحدائية للتراث في طروحات أدونيس، إنما هو تفكيك لرسالة قائمة بنفسها، وما التراث إلا موجود لغوي بذاته باعتباره كتلة من الدوال المتراصة، وإعادة قراءته هي تجديد لتفكيك الرسالة عبر الزمن، وهي بذلك إثبات لديمومة وجوده ومعاصرته»²، ولئن كان زعيم التفكيكية جاك دريدا قد اهتم كثيرا بقطب القارئ في العملية الإبداعية ومبدأ تعدد القراءات، وأن كل قراءة هي إساءة

¹ - بشير تاويريت: آليات الشعرية الحدائية، ص 215.

² - بشير تاويريت: أدونيس في ميزان النقد (أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه)، ص 31.

الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية

أدونيس - أنموذجا -

قراءة في سلسلة من القراءات، فإن « الشيء نفسه نجده في النظرية الأدونيسية؛ حيث ألقى أدونيس كامل المسؤولية على القارئ في حديثه عن ظاهرة الغموض، وأطلق العنان لتعدد القراءات¹، فدريدا قدم استراتيجية التفكيك عبر نسف المركزية والثنائيات، وإحلال الهامش محلها، دون أن يعد ذلك ترسيخا لمركز جديد، كذلك أدونيس قدم نظريته عبر شعاره الثابت والمتحول، فكل ثابت يمكن أن يتحول، وكل متحول مرشح للثبات في أي لحظة.

من هنا يتقاطع الرجلان - أدونيس ودريدا - في بعض القناعات كما يتجلى ذلك من خلال المنهج المتبع وطريقة الترويج لمشروعيهما، عبر تفكيك مركزية الثقافة الغربية من طرف دريدا، وإعادة قراءة الثقافة العربية وتفكيك منبأها من طرف أدونيس.

¹ - بشير تاويريت: آليات الشعرية الحدائية، ص215.

خاتمة

خاتمة:

ختاما لهذا البحث وبعدها تم تقديمه عبر فصوله، يمكن إجمال ما توصلنا إليه من نتائج في

النقاط التالية:

أولاً: كان عنوان البحث مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر؛ ومعنى هذا أن البحث تحرى هذا المفهوم على مستوى المدونات النقدية، ولعله - وعبر تاريخ النقد الأدبي- كان النقد هو الذي يصوغ مفاهيم الإبداع، كما فعل أرسطو حين صاغ شعرية المسرحية اليونانية انطلاقا من تحليل جملة من المسرحيات اليونانية، ولكن الذي هو حاصل على مستوى النقد المعاصر، هو أن هذا الأخير يجترح مفهوم الإبداع من منطلق عقيدته النظرية، وبما يتفق وإجرائية منهجه وليس انطلاقا من تحليل النصوص الإبداعية؛ فمفهوم الإبداع من منظور البنيوية أو استراتيجية التفكيك - كما رأينا - معطى قبلي، لا يعدو النص الإبداعي إزاءه أن يكون ورشة تتحرك على مستواها آلة المنهج، لاختبار مدى تمكين هذا المفهوم وتحقيقه. وباختصار، فمفهوم الإبداع الأدبي الذي هو مدار هذا البحث لم نقف عليه استنتاجا من النصوص الإبداعية، وإنما وقفنا عليه وفقا لما صاغته المذاهب النقدية سياقية كانت أم نسقية أم ما بعد نسقية.

ثانياً: لقد أقام الإنسان الغربي علاقته مع ذاته انطلاقا من وعي ابستيمولوجي مركب، وهذا الوعي لم يبن هكذا كلحظة تاريخية، إنما كان ذلك بتظافر مجموعة من البنى والمرتكزات المعرفية وأشكال مختلفة من الخطابات، لذلك جاء سؤال المفهمة مدعما بكل أشكال التعريفات التي قام بها العقلي الغربي طيلة مراحل تشكله، مما أتاح له التحول من سؤال التأسيس إلى سؤال الإبداع عبر منطق إبستيمولوجي.

ثالثاً: في مقابل ذلك نلفي هذا السؤال غائبا إلا من جهود قليلة داخل ثقافتنا العربية، إلا أن هذه الأخيرة لازالت لم تعثر على لحظة بناء معرفية، من شأنها أن تحدث نقلة نوعية في مفاهيم حركة الثقافة العربية وتخرج من الضيق القاموسي الضيق، الذي لا ينتج إلا وعيا تسطيحيا

بسيطا إلى وعي ابستيمولوجي، يأخذ على عاتقه مهمة تقصي الظاهرة الأدبية في شموليتها ويربط جسر تواصل منهجي بين ما هو نقدي أدبي وما هو ثقافي، هذا الربط الذي يتيح له إمكانية صك المصطلحات وصياغة المفاهيم، وهذا ما لم يتحقق فيما يتعلق بالإبداع الأدبي العربي كمفهوم.

رابعا: مفهوم الإبداع الأدبي ضمن الرؤية العربية البنيوية عند محمد بنيس، مفهوم لا ينتهي فيه إلى ~~بنيوية~~، وهذا راجع إلى تعدده وتحوله بحكم الطبيعة المتحولة للبنيات التي يصدر عنها، إذ لا قيمة لبنية إلا بتضافرها مع بنية أخرى، الأمر الذي يكشف أن مفهوم الإبداع الأدبي عند محمد بنيس لا يعدو أن يكون حركة بنيوية، انتقل فيها هذا المفهوم من بنية إلى أخرى، مما يجعل من مفهوم الإبداع الأدبي مفهوما ديناميا متحركا.

خامسا: يتأسس مفهوم الإبداع الأدبي ضمن الرؤية ما بعد البنيوية العربية عند أدونيس على اللاتجنيس؛ إذ إن الناقد وهو يقدم تجربته لمفهوم الإبداع الأدبي، إنما يستهدف الخروج بمفهوم للإبداع الأدبي العربي داخل فضاء تذوب فيه مختلف الأجناس الأدبية، وهذا التخريج لا يخلو من منطوق قرائي تفكيكي يتحدد ضمنه مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس، بعيدا عن التجنيس والأجناسية فكريا وممارسة.

سادسا: مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر مفهوم إشكالي، يستمد إشكاليته من الحاضنة النقدية التي نشأ فيها والمرجعيات المنطلق منها، وبحكم إنتمائه - أيضا - إلى التراث العربي وتأثره بالحقل النقدي الغربي، مما جعل منه - عند النقاد العرب المعاصرين على غرار محمد بنيس وأدونيس - مفهوما متطلعا لخلق عالم بديل عن السائد وليس انعكاسا له، على أن تكون اللغة مجالا لهذا الخلق.

سابعاً: ما يتقاطع فيه محمد بنيس وأدونيس في مفهمتيهما للإبداع الأدبي العربي بحسب تعدد وجهات النظر وطرق الاشتغال وتضارب المقاربات؛ نظراً لاختلاف المرجعيات المنطلق منها والحقول والتخصصات المؤطرة للمفهوم، بالإضافة إلى ارتباطه الوثيق ببؤرة الذات وهو ما يجعل من مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر، مفهوماً حرباويًا يتلون بلون الرؤية التي تتناولها، فبالرغم من انطلاق كل من محمد بنيس وأدونيس من مرجعية غلب عليها الطابع الغربي، فإنهما يختلفان بنسبتهن مستوى المنهج، فقد بدا محمد بنيس بنويًا رأى في مفهوم الإبداع الأدبي تحققاً لغويًا، أما أدونيس فقد كان ما بعد بنويًا أقرب إلى استراتيجية دريدا التفكيكية.

ثامناً: سعى البحث إلى الإجابة عن الإشكالية المطروحة: "هل استطاع النقد العربي المعاصر أن يوجد مفهوماً واحداً للإبداع الأدبي؟" متوصلاً - في النهاية - إلى أن المفاهيم التي يعتمدها النقد العربي المعاصر للإبداع الأدبي العربي؛ مفاهيم متعددة، متحولة، مختلفة باختلاف الرؤى من حولها. هذه جملة ما يمكن تحصيله من نتائج على مدار فصول البحث المتقدمة، وبالله التوفيق.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع مرتبة ترتيباً ألفياً:

القرآن الكريم: برواية ورش لقراءة الإمام نافع، بيت القرآن للطباعة والنشر، دمشق، ط1،
1433هـ - 2012م.

1/ كتب عربية:

- 1- إبراهيم عبد الله (وآخرون): معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، دت.
- 2- أحمد عيسى حسن: الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 24، ديسمبر 1979.
- 3- أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، دار الساقي، بيروت، ج1، ج2، ج3، ج4، ط8، 2002.
- 4- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
- 5- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، دت.
- 6- أدونيس: الكتاب (أمس المكان الآن)، دار الساقي، بيروت، ط1، 1995.
- 7- أدونيس: المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005.

- 8- أدونيس: الهوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، والجنس) بالتعاون مع شانتال شواف، تع: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005.
- 9- أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1986.
- 10- أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط4، 1996.
- 11- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
- 12- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
- 13- أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، دط، دت.
- 14- أمين أحمد: فجر الإسلام (بحث عن الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى آخر الدولة الأموية)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969.
- 15- الأندلسي ابن شهيد: رسالة التوابع والزوابع (بطرس البستاني)، دار صادر، بيروت، ط1، 1967.
- 16- بارة عبد الغني: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2005.
- 17- باقر طه: ملحمة كلكامش، منتدى الإسكندرية، القاهرة، دط، دت.

- 18- بسطاويسي رمضان، غانم محمد: علم الجمال عند لوكاتش، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت.
- 19- بثته عبد القادر: الإستيمولوجيا (مثال فلسفة الفيزياء النيوتونية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، أيلول (سبتمبر)، 1995.
- 20- بغوره الزواوي: المنهج البنوي (بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات)، شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، ط1، 2001.
- 21- بنيس محمد (وآخرون): البيانات، سراس للنشر، تونس، دط، 1995.
- 22- بنيس محمد: الحداثة المعطوبة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- 23- بنيس محمد: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007.
- 24- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.
- 25- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001.
- 26- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (مساواة الحداثة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.

- 27- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، (الرومانسية العربية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001.
- 28- بنيس محمد: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- 29- بودومة عبد القادر: الحداثة وفكر الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
- 30- بومسهولي عبد العزيز: الشعر والتأويل (قراءة في شعر أدونيس) إفريقيا الشرق، بيروت، دط، 1998.
- 31- تاويريت بشير: أدونيس في ميزان النقد (أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه)، مطبعة مزواد، الجزائر، دط، 2006.
- 32- الجاحظ: الحيوان، تح، عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط2، ج3، 1948.
- 33- جهاد كاظم: أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ماهو التناص؟)، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1993.
- 34- حمود ماجدة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1997.

- 35- حمودة عبد العزيز: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2003.
- 36- الخال يوسف: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت .
- 37- خزندار عابد: الإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1988.
- 38- الخطيب حسام، بسطاويسي رمضان: آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2001.
- 39- الخطيب محمد: الفكر الإغريقي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط1، 1999.
- 40- رومية وهب أحمد: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع207، مارس 1996.
- 41- زادقة سفيان: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- 42- زكريا فؤاد: جمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2004.

- 43- سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997.
- 44- سعيد خالدة: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1986.
- 45- ضاهر عادل: الشعر والوجود (دراسة فلسفية في شعر أدونيس)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000 .
- 46- ضيف شوقي: تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، دار المعارف، القاهرة، ط20، 2002.
- 47- ضيف شوقي: تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، دار المعارف، القاهرة، ط20، 2002.
- 48- عباس إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 02، 1998.
- 49- عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

- 50- عثمان أحمد: الشعر الإغريقي (تراثا إنسانيا وعالميا)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1984.
- 51- العجمي محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع - صفاقس - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط1، 1998.
- 52- العسل عصام: الخطاب النقدي عند أدونيس (قراءة الشعر أنموذجا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.
- 53- العشري محمود أحمد: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003.
- 54- الغدامي محمد عبد الله: الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.
- 55- الغدامي محمد عبد الله: ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.
- 56- غنيمي هلال محمد: الرومانتيكية، نفا مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

- 57- فاضل جهاد: أسئلة الشعر (حوارات مع الشعراء العرب)، الدار العربية للكتاب، القاهرة، دط، دت.
- 58- فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط4، 2005.
- 59- فضل صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980.
- 60- فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، دت.
- 61- قاسم عدنان حسين: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000.
- 62- قاشا الأب سهيل: أثر الكتابات البابلية في المدونات التوراتية، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1998.
- 63- القرشي أبي زيد: جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، دت، دط.
- 64- قطوس بسام: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، للنشر والتوزيع، إربد، دط، 1998.

- 65- القيرواني ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط5، ج1، 1981.
- 66- الكردي محمد علي: من الوجودية إلى التفكيكية (دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998.
- 67- الماضي شكري عزيز: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1984.
- 68- محمد مرزاق عبد القادر: مشروع أدونيس الفكري والإبداعي (رؤية معرفية) المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرنندن - فرجينيا-، ط1، 2008.
- 69- مخائيل أسعد يوسف: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986.
- 70- مفتاح محمد: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2010.
- 71- مفتاح محمد: مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

72- مكي العاني مامي: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، دط، 1996.

73- الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط3،

1967.

74- موني حبيب: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)

منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

75- وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار

العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، دت.

76- وغليسي يوسف: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،

2007.

77- يوسف أحمد: القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحادثة)، منشورات الاختلاف،

الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.

2/ كتب مترجمة إلى العربية:

1- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت.

- 2- إيرليخ فيكتور: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- 3- أيزر فولغاغ: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب)، تروتق: حميد حميداني، الجلالى الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، دت.
- 4- بارت رولان: التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة)، تر وتق: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 2009.
- 5- بارت رولان: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993.
- 6- بارت رولان: شذرات من خطاب في العشق، تر: إلهام سليم حطيط، حبيب حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2000.
- 7- بارت رولان: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992.
- 8- بارت رولان: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994.

- 9- بن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية (تقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- 10- بياجيه جان: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط4، 1985.
- 11- تودوروف تزيفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.
- 12- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.
- 13- دي سوسير فرديناند: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط، 1986.
- 14- ديريدا جاك: أحادية الآخر اللغوية، تر: عمر مهيل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- 15- ديريدا جاك: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الرباط، دط، 1988.

- 16- ديريدا جاك: صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1998.
- 17- ديريدا جاك: في علم الكتابة، تروتق: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.
- 18- ريكور بول: الذات عينها كآخر، تر وتق وتع: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
- 19- زبما بيير: التفكيكية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.
- 20- سارتر جون بول: ما الأدب؟ تر وتق وتع: محمد غنيمي هلال، فضاء مصر، الفجالة، القاهرة، دط، دت.
- 21- ستروك جون: البنيوية وما بعدها - من ليفي ستراوس إلى ديريدا - تر: محمد عصفور، سلسلة عالم الأدب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
- 22- سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998.

23- سي هولب روبرت: نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد،

دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992.

24- سيجموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، تق: محمد عثمان نجاتي، تر: سامي

محمود علي، عبد السلام القفاش، المكتبة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط،

2000.

25- سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، تبسيط وتلخيص: نظمي لوقا، دار الهلال،

القاهرة، 1962.

26- الشكلاونيون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر:

إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

27- فضول عاطف: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس (دراسة مقارنة)، تر: أسامة

إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000.

28- كريزويل إديث: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت،

ط1، 1993.

29- كون توماس: بنية الثورات العلمية، تر: شوقي جلال، المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب، الكويت، دط، 1992.

30- ليشته جون: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، تر:

فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

31- ماشيري بيار: بم يفكر الأدب؟ (تطبيقات في الفلسفة والأدب)، تر: جوزيف

شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، دط، دت.

32- ميرشنت مولوين وليتش كليفورد: الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود،

سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1979.

33- نوريس كريستوفر: التفكيكية (النظرية والممارسة)، تر: صبري محمد حسن، دار

المريخ للنشر، الرياض، دط، 1989.

34- نيتشه فريدريك: هكذا تكلم زرادشت، تر: فليكس فارس، مطبعة جريدة النصر،

الإسكندرية، 1938.

35- هالين فيرناند (وآخرون): بحوث في القراءة والتلقي، تر وتو: محمد خير

البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

36- هيغل: فنومينولوجيا الروح، تروتق: ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،

ط1، 2006.

37- ياكوبسون رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال

للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

2/ دواوين شعرية:

1- شكري عبد الرحمن: ديوان عبد الرحمن شكري، جمعه وحققه: نقولا يوسف، مراجعة

وتقديم: فاروق حوش، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000.

2- البارودي محمود سامي: ديوان البارودي، حققه وصححه وضبطه وشرحه، علي الجارم

محمد، شفيق معروف، ج 1 ج 4، دار العودة، بيروت، دط، 1998.

3/ الموسوعات والمعاجم:

1- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادة (ب د ع)،

ج1، دار الفكر، بيروت، 1979م.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ب د ع)، ج 8، دار صادر، بيروت، ط3،

1414.

3- بن يعقوب الفيروز أبادي مجد الدين: القاموس المحيط، ج3، دار الجيل، بيروت، دط،

دت.

4/ المجالات:

1- أبو هيف عبد الله: "الإبداع والسلطة في الثقافة العربية"، مجلة التراث العربي (كانون

الأول)، 2009، السنة التاسعة والعشرون.

2- تاويريت بشير: "السيمائية في الخطاب النقدي المعاصر"، مجلة علامات، ج 54، م

14 شوال 1425- ديسمبر 2004، النادي الأدبي الثقافي بجدة.

3- توما عزيز: "حوار الحداثة " ما بعد الحداثة" تفكيك وتحريك اللوغوس (بوفرس

وهابرماس/دريدا وفوكو)"، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، الناشر لتوزيع المطبوعات

والصحف، بيروت، عدد 37 المجلد العاشر، أيار- حزيران 1999.

4- حرب علي: "طريقة التعامل مع النص الفلسفي عند أركون والجابري"، مجلة الفكر

العربي المعاصر، العدد 78/79، (جويلية، أوت)، 1990، مركز الإنماء القومي، بيروت.

5- حرير محمد: "جمالية التلقي - دراسة في مرتكزات النظرية ومرجعياتها"، مجلة الآداب

العالمية، اتحاد كتاب العرب - دمشق، العدد 143، صيف 2010، السنة الخامسة

والثلاثون.

6- شوقي الزين محمد: "البعد العالمي للفكر التأويلي عند غادمير"، تر: عبد القادر

بودومة، مجلة الاختلاف، العدد 1 جوان 2002، الجزائر.

7- عصفور جابر: "غواية التراث"، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2005.

5/ كتب باللغة الأجنبية:

1- Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, Béjaia, éditions, Zalanikit, 2002.

2- Dictionnaire encyclopedique de la langue française, Paris, éditions de la connaissance, 1994.

الأفكار

فهرس المواضيع

الصفحة	الموضوع
أ - ج	مقدمة.
07	مدخل: جينالوجيا مفهوم الإبداع الأدبي.
08	مفهوم الإبداع الأدبي.
09	في المجال الثقافي الغربي.
15	في المجال الثقافي العربي.
16	شياطين الشعر.
19	الإسلام والشعر.
27	الفصل الأول: مفهوم الإبداع الأدبي في النقد الغربي المعاصر.
27	تمهيد.
28	مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة السياق.
29	مفهوم الإبداع الأدبي من منظور المنهجين التاريخي والاجتماعي.

32	مفهوم الإبداع الأدبي من منظور المنهج النفسي.
35	مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة النسق المغلق.
45	مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة النسق المفتوح.
47	النسق الأدبي/الإبداعي بين الانغلاق والانفتاح.
52	النموذج الأول: مفهوم الإبداع الأدبي وفق أفق نظرية القراءة والتلقي.
59	النموذج الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي وفق أفق استراتيجية التفكيك.
61	اللامركزية.
64	الكتابة.
66	الاختلاف والإرجاء.
68	الأثر.
72	الفصل الثاني: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية البنيوية - محمد بنيس أنموذجا -
72	تمهيد.
74	توصيف المدونة.
76	بني الإبداع الأدبي المتحولة عند محمد بنيس.

77	مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ضوء بنية التقليدية.
80	مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ضوء بنية الرومانسية العربية.
87	مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ضوء بنية الشعر المعاصر.
93	مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ضوء بنية مساءلة الحداثة.
96	مفهوم الإبداع الأدبي عند محمد بنيس.
97	خلاصة.
101	الفصل الثالث: مفهوم الإبداع الأدبي العربي في ظل الرؤية ما بعد البنيوية - أدونيس أنموذجا -
101	تمهيد.
103	المرجعيات المتحركة في صياغة مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس.
105	المرجعية التراثية.
111	المرجعية الصوفية.
113	المرجعية الغربية.
120	مكونات مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس.
121	الشاعر.

125	الشعر (القصيدة).
129	فضاء الإبداع الأدبي (الحدائثة).
133	مفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس.
135	خلاصة.
142	خاتمة.
146	قائمة المصادر والمراجع.
166	فهرس المواضيع.