اتجاهات النقاد العرب
في قراءة
النص الشعري الحديث

د. سامي عبابنة
جامعة اربد الأهلية

عالم الكتب الحديث
2004

اتجاهات النقاد العرب

في

قراءة النص الشعري الحديث

تأليف

د. سامي سبانة

عالم الكتب الحديث

إربد – الأردن

١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م

حقــوق الطبــع محفوظــة

الطبعة الأولى

١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٥٢١/ ٢/ ٢٠٠٤)

٨١١,٠٩

عبابنة، سامي

اتجاهــات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث/ سامي عبابنة.-اربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٤.

( ) ص.

ر. إ. : ٢٥٢/ ٢/ ٢٠٠٤.

الواصــفات:/الشعر العربي//النقد الأدبي//التحليل الأدبي//العصر الحديث/

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

حقوق التأليف والطبع والنشر محفوظة

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ٢٠٠٤/٢/٢٥٣

لا يسمح بإعادة نشر هذا الكتاب أو أي جزء منه بأي شكل من الأشكال أو حفظه ونسخه في أي نظام ميكانيكي أو إلكتروني يمكن من استرجاع الكتاب أو أي جزء منه. ولا يسمح باقتباس أي جزء من الكتاب أو ترجمته إلى أي لغة أخرى دون الحصول على إذن خطي مسبق من الناشر.

عالم الكتب الحديث

للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي

تلفاكس: (٧٢٧٢٢٧٢- ٩٦٢) خلوي: ٥٢٦٤٣٦٣/ ٠٧٩

صندوق البريد: (٣٤٦٩) الرمزي البريدي: (٢١١١٠)

مقدمة

لا بـــد من وضع ترتيب متسلسل يظهر الأحداث الحاسمة إذا ما أريد تعمـــيق الفهـــم لظاهرة محددة، بل إكسابها صفة علمية معقولة، ولا بد – قبل ذلـــك – من رسم حدود واضحة المعالم تقيد الظاهرة وتمنحها محدودية تجعلها قابلـــة للفهم ضمن جهاز إدراكي ومعرفي قادر على تقديم رؤية منسجمة، وهنا تكمـــن صعوبة الموضوع؛ فدراسة النقد العربي الحديث في فترة قرن من الزمان مـــع مـــا يشوب هذا النقد وما ينتابه من إشكاليات أمر صعب للغاية ما لم يتم الـــتعامل معـــه برؤية خاصة مستمدة – على الأغلب – من هذا النقد نفسه، فالنقد – أولاً – علم مرتبط بغيره (أي الأدب)، هذا إن تقرر أنه علم، وهو – ثانـــيًا – متعلق بالسياقات الفكرية والسياسية في تاريخ العرب الحديث، وهي أشـــد تعقيدًا وتنوعًا واختلاطًا، حيث تتوزعها اتجاهات متباينة ومختلفة تسمها بالغـــربة الزمانـــية – أحيانًا – كما في حالة تأثير التراث، أو المكانية – أحيانًا أخـــرى – الذي يستدعي فكرًا آخر بالضرورة؛ كما في حالة تأثير الغرب، أو منقســـمًا بين الطرفين. ويبقى الفكر العربي المعاصر – بعد ذلك – في حالة من الغياب والضياع والضبابية التي تسم وجوده بالتشظي وعدم الوضوح، مما يتعذر معه تحديد نسق منسجم للسياقات الفكرية والنقدية أيضًا.

ولعـــل بعـــض إشكاليات النقد يرجع إلى مادة النقد: أي الأدب الذي ينقســـم أجناسًـــا أدبية، ومراحل زمنية ومذاهب أدبية واتجاهات فنية متعددة ومتباينة، هذا بالإضافة إلى اعتماد النقد – أحيانًا – على مجالات معرفية أخرى مـــثل علم الاجتماع والتاريخ وغيرها، وفي ظل هذه الإشكاليات كلها كان لا بـــد مـــن وضـــع تحديدات ربما تضمن قدرًا من الموضوعية والشرعية لموضوع

الدراسة، وعلى أساس ذلك تم تحديد عنوانها بـــ"اتجاهات النقاد العرب في قراءة الـــنص الشعري الحديث"، بحيث تدمج أعمال النقاد العرب في حقول تصورية تكشف عن اتجاهات واضحة المعالم في النقد الأدبي ما كان لها أن تظهر لو نظر إلى هـــذه الأعمـــال على أنها جهود نقدية أو محاولات نقدية، وعلى الرغم من أهمية هذا العمل وجدواه؛ ففيه مجازفة قد ينقلب معها الهدف إلى ضده. وقد تم ربط الاتجاهات بالنقاد العرب حتى لا تكون الدراسة نابعة من تصورات نقدية محددة سلفًا، وما هي إلا من معطيات النظرية الأدبية الغربية، وهناك من قام بهذا العمل[1]، ولا ضرورة - من ثمّ - لإعادة المحاولة من المنطلق ذاته، وإن كان لا بـــد من تناول أثر النظرية الأدبية الغربية فليكن من منطلق خاص بهذه الدراسة يهدف إلى إظهار أثرها في توجهات النقاد العرب على مدار قرن من الزمان أو يـــزيد؛ من خلال مادة البحث التي حددت - ولغاية منهجية تتعلق بسعة هذه المـــادة - بالدراســـات النقدية التي دارت حول الشعر العربي الحديث، وقد تم بالإضـــافة إلى ذلـــك حصر المادة في مسألة "قراءة النص الشعري"، إذ إن ذلك يحقق للدراسة أمرين:

الأول: الاهـــتمام بمســـألة الوعي المنهجي في قراءة النص، وتطور الفكر الـــنقدي عـــند العرب في العصر الحديث سواء كان متأثرًا بالنقد الغربي أم لا، فالـــنقد التطبـــيقي يضفي خصوصية ما على النقد العربي حتى وإن كان متأثرًا بالغرب، أما الجهود النقدية النظرية فهي غالبًا ما تعتمد - بشكل شبه كامل -

---

(١) حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٣٢، ذو الحجـــة ١٤١٨هـــ ـــ نيسان ١٩٩٨م. والعجيمي، محمد الناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، نشر كلية الآداب ـــ سوسة ودار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط١، ١٩٩٨م.

على النقد الغربي دون ظهور أية خصوصية، ولذلك ستعتمد هذه الدراسة على مسألة التوجه نحو النص كمعيار لقياس تطور الوعي المنهجي عند النقاد العرب.

والـــثاني: أن هذا التوجه نحو الدراسات التي اهتمت بمنهجية قراءة النص الشعري تطبيقًا يفسح المجال للنظر في جدوى الاتجاهات النقدية في التعامل مع النصـــوص الشـــعرية؛ بمعنى أن ذلك يتيح المجال لوضع النص الشعري في مقابل الدراسة النقدية.

وهـــذا يعـــني أن المســـالة ليست محصورة في النص الشعري ذاته وإنما في منهجـــية قـــراءته، وهو ما يشكل الجامع لفصول الدراسة، والشرط الضروري لتقصـــي جهـــود النقاد العرب حول الشعر الحديث، كما يشير ذلك إلى قيام الدراسة على محدد نوعي إن جاز التعبير، وعلى الرغم من نسبية هذا المعيار فلا يمكن تطبيقه على مراحل النقد العربي الحديث كافة بالكيفية ذاتها، فإنه يبقى – عـــلى كـــل حال – أفضل من الاقتصار على مراحل زمنية يصعب فصلها عما قبـــلها أو عما بعدها، فتجيء الاتجاهات التي يكشف عنها غير واضحة ضمن بعدها التاريخي وارتباطها بالسياق الفكري العام.

إن هـــذه الدراسة في ظل تصورها هذا لا تسعى إلى تقصي الدراسات التي دارت حـــول الشـــعر العربي الحديث تقصيًا مسحيًا كاملاً، وإنما تضع نصب عينـــيها هدفًـــا محددًا يكمن في تحليل الدراسات النقدية الأكثر تأثيرًا في حركة الـــنقد العربي الحديث، وهذا التحديد يبقى نسبيًا تبعًا للمرحلة التي ظهرت فيها الدراسات النقدية، فظهور دراسات نقدية متبنية لمنهج واضح لا شك سيكون أكثر تأثيرًا في النقد، في حين قد تظهر دراسات عدة لم تضف جديدًا وغير ذات أثر على صعيد تقدم المنهجية القرائية كما هو الحال في الثمانينيات وما بعدها؛

إثر ظهور النقد المنهجي بشكل خاص، وهذا يعني التركيز على دراسات محددة في هذه الفترة دون غيرها.

لقد تم من خلال هذه المعطيات فرز مجالات الدراسة في ثلاثة فصول، يؤمل أن تحقـــق الغايـــة الـــتي قامت من أجلها، الفصل الأول بعنوان: "النقاد العرب والوعـــي المنهجي"، والثاني بعنوان: "الاتجاهات النقدية الحديثة وقراءة النص"، والثالث بعنوان: "قراءة النص ومشكلات التفسير".

تقوم فكرة الفصل الأول على تتبع الأعمال النقدية العربية الحديثة بحثًا عن المنهجـــية، ومحاولة تحديد نقاط الانفصال والاتصال وما شهده النقد العربي من تحـــولات ارتبطت تارة بحركة الشعر ذاته وأخرى بمؤثرات خارجية، وإذا كان هـــذا الفصل قد تعلق بمنهجية القراءة والتوجه نحو قراءة النص فليس ذلك لأن هـــذا التوجه يحمل قيمة مطلقة بذاته وأفضلية على دراسة القضايا والتنظيرات، ولكن ذلك يرجع إلى سببين:

١. أن غالبـــية النقد الذي ابتعد عن النص قد انشغل بالتنظيرات العامة أو الخطابـــات السجالية والخلافات، فغابت عن تفكيره مسائل النقد ذاته، ومسألة المنهجية بشكل خاص.

٢. إنـــه من الواضح - كما سيأتي - أن الاهتمام بالنص ارتبط بتأثر الـــنقد العربي بمعطيات النظرية الأدبية الغربية؛ فمثّل هذا التوجه نحو النص مؤشـــرًا عـــلى هذا التأثر، وعلى أساس ذلك فإن مسألة التوجه نحو النص ترتـــبط - على نحو ما - بتأثر النقد العربي بالنظرية الأدبية الغربية، وهذه الدراسة عندما تضع نصب عينيها هذا المعطى فإنما تسعى إلى جعل الأعمال الـــنقدية الـــتي جسدت وعيًا نقديًا خاصًا تجاه النص ومنهجية التعامل معه مادة لها.

والبحـــث عن منهجية قراءة النص في النقد العربي الحديث يحتم تناول هذه المسألة من خلال تتبع الدراسات النقدية التي قدمها النقاد العرب على مدار قرن من الزمان ما اهتم منها بالنص أو ما انشغل عنه بدراسة قضايا الشعر وظواهره، بحيث يُكشف عن السياقات النقدية التي عملت على تشكل الاتجاهات النقدية وما يتمخض عنها من منهجيات في قراءة النص. وهو ما سيجعل الفصل الأول يتسم بحسٍ تاريخي لا يمكن إغفاله.

أمـــا الفصل الثاني فيقوم على مناقشة تلقي النقاد العرب للاتجاهات النقدية الغربـــية الحديـــثة، وكيفـــية تطبيقها على نصوص الشعر العربي الحديث، بدءًا بالأســـلوبية ثم البنيوية وانتهاء باتجاهات القراءة والتلقي، ويأتي هذا النقاش من مـــنطلق تصور نابع من أن الأفكار والنظريات عند انتقالها من ثقافة إلى أخرى لابـــد أن تخضـــع للـــتحوير والتغـــيير بما ينسجم مع معطيات الثقافة الجديدة وظـــروفها، ويحـــاول هذا الفصل، من هذا المنطلق، أن يظهر مدى التباين أو الـــتقارب بـــين ما قدمه النقاد العرب والاتجاهات النقدية كما قدمتها النظرية الأدبـــية الغربـــية المعاصرة، ومدى الوعي بالأبعاد المعرفية والفكرية التي ترتبط بالاتجاهـــات النقدية، وكل ذلك في ظل متابعة ما قدموه نظريًا، ثم كيف ترجم ذلك في القراءة العملية للنصوص الشعرية.

ويـــأتي الفصل الثالث "قراءة النص ومشكلات التفسير" تجسيدًا لرغبة – لدى الباحث – في مواجهة القراءات النقدية بالنصوص الشعرية المقروءة، ويتم ذلك من خلال محاور عدة: تبدأ بإحساس النقاد العرب بغموض النص الشعري الحديـــث وما يؤدي إليه ذلك من إشكالية التفسير، ثم الوقوف عند نماذج من القـــراءات المقدمـــة عن النصوص الشعرية التي تجسد بعض إشكاليات التفسير، مـــثل: مرجعـــية اللغة الشعرية، وطغيان القراءة النقدية على النص الشعري، ثم

إيحائية اللغة الشعرية وتعددية التفسير. ويلي ذلك الالتفات إلى القراءات المقدمة عن قصيدة "أنشودة المطر" لملاحظة ما تفرضه المنهجيات القرائية من تعددية في التفسير. وتنتهي هذه الدراسة عند نقطة جوهرية تتعلق بمدى التفات النقاد العرب إلى قيمة النصوص الشعرية المقروءة وأهميتها، وما إذا كانت تستحق هذه الجهود النقدية المبذولة من أجل قراءتها.

إن الارتكاز – في هذه الدراسة – على منهجية القراءات النصية يعني المتابعة الدقيقة وأحيانًا التفصيلية للقراءات المقدمة بشأن النص الشعري، الأمر الذي يفرض الدخول في كثير من تفاصيل القراءة وعرضها ومناقشتها، وهو ما قد يوسع من جوانب بعض فصول الدراسة. وذلك لأن المنهجية النقدية في كثير من الدراسات غير واضحة؛ ولا يمكن تحديدها دون متابعة القراءة متابعة تفصيلية تفصح عن جوانب الرؤية النقدية التي تنطلق منها؛ وبالتالي الاتجاه النقدي الذي تتبناه.

والله من وراء القصد.

الفصل الأول

النقاد العرب

والوعي المنهجي

التساؤلات الأولى

غالبًا ما تحمل التساؤلات تقييمًا مبطنًا للحظة الراهنة وربما الماضية انطلاقًا من تصورات جديدة أو – على الأقل – لم تكن مثار اهتمام مطلقًا، وتتبع قيمة التساؤلات من كونها نابعة من لحظة شك فيما هو معطى وماثل كمسلمات، ومن هنا فقد ارتبطت النهضة العربية بخروج الفرنسيين من مصر سنة ١٨٠١م على حد رأي جورجي زيدان[١]؛ أي بردة الفعل إزاء هذا الحدث الذي أثار دهشة المسلمين، وشكل ذلك منطلقًا للتساؤل حول ما لديهم وما لدى الآخر/الغرب.

والمتتبع لتاريخ النقد العربي الحديث يجد نفسه إزاء دراستين نقديتين مبكرتين؛ فقد قدم شاكر شقير دراسة بعنوان "مصباح الأفكار في نظم الأشعار" التي ظهرت في طبعتها الأولى سنة (١٨٧٣م)، وهو كتاب تعليمي كما يشير مؤلفه في مقدمة الكتاب[٢]. فإذا ما نظر إلى فصوله بدا أنها نصائح وتوجيهات للشعراء تذكر في مجملها بمؤلفات النقاد القدماء كابن قتيبة وقدامة بن جعفر؛ فهو يعرّف الشعر كما عرّفه قدامة رابطًا بينه وبين الوزن العروضي والقافية، وهذا أوجب – بالتالي – الانخراط في شرح وتوضيح الأبحر العروضية وعيوب القافية، ولعل ما قدمه الشيخ حسين المرصفي في كتابه "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية"(١٢٩٦هـ/١٨٧٨م) يمثل تيارًا إحيائيًا على نحو أكثر وضوحًا في القرن التاسع عشر. فهذا الكتاب هو مجموعة محاضرات ألقاها المرصفي على

---

(١) زيدان، جورجي، تاريخ آداب اللغة العربية، مج٢، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣، (٣٦٥).

(٢) شقير، شاكر، مصباح الأفكار في نظم الأشعار، منشور ضمن: الخطيب، محمد كامل(تحرير وتقديم)، نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول ــ المقالات، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م، (٢٧).

طلـــبة دار العلوم في السنوات الأولى من إنشائها([1])، وقد لاحظ مندور صلة ما بـــين دراسة المرصفي وشعر محمود سامي البارودي([2])، ومن المعروف أن نقد حسين المرصفي لم يبتعد – بأي شكل من الأشكال – عن النقد العربي القديم، فقـــد هيمن على الجزء الثاني منه مباحث علوم البيان والمعاني والبديع([3])، وبدا كتابه وكأنه تلخيص واسترجاع لمقولات النقد العربي القديم. فهاتان الدراستان النقديـــتان تـــتفقان وطبـــيعة المرحلة الشعرية لذلك العصر، فكما ارتبط شعر الـــبارودي مـــثلاً بالشعر الجاهلي والعباسي فلا بد أن يرتبط النقد المواكب له بالـــنقد العربي القديم جملة وتفصيلا، والعودة إلى التصورات النقدية التراثية هو جزء من ردة الفعل التي انتابت العالم العربي وفي مصر تحديدًا على حملة نابليون.

إن تأثـــر هـــاتين الدراستين بالنقد العربي القديم يتأكد من خلال عدم الاهتمام بالنص الشعري، فمن المعروف أن النقاد العرب القدماء قلما التفتوا إلى النص الشعري في طروحاتهم، ومن ينظر في مؤلفات النقد العربي القديم لا يلمح اهـــتمامًا واضـــحًا بـــنقد النص الشعري سوى في محاولات قليلة كما في نقد الـــباقلاني في كـــتابه "إعجاز القرآن"([4])، أو تصور حازم القرطاجني عن بناء

([1]) يمكن ملاحظة أن إنشاء هذه الدار يمثل محاولة تحديث وتجاوز المرحلة الراهنة، حيث كان يحاضر فـــيها –كما يقول محمد مندور– "جماعة من المبرزين في نواحي العلم المختلفة من مصريين وأجانب"، مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، دار المطبوعات العربية، بدون تاريخ، (٨).

([2]) المرجع السابق، (٧)

([3]) المرصفي، حسين، الوسيلة العربية إلـــى العلوم العربية، ج٢، حققه وقدم له عبدالعزيز الدسوقي، الهيئة المصرة العامة للكتاب، ١٩٩١.

([4]) انظـــر: نقـــد الباقلانـــي لمعلقـــة امـــرئ القيس وقصيدة البحتري التي مطلعها "أهلاً بذلكم الخيال المقـــبل..."، الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٣، بدون تاريخ، ص(١٥٩) و (٢١٩).

القصيدة([1])، وقد كان ذلك نتيجة طغيان علوم البلاغة التي تقصر اهتمامها على الجملـــة النحوية وترابطها على مستوى العبارة الشعرية في أحسن الأحوال([2])، ولم تكـــن هـــذه المحـــاولات ذات تأثير على دراستي شقير والمرصفي من هذه الناحـــية، وهو ما أدى إلى ابتعاد النقاد عن النص، وتوجيه اهتمامهم إلى البيت الشـــعري أو الجملة بحثًا عن الشاهد والمثال على مباحث البلاغة كما هو الحال في كتاب "الوسيلة الأدبية".

إن هـــذه العودة إلى مقولات النقد العربي القديم تمثل وسيلة لتأكيد الذات في هـــذه الفـــترة المبكرة من العصر الحديث، لكن بقاء صورة الآخر في أذهان الـــنقاد العرب شكل دافعًا إلى التوجه نحو الغرب، "وعند نهايات القرن التاسع عشـــر، اكتمل تكون نخبة جديدة مثقفة في البلاد العربية الرئيسية قبلت التفوق الغربي المطلق في كل مناحي الحياة إلا في مسائل الدين"([3])، وقد نجم عن ذلك ظهـــور بعـــض الدراسات التي التفت فيها النقاد إلى الأدب الغربي بجدية، وربما كانـــت دراســـة نجيـــب الحـــداد بعنوان "مقابلة بين الشعـــر العربي والشعر الإفـــرنجي"(١٨٩٧م) أهم محاولة في هذا المجال، وأول ما يلفت الانتباه في هذه

([1]) لحازم القرطاجني نظرة مميزة في بناء القصيدة تقوم على تشكلها من فصول، كل فصل منها يشتمل على معنى عمدة ومعان ثانوية، وقد أظهر ذلك في تحليله لبناء قصيدة المتنبي التي مطلعها: "أغالب فيك الشـــوق والشـــوق أغلـــب"، القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦، ص(٢٩٨).

([2]) يظهر الاهتمام بترابط الجمل النحوية في مبحث "الفصل والوصل" الذي يحقق أكبر امتداد للتحليلات البلاغـــية فـــي النص، وخير من أظهر ذلك عبدالقاهر الجرجاني في تحليلاته لكثير من الآيات القرآنية الكـــريمة والأبـــيات الشـــعرية، الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط٣، ١٤١٣هـــ، ١٩٩٢م، ص(٢٢٢-٢٤٨).

([3]) كاكـــيا، بيـــير، "الترجمة والتبني"، ترجمة محمد الشوكاني، ضمن: تاريخ كمبريدج للأدب العربي- الأدب العربـــي الحديـــث، تحريـــر عبدالعزيز السيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة-المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٢٣هـــ، ٢٠٠٢م، ص(٥١).

الدراســـة تعـــريفه للشعر بأنه "الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحس إلى عالم الخـــيال والكـــلام الذي يصور أدق شعائر القلوب ..."([1])، وهو يشعر بنقلة نوعـــية تختلف عما جاء لدى شاكر شقير، ويلحظ أثر الثقافة الغربية فيه بشكل لافـــت، وقد فرق بين الشعر العربي والغربي من جهتين: الأولى الوزن والقافية ويعدهمـــا خاصـــتين باللفظ، والثانية الجهة المعنوية التي تتعلق بكيفية تشكيـــل المعـــاني الشـــعرية([2])، والأهم من ذلك أنه التفت إلى فروق دقيقة بين الشعرين العـــربي والغـــربي، فالشـــعر العربي يعتمد على الأسلوب واللغة وعلى تصوير الأشـــياء، فيما يعتمد الشعر الغربي على دقة المعاني وابتكارها ووصف الحالات الروحية والعاطفية.

ولعـــل أهمـــية دراسة الحداد تكمن في جدة الطرح، وفي هذه المقارنة التي يعقدها بين الشعر العربي والغربي؛ المقارنة التي أوجدت تصورات نقدية جديدة حـــول الشـــعر وطبيعته وما ينطوي عليه من أجناس لم يشهدها الشعر العربي القـــديم، وهـــو ما يظهر – أيضًا – فيما قدمه سليمان البستاني في المقدمة التي كتبها لترجمة "الإلياذة" لهوميروس([3]).

كمـــا ظهـــر عدد من الدراسات التي عبرت عن هاجس قوي لدى النقاد العـــرب – في نهايـــة القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين – يدفعهم إلى

([1]) الحـــداد، نجيب، "مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي"، منشور ضمن: الخطب، محمد كامل، نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول، ص(١٧٥).

([2]) المرجع السابق، ص(١٨٦).

([3]) البستاني، سليمان، إلياذة هوميروس، معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي، وهي مصدرة بمقدمة فـــي هومـــيروس وشعره، ومذيلة بمعجم عام وفهارس، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بدون تاريخ، ص(١٦٣-١٦٤).

ضرورة التجديد وإكساب الجديد شرعية([1])، وقد بدا أن ذلك جاء تحت تأثير الاطـــلاع على ما لدى الغرب من تصورات نقدية وأدبية. ومما لا شك فيه أن ذلك كله إنما كان يسعى إلى "هدف واحد هو اكتشاف الذات"([2]) من خلال وضعه في مواجهة مع الآخر (الغرب)، وربما كانت مقالة جرجي زيدان "الشعر العصـــري" (١٩٠٥م) أبرز ما يصور ذلك، إذ تضمنت رأيه لما ينبغي أن يكون عليه الشعر العصري من حيث موافقته لروح العصر بلفظه وأسلوبه ومعناه([3])، وقد شكلت بعض الآراء محاولة لتأسيس مفهوم مختلف للشعر، فقد أظهر توفيق إلـــياس انجلـــيل في مقالـــة بعنوان "الشعر المنثور" أن الشعر لا يتحدد بالوزن والقافية، وإنما هو "قائم بالأفكار التي تعبر عن الجمال واستعمال الصور المناسبة لذلـــك الجمال من مجاز وتشبيه"([4])، ولا شك أن هذه الآراء إنما جاءت نتيجة إعـــادة الـــنظر بمفهوم الشعر، وربما كان ذلك تحت تأثير الرومانسية بشكل أو بآخر، وهو ما سيأتي بثماره في جهود تالية.

([1]) هناك العديد من الدراسات التي ظهرت في هذه الفترة مثل دراسة إبراهيم اليازجي بعنوان "الشعر"، وخلـــيل أده اليســـوعي بعنوان "الإيقاع في الشعر العربي"، وإبراهيم المويلحي بعنوان "جوهر الشعر"، ونجيـــب شاهين "الشعراء المحافظون والشعراء العصريون"، وغيرها، وجميعها كانت تنطلق من رؤية واحدة تقوم على إعادة النظر في مفهوم الشعر، انظر هذه الدراسات في: الخطيب، محمد كامل، نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول، ص(١٥٢ و ١٩١ و ٢١٧ و ٢٢٢).

([2]) عـــياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، ع١٧٧، ربيع أول ١٤١٤هـــ، سبتمبر أيلول١٩٩٣، ص(٨٠).

([3]) زيدان، جرجي، "الشعر العصري"، ضمن كتاب نظرية الشعر، مرحلة الإحياء، القسم الأول، مرجع سابق، ص(٢٢٧).

([4]) انجليل، توفيق الياس، "الشعر المنثور"، ضمن المرجع السابق، ص(٢٥٧).

أفق الرومانسية نقديًا

يبدو من المثير للغاية الحديث عن أثر الرومانسية في النقد العربي، ذلك أن الرومانسية لم تتبلور بشكل كلي وشامل ضمن بعد سياقي ثقافي عام، فهي وإن كانـــت أكـــثر الحركات الأدبية وضوحًا في الأدب العربي الحديث إلا أنها لم تستنبت جذورها فكريًا واجتماعيًا، هذه الحالة تجعل الحديث عن أثر الرومانسية – نقديًـــا – أمرًا مثيرًا للجدل ما دام أنها ككل لم تتبلور بشكل شامل، وهو ما سيظهر أثره على النقود التي تبناها عدد من النقاد جمعتهم روابط أدبية من نوع خـــاص؛ مـــثل جماعة الديوان (العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري)، وجماعة الـــرابطة القلمية في المهجر (وأبرز ممثل لها نقديًا ميخائيل نعيمة)، وجماعة أبولو الشعرية.

وربمـــا كانـــت فكرة وحدة النص الشعري من أكثر أفكار الرومانسية وجاهة في الفكر النقدي لهؤلاء النقاد، وهي ما تشكل أبرز معطى أخرج النقاد العـــرب من هيمنة التفكير النقدي القديم القائم على تجاهل كلية النص، ولفت الانتـــباه إلى النص بعده وحدة واحدة، وهذا ما يتضح من حديث خليل مطران في مقدمـــة ديوانه سنة (١٩٠٨م)، إذ يقول:"هذا شعر ليس ناظمه بعبده. ولا تحملـــه ضـــرورات الوزن أو القافية على غير مقصده، يقال فيه المعنى الصحيح بـــاللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضـــعه، وإلى جملـــة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها

وتوافقهـــا"[1]، وقد جاءت هذه المقدمة تحت عنوان "بيان موجز"* أوضح فيه مـــيله إلى الـــتجديد ومراعاة الوجدان؛ مما يشي ـــ في المحصلة النهائية ـــ بأثر الرومانســـية عـــلى مثل هذه الأفكار، وعلى الرغم من أن عبارته السابقة عن وحـــدة الـــنص تـــبدو مبهمة نوعًا ما، لكنها تشير إلى ضرورة النظر إلى جملة القصيدة، وهي تشكل أول إشارة إلى ضرورة التوجه نحو النص.

وكانـــت الدعـــوة الثانـــية إلى وحدة النص الشعري من أحمد زكي أبو شـــادي ســـنة (١٩٠٩م)، فقد أصر "على أن القصيدة يجب أن تقوم بشكلها الكامل لا بما يكونها من عناصر ... فالشاعر ينظم القصيدة كلاً، ويتأملها كلاً، ولا يتناول عنصرًا منها بمعزل عن غيره"[2]، ففي هذين الرأيين دعوة صريحة إلى ضرورة الاهتمام بالنص الشعري باعتباره كلاً.

لعـــل ثمار هذه التساؤلات التي أثيرت حول مفهوم الشعر، والتأثر ببعض المفاهـــيم الرومانسية التي تعلي من شأن وحدة النص ستظهر في الجهود النقدية الـــتي قدمـــت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين من خلال ما قدمه جماعـــة الديـــوان وميخائيل نعيمة ثم ما أثير من نقد حول القضايا التي طرحتها حركة أبولو الشعرية.

---

(1) مطـــران، خلـــيل، "بيان موجز"، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الثاني، مقدمات، ص(٥٤٨).

هـــذا كمـــا جاء في مقدمة الطبعة الثانية من ديوانه سنة (١٩٤٩م)، أما الطبعة الأولى فليس إليها من ســـبيل، ويبدو أن مطران لم يغير شيئًا على هذه المقدمة، ففي نهاية مقدمة الطبعة الثانية قال:"هذا ما قلته في الطبعة الأولى من هذا الجزء وما زال هو اليوم قولي"، المرجع السابق، ص(٥٥٠).

(2) كـــان ذلك في كتابه "قطرة من يراع في الأدب والاجتماع"، وقوله هذا منقول عن: الجيوسي، سلمى الخضـــراء، الاتجاهـــات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص(٣٨٨).

أولاً جماعة الديوان:

يبدو من الغريب أن يتصور بعض الدارسين بداية النقد الذي صدر عن جماعة الديوان، وهم: العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري الذي لم يشترك معهما في تأليف كتاب الديوان، مع كتاب الديوان ذاته الذي صدر بجزأيه سنة (١٩٢٠/١٩٢١م)، بل ربما تعدى الأمر ذلك إلى عدهم هذا الكتاب بداية النقد العربي الحديث[١]، متجاهلين - في الوقت ذاته - المرحلة السابقة على ذلك، التي ربما نظر إليها في أحسن الأحوال على أنها "دراسات أدبية تاريخية لا تهتم كثيرًا بالجوانب أو القضايا المعيارية في العملية النقدية، وإنما تكتفي بتقديم تاريخ سريع للأدب يحاول أن يكون وصفيًا وتقليديًا، حتى ولو كتبت هذه الأعمال تحت تأثير المناهج الأدبية الغربية"[٢]، إلا أن ما قدم من آراء - كما تبين سابقًا - يشير إلى أنه لا يمكن تجاهله إذا ما أريد تعميق الفهم لتطور التفكير النقدي عند العرب في العصر الحديث.

إن البداية الحقيقية لنقد جماعة الديوان تعود إلى فترة أبكر مما هو متعارف عليه، فلا يمكن تجاهل الجهد النقدي الذي قدمه عبد الرحمن شكري في هذا المجال[٣]، وهو في أغلبه جاء على شكل مقدمات لدواوينه الشعرية، وقد كانت

---

(١) انظر مثلاً: العالم، محمود أمين، "الجذور المعرفية والفلسفية للنقد العربي الحديث والمعاصر"،بحث قدم إلى ندوة: الفلسفة العربية المعاصرة (مواقف ودراسات)، بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الثاني الذي نظمته الجامعة الأردنية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م، ص(٧٧). وانظر ـ أيضًا ـ البحراوي، سيد، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م، ص(١٧). وانظر: الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط٢، ٢٠٠٠م، ص(٢٤٣).

(٢) حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص(١٣٦).

(٣) يشار ـ أيضًا ـ إلى أن صبري حافظ قد أرجع المقالات التي ظهرت في كتاب "الديوان" إلى فترة أبكر من تاريخ نشر الكتاب، فقد ذكر أن المازني كان قد نشر مقالاته في مجلة (عكاظ) عام

مقدمات الدواوين – في هذه الفترة – تشكل رافدًا مهمًا من روافد النقد الذي هـــو نقـــد حركات أدبية وليس نقدًا خالصًا، فأغلبها كان بمثابة بيانات نقدية لتوجهات أدبية كما تمثل في مقدمة خليل مطران التي أشير إليها توًا، فقد قدمت تصـــورات كاتبـــيها عـــن مفهوم الشعر ووظيفته وأساليبه، بل إن بعض هذه المقدمـــات قد حملت عناوين تشي بأن ثمة رؤية نقدية تكمن خلفها، وهي تمس قضايا حساسة مثل العاطفة في الشعر أو مذاهب الشعراء أو غير ذلك، وهو ما يعـــني الاهـــتمام بالتنظير لكن ذلك لا يمنع ظهور بعض الالتفاتات إلى منهجية التعامل مع النص الشعري.

لقـــد كتب العقاد مقدمتين لديواني كل من عبد الرحمن شكري والمازني سنة (١٩١٣م)، حملت الأولى عنوان "الشعر ومزاياه"؛ تضمنت حديثًا عامًا عن الشعر وقيمته، ولا يشكل هذا الحديث إضافة من نوع ما، إلا أنه كان قد أشار في نهاية المقدمة إلى سعة الخيال وقوة التشخيص في شعر شكري[1]، وربما كانت مقدمـــة ديـــوان المازني أكثر دلالة على توجه العقاد النقدي، وقد جاءت تحت عـــنوان "الطبع والتقليد في الشعر العصري"[2]، وهي تشتمل على الإرهاصات الأولى لحملـــته على شوقي، ففيها يكشف عن عصرية الشعر من خلال ارتباطه بما فرضه العصر الحديث من مستجدات في الحياة والبيئة والموضوعات، وأن هذا الشـــعر هـــو ما يستحق أن يوسم بالمطبوع، أما غيره مما يلجأ فيه إلى أساليب

١٩١٤م، ومجلـــة (البيان) عام ١٩١٢، بينما نشر العقاد مقالاته في (عكاظ) بين عامي ١٩١٤و ١٩١٧م، المرجع السابق، ص(١٤٥)، هامش رقم (٥).

[1] العقاد، "الشعر ومزاياه"، مقدمة ديوان عبد الرحمن شكري الثاني "ألئ الأفكار"، ضمن كتاب نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، ص(٦٨٨).

[2] العقاد، "الطبع والتقليد في الشعر العصري"، المرجع السابق، ص(٦٨٩).

القدمـــاء فهـــو تقلـــيد لا ينتسب إلى هذا العصر في شيء، وهذه هي الركيزة الأساسية التي استند إليها العقاد في نقده على مدى ثلاثة عقود تقريبًا.

ولعل ما كتبه عبد الرحمن شكري يعد أكثر أهمية من خلال ما قدمه من آراء الرومانسية في مقدمات دواوينه، ففي مقدمة الجزء الثالث سنة (١٩١٤م) عـــد الشـــاعر رسول الطبيعة، وأوضح أهمية العاطفة في الشعر([1])، وفي مقدمة الجـــزء الـــرابع " العاطفة في الشعر" (١٩١٦م) أكد أهمية العاطفة والخيال في الشـــــعـــر، واستحضـــر قـــــولاً للشاعـــــــر الإنجليـــــزي وردزورث (Wordsworth)([2])، ولا شـــك في أن مقدمـــة الجزء الخامس من ديوانه "الخطـــرات" قـــد مثلت آراء شكري النقدية خير تمثيل، وقد حملت عنوان "في الشـــعر ومذاهبه" (١٩١٦م)، فقد حاول في كثير من آرائه أن يقوّم كثيرًا من الآراء التي كانت ترى في مباحث البيان والبديع غاية مقصودة لذاتها في الشعر، فالتشبيه "لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير وإنما لشرح عاطفة أو توضيح حالة، أو بيان حقيقة"([3])، كما أوضح فيها أهمية العاطفة والخيال في الشعر، بيد أن القـــيمة الحقيقـــية للمقدمة إنما تكمن في تركيزه ـــ بشكل واضح ـــ على وحدة النص الشعري، إذ إن قيمة البيت ـــ على حد قوله ـــ "في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، ... وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن

([1]) شكـــــري، عبـدالرحمن، "في الشعر"، مقدمة الجزء الثالث من ديوانه، ضمن المرجع السابق، ص(٦٢٨).

([2]) شكري، عبدالرحمن، "مقدمة الجزء الرابع "زهر الربيع""، ضمن كتاب: شكري، عبدالرحمن، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت في الرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، جمعها وحققها وقدم لها محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٤١٥هـــ، ١٩٩٤م، ص(٢٣٨).

([3]) شكري، عبدالرحمن، "مقدمة الجزء الخامس"، ضمن المرجع السابق، ص(٢٤٦).

معـــناه رهينًا بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة ... فينبغي أن ينظر إلى القصـــيدة مـــن حيـــث هـــي شـــيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلـــــة"[1].

فهـــــذا الحديث المباشر عن وحـــدة النص الشعري يظهر – على نحو واضـــح– أن ثمة شكوى من نظرة النقاد إلى استقلالية البيت الشعري، وربما أن هذه الدعوة للنظر إلى القصيدة والنص الشعري باعتبارهما كلاً واحدًا تبدو مماثلة للطـــرح الرومانسي في الإصرار على وحدة النص الشعري وتمثل الوحدة فيه، وهذه نقطة هامة في سبيل جعل النص الشعري هدفًا للنقد وليس البيت الشعري أو الجانب البلاغي منه.

ولعـــل هذه الفكرة الجوهرية ستجد صداها في نقد العقاد لشعر شوقي، وربمـــا تتضح هذه الشكوى من عدم النظر إلى النص مجملاً في النقد أو القراءة، مـــن تأكـــيد شكري – مرة أخرى – ضرورة فهم مغزى القصيدة كاملة في مقدمـــة الجـــزء السابع " أزهار الخريف" (١٩١٩م)، فقال:"... وهذه الحادثة تشـــرح الســـبب في سوء الفهم الذي يعتور بعض الناس في قراءة القصائد التي تشرح أمثال هذه الخواطر والعواطف النفسية التي لها علاقة بالحياة والخلق، فإنه لا يحاول تفهم مغزى القصيدة الذي لا يستخلص من أبيات مفردة من القصيدة بـــل يستخلصـــه بأن يفهم وحدة القصيدة الفنية وما تقتضيه المقابلة الفنية من اختلاف جوانب الرأي فيها واختلاف حالات النفس التي ضمنتها القصيدة"[2]، حيـــث يتضـــمن هـــذا القول أكثر من بعد؛ فهو يدفع بفكرة وحدة القصيدة لتتشـــكل كمفهـــوم نقدي هو الوحدة الفنية، وليس ذلك على صعيد التسمية (المصطلح) فحسب، وإنما من خلال إعطاء هذا المفهوم بعدًا إجرائيًا يهيئ لتبنيه

---

[1] شكري، عبد الرحمن، المرجع السابق، ص(٢٤٩).

[2] شكري، عبد الرحمن، مقدمة الجزء السابع، ضمن المرجع السابق، ص(٢٦٢).

في الممارسة العملية لنقد النصوص على أساس المقابلة في اختلاف جوانب الرأي وحالات النفس أيضًا، بغض النظر عن مدى سلامة هذا الفهم ودقته.

ولعل من أهم الدراسات النقدية في العقد الثاني من القرن العشرين كتابي المـــازني اللذين قدمهما سنة(١٩١٥م)، الأول بعنوان "شعر حافظ"، وقد أشار إلى أنـــه عبارة عن مقالات نشر بعضها في صحيفة "عكاظ"، مما يعني أنه أسبق من الثاني الذي حمل عنوان "الشعر غاياته ووسائطه".

كتاب "شعر حافظ" يمثل أول تجلٍ واضح لبداية الحملة التي شنها صاحبا "الديـــوان" عـــلى الشعر التقليدي ممثلاً بشوقي وحافظ، ويظهر ذلك جليًا في الدراســـة مـــن خلال عقد المازني الموازنة بين شعر حافظ وشعر شكري متهمًا الأول - دائمًـــا - بأنه صاحب صنعة، متخلف الخيال[١]، وأنه مقلد[٢] وشعره مقتصر على المدح والرثاء ونظم المنثور، والدراسة بمجملها تذكر بموازنة الآمدي بـــين أبي تمـــام والبحتري، وهذا ما ألجأه إلى آلية الآمدي النقدية، فوقف وقفة طويلة عند سرقات حافظ الشعرية وأخطائه في المعاني[٣].

ولعل أكثر ما يلفت الانتباه في الدراسة أن المازني قد أنهاها بنقد لقصيدة "زلزال مسينا"، فكان نقده منصبًا على المعاني، فقال في بداية هذا النقد: "ليس مـــن فضـــل ومزية لقصيدة إلا بحسب المعاني التي يريد الشاعر، والغرض الذي يـــؤم"[٤]، ثم يصف ما جاء في القصيدة بأنه أشبه بالنوائح، ويؤكد قيمة الطبيعة بالنســـبة للشـــعراء بمـــا تلهمهم من معانٍ شعرية، ويستشهد على ذلك بقول لـــوردزورث[٥]، مؤكـــدًا أن حافظًا لم يؤت من ذلك شيئًا، وتكاد تكون هذه

---

(١) المازنـــــي، إبراهـــيـــم عبد القادر، شعر حافظ، ضمن كتاب: نظرية الشعر، كتب مدرسة الديوان، ص(٦٩).
(٢) المرجع السابق، ص(٧١).
(٣) المرجع السابق، ص(٧٩).
(٤) المرجع السابق، ص(١٢٤).
(٥) المرجع السابق، ص(١٢٥ - ١٢٦).

إن نقـــد المازني لقصيدة "زلزال مسينا" لم ينجم عن وعي نقدي بوحدة النص الشعري وكليته، حتى إنه لم يكن مجرد محاولة لاستجلاء عالم النص أو أي مظهـــر مـــن مظاهـــره، وإنما السمة الغالبة على هذا النقد هي تناول الأبيات والجزئيات التي تختص بمعانٍ معينة جعل منها مجال نقده لهذا الشعر.

في الدراســـة الثانـــية " الشعر غاياته ووسائطه" بدت الرؤية الرومانسية واضحة إلى حد بعيد، فقد ركز المازني على ثلاثة أبعاد؛ الأول: أهمية العاطفة في الشعر حتى إنه عدها فارقًا أساسيًا بين الشعر والنثر([1])، والثاني: أهمية الخيال في الشعر([2])، والثالث: ضرورة ارتباط الشعر بالعصر الذي قيل فيه فقد عدّ الشعر "مـــرآة الحقائق العصرية"([3])، ولا يخفى مدى علاقة هذه الأبعاد بالرومانسية، ويـــتأكد ذلك بكثرة استشهاد المازني بأقوال النقاد والأدباء الغربيين أمثال بيرك وشـــلي ووليام هازلت وكيتس. ولعل هذا الكتاب من أنضج الكتب النقدية في هذه الفترة، وهو كتاب تنظيري في الأساس اتخذ أمثلته من الشعر القديم ، وعلى الـــرغم مـــن ذلـــك فمـــا يبدو بوضوح أن مقولة "عصرية الشعر" أو "الشعر العصـــري" هي ما يكمن خلف هذه التنظيرات، وأن الدراسة لم تكن إلا بدافع من رؤيته لما يجب أن يكون عليه الشعر المعاصر.

لا شـــك في أن كتاب "الديوان" هو أهم كتاب نقدي للأدب الحديث وضـــع في العشرينيات من القرن العشرين، وتأتي هذه المكانة من وعي مؤلفيه

([1]) المازني، إبراهيم عبدالقادر، الشعر غاياته ووسائطه، ضمن المرجع السابق، ص(٣٣).
([2]) المرجع نفسه، ص(٢٩-٣٠).
([3]) المرجع نفسه، ص(١٦).

بالعمليـــة الـــنقدية التي يمارسانها، ووضوح هدفهما، والفكر الذي يناديان به، فوظـــيفة الـــنقد - لديهمـــا - أوسع من أن تنحصر في دائرة الشعر أو الأدب عمومًـــا، وإنمـــا يحفل بدور ثقافي إصلاحي عام وشامل، هذا ما بيدو من قول العقاد:"وأنت إذا استطعت أن تهدي الطبقة المتأدبة من أمة إلى القياس الصحيح في تقديـــر الشعر فقد هديتهم إلى القياس الصحيح في كل شيء ومنحتهم ما لا مزيد عليه"[1]، على الرغم من تنافي ذلك مع الهجوم الشخصي على شوقي.

لقـــد كـــان مسعى المؤلفين في هذا الكتاب مرتبطًا بالإبانة "عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة"[2]، وبذلك فالكتاب يتعامل أساسًا مع الشعر الحديـــث، مـــنطلقًا من رؤية نقدية مفادها أن ثمة تباينًا بين شعر جيلهم وشعر الجـــيل الماضـــي، وما هذا الكتاب - كما يدعي مؤلفاه - سوى محاولة لإقامة "حدٍّ بين عهدين لم يبقَ ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما"[3]، وهذا طموح عـــالٍ ينبئ عن أن ما يقدمانه هو بمثابة بيان لمذهب أدبي جديد ويختلف اختلافًا كلـــيًا عمـــــا هو سائد في الشعر في هـــذه الفترة، مع أن الواقع لا يقر ذلك، وهـــذا - أيضًـــا - يكشف عن حدة في الطرح والتناول ستطغى على جوانب كثيرة في الدراسات المقدمة فيه.

يوضـــح الـــناقدان - في مقدمة الكتاب - منهجهما من خلال مصطلح "مذهـــب"؛ فيشـــيران إلى أن مذهـــبهما "مذهب إنساني مصري عربي"[4]، ثم يشرحان ذلك على النحو التالي:

---

(١) العقـــاد، عـــباس محمـــود والمازني، إبراهيم عبد القادر، الديوان، دار الشعب، القاهرة، ط٤، بدون تاريخ، ص(١٠).

(٢) المرجع السابق، ص(٣).

(٣) المرجع السابق، ص(٤).

(٤) المرجع السابق، ص(٤).

"إنســـاني لأنـــه مـــن ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصًا من تقليد الصـــناعة المشـــوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ويظهـــر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة"، ويُلحظ من ذلك تركيزهما على طـــبع الإنسان والوجدان المشترك، وفيهما يظهر أثر الرومانسية. وأما اعتباره مصـــريًا فلأن "دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية"، ودعوى أثر الحياة في المذهـــب نابعة أساسًا من هجومهما على شعراء الجيل الماضي بأن شعرهم لا يمـــثل حـــياتهم، وتبرير وصفه بأنه عربي لأن "لغته عربية" هو سبب غير جدير بالذكـــر مـــا لم يكن دافعه أمرين؛ الأول: عدم الانخراط في طرح المستشرقين الذي أخذ يطغى على البيئة النقدية الأكاديمية في الجامعة المصرية في تلك الفترة، أو الادعاء بذلك. والثاني: شعور الناقدين بأن الأفكار التي ينطلقان منها هي ـــ في أساســـها ـــ ذات مصـــدر غربي، ولذلك اكتفيا بدعوى أنه عربي لأن لغته عربية.

أمـــا الغايـــة من نقدهما فهي - كما يصرحان في نهاية المقدمة - تحطيم الأصـــنام، والمراد مشاهير الشعراء في ذلك الوقت، ولا عجب - حينئذٍ - أن يحظـــى شوقي بقدر كبير من فصول الكتاب، والغاية التقويم وكشف العيوب والأخطاء في الشعر.

ولعـــل القيمة الحقيقية لكتاب "الديوان" من الناحية النقدية أنه يمثل أول محاولـــة صريحة وواضحة للتوجه نحو النص الشعري في النقد، فقد تناول العقاد نصـــين كاملين لشوقي؛ الأول "رثاء فريد"[1]، والثاني "رثاء مصطفى كامل"،

---

[1] هـو محمد فريد بك (١٢٨٤-١٣٣٨هـ) (١٨٦٨-١٩١٩م) "ابن أحمد فريد باشا، تعلم في مدرستي الألســن والحقــوق، وتولـــى نـــيابة الاستئناف ثم احترف المحاماة، ولكنه آثر الانقطاع للعمل السياسي

إضـــافة إلى تناوـــله لأجزاء من قصيدة شوقي "استقبال أعضاء الوفد"، وتناول المازني أبياتًا من شعر عبد الرحمن شكري.

لقـــد بدأ العقاد نقده لقصيدة "رثاء فريد" بالتهجم على أسلوب شوقي وجـــيله، وأنـــه كان "عهد ركاكة في الأسلوب وتعثر في الصياغة"([1])، ثم نقد معـــاني القصيدة التي وظفت في الرثاء، ووصفها بأنها معانٍ عادية مما يسمع من أفـــواه الشـــحاذين، وقد امتازت لغته النقدية بالحس الساخر، وظهر فيها رغبة جامحة لتتبع السقطات لا إلى التحليل والوصول إلى كنه الشعرية في النص، وهذا فـــرض طبـــيعة خاصة في تناول النص الشعري، فكان هناك متابعة لكل بيت شـــعري ولكـــن دون ربـــط الأبيات بعضها ببعض، فجاء نقده للقصيدة أشبه بتعلـــيقات على المعنى الوارد في كل بيت شعري دون اهتمام بالناحية الفنية أو البعد النصي للقصيدة باعتبارها كلاً واحدًا.

إن هذه الدراسة للنص الشعري تبدو بعيدة عن أي منطلق نقدي رصين، فجلّ الاهتمام منصب على التهجم على معاني شوقي، لا لكونها قديمة فحسب، أو أنها مما يعرفه القاصي والداني([2])، وعلى هذا قام المنطلق النقدي، ويظهر ذلك مما جاء في نقده لقول شوقي:

تَطلع الشمس حيث تطلعُ نُضجًا وتُنَحَّـــى كمنجل الحصَّـــاد

والجهـــاد لمناضلة الاحتلال البريطاني واستقلال مصر، فانضم إلى مصطفى كامل، فلما مات مصطفى كـــامل انتخب محمد فريد رئيسًا للحزب الوطني سنة ١٩٠٨، ثم حبس ونفي ..." انظر: شوقي، أحمد، ديـــوان شـــوقي، توثـــيق وتبويب محمد الحوفي، ج٢، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، بدون تاريخ، ص(٤٣٤).

([1]) المرجع السابق، ص(١٢).

([2]) هـــذه الفكـــرة وردت لدىعبدالرحمـــن شكري في مقدمة الجزء الرابع "زهر الربيع"، فقال إن على الشـــاعر أن "يميز بين معاني الحياة التي تعرفها العامة وأهل الغفلة، وبين معاني الحياة التي توحي بها الأبد، شكري، عبدالرحمن، دراسات في الشعر العربي، ص(٢٣٧).

تلك حمـــراءُ في الســـماء وهذا أعوجُ النّصل من مِراس الجِلادِ

فالعقـــاد لا يقف من هذه الصورة إلا عند حدود التشابه الشكلي الذي يـــبدو أن شوقيًا لم يرده إطلاقًا، حيث يأخذ المعنى على أنه حقيقة واقعة تخضع لمقـــياس الصـــدق والكذب، إضافة إلى توجيه معنى النص وجهة أخرى غير ما يفرضه النص ذاته نتيجة للفهم السطحي للصورة الفنية، ولأن الهدف هو تحطيم شوقي والانتقاص من شعره، يقول في تحليل البيتين:"اليوم لا تخشى بغتة الأجل في كـــل حين!! فالشمس لا تضرج بدم قتلاها إلا حيث تطلع صبحًا (أي حين تطلـــع حمراء وفي السماء. أما إن طلعت في الأرض فهذا شيء آخر) والقمر لا يكـــون منجلاً حصادًا إلا في أيام الأهلة أو المحاق، وفيما عدا هذه الأويقات لا قـــتل ولا حصاد فمن مات ظهرًا أو عصرًا أو لعشرين بقين أو مضين من شهر عربي فلا تصدقوه فإن موته باطل..." (١).

إن مـــثل هذا التوجيه للنص إنما يدل على سوء تعامل الناقد مع مكنون الصـــورة الفنـــية في قـــول شوقي، فقد جمع شوقي بين مطلع الشمس ومغيبها لـــيجمع صورة الميلاد والموت في الشيء الواحد، واختار صورة الهلال في أول الشـــهر وفي آخره للغاية ذاتها؛ فمطلع الشمس مقترنًا بمغيبها يماثل صورة الهلال في أول الشـــهر وآخره، وهذا مؤشر على اقتران الحياة بالموت والميلاد بالموت، وهـــذا ما يلح عليه شوقي في رثائه، ولم يتمكن العقاد من إدراكه ولذلك نجده يـــتهم شـــوقيًا بالســـطحية في هذه الصورة الشعريـــــة، فيقول عن الشعراء المقلديـــن ومنهـــم شوقـــي حسب اعتقاده: "جعلـــــوا التشبيه غايـــة لهـــم فصـــرفوا إلـــيـــــه همهـــم ولم يتوسلوا بـــه إلى جـــلاء معنـــى أو تقريب

---

(١) المرجع السابق، ص(١٧).

صـــــورة"[1]، وهذه الفكرة النظرية التي ضلت طريقها عند التطبيق استمدها العقاد من عبد الرحمن شكري[2]، ولم يحسن العقاد استغلالها، بل لم يستفد منها مطلقًـــا، دلـــيل ذلـــك أنه لم يحسن الوصول إلى حقيقة العلاقات التي تفرضها الصـــورة الفنية، واكتفى بمقارنتها مع ما جاء في شعر ابن المعتز، وقد كان سوء الـــتعامل مع النص وتوجيه المعنى سببًا في عدم فهم البيتين التاليين من القصيدة ذاتها:

ليت شعري تعمَّدا وأصرَّا
أم أعانا جناية الميلاد؟
كذبَ الأزهرانِ ما الأمرُ إلا
قَدَرٌ رائحٌ بما شاء غَاد

إذ يعلـــق عليهما بقوله:"يعني الشمس والقمر. فما التعمد والإصرار وما إعانـــة جـــناية الميلاد وما الفرق بينهما؟؟ أيريد أن يطبق على الأزهرين المادة القانونـــية: مـــادة القـــتل عن عمد وسبق وإصرار؟؟ وفيم كذبا وكيف يكون جـــريان الشـــمس والقمر ...؟ ... أسئلة لا جواب لها ولا لوم في ذلك على شـــاعر الإنس والجن، فلعل هذه من أبياته التي صنعها لإخواننا الجن واختصهم دوننا"[3].

إن الخطـــأ في توجـــيه معـــنى الأبيات السابقة وعدم الربط بينها وعدم الالـــتفات إلى وحـــدة النص الشعري التي نادى بها خليل مطران وعبد الرحمن شـــكري قـــد أدى بالعقاد إلى عدّ هذين البيتين لغزًا من الألغاز، مع أنهما جزء

---

(١) المرجع السابق، ص(١٧).
(٢) ذكـــــر شـــكـــري ذلـــك في مقدمـــة الجزء الخامس من ديوان "الخطرات"، راجع هذه الدراسة صفحة (١٢).
(٣) العقاد والمازني، الديوان، ص(١٩).

مكمـــل للصـــورة الفنية التي ابتدعها شوقي، ففي الصورة السابقة جمع شوقي المـــيلاد والمـــوت في الشيء الواحد بحيث بدا أنهما خاصية مطلقة ومتلازمة في الأشـــياء، وهـــذا يبرر تصوره أن الميلاد جناية، وأن الموت لصيق بالميلاد، وأن حركة الأزهرين (الشمس والقمر) على الرغم مما يبدو أنها مؤشر على سيرورة زمنـــية، ليس إلا كذبًا، فالعمر بمقدار ما يروح القدر فيغدو، إن سوء الفهم هنا نـــابع من عدم الاهتمام بوحدة النص الكلية وتشكل المعنى الشعري من الأبيات مجتمعة.

لقد بقي العقاد بعيدًا عن تمثل الأفكار النقدية التي استقاها من الرومانسية مـــن مـــثل قـــوله:"إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشـــكالها وألوانها. وأن ليس مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ما يشبه وإنما مزيـــته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به"[1]، فهذه الفكرة قـــد جـــاءت بتأثير من الرومانسية التي قدمها عبد الرحمن شكري "الذي عاش طويلاً في إنجلترا، وتأثر كثيرًا بنظرية الشعر الرومانسي الإنجليزي عند كوليريدج ووردزورث، وبـــآراء هازلت النقدية"[2]، وقد عرف عن وردزورث إيمانه بأن الـــرأي المتميز إنما يكمن في "حالة إدراك المغزى الروحي في الأشياء المألوفة"[3]، وهـــي الفكرة ذاتها التي يرددها العقاد أثناء دراسته لقصيدة شوقي، إلا أن ذلك بقي رهين التنظير دون التطبيق والممارسة العملية في التحليل.

ربما كانت دراسة العقاد لقصيدة "رثاء مصطفى كامل" أنضج نقد قدمه في كتاب الديوان، ففيها التفت إلى النص الشعري باعتباره كلاً واحدًا فدرسها

---

[1] المرجع السابق، ص(٢٠).

[2] حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي، ص(١٣٧).

[3] جـــيمس، ســـكوت، صـــناعة الأدب، ترجمة هاشم الهنداوي، مراجعة عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص(١٧٧).

من خلال أربعة محاور: التفكك، والإحالة، والتقليد، ثم الولوع بالأعراض دون الجواهر.

كـــان أول ما تعرض له العقاد في نقده للنص سمة التفكك التي يرى أنها ميزة شعر شوقي، بل ميزة كل شعر لا يأخذ بمبادئ الرومانسية التي تجل الوحدة في الـــنص الشعري، وعلى إثر ذلك تراوح تقديمه لمفهوم الوحدة ما بين الوحدة العضـــوية والوحدة المعنوية والوحدة الفنية، فقال:"إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنيًا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضـــائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغـــيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"(١)، وهذا يوحي بأن ما يـــريده هـــو شـــيء قريـــب مـــن الوحدة العضوية، التي تتضح من قوله بعد ذلـــك:"ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءًا قائمًا بنفسه لا عضوًا متصلاً بســـائر أعضائها"(٢)، حيث يصبح البيت عضوًا من القصيدة لا وحدة مستقلة، وهـــذا يمـــثل خروجًا عن التعلق بوحدة البيت الشعري، ثم يدعو هذه الوحدة بالوحدة الفنية(٣)، ومصدر هذه التسمية عبد الرحمن شكري كما اتضح سابقًا.

أما تعامله مع نص شوقي فقد قام بتغيير ترتيب الأبيات لا ليظهر ما يجب أن تكون عليه الوحدة التي يدعو إليها، وإنما ليتهجم - مرة أخرى - على شعر شـــوقي ويسمه بالتفكك، وحديثه النقدي المبتسر المحدود عن القصيدة يحترف السخرية منها فيصفها بكومة الرمل.

---

(١) العقاد والمازني، الديوان، ص(١٣٠).
(٢) المرجع نفسه، ص (١٣١)
(٣) المرجع نفسه، ص(١٤١).

وبعيدًا عن اللغة النقدية التي يستخدمها العقاد في نقده للقصيدة فهي لغة غـــير موضـــوعية في كثير من جوانبها، ولم يكن هدفها القراءة أو على الأقل التحليل، وإنما التقويم والتهجم أحيانًا، فإن قيمة الدراسة إنما تكمن في أنها لفتت الانتـــباه - ولأول مـــرة على الصعيد التطبيقي - إلى النص الشعري كوحدة واحـــدة لا يمكن تجاهلها في النص، فالعقاد تناول - أيضًا - نصًا شعريًا كاملاً بوعي نقدي واضح لوحدته النصية التي يجب ألا تغفل في الشعر والنقد على حد سواء.

وأمـــا مـــا تبع ذلك في المحورين التاليين؛ الإحالة والتقليد، فهما مبحثان أقـــرب ما يكونان إلى إعادة تشغيل مفاهيم نقدية قديمة، فقد قدم الإحالة على أنهـــا "فســـاد المعنى وهي ضروب فمنها المبالغة ومخالفة الحقائق ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه"[1]، وهذا مطلب غريب، وهو في الـــنهاية مناداة بقياس الشعر بمقياس الصدق والكذب، وإخضاعه لمنطق العقل. والغريـــب أن هذا ما رفضته الرومانسية، وهو ما يدعو للشك في مدى اتساق الفكـــر الـــنقدي لدى العقاد؛ ففي الوقت الذي يصف نص شوقي بالتفكك، وأكد من ثم ضرورة وحدة القصيدة، وأن الأبيات لا تشكل قصيدة دون روح لهـــا أو سياق أو شعور ينتظمها ويؤلف بينها[2]، فإنه يخالف ذلك ويتناول أبياتًا مفردة بعيدًا عن سياقها النصي، كما في موقفه من قول شوقي:

فاصبر على نعمى الحياة وبؤسها

نعمى الحياة وبؤسها سيان

([1]) المرجع السابق، ص(١٤٢).

([2]) المرجع نفسه، ص(١٣٢).

والـــنقد الـــذي وجه لهذا البيت الشعري يتعلق بالصدق، فيقول:"هكذا يقول شوقي وما أصدقه فإننا نرى منحة هي أشبه بالمحنة"(١)، قد يقال إن العقاد لا يرى وحدة في القصيدة، ولذلك تناول أبياتًا مفردة في نقده. لكن ذلك مبرر غير كافٍ، فهو لم يحاول البحث عن الوحدة في النص، ويمكن بكل بساطة الرد عـــلى العقـــاد في نقـــده لهذا البيت بالقول: إن شوقي يقدم قصيدة رثاء، ومن الطبيعي أن تتسم رؤيته بالسوداوية في النظر إلى الحياة بنعمها وبؤسها، وهذا ما يشكل روح النص وسياقه الذي افتقده العقاد في نقده.

أما المحور الثالث: التقليد، فهو مبحث السرقات ذاته المعروف في التراث النقدي العربي.

وجاءت الجزئية الرابعة أكثر اتساقًا مع الفكر الرومانسي الذي ينطلق منه العقـــاد؛ وهي "الولوع بالأعراض دون الجواهر"، فتناول بعض المعاني في أبيات مـــن القصـــيدة، ووصفها بأنها "لا تتعلق بالحقائق الجوهرية والمعاني النفسية بل بمشابهات الحس العارضة"(٢).

يـــثير ذلـــك كلـــه مسائل عدة حول جدوى دعوة جماعة الديوان إلى الرومانسية، وحول عدم الاتساق في الفكر النقدي كما بدا في نقد العقاد الذي هـــاجم تقلـــيد القديم واستخدم مفاهيم نقدية قديمة، والذي انطلق من مفاهيم رومانسية وخالفها في الآن ذاته فاشترط الصدق والمعقولية في المعاني، ويبدو أن قـــيمة مـــا طـــرحه العقاد لم تكن في تعريفه بمذهب جديد، وإنما بالجرأة على التقلـــيد، وإذا مـــا بُحث عن الأفكار الرومانسية فخير من قدمها عبد الرحمن شكري لا العقاد، وهذا يؤكد أن لقاء الثقافة العربية بالرومانسية – كما قيل –

---

(١) المرجع السابق، ص(١٤٥).

(٢) المرجع السابق، ص(١٥١).

"يتســـم بالاختزال النظري في بعض الإشارات والتوجهات العامة التي لا تؤدي حـــتمًا لـــتقويض التصورات التقليدية عن الشعر والشاعر"(١)، ولذلك ظهرت المفاهـــيم النقدية التراثية إلى جانب المفاهيم الرومانسية الحديثة كما بدا في نقد العقاد السابق.

مـــن جهـــة أخرى فإن ما شاب هذا الطرح النقدي الذي خطا خطوة مهمة بجعله النص الشعري مجالاً له أنه جعل التقويم هدفه لا التحليل، ونقد هذه وجهته لا شك في أن النص في حد ذاته ومنهجية قراءته لا تشكل هدفًا له، وإن كـــان مجاله الذي يتحرك فيـــه، كمـــا أن نقد العقـــاد لم يخل – في كثير من الأحـــيان – من التهجم على شخص شوقي، كما لم يخل نقد المازني من تهجم عـــلى شـــخص عبد الرحمن شكري واتهامه بالجنون(٢)، وهذه الآفة التي تعرض للـــنقد فـــتحط من قيمته هي ما ستحظى باهتمام ميخائيل نعيمة الذي حاول تخليص النقد منها حسب فهمه.

ثانيًا ميخائيل نعيمة:

قـــدم ميخائـــيل نعيمة كتابه " الغربال" عام (١٩٢٣م)، وهو عبارة عن مجموعـــة مـــن المقـــالات التي نشرها في الصحف، أو كتبها مقدمات لبعض المؤلفـــات(٣)، ومعروف عن ميخائيل نعيمة انتماؤه إلى جماعة "الرابطة القلمية" في المهجـــر، وتمـــثل دعوتـــــه النقدية – في بداية العشرينيات – الدعـــــوة

---

(١) بنـــيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج١، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص(١١).

(٢) العقاد والمازني، الديوان، ص(٦٣).

(٣) مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، ص(٢٤).

المكملـــة – عملـــيًا – إن لم تكـــن المصوبة لدعوة مؤلفي "الديوان"، والفارق الجوهري بينهما أن كتاب "الغربال" كان أكثر إثارة للقضايا النقدية، وإن كانا يلتقـــيان عـــند مصـــب واحد، وهو رفض الشعر التقليدي، والاحتفاء بالشعر العصـــري الآخـــذ بمبادئ الرومانسية كما تمثل في "الغربال" من خلال ما دعاه نعيمة بـــ"نسمة الحياة"[1].

لقد أثار صاحب الغربال مسائل نقدية هامة، فقد ضبط مفهوم النقد من خلال ربطه بالغربلة، وأن القصد منه "هو التمييز بين الصالح والطالح"[2]، ومن ثمّ فمـــنطلقه النقدي منطلق تقويمي، لكن هذا التقويم ليس تعسفيًا، أو هجومًا على الشعراء كما فعل العقاد أحيانًا، فمهمة الناقد – كما يقول نعيمة – "هي غـــربلة الآثـــار الأدبية لا غربلة أصحابها"[3]، واصطبغ هذا الفهم للنقد بصبغة رومانســـية أفسحت مجالاً للذات وقوة التمييز الفطرية التي لا يكون الناقد ناقدًا إذا افـــتقدها، والتي "توجد لنفسها القواعد ولا توجدها القواعد"[4]، بحيث بدا تصـــوره للنقد ذاتيًا تأثريًا، عندها يصبح الناقد مبدعًا – على حد تعبيره – لأنه "يـــرفع الـــنقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه"، وهو فيما ينقد "ليس في الواقع إلا كاشفًا نفسه"[5].

إن هـــذه الآراء تفصح عن توجه نقدي مختلف تمامًا عما كان عليه الأمر فـــيما ســـبق؛ حيث يغدو الناقد مشاركًا في تشكيل الدلالة في النص الشعري، ويقدم نعيمة هذه الفكرة بنظرة ثاقبة، فيقول:"يسوغ لي أن أحك فكره بمحك

---

(1) نعيمة، ميخائيل، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت ــ لبنان، ط١٠، ١٩٧٥، ص(١٢٩).

(2) المرجع السابق، ص(١٥).

(3) المرجع السابق، ص(١٣).

(4) المرجع السابق، ص(١٧).

(5) المرجع السابق، ص(١٨– ١٩).

فكـــري، وأستجهر عاطفته بمجهر عاطفتي"[1]، واتخذ من مقولة "نسمة الحياة" مرتكزًا أساسيًا في هذه الآليـــة النقدية في التعامـــل مـــع النصوص، وهو يعني بهـــا – عـــلى حد قوله – "انعكاس ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المـــنظوم الـــذي أطالعه"[2]، ثم تبدأ عملية التقويم فيبحث في عمقه وعلوه ودقة تركيـــبه ... إلخ، إن أهمية هذه التحديدات إنما تكمن في مدى الوعي – لدى نعيمة – بأهمية مشاركة الناقد في تشكيل دلالة النص الشعري.

مـــن هذا المنطلق يلفت نقد نعيمة الانتباه إلى كيفية تعامله مع النصوص الشـــعرية التي أورد أجزاءً منها، وأخص ذلك الفصل الخاص بديوان "الأرواح الحائرة" لنسيب عريضة، والفصل الخاص بقصيدة أحمد شوقي "الدرة الشوقية"، ففي الأول يتناول أجزاءً من نصوص شعرية بالتحليل والدراسة باحثًا عن الرؤية الخاصة التي تكمن خلفها دون أن يحصر الاهتمام بالبيت الشعري.

أمـــا نقده لقصيدة شوقي "الدرة الشوقية" فعلى الرغم من أنه ينطلق من مفاهـــيم نقدية قديمة مثل "الحشو"، و"حسن التخلص"[3]، وأن الغاية هي الحطّ مـــن الشعر التقليدي ممثلاً بشوقي كما يرى، إلا أن اهتمامًا واضحًا قد بدا في نقده بمبنى النص الشعري، فوصفه بالتشظي وعدم الترابط.

لعـــل هذا الموقف النقدي في الديوان والغربال يكشف عن بداية تشكل رؤية نقدية جديدة منصتة للتصورات الرومانسية عن الشعر، ولكن ينبغي عدم إغفال أن هذا النقد قد جاء نتيجة خلافات أدبية في الأساس؛ بمعنى أن المثير لهذه

---

(1) المرجع السابق، ص(١٤).

(2) المرجع نفسه، ص(١٢٩).

(3) المرجع نفسه، ص(١٤٩) و (١٥٢)، على الترتيب.

الدراسات ليس ما ارتبط بالفكر الرومانسي في ذاته، وإنما ما أملته قضية عصرية الشعر والتجديد فيه ومعارضة الشعراء المقلدين كما وصفوا.

ثالثاً: حركة "أبولو"

لقـــد ألقت الرومانسية بظلالها على النقد العربي طوال فترة العشرينيات والثلاثينـــيات تقريبًا، وإذا كان خليل مطران يعد أول من ظهرت ملامح هذا المذهـــب الأدبي في شعره بشكل واضح، ونادى ببعض جوانبها كل من العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري وميخائيل نعيمة نقديًا، فإنه من اللافت للانتباه أنه لم تتبن جماعة محددة الآراء الرومانسية بشكل مباشر إلا من جماعة ارتبط اسمها بمجلة أدبية تدعى "أبولو"، كان همها الأول بث آراء هذا المذهب الأدبي وتبنيه منهجًا شعريًا.

وعـــلى الرغم من عدم تبلور الفكر الرومانسي في النقد والأدب العربيين بشكل واضح، "فقد كانت تفتقر إلى أساس فكري نابع من محيطها يشبه الفكر والآراء التي قامت عليها الحركة الرومانسية الأوروبية، ولم تستنبط أسسًا لها بعد أن أصـــبحت حركة مستنبة"(١)، إلا أن الأمر كان أكثر وضوحًا - نوعًا ما - في الجهـــد الـــنقدي الـــذي دار حول القضايا التي طرحت من حركة "أبولو" الشـــعرية، وخاصـــة الـــنقد الذي قدم في مجلة الرسالة الذي كان صدى لهذه القضـــايا، وقـــد قاد هذه الحركة أحمد زكي أبو شادي شعريًا ونقديًا، فبدأت تُطـــرح الآراء والتصورات حول الشعر في النصف الثاني من العشرينيات ومع صـــدور ديـــوان "الشفق الباكي" لأبي شادي سنة (١٩٢٦م) مرفقًا بمقدمات

---

(١) الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص(٣٧٣).

ودراســـات نقديـــة نظـــرية متأثرة إلى حد بعيد بالرومانسية التي انطلقت منها الحركة بحسب فهمها لها.

لقـــد تضمن هذا الديوان دراسات عدة لم تتسم جميعها بالأهمية النقدية، فمجمـــلها اهـــتم بصاحب الديوان وشعره، واهتم بعضها بتقديم بعض الآراء الرومانسية، مثل أهمية "اندماج الشاعر في بيئته، ومبلغ انعكاس صورتها في مرآة شعره"[1]، وهي الدعوة ذاتها التي تبناها العقاد في هجومه على شعر شوقي، ولا يفوت صاحب مقدمة ديوان "الشفق الباكي" من مهاجمة شوقي والسخرية منه في دراسة أخرى نشرت في الديوان ذاته بعنوان "هدم الأدب وبناؤه"[2].

و لم تخلُ الدراسات التي تضمنها ديوان "الشفق الباكي" من تناول الشعر الـــذي تضـــمنه، لكنها لم ترق إلى مستوى الدراسة النقدية الناضجة، فدراسة الشـــايب كانت أقرب إلى حياة الشاعر لا إلى شعره، فكانت تتبعًا لمراحل حياة الشـــاعر من حيث افتنانه بالطبيعة والحب[3]، كما قدم عرضًا مسهبًا لشعر أبي شـــادي من حيث أغراضه وما ارتكز عليه من عاطفة ووجدان، واستشهد على ذلـــك بأبيات من الشعر، لكن ذلك بقي حديثًا غير ممتازٍ بتوجه نقدي واضح خاصة أن الشايب يرفض دعوى العلمية في دراسة الأدب التي دعا إليها - كما يـــــرى - ســـانت بـــيـــف (St.beuve)، وتـــين (Taine)، وبرونـــتيير (Brunetie`re)[4] ، وقد أنهى دراسته بتأكيده أن الشعر جامع للحقـــيقة والخيال، أما الوزن فيعد في الدرجة الثانية، ليكون النثر الجميل شعرًا

---

١) الجـــداوي، حســـن صـــالح، مقدمة الناشر لديوان "الشفق الباكي"، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرجع سابق، مرحلة مجلة أبولو، القسم الأول، ص(٢٤).

(٢) الجداوي، حسن صالح، "هدم الأدب وبناؤه"، ضمن المرجع السابق، ص(٤٧).

(٣) الشايب، "درس وتحليل"، ضمن المرجع السابق، ص(٨٠-٨١).

(٤) المرجع السابق، ص(٧٥).

على حد رأيه، وعلى أساس ذلك لم يرَ حرجًا في تداخل الأوزان أو تغيير القافية في النص الواحد، وخاصة في الشعر القصصي والتمثيلي[1]، ولكن مما لاشك فيه أن الشايب لم يكن في ذهنه أي تصور بعيد عن وحدة البيت الشعري.

لقد بات التساهل في أمر الأوزان وتنويعها والابتداع فيها، والتخلص من الالتزام بقافية واحدة فيما دعي بـــ"الشعر المرسل" أمرًا سائغًا على أقل تقدير، فقـــد تبنته حركة أبولو بحجة تحرير التعابير الشعرية من القيود لاعتقادهم بأولية المعـــاني الشـــعرية على الصنعة اللفظية والموسيقى الشعرية[2]، وهذا ناجم عن اطلاع الأدباء والنقاد على الأدب الغربي وطروحات الرومانسية بشكل خاص.

ومـــا إن شارف النقد العربي على مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين حـــتى غدا تصوره مباينًا أشد المباينة لما كان عليه الأمر في العقد السابق، فبات مـــن المسلم به أن الشعر لا يحد بوزن أو قافية، وإنما بقوة الخيال وعظم الأفكار وحـــدة العاطفـــة، وكانـــت مقدمات الدواوين تحفل – غالبًا – بتأكيد هذه المسألة، والإشادة بالتجديد في الشعر وترك التقليد، ليس ذلك في مصر فحسب وإنمـــا في مـــناطق أخرى في الوطن العربي[3]، وكثيرًا ما تضمنت هذه المقدمات إشارات إلى الرومانسية مثل قيمة العاطفة والخيال والطبيعة في الشعر[4].

---

(1) المرجع السابق، ص(٩٩-١٠٠).

(2) انظر مثلاً: أبو شادي، أحمد زكي، " النقد والشعر" ، ضم المرجع السابق، ص(٢٢٧).

(3) أنظر مثلاً: الكيالي، سامي "مقدمة قصة قلب– مقطوعات شعرية بقلم الدكتور علي الناصر"، مطبعة الشـــهباء، حلـــب ١٩٢٨م، منشور ضمن المرجع السابق، ص(٢٢٧). والريحاني، أمين، "مقدمة ديوان "أنا" لعلي الناصر"، ضمن المرجع السابق، ص(٢٣٢)، وأبو شادي، أحمد زكي، "مقدمة صالح جودت"، المرجع السابق، ص(٢٥٢).

(4) أبو شادي، أحمـــــد زكي، مقدمة ديوان حسن كامل الصيرفي "الألحان الضائعة"، المرجع السابق، ص(٢٥٨) و ص(٢٦١).

ولا يعـــني ذلك أن المفاهيم القديمة في الشعر قد ولت إلى غير رجعة، فقد بقـــي مـــن ينافح عنها بربط الشعر بالوزن والقافية، وقد ولد ذلك سجالاً بين الشعراء والنقاد حول هذه المسألة التي تمس ما كان ينظر إليه على أنه أصل من أصول الشعر لا يجوز الإخلال به، فانشغلت المجلات الأدبية — في تلك الفترة — أبولو والرسالة والثقافة بمناقشة الشعر المرسل، ولم تكن قصيدة سهير القلماوي الـــتي نشرتها "الرسالة" – وهي من الشعر المرسل – هدفًا للنقاش النقدي الذي دار حولهـــا على صفحات أبولو والرسالة لاعتبارات نصية تخص القصيدة بحد ذاتها، ولكنها كانت مجرد غطاء لمناقشة القضية الأساسية " الشعر المرسل"، فقد صدر في عام (١٩٣٣م) مجموعة كبيرة من الدراسات التي ناقشت هذه القضية من خلال القصيدة، فهناك من انتقد القصيدة ورفض الشعر المرسل مثل:

- محمد عوض محمد في دراسته "مجمع البحور وملتقى الأوزان"[١].
- وحسين الظريفي في دراسته "مجمع البحور إلى الدكتور محمد عوض محمد"[٢].
- ومحمود البشبيشي في دراسته "خواطر في الشعر"[٣].
- ومحمـــد قـــدري لطفي في دراسته "الشكل والمضمون حول قصيدة الآنسة سهير القلماوي[٤].
- وأحمد أمين الذي كتب دراسة بعنوان "التجديد في الأدب"[٥] رفض فيه

([١]) محمد، محمد عوض، "مجمع البحر وملتقى الأوزان"، الرسالة، س١، مارس، ١٩٣٣م، ع٥.

([٢]) الظريفـــي، حســـين، "مجمع البحور إلـــى الدكتور محمد عوض محمد"، الرسالة ، س١، إبريل، ١٩٣٣م، ع٧.

([٣]) البشبيشي، "خواطر في الشعر العربي" ، الرسالة، س١، مايو، ١٩٣٣، ع١١.

([٤]) لطفـــي، محمـــد قـــدري، "الشكل والمضمون حول قصيدة الآنسة سهير القلماوي"، الرسالة، س١، أغسطس، ١٩٣٣، ع١٠.

([٥]) أمين، أحمد، "التجديد في الأدب"، الرسالة، س١، إبريل، ١٩٣٣م، ع٦.

الشـــعر المرســـل، فأثار ذلك بعض الباحثين مثل عبد الوهاب عزام وراشـــد رستم، فناقشاه في ذلك، ورد عليهما – أيضًا – بدراستين يحملان العنوان ذاته[1].

– وحســـن الحطـــيم في دراسته "أبولو في الميزان"، فهو لا يسمي الشعر شعرًا إذا فقد الوزن أو القافية[2].

بينما وجدت القصيدة من النقاد من يدافع عنها ويؤيد هذه المحاولة تحت ذريعة التجديد في الشعر، والتخلص من قيود القافية، من أمثال:

– محمد فريد أبو حديد في دراسته "هل للشعر المرسل مكان في العربية"، إذ يـــرى أنـــه لابـــد مـــن ترك القافية أو الاحتيال عليها، ويبرر ذلك بالشعر القصصي[3]، وقد أيد ذلك في دراسة أخرى عن الشعر المترجم[4].

– وسهير القلماوي في ردّها على مقالة محمد قدري لطفي التي انتقد فيها قصيدتها[5].

– وعـــبد الوهـــاب عزام في مقالة رد بها على أحمد أمين، حيث رأى أن للشاعر أن يختار أسلوبه في الوزن والقافية[6].

لقد كانت هذه المواقف مجرد آراء نظرية لم تجد طريقها إلى التطبيق حتى في دراســـة محمد قدري لطفي "الشكل والمضمون، حول قصيدة الآنسة سهير القـــلماوي"، فبعد أن قسم الأدب إلى شكل وموضوع، ورأى في إهمال الشاعر

---

(1) أمين، أحمد، "التجديد في الأدب"، الرسالة، س1، يونيه ١٩٣٣م، ع١٠.

(2) الحطـــيم، حسن، "أبولو في الميزان"، نشرت أولاً في مجلة أبولو، واعتمدت على الدراسة المنشورة في: نظرية الشعر، مرحلة مجلة أبولو، ص(٥٩٠).

(3) أبو حديد، محمد فريد، "هل للشعر المرسل مكان في العربية"، الرسالة، س1، مايو، ١٩٣٣م، ع٩، ص(١٠).

(4) أبو حديد، محمد فريد، "الشعر المرسل أيضاً"، الرسالة، س1، يوليو، ١٩٣٣م، ع١٢

(5) القلماوي، سهير، "الشعر المرسل"، الرسالة، س1، سبتمبر، ١٩٣٣م، ع١٧.

(6) عزام، عبدالوهاب،"التجديد في الأدب–حول مقال أحمد أمين"، الرسالة، س1، مايو، ١٩٣٣م، ع٨

للقافية اهتمامًا بالموضوع على حساب الشكل، ورأى أن الشعر المرسل هو نثر منظوم، لم يحظ النص الشعري بنصيب من التطبيق.

وربمـــا كانت دراسة رمزي مفتاح "الشعر المرسل وفلسفة الإيقاع"([1]) - الـــتي نشـــرها في أبولو سنة (١٩٣٣م) — أكثر هذه الدراسات ميزة، إذ لم تـــنخرط في الخطابات السجالية حول قضية الشعر المرسل، وإنما شكلت محاولة هامـــة لتبرير أهمية القافية من الناحية النفسية للإيقاع، ولم تكن مجرد تعبير عن موقف رفض أو تأييد كما في غيرها من الدراسات، كما أنها — من جهة أخرى — وضعت في اعتبارها النص الشعري، وإن أبقته مجرد مثال ونموذج.

ولم يخـــل بعـــض النقد الذي احتضنته مجلة أبولو من توجه نحو النصوص الشـــعرية، لكن ذلك لم يكن بالنضج الكافي بحيث يكون هذا التوجه مقصودًا لذاتـــه، أو أنـــه تقدير لقيمة النص، أو بدافع من منطلقات نقدية خالصة لآراء تخـــص مذاهب أدبية معينة، من ذلك مثلاً دراسة صالح جودت "الشعر النسائي الحديـــث"([2])، فقـــد تناول ثلاث شاعرات هن سهير القلماوي وجميلة محمد العلايـــلي ورباب الكاظمي، واستند إلى نصوص شعرية لكل منهن، ولكنه لم يتمكن من التعامل مع هذه النصوص وفق منهجية نقدية واضحة.

يضاف إلى ذلك بعض الدراسات التي دارت حول دواوين شعرية محددة مـــثل "ليالي الملاح التائه" لعلي محمود طه، فهي لم تحفل بالنص الشعري ذاته، واتســـمت بالرومانســـية غالبًا، فعبد العليم عيسى قدم انطباعاته عن شعر علي

([1]) مفتاح، رمزي،"الشعر المرسل وفلسفة الإيقاع"، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة أبولو، القسم الثاني، ص(٥٩٣).

([2]) جودت، صالح، "الشعر النسائي الحديث"، ضمن المرجع السابق، ص(٦١٧).

محمود طه معتبرًا أن الشاعر "يشعر بلذة روحية عجيبة، ويجعله يحس بانفعالات تهزه وتنعشه"([1])، ولذلك يصف شعره بالصدق.

يتضح من ذلك أن الرومانسية لم تكن قادرة على أن تنشط كحركة نقدية، لكن مما لا شك فيه أنها كانت ذات أثر كبير في إحداث نقلة نوعية في التصورات النقدية الخاصة بفهوم الشعر وأساليبه التعبيرية، وإذا كانت الرومانسية في الغرب قد قدمت آراء ومفاهيم عدة كان يمكن أن يكون لها تأثير بالغ في التوجه نحو قراءة النص لعل أبرزها مفهوما الوحدة العضوية والخيال فإنها لم تستغل بما فيه الكفاية من قبل النقاد العرب.

ضمن التوجه ذاته لمتابعة الجديد في الشعر، المتمثل – بشكل خاص – بتأثر هذا الشعر بالمذاهب الأدبية الغربية، نالت الرمزية اهتمامًا من بعض النقاد، فكتب منير العجلاني دراسة بعنوان "نظرات في الشعر الرمزي"([2]) (١٩٣٣م)، وانحصر اهتمامه فيها بالتنظير، وقدم عبد الرحمن شكري دراسة بعنوان "نقد الطريقة الرمزية وشرح أثرها في أساليب الشعر ومعانيه"([3])، وفيها يقف معارضًا للطريقة الرمزية، وجدير بالذكر أنه لم يستوعبها بشكل سليم.

ربما كانت صيحة سعيد عقل مختلفة نوعًا ما في تقديمه لقصيدة "المجدلية" (١٩٣٧م)، فقد أقر أن الشعر ناجم عن إبداع مصدره اللاوعي مستندًا في ذلك

([1]) عيسى، عبدالعليم، "ليالي الملاح التائه للأستاذ علي محمود طه"، الرسالة، س٨، إبريل، ١٩٤٠، ع ٣٥٥، ٧١٨، ومثل هذا النقد يظهر لدى الناقدة دنانير في دراسة بعنوان، "ليالي الملاح التائه"، الرسالة، س٨، مايو، ١٩٤٠، ص(٨٧٢).

([2]) العجلاني، منير، "نظرات في الشعر الرمزي"، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرجع سابق، مرحلة أبولو، القسم الأول، ص(٣٥١).

([3]) شكري، عبدالرحمن، "نقد الطريقة الرمزية وشرح أثرها في أساليب الشعر ومعانيه"، ضمن كتاب: دراسات في الشعر العربي، مرجع سابق، ص(٢٢٣).

إلى آراء المذهب الرمزي، بحيث يصبح الشعر "حالة من لاوعي فوق الوصف لا تشرح، جوهرها أشبه بموسيقى، بها يتحدد الشاعر حميمًا مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيب"([1])، وعند نقل الشعر إلى المتلقي – على حد تعبيره – يجب أن يعطـــل الوعي لدى القارئ، ويخلق فيه جوهرًا أشبه بالموسيقى، أما تعطيل الوعـــي فيتم عن طريق ما قيل، فيلجأ إلى إتمام ما قيل، فيشعر بلذة الاكتشاف، ويشـــارك الشاعر في خلق الحالة الشعرية ويحس أنه هو – أيضًا – مبدع، ويتم الإيحاء مثلاً من خلال التعددية في الموسيقى الشعرية([2]).

إن نهايـــة الثلاثينـــيات قد شهدت تحولات لافتة للنظر فيما يخص معرفة العـــرب بالمذاهب الأدبية، وبشكل خاص الرمزية كما هو متمثل في شعر سعيد عقل وبشر فارس على الرغم من أن بدايات تأثر الشعراء بالرمزية تعود إلى فترة أبكـــر من ذلك؛ أواسط العشرينيات تقريبًا([3])، إلا أن الوعي التام فيها لم يتم عـــلى نحـــو جلي إلا في هذه الفترة، وكذلك الأمر فيما يخص السوريالية التي وجـــدت طريقها إلى الشعر العربي من خلال جهود جورج حنين وأنور كامل التلمساني([4])، فقد أعلن جورج حنين الذي كان صديقـــــاً لأندريه بروتـــون (Andre`Breton) عـــن تبنـــيه الســـوريالية سنة ١٩٣٥م([5])،وقدمها في

([1]) عقل، سعيد، مقدمة ديوان المجدلية، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة أبولـــو، القســـم الأول، ص(٢٨١).

([2]) المرجع نفسه، ص(٢٨٢).

([3]) انظر ما تقوله: الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربـــي الحـــديث، ص(٥٠٩)

([4]) انظر: عياد، شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص(٢٠).

([5])ألكسندريان، ساران، جورج حنين رائد السورياليين العرب، ترجمة كميل قاصر داغر، مؤسسة الجمل/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، كولونيا، ألمانيا، ١٩٩٩، ص(١٣).

محاضرات ألقاها في القاهرة سنة ١٩٣٧م([1])، غير أن الرمزية والسوريالية بقيت محدودة الأثر، ولم تجد مدى رحبًا في تلك الفترة، فقد وصفت الرمزية بأنها "لم تستطع الاندماج في التيار الرئيسي للشعر العربي في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات، بل بقيت حدثًا شعريًا مستقلاً إلى حد كبير، يمثلها قلة من الشعراء"([2])، من أجل ذلك لم يصاحب هاتين الحركتين الشعريتين تصورات نقدية ناضجة تعكس آراءها على أقل تقدير كما حدث مع الرومانسية.

إن انشغال النقاد بقضايا عامة ناجمة عن التحول والتجديد في الشعر ذاته، وانحصار جهدهم النقدي في هذا الهم يرجع إلى عاملين أساسين:

- الأول: أن النقد كان صدىً للمذاهب الأدبية كالرومانسية والرمزية، وكان النقد المصاحب لها قد استمد طرائقه وتصوراته من المذاهب ذاتها، فانعدم أي تمايز بين المنهج النقدي والمذهب الأدبي، وانشغل النقاد - بالتالي - بتقديم تصوراتهم عن المذهب الأدبي، وقد كان لذلك أثر كبير في عدم تشكل منهجية نقدية واضحة تسعى إلى التعامل مع النص الشعري.
- والثاني: عدم الاطلاع الكافي والناضج على الاتجاهات النقدية الحديثة لدى الغرب في هذه الفترة، المتمثلة — على نحو ما — بالمنهج التاريخي وأعلامه في النقد الفرنسي، وعلى الرغم من معرفة النقاد العرب بهذا المنهج من خلال طه حسين وأحمد ضيف بشكل خاص، إلا أنه لم يستغل سوى في دراسات محدودة في نقد الشعر الحديث كما سيأتي...

([1]) المرجع السابق، ص(١٩).

([2]) الجيوسي، سلمى الخضراء، مرجع سابق، ص(٥٠٥).

الاتجاه التاريخي

من المعروف أن المنهج التاريخي يقوم – عمومًا – على إرجاع الأدب إلى عوامـــل نشأته، بحيث تسترجع "الظروف الأصلية التي أبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخي"[1]، وقد وجدت هذه الفكرة طريقها إلى النقد العربي الحديث من خلال دراسات عدد من النقاد لعل أبرزهم:

أولاً طـه حسين:

لـــيس بوسع أي دارس للمنهج التاريخي في النقد العربي إلا أن يبتدئ مع طـــه حســـين، فهـــو بحق أول من تبنى تصورات سانت بيف وهيبوليت تين ولانسون، ودفع بها إلى حيز التطبيق، وكان أحمد ضيف قد قدم المنهج التاريخي ممـــثلاً بآراء لانسون وتين منذ سنة (١٩٢١م) إثر نشره لكتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب"، وقد وصف ما قدمه بأنه "تلخيص لنظرية "تين" وشرح لها"[2]، لكن البداية الحقيقية إنما تتمثل بتبني هذا المنهج وتطبيقه، وهو ما اتضح لدى طه حســـين في كتابه "في الأدب الجاهلي" (١٩٢٧) بشكل خاص، عندما حاول "أن يضـــم سانت بيف وتين في قران واحد، فيتقبل من الأول الاهتمام بالفرد، أي بالشخصية التي تنتج الأدب ...، ويأخذ عن تين الاهتمام بالبيئة، أي بالعلة الاجتماعية"[3].

---

(١) إمـــبرت، إنـــريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٢هـــ-١٩٩١م، ص(١٠٩).

(٢) فيصل، شكري، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، عرض ونقد واقتراح، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٩٦، ص(١٧٥).

(٣) عصـــفور، جابـــر، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص(٥٤).

وربما يكون من نافلة القول التذكير بأن الوعي المنهجي قد بدأ يتشكل في الـــنقد العربي الحديث مع طه حسين. ولعل المنهج التاريخي لدى طه حسين قد وظف في نقده للشعر القديم كما في كتابه "مع المتنبي"، في حين أنه لم يوظف بجديـــة في نقـــده للشـــعر الحديث كما يظهـــــر من نقده في كتابه "حافظ وشـــوقي" (١٩٣٣م)، وهـــو عـــبارة عن مجموعة من المقالات التي نشرت في الصحف، وما جاء في "حديث الأربعاء"، ففي "حافظ وشوقي" بدا أن المقالات الجدلـــية والمناقشـــات العامـــة هي التي تستهويه، لذلك عالج قضايا عامة مثل الـــتجديد في الشعر، ومذهب الشاعر الفني، فابتعد — للسبب ذاته — عن تناول النصوص الشعرية إلا في مقالتين "الشعر - الشوقية الجديدة" و"النظم — قصيدة حـــافظ الأخـــيرة"، وقـــد اتســـم نقده لقصيدة شوقي بالتقويم والبحث عن العيـــب([1])، كمـــا تمـــاثل نقده لها مع النقد العربي القديم في كثير من النقاط كـــالوقوف عـــند الألفـــاظ المفردة، والبحث عن التكلف والغريب والمبتذل، والوقوف عند الجزئيات بعرض الأبيات ونقد ألفاظ فيها أو معان معينة، وفصل بين اللفظ والمعنى([2]).

أمـــا نقده لقصيدة حافظ فإن وضع كلمة نظم في البداية تظهر موقفه من شـــعر حـــافظ الـــذي يعده نظمًا لا شعرًا، ونقده لها نقد جزئي يهتم بالناحية الإبلاغيـــة للأبيـــات الشعرية، والألفاظ والمعاني بصورة منفصلة، ولا نلمـــح — لديـــه — من أثر للمنهج التاريخي سوى في عبارة عابرة يقول فيها:"فالشعر

([1]) حسين، طه، حافظ وشوقي، الخانجي وحمدان، القاهرة-بيروت، بدون تاريخ، ص(٩١).

([2]) المرجع السابق، ص(٩٥).

الجـــيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة"[1]، ومن ثم فهو ينفي عن حافظ سمة الشعر لخلو نفسه من العاطفة.

لم يظهر المنهج التاريخي – أيضًا- في الدراسات التي ضمنت في " حديث الأربعـــاء"، فســـيطر عـــلى نقده لـــ"الملاح التائه"[2] لعلي محمود طه و"وراء الغمـــام"[3] لإبراهـــيم نـــاجي التقويم، والاهتمام بالجزئيات مثل غرابة اللفظ، والـــتكلف والحـــرص – لدى الشاعر – على إقامة الوزن، فنقده – عمومًا – جزئي يرتبط بلغة النص وبلاغته ومحاسبة الشاعر في معانيه محاسبة منطقية، كما لم يخـــتلف الأمر في نقده لقصيدة "على بساط الريح"[4] لفوزي المعلوف على الـــرغم من امتداحه لها، وتلخيصه لفكرة النص واقترابه منه مفسرًا بعض أبياته، ومظهرا جمالية بعض العبارات والصور الفنية.

فـــنقد طه حسين للشعر الحديث مباين أشد المباينة لما عرف عنه في نقده للشعر القديم، وهو نقد يمتاز بكل ما يمتاز به النقد الصحفي من سرعة وبساطة وتعجل في إصدار الأحكام، وأهم من ذلك غياب المنطلق النقدي الواضح.

ثانياً العقاد:

لعـــل خير من يمثل الفكر النقدي للمنهج التاريخي في نقده هو العقاد في كـــتابه "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، وميزة هذه الدراسة في وضوح مـــنطلقها الـــنقدي، كما يبدو من عنوانها، وما يكشف عنه في تقديمه، حيث

---

[1] المرجع السابق، ص(١٠٥).

[2] حسين، طه، حديث الأربعاء، ج٣، دار المعارف، ط١٠، بدون تاريخ، ص(١٤٠).

[3] المرجع السابق، ص(١٥٢).

[4] المرجع السابق، ص(١٨١).

يقول: "أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات"([1])، والحديث عن أثر البيئة في الأدب يشير إلى آراء هيبوليـــت تين في إسناده الإبداع إلى عوامل ثلاثة تظهر في مقدمة العقاد حيث يقـــول:"ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر، في كل أمة، في كل جيل"([2])، وهذه العبارة تقدم العوامل الثلاثة التي تحدث عنها تين، فقد تحدث عن الوسط مـــن خـــلال البيئة، وأشار إلى الجنس من خلال الأمة، وإلى العصر من خلال الجـــيل، وعلى الرغم من أن تين كان يهدف من نظريته إلى البحث عن تناغم العـــبقرية والعصر، وإيضاح العوامل التي تسهم في إنتاج العبقرية الفنية، معتبرًا الأعمال الفنية آثارًا تاريخية؛ فهي جوهر التاريخ بأكمله وخلاصته وموجزه([3])، إلا إن العقـــاد لم يوظـــف من هذه النظرية سوى ظاهرها مستندًا إلى أثر البيئة بشـــكل خـــاص، وهو أمر قد يكون سببه أن العقاد قد تلقى هذه المنهجية من خـــلال ما كتبه النقاد العرب أنفسهم من أمثال طه حسين وأحمد ضيف، وقد أشـــار محمد مندور إلى هذا التأثر بالمنهج التاريخي مؤكدًا أن العقاد "يعتمد على شخصـــية الأديب في التفسير والتعليل أكثر مما يعتمد طه حسين صاحب المنهج التاريخي"([4]).

والمادة التي يقيم العقاد دراسته عليها تأخذ أهميتها – في نظره – من تنوع البيئات، لأن مصر – كما يقول – "قد اشتملت منذ بداءة الجيل إلى نهايته على

([1]) العقاد، عباس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، بدون تاريخ، ص(٥).

([2]) المرجع السابق، ص(٥).

([3]) ويليك، رينيه ووارين، أوستين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص(٩٨).

([4]) مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، (١٠٤).

بيـــئات مخـــتلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التي كانت لدى الكاتبين والناظمين جميعًا"([1]).

وما يؤكـــد منهجه التاريـــخي أنه يمـــزج مـــا بين البيئة والثقافة لتكن – بـــالفعل – ممثلة لما يعرف في المنهج التاريخي بالوسط، وهذا هو مفهوم البيئة لديـــه الـــذي يشـــكل منطلقه النقدي، ولذلك فتنوع البيئات مرتبط بالتعليم والـــثقافة، فأدباء مصر في الجيل الماضي "منهم من درس في باريس ونشأ على نشـــأة أهل الأستانة، ومنهم من درس في الجامع الأزهر ونشأ في قرية من قرى الصـــعيد، وكـــان منهم من شب في حجر الحضارة، ومنهم من شب في قبيلة بادية"([2]).

ويـــبدو أن الغايـــة التي يسعى إليها العقاد في كتابه تكمن في البحث عن مذاهـــب الشـــعراء الـــتي هي حصيلة لبيئة كل شاعر، التي تسهم في فهم هذه المذاهـــب بمجملها، إن هذا يعني أن دراسته لن تكون دراسة نصية، وأن الغاية ليســـت في تقديم نقد تقويمي كما بدا في كتاب "الديوان"، وإن لم تخل الدراسة من ظهور الأحكام في بعض الأحيان.

ويشـــير العقـــاد في مقدمته إلى أنه لا يهدف إلى التأريخ للشعر المصري، ولذلـــك فهـــو يكـــتفي بالتمثيل بدل الاستقصاء، ولا يلتزم الترتيب التاريخي للشعراء([3]).

إن فصـــول الكتاب – على ما يبدو – هي مقالات نشرت في الصحف والمجـــلات([1])، وهذا أمر منسجم مع غالبية النقد الذي دار في هذه الفترة، ومن

([1]) العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص(٥).

([2]) المرجع السابق، ص(٥-٦).

([3]) المرجع السابق ص(٦).

الواضـــح أن هـــذه المقـــالات تمتلك رؤية نقدية واضحة ومنسجمة من خلال ارتكازهـــا على معطيات المنهج التاريخي، وهذا من أهم ما يضفيه المنهج على الدراسات النقدية، غير أن الدراسة بقيت بمنأى عن دراسة النص الشعري، كما أن صبغتها التاريخية واضحة؛ فالاهتمام بالشاعر وحياته أولى من الاهتمام بشعره عامـــة فضلاً عن النصوص الشعرية، أما ما ورد فيها من أبيات شعرية أو أجزاء مـــن قصائد فالغاية من ذلك الاستشهاد والتدليل على التصورات النقدية العامة التي تخص بيئات الشعراء ومذاهبهم بحسب فهم العقاد، ولذلك لا يخلو الكتاب من محاولة تصنيف الشعراء ضمن المراحل التاريخية، وطبيعة شاعريتهم، فحافظ إبراهـــيم حلقـــة وسطى بين "النمط الذي سنه البارودي في إبان النهضة وبين الأنمـــاط المبـــتدعة التي يدعو إليها الشعور"([2])، وعملية التصنيف هي جزء من عمل الناقد التاريخي.

إن مـــا توحـــي به دراسة العقاد – وخاصة عند النظر إلى هجومه على شـــوقي وعـــلى كل من يدعي التجديد، ثم عند النظر إلى الفصل الأخير "بعد شـــوقي" – يؤكد أن مسعاه مرتبط في النهاية بمشكلة التجديد في الشعر، وقد شـــكلت هـــذه المشكلة رافدًا قويًا من روافد النقد العربي ودوافعه، ولا يقتصر ذلك على دراسة العقاد، بل إنها وجدت مجالاً فسيحًا في الصحف والمجلات في هذه الفترة.

([1]) يظهر ذلك من قوله: "كنت أريد أن أجاوز السيد البكري إلـــى غيره من شعراء الجيل الماضي.. ولكنني تلقيت خطاباً فيه بعض الاستفهام وبعض المراجعة على ما كتبت في الأسبوع الماضي عن السيد بكري، ورأيت في الخطاب ما يجوز أن يخطر على بال كثير ممن قرأوا المقال"، المرجع السابق، ص(٥٥).

([2]) المرجع السابق، ص(١٨).

ثالثًا إسماعيل أدهم:

يـــبرز إسماعـــيل أدهم كواحد من أكبر النقاد العرب في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات من القرن العشرين، وإسهامه النقدي الواسع خير دليل على ذلـــك، فقـــد قدم دراسات عن جميل صدقي الزهاوي وأحمد زكي أبو شادي وخليل مطران وميخائيل نعيمة وتوفيق الحكيم وطه حسين ويعقوب صروف.

ينطلق إسماعيل أدهم في نقده لشعر هؤلاء الشعراء والأدباء من إيلاء البيئة اهـــتمامًا واضحًا، فهو يشير — منذ البداية — إلى أن خصائص الأدب العربي لا يمكـــن دراستها بعيدًا عن دراسة روح الأمة العربية، و"هي بدورها تنصب في المحـــيط الذي نحيا به فتكون ما نطلق عليه اصطلاح "البيئة""[1]، ويتأكد منحاه النقدي هذا المستند إلى البيئة في نقده لشعر أحمد زكي أبو شادي الذي أرجعه إلى تأثره بالروح الأوروبية[2].

ولعل الدراسة الأهم والأطول — في نهاية الثلاثينيات — دراسته عن خليل مطـــران الـــتي نشرهـــــــا في أعداد متوالية من المقتطف على مدار سنتين تقريـــبًا (١٩٣٩- ١٩٤٠م)، وهـــي نموذج للدراسة التاريخية للشاعر وشعره، اكتســـبت مـــيزتها من وعي الناقد بمنطلقه النقدي مع إقامة تصورات عامة عن الشـــعر، بمعنى أنه يكتب نقده في لحظة انكشاف وتجل لمفهوم المادة التي يتعامل معهـــا، وهي الشاعر وشعره، فيقول:"الشاعر هو ذلك الإنسان الذي يستوعب الحـــياة في الأشـــياء ملء نفسه ويفيض بها من شعوره ووجدانه فتخرج نابضة

---

(1) أدهم، إسماعيل، المؤلفات الكاملة، الجزء الثاني، شعراء معاصرون، تحرير وتقديم أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ، ص(٨٢).

(2) المرجع السابق، ص(٩٥).

بأســـرار الحياة الروحية"([1])، وهو تعريف يجنح إلى الرومانسية، ويصف الشعر بقولـــه:"تجربة الدنيا تملي على الشاعر صورًا من الحياة"([2])، وفي هذا الوصف يظهر أثر فكرة البيئة، وهذه التصورات لم تثن الناقد عن فكرته التي ينطلق منها بإرجاع الإبداع إلى عامل البيئة، فطبيعة الشاعر – على حد تعبيره – "أظهر ما تكـــون في تأثرها بأحكام البيئة الاجتماعية والمحيط الطبيعي في منحى انسجامها على صفحة الحياة"([3])، لذلك فإن ما تهدف إليه العملية النقدية هو الوصول إلى الحـــياة الـــتي يحياها الشاعر من خلال شعره، بحيث "نشعر وكأننا نحيا فيه معه ونتحرك"([4]).

لقـــد أشـــار إسماعيل أدهم في دراسته إلى أنها تستند إلى قواعد "تستمد خطوطهـــا من تحليل الشعر وهي دراسة ذاتية أكثر منها موضوعية، وفنية أكثر مـــنها علمية"([5])، إلا أن ذلك لا يخص سوى تحليل الشعر، وجل اهتمام الناقد بـــدا مرتبطًا بالجانب التاريخي من خلال تناول عصر الشاعر وبيئته التي تشكل الجانـــب الأكبر من القيمة في معرفة الشخصية الإنسانية، ولذلك فهو لا يتوانى عن تخصيص مبحث لـــ"عصر مطران وطابعه العام"، وهو في دراسته لا يسعى إلى فهم عصر مطران فحسب، وإنما إلى فهم شخصيته كذلك على "وجه علمي مستنـــزل من قواعد وأصول"([6])، وما دام الأمر كذلك فإن ادعاءه أن دراسته ذاتـــية وفنية لا يقصد منها سوى التعامل مع النص الشعري، وإذا ما عرف أن

([1]) المرجع السابق، ١٦٥، وينظر أقواله في الصفحتين، ص(١٧٨ و ١٧٩).

([2]) المرجع السابق، ص(١٦٥).

([3]) المرجع السابق، ص(١٦٧).

([4]) المرجع السابق، ص(١٧٠).

([5]) المرجع السابق، ص(١٧٩).

([6]) المرجع السابق، ص(٢١٨).

تحلـــيله للشعر كان في مواقع محدودة ولأبيات معدودة تبين مدى تقيده بمنهجه الـــتاريخي بموضـــوعية وإلى حد بعيد، ما دام لا يفهم من الموضوعية في العلوم الإنســـانية والـــنقد الموضوعية المفهومة من العلوم الوضعية والرياضية، من هذا المنطلق فقد كانت دراسته تعمل على كشف أغوار النفس البشرية وما ينعكس فـــيها من روح العصر "لأن الآثار الأدبية والفنية إن كانت تنعكس فيها ظلال روح العصـــر فهي نتيجة للمقدمات الخفية التي تفاعلت في أطوار النفس حينًا حتى برزت"([1]).

إن مثل هذه المنهجية ضرورية لاستكمال جوانب البحث عند الناقد، فقد كانـــت التصـــورات الرومانسية عن الشعر والشاعر أساس مقولة "الإبداعي" الواردة في عنوان الدراسة "خليل مطران شاعر العربية الإبداعي"، ولما كان من الضروري تأصيل الجانب الإبداعي (الذي يقصد به الرومانسية) وربطه بالعصر فقـــد اقتضـــى ذلك حضور البيئة وروح العصر ضمن البحث، وحينما اقترن "الإبداعـــي" بخلـــيل مطران، فقد استلزم ذلك الأخذ بالجانب النفسي الخاص بالشـــاعر لـــيكون ذلك مؤسسًا لدراسة العصر، ودراسة شخصية الشاعر من خلاله.

إن إضافة مباحث من قبيل "العصر والرجل" تكشف – بشكل واضح – عن مدى الأمانة في تطبيق المنهج التاريخي كما فهمه إسماعيل أدهم، حيث قسم حياة مطران إلى ثلاثة أطوار:

١. من ميلاده إلى استقراره.

٢. من نهاية الدور الأول إلى مرحلة الحرب الكبرى.

([1]) المرجع السابق، ص(٢١٩).

٣. من نهاية الحرب إلى يومنا هذا (١٩٣٩م) ([1]).

ويـــتأكد — بعد ذلك — هذا التوجه بمبحثين هما: "شخصية مطران"، ثم "طبيعـــته الفنـــية"، وفي الأخـــير يقـــترب من النص الشعري بعد أن فرغ من الاهـــتمامات العامـــة والتاريخية التي سيطرت على المباحث السابقة، وفي هذا المبحـــث حـــاول الناقد أن يظهر تميز شخصية مطران الفنية عما هو سائد في الشـــعر العربي من حيث سعة الخيال وغنى الشعور والإحساس، واندماج الحياة في شعوره ووجدانه، ويمثل على ذلك بمقطع من قصيدة "الجنين الشهيد"، علمًا بأن التعامل النقدي مع النص الشعري غير متمثل في هذا الطرح النقدي.

إن المباحـــث المتبقية التي اختصت بالبحث عن الخيال والعاطفة والفكرة والصـــناعة اللفظـــية التي يقصد منها إسماعيل أدهم الصياغة والأسلوب في شعر مطران إنما تمثل بداية لنقد مدرسي يقوم على مثل هذه التفرقة.

إن هذه الدراسة تثير ملاحظات عدة تتعلق في مجملها بقيمة هذه الدراسة وأثـــرها في الـــنقد العربي خاصة في سياقها التاريخي، فالدراسة ترجع إلى فترة امـــتازت عـــلى صعيد الحركة الشعرية ببروز حركات شعرية كمدرسة أبولو وطروحات الشعراء الرمزيين والسورياليين، إضافة إلى التأثيرات المتبقية لجماعة الديـــوان، مع عـــدم خلـــو الساحة من التقليديين على الدوام، وتناول مطران — على الأخص — في ظل هذه الظروف يعني انخراطًا واضحًا في خطاب جدلي حول هذه الحركات، لكن الميزة الحقيقية لهذا الطرح تكمن في تبنيه لمنهج نقدي واضح، وتعامله مع شاعر محدد لا مجرد تعميمات مطلقة.

أمـــا عن القيمة النقدية للدراسة فهي دراسة منهجية منظمة، تستفيد من المنهجـــية التاريخـــية التي عرفت قبل هذه الفترة، والتي تقوم — كما بدا لدى

([1]) المرجع السابق، ص(٢٥٤).

لانســـون – عـــلى تتبع دقيق لحياة الشاعر وعصره ومؤلفاته وأعماله، ومتابعة مســـوداتها، وأي تغيير يطرأ على الصياغة، وهذا ما فعله إسماعيل أدهم([1])، فقد تتبع التغيير في صياغة بعض النصوص بعد نشرها في الديوان، لكنه عندما حاول تفسير هذا التغيير لم يفلح في تجاوز بلاغة التعابير في النص الشعري دون إيضاح كـــاف لذلك من حيث علاقة التغيير بالعصر والبيئة، ومعروف أن هذه العملية هـــي ممـــا أشـــار إلـــيه لانسون، وأعطاه أهمية في دراسة النصوص ضمن ما دعـــاه:"المنهج العملي"([2])، ويأتي الاهتمام بآثار مطران وأعماله من هذا القبيل أيضًـــا، إلا أن الاهـــتمام بالنصوص ومتابعتها وتفسيرها لم تثر اهتمام إسماعيل أدهم.

رابعاً محمد مندور:

تـــثير الكتابة عن مندور إشكاليات عدة، إذ يصعب مجاراة أعماله دون ملاحظة التحولات في منهجه، فهو – تارةً – يقدم منهج لانسون التاريخي([3])، وأخرى يقدم المناهج النقدية الشائعة في زمنه مثل النقد الذاتي والنقد الاعتقادي والموضوعي والعملي والتاريخي([4])، ثم ينتهي به المطاف عند النقد الأيديولوجي

([1]) المرجع السابق، ص(٤٢٥).

([2]) لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ترجمة محمد مندور، منشور ضمن كتاب مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار مصر للطبع والنشر، بيروت، بدون تاريخ، ص(٤١٠).

([3]) من خلال ترجمته لبحث لانسون "منهج البحث في تاريخ الأدب"، ملحق بكتابه "النقد المنهجي عند العرب"، ص(٣٩٥).

([4]) ذلك في كتابه، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، بدون تاريخ، وقد صدر –أولاً– سنة ١٩٤٩م.

منذ أواسط الخمسينيات([1])، ولعل اختلاط جهده الأكاديمي بجهده النقدي الخالص هو ما يكمن وراء هذا التنوع والتحول السريع أحيانًا، إلا أنه مما لاشك فيه أن هذه التحولات – لدى مندور – إنما تعكس المشهد الكلي للتحولات في النقد العربي في هذه الفترة (من الثلاثينيات حتى بداية الستينيات)، والمقصود – بالطبع – الاتجاه الأبرز، والتحول من الاتجاه التاريخي إلى الاتجاه الأيديولوجي، غير أن هذه المادة المتنوعة والواسعة تتقلص كمًا ونوعًا لاعتبارات تخص مادة هذه الدراسة "الشعر العربي الحديث"، فتنحصر فيما جاء في كتابه "في الميزان الجديد"، وما ألقاه من محاضرات في منتصف الخمسينيات عن الشعر المصري، ثم نشره في دراسات لعل أهمها "الشعر المصري بعد شوقي".

لقد بات من المؤكد أن محمد مندور أهم ناقد في الأربعينيات، ولعل هذه المنزلة قد اكتسبها من وعيه بأهمية المنهج في النقد منذ تغييره لعنوان رسالته التي أعدها في فرنسا من "تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري" إلى "النقد المنهجي عند العرب"([2])، وتقديمه لمنهج البحث في تاريخ الأدب للانسون بعد عودته من أوروبا، ثم متابعته لهذا الجهد النقدي في مؤلفين هامين:

- الأول: "في الأدب والنقد" (١٩٤٩م).
- والثاني: "النقد والنقاد العرب المعاصرون" (١٩٦٤).

وتتبع أهميتهما من أنهما يمثلان أول محاولة جادة لطرح قضايا المنهج، وتقديم المناهج النقدية في النقد العربي بهذه الكيفية الجادة والدقيقة.

لا بد أن يكون لهذا الوعي النقدي المنهجي أثر واضح في دراسته للشعر الحديث، وهذا ما تمثل – حقًا – في كتابه "في الميزان الجديد"، ووضوح المنهج

([1]) ينظر مثلاً كتابه، النقد والنقاد المعاصرون، ص(٢١٣).

([2]) مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، ص(٥).

يرتـــبط — حتمًا — ببروز أهمية التعامل مع النص الشعري، وهذا ما انعكس في دعوته لمعالجة النصوص من خلال الإفادة من المنهج الفرنسي — كما يسميه — "وأســـاس ذلـــك المـــنهج هو ما يسمونه "تفسير النصوص""، وآلية ذلك تتم بالاعـــتماد "على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها"([1])، ويظهر قوله هذا أن مرجعيته النقدية هي ما كان يمارس في الأوساط الأكاديمـــية في الجامعات الفرنسية، ويؤكد ذلك أن عملية تفسير النصوص قد عدت "تحقيقًا مبسطًا لبرنامج لنسون كما طبق في التعليم الثانوي والجامعي" في فرنســـا، لـــتأتي — بعـــد ذلك — "مرحلة التحليل الأسلوبي الذي اعتبر الجزء الأساسي في "تفسير النص"، والتي تُتبع، في الأخير، بالتقويم ("نقد القيم")"([2])، وقد وصف مندور عمله هذا — في مرحلة تالية — أنه قد أرسى الأصول العامة لعـــلم الأســـلوب ومنهج النقد الجمالي في اللغة، وهو يحاول أن يضبط منهجه ضـــبطًا دقـــيقًا، فيؤكد "أنه منهج ذوقي تأثري"؛ على أن الذوق "ليس معناه الـــتروات التحكمـــية، وجانب كبير منه .. ما هو إلا رواسب عقلية وشعورية نســـتطيع إبرازها إلى الضوء وتعليلها، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وســـائل المعرفة تصح لدى الغير"([3])، ثم يناقش مسألة المعرفة فيميز بين المعرفة الأدبـــية واللغويـــة التي يعدها الأساس في النقد الأدبي، وأنواع المعرفة الأخرى كالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية التي تعظم فائدتها للأديب، إلا أنه

([1]) مندور، محمد، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة–القاهرة، بدون تاريخ، ص(٤).

([2]) مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، ص(٢٠٦).

([3]) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ص(٥).

من الواجب استقلال الأدب بمنهجه، وعدم تطبيق منهج أي علم آخر عليه([1])، وهذا ما جعل بعض الدارسين يصف هذه المرحلة من نقده بالمرحلة الجمالية([2])، على الرغم من أنها لا تخرج عن طروحات لانسون الذي يرى أن "الظاهرة الفنية – وليست سيرة المؤلف أو الخلفية الاجتماعية – هي التي تشكل الاهتمام المحوري"([3]).

لقد انطلق مندور في صياغة تصوراته لمنهجه وفي ذهنه ما مورس من نقود حتى هذه الفترة من عمر النقد العربي، الذي يصفه أنه صبح إما سبابًا أو إعلانًا([4])، ولذلك كشف عن أن مهمة الناقد الحقيقي في أن "يضيف إلى النص الشعري الشيء الكثير، يخلقه خلقًا بفضل ما في الكتب الجيدة من قدرة على الإيحاء"([5])، وهذه الفكرة تذكر – حقيقة – بما جاء لدى ميخائيل نعيمة([6])، ليس ذلك فحسب وإنما يتعدى الأمر ذلك لديه إلى مساواة بين الإحساس والتعبير إزاء حادثة أو مشهد إنساني بالإحساس إزاء كتاب، وكأنه بذلك يجعل النص مجرد حدث في حياة القارئ، وعندما يكتب نقده لنص ما، فإنما هو معبر عن تجربته الخاصة مع النص، وهو مفهوم مميز للقراءة، ولكنه لم يتمثله كليًا في التطبيق، وقد حصر مندور وظيفة النقد في أمرين:

([1]) عياد، شكري، المذاهب الأدبية، ص(٢٨)، والعمراني، فاروق، تطور النظرية النقدية عند مندور، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية، ١٩٨٨، ص(٨١)، وما بعدها، وهو يصف ذلك بالنزعة الجمالية الإنسانية.

([2]) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ص(٨).

([3]) المرجع السابق، ص(٩).

([4]) المرجع السابق، ص(٩).

([5]) المرجع السابق، ص(٢٩-٣٣).

([6]) برادة، محمد، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦، ص(٣٢).

١. قيادة الجمهور، وهدي القراء.

٢. إعانة الكاتب الجيد لكي يؤدي رسالته للجمهور([1]).

ومحصولهما واحد ينبئ عن دور الوساطة الذي يقوم به الناقد بين النص الشعري والقارئ.

إن تصورات مندور السابقة تبرز أمورًا غاية في الأهمية، لعل أهمها:

- أهمية التعامل مع النص الشعري ذاته.
- ضرورة البعد عن الخطاب السجالي أو الدعائي.
- وضـــوح آلية التعامل مع النص الشعري، وهي التفسير، وكشف القيم الجمالية للنص بالاعتماد على الذوق المدرب.
- وعي بالمنهج النقدي ووظيفته.

وهـــذا ما انعكس على تعامله مع النصوص الشعرية، وبشكل خاص في نقـــده لقصيدة "أخي" لميخائيل نعيمة، وقصيدة "يا نفس" لنسيب عريضة، أما وقوفه عند "أرواح وأشباح" لعلي محمود طه فقد انحصر نقده في محاسبة الشاعر عـــلى مدى الدقة في فهمه للأساطير اليونانية التي ضمنها شعره، والوقوف عند صياغته الشعرية وما تمثل فيها من إغراب وغموض وتفكك، ثم اختياره للأوزان العروضـــية والألفـــاظ والمعاني([2])، فيما تبرز قيمة نقده لقصيدتي "أخي" و"يا نفـــس" في طـــرحه لمقولة "الشعر المهموس"، وهي تذكر بمقولة نعيمة "نسمة الحياة"، ولا شك في تأثره بآراء الرومانسية في ذلك كما يذكر محمد برادة([3]).

([1]) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ص(٩).

([2]) المرجع السابق، ص(٢٩-٣٣).

([3]) برادة، محمد، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦ م، ص(٣٢).

يبدأ مندور نقده لقصيدة "أخي" بالوقوف عند موضوع القصيدة، فهي قصـــيدة وطنـــية قيلت في أواخر الحرب العالمية الأولى أو بعدها، وتحديد سياق ظهورها هو جزء من اهتمامات الناقد التاريخي، ثم يبحث عن الهمس في الشعر كمـــا تمثل فيها، بحيث يحس القارئ صوت الشاعر خارجًا من أعماق نفسه في نغمات حارة، وهذا يؤكد منهجه التاريخي الذي يدعو إلى النظر إلى عمل الناقد عـــلى أنـــه محاولة لامتلاك روح الفنان بإعادة خلق الحدس الأول الذي عاشه الفـــنان لحظة إنشاء النص، ولذلك يبدو واضحًا على نقده اهتمامه بتأثير النص عـــلى قارئـــه أو سامعه من خلال قدرة العبارة الشعرية المتماسكة على التأثير وإشـــباع الـــنفس، فالعبارة الشعرية تمتاز بـــ"نفس مرسل وموسيقى متصلة، فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمتها، وفي هذا ما يشبع النفس"([1])، وهذه الوجهة في الـــتعامل مع النص دفعته إلى الاهتمام بملامح شكلانية في النص الشعري؛ مثل الموســـيقى المتولدة عن الألفاظ والأصوات([2])، أو القيمة الجمالية لكلمة ما على أخـــرى، وميزها على غيرها من خلال ما يجده في نفسه من أريحية، فيشير إلى صـــدى ذلك في نفسه من منطلق تعامله مع النص كهمس، وعند تحليله لمقطع شـــعري يظهر مدى إثارته لشعوره، ولا شك أن هذا صدى لاهتماماته الذوقية الـــتأثرية التي حتمت عليه الحديث عن تأثره بالنص إلى جانب تفسيره لدلالات النص ذاته، كما في موقفه من لفظة "التعظيم" التي يميزها عن التحية أو التبجيل، والتفريق بين البطش والشجاعة([3])، ولا يفوته — في ظل نظرته هذه — أن يلفت

([1]) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ص(٦٦).

([2]) المرجع السابق، ص(٦٧).

([3]) المرجع السابق، ص(٦٦).

الانتباه إلى وحدة النص الشعري، فالقصيدة تمثل "وحدة موسيقية نفسية لا يزال بعضها يكمل البعض"([1]).

ولا يختلف الأمر كثيرًا في تناوله لقصيدة "يا نفس"، فهو يتتبع أبيات القصيدة، ويحاول تحليل العبارة الشعرية والصورة الفنية، إن هذه المنهجية وتطبيقها على هذا النحو لم تدع مجالاً للشك في أهمية طرح مندور بالنسبة للتوجه إلى النص الشعري مباشرة، ومن جهة أخرى إنه يؤكد ملمحًا أساسيًا في النقد العربي الحديث فيما يخص هذا المعطى الذي بني عليه الفصل الأول من هذه الدراسة، وهو أن التوجه في الممارسة النقدية إلى التعامل مع النص، والبعد عن القضايا العامة أو توظيف النقد للنص في التدليل على موقف الناقد، قد ارتبط بمدى اطلاع النقاد العرب على ما لدى الغرب في هذا الجانب.

في محاضرات مندور التي ألقاها في أواسط الخمسينيات عن الشعر المصري أضاف إلى المفهوم التفسيري نفسه الذي اعتمد عليه سابقًا الاهتمام بالسياق التاريخي والاجتماعي، وهذا ما أوقعه في الرتابة — كما يقول محمد برادة — والتبسيطية، ففي تحليله للشعر بعد شوقي أو لشعر خليل مطران أو إسماعيل صبري، فإن الخطوات المتبعة لا تكاد تتغير:

" – السياق التاريخي– الاجتماعي

– حياة الشاعر وفلسفته

– فن الشاعر من خلال إبراز الموضوعات الأساسية وإيراد أحكام عامة عن أسلوبه مع الاستشهاد ببعض الأبيات من شعره"([2]).

([1]) المرجع السابق، ص(٧٠).

([2]) برادة، محمد، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، ص(٩١).

إن هـــذه الدراســـات لم تكـــن لتضيف جديدًا أكثر أهمية مما قدمه في الأربعينـــيات، وذلك لسبب بسيط، فالسمة التاريخية للشعر المصري هي الهدف من محاضراته، ودراسة مندور عن "الشعر المصري بعد شوقي" بحلقاتها الثلاث لم تحفل بالنصوص الشعرية إلا في القليل النادر، كما في وقفته عند قصيدة لأبي القاســـم الشابي([1])، وتحليله لها يرتكز على الموسيقى وأصوات اللغة، ويرى أن هذه الموسيقى صدرت مجاراة لتيارات النفس التي يراها مندور متمثلة في نفسية الشاعر، ويرى أن مقاطع القصيدة قد ارتبطت برباط موسيقي مرهف([2])، وهذا الـــنموذج لا يلغـــي بأي حال السمة التاريخية للكتاب بمجمله، فعلاقته بتاريخ الأدب أكـــبر مـــن علاقته بالنقد الأدبي، وهو يقيم دعواه على مسألة "الأصالة والمعاصرة" في الشعر المصري بعد شوقي، وهذه المسألة تبرز بشكل نظري، فيما كـــان الوقوف عند النصوص الشعرية محدودًا للغاية، والدراسة التاريخية حتمت عليه أن يعطي فكرة عن حياة الشعراء ومولدهم وثقافتهم وسفراتهم ودواوينهم وتاريخ إصدارها، ويصدق ذلك في جوانب كثيرة منه على دراساته عن الشعراء المصـــريين أمـــثال إسماعيل صبري([3])، كل هذا جعل اهتمامات مندور متعددة ومتشـــعبة، وبالـــتالي اضطر الناقد إلى عدم إيراد نصوص كاملة؛ فالانشغالات المتعددة تتطلب استشهادات متفرقة لنصوص مختلفة، وهذا ألجأ الناقد إلى تجزيء النص الشعري.

([1]) وهو أمر غريب أن يقف مندور عند الشابي الشاعر التونسي في دراسته للشعر المصري بعد شوقي خاصـــة وأنـــه لا يـــبرر مـــثل هذا الموقف، انظر: مندور، محمد، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص(١٠١).

([2]) المرجع السابق، ص(١٠١-١٠٣).

([3]) مـــندور، محمـــد، "إسماعيل صبري شاعر الغناء المصري"، مجلة الأديب، س١٥، مج٢٩، مارس، ١٩٥٦، ج٣، ص(٣).

إذا كانت المذاهب الأدبية وتحديد الموقف إزاءها سواء معها أو ضدها قد ألقى بظلاله على الجهد النقدي في الثلاثينيات والأربعينيات، وكان للمنهج التاريخي أثره البالغ في النقد العربي، فلا يمكن – في الوقت ذاته – تجاهل الجهد الـــنقدي الذي قدمه ناقد مثل مارون عبود (معاصر مندور)، فقد قدم عبود في نهايـــة الثلاثينـــيات والأربعينيات مجموعة من الدراسات التطبيقية التي جمعها في كتابه "على المحك"، وهو يشتمل على دراسات عدة تتوزع على فترة زمنية تبدأ من عام (١٩٣٤م) حتى منتصف الأربعينيات تقريبًا.

وإذا كان جانب كبير من نقده هو نقد انطباعي جاء – في الأغلب – ردًا على رسائل بعثت له[١]، أو متابعة لما نشر من شعر في الصحف والمجلات، فـــإن توجهـــه إلى الـــنص واضح في هذه الدراسات، وعلى الرغم من اكتفائه بـــالوقوف عند أبيات محددة – في بعض الأحيان – ونقده ما تضمنته من معان واختيار للألفاظ[٢]، وإيراده لنصوص كاملة – في أحيان أخرى – فإن نقده لم يكن نقدًا نصيًا، فهو لا يتناول إلا جوانب معينة من النصوص؛ فينقد المعاني أو الألفاظ ولا يهمه مدى ترابط أجزاء النص ووحدته[٣]، هذا بالإضافة إلى الحس الساخر الذي يظهر – على الدوام – في نقده.

إلا أن مـــارون عـــبود قـــد امتلك مقدرة نقدية مميزة، وإدراكًا حادًا لضرورة التوجه نحو النص الشعري مهما طال أو قصر، وهذا ما يبدو – مثلاً – مـــن تناوـــله لقصـــيدة "عبقر" لشفيق المعلوف، فهو لم يكتف بالإشارة إليها وإصـــــدار الأحكـــــام العامـــة عنهـــا، بل سعى إلى استظهار النص ذاته،

---

(١) عبود، مارون، على المحك، دار الثقافة ودار مارون عبود، بيروت، ط٥، ١٩٧٩، ص(٧٧).

(٢) انظر مثلاً، المرجع السابق، ص(٨١-٨٢).

(٣) انظر نقده لقصيدة علي الجارم في المرجع السابق، ص(٨٣).

ونقـــده – إجمالاً – لهذا النص الشعري الطويل يدل على ثقافة واسعة، وعمق التفكير والروية التي امتاز بها عمله، وقد احتل التقويم جانبًا هامًا من هذا النقد، وعـــلى الـــرغم مـــن ذلك فإن تعلق النقد بالجزئيات أو جوانب محددة، وعدم امـــتلاك رؤية نقدية واضحة قد حد من قيمة الطرح النقدي، وحال دون صقل هـــذه الموهـــبة النقدية والثقافة الواسعة لتشكل منهجا محددًا كما هو الحال مع معاصره محمد مندور.

الاتجاه النفسي

لعله من الصعب الحديث عن اتجاه نفسي في النقد العربي بصفته اتجاهًا لـــه حضـــوره المميز والواضح خاصة في سياق الحديث عن نقد الشعر العربي الحديث، على الرغم من أنه عدّ اتجاهًا في النقد العربي([1]).

إلا أن نـــدرة الـــنقاد الذيـــن سعوا في هذا الاتجاه تفرض مثل هذه الصعوبة، فالمشهد النقدي العربي الحديث لا يشير إلى حضور هذا الاتجاه إلا في محـــاولات محـــدودة مـــثل دراسة مصطفى سويف في نهاية الأربعينيات، وهي الدراســـــــة الأبـــــرز في هـــذا المجال، أما ما سبقها - كما هو الحال لدى يوســـف مراد — فلم يكن نقدًا أدبيًا بأي حال، وكان ما قدمه العقاد والنويهي خاصًـــا بالشـــعر القـــديم، وما قدم بعد ذلك — كما هو الحال لدى عز الدين إسماعـــيل — فإنه سرعان ما تحول عنه الناقد إلى اتجاهات أخرى كما عهد عنه، ثم ما قام به خريستو نجم فإنه لم يرق ليشكل منهجًا نقديًا للشعر([2]).

يبدو أن فترة ظهور الاتجاه النفسي تنحصر في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات إلى الستينيات، وكانت أولى الدراسات النقدية دراسة محمد خلف الله أحمـــد "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" (١٩٤٧) ([3]) ، وهي دراســـة نظـــرية كـــان قـــد زاد عليها في طبعاتها التالية، وقد أشار إلى بعض

([1]) فـــيدوح، عـــبدالقادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢م.

([2]) نجم، خريستو، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، دار الجيل، بيروت، طرابلس، ط١، ١٩٩١م.

([3]) أحمد، محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، ط٢، ١٣٩٠هـــ، ١٩٧٠م.

الدراســـات النفســـية للأدب ، مثل دراسة حامد عبد القادر "دراسات في علم النفس الأدبي"، (١٩٤٩م)، وتتألف مادتها "من ثلاث محاضرات في علم النفس الأدبي ألقاهـــا المؤلـــف على المدرسين من طلبة معهد الدراسات العليا بوزارة المعـــارف، وقـــد قصد منها – كما يقول – أن يقدم للمشتغلين بالأدب ... كتابًا يرجو أن يجدوا فيه معينًا لهم في دراساتهم الأدبية العامة"([1])، وهذا يوضح عمومية الدراسة وبعدها عن نقد النصوص الشعرية.

مـــا من شك في أن دراسة مصطفى سويف "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"([2]) أبرز الدراسات النقدية التي تبنت الاتجاه النفسي على الإطـــلاق، إذ تعـــد دراسة منهجية علمية منظمة، سار فيها بخطى واثقة لتقديم منهجه النفسي، وقد حدد عمله منذ البداية في الشعر، وفي علاقة الشاعر بنصه الشعري، محاولاً الإجابة على سؤال "كيف يبدع الشاعر القصيدة؟"، وقد قرر – مـــنذ الـــبدايـــة – أنـــه سيستفيد مـــن الكتابـــات الشائعة في هذا المجال قاصدًا – بالطبع – مؤلفات فرويد وتلامذته([3]).

يشـــير في التمهيد إلى اهتمامه بمسألة "كيف تتم عملية الإبداع"، من بـــين قضـــايا عدة طرحها فرويد وتلامذته، ويوضح ذلك بقوله:"نريد أن نتبين الإبداع الفني من حيث هو عملية بين عمليات النشاط النفسي المتعددة، كيف

([1]) المرجع السابق، ص(٢١٥).

([2]) هـــي –فـــي الأصـــل– بحث تقدم به مصطفى سويف لنيل درجة الماجستير من جامعة القاهرة سنة ١٩٤٨م، وصدرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩٥١م.

([3]) ســـويف، مصـــطفى، الأســـس النفســـية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط٤، بدون تاريخ، ص(١٩).

تمضـــي هـــذه العملية منذ بدئها حتى نهايتها، بكل ما يعتورها من شدة وارتخاء وتفتح وإغلاق"([1]).

هـــذا الـــتوجه دفـــع الناقد إلى البحث عن الظروف المحيطة بالنص الشعري، وهو ما قرره صراحة في قوله:"ذلك أن العمل الفني نتاج نشاط حيٍّ، فلكي نفهمه يلزمنا أن نلقي الضوء على ما دار لدى الحيّ الذي أبدعه"([2]).

يـــبدو مـــن ذلك أن مصطفى سويف ناقد صاحب منهج، أو يسعى لإقامـــة مـــنهج رصين واضح المعالم، وهو على وعي بما قدم عن هذا المنهج في الغـــرب، لكـــنه – في الحقـــيقة – يعلـــن أنه لن يقوم بالتحليل النفسي ولا يرتضيه([3])، وعلة ذلك أنه لا يتناول نصوصًا شعرية بالنقد والتحليل، وإنما يلتزم بمـــا كان قد حدده منذ البداية بالبحث عن كيفية إبداع النص الشعري، فبحثه محصور في مرحلة نشوء القصيدة وتشكلها أو قبل ذلك، ولا يتعلق بالنص بعد إتمامـــه، ولذلك فقد اهتم بشكل واضح بالاعتبارات التاريخية لشخصية الشاعر مـــن خلال ما دعاه بالإطار([4])، ومن هنا فإنه لم يهتم بالنص الشعري في عمله النقدي على بعض النصوص الشعرية، إذ لجأ إلى مسودات نصوص لعبد الرحمن الشرقاوي ومحمود العالم([5])، لا لتحليل هذه النصوص وإنما ليجيب عن السؤال الـــذي طرحه في البداية "كيف تتم عملية الإبداع؟"، وفي ظل هذه التصورات كانـــت النصوص مجرد وثيقة تساعد في فهم عملية الإبداع، ولم تهدف دراسة المســـودات إلى مراقـــبة نشوء الدلالة الشعرية للنص وتشكلها وما نتج عنها،

([1]) المرجع السابق، ص(٢١).

([2]) المرجع السابق، ص(٢٥).

([3]) المرجع السابق، ص(٢٤٥).

([4]) المرجع السابق، ص(١٥٨).

([5]) المرجع السابق، ص(٢٥١).

فانحصاره في البحث عن ظروف نشأة النص الشعري وما يخص الشاعر بشكل أساسي جعله بعيدًا عن النصوص الشعرية ذاتها، بل عن النقد الأدبي أصلاً.

امتدادات الاتجاهين التاريخي والنفسي ـ حياة الشاعر وشعره ـ

إن القـــول بامـــتداد الاتجـــاهين الـــتاريخي والنفسي في الخمسينيات والســـتينيات مثير لإشكاليات عدة، فالاتجاه التاريخي في المرحلة السابقة – التي أخذ فيها هذا الاتجاه مكان الصدارة – لم يقدم بالوضوح الكافي، فكيف يكون الحـــال في هـــذه المرحلة التي شهدت توزع اهتمامات النقاد وانشغالهم بقضايا الشـــعر عـــلى نحـــو غير مسبوق بهذه الحدة ؟ وهل يصح — حقًا — أن توسم الدراسات النقدية التي سعت إلى استكناه تجربة الشاعر وحياته وأثرها في الحركة الشعرية بأنها امتداد للمنهج التاريخي أو النفسي؟

بدايةً ينبغي التفريق في العلوم الإنسانية بين أمرين: الأول تبني النظرية، والـــثاني الوقـــوع تحت أثر نظرية ما، ففي الحالة الأولى تتم الممارسة النقدية في حالـــة مـــن الوعي بمعطياتها وحدودها، أما في الحالة الثانية فإن معطيات هذه النظرية تمارس مختلطة بغيرها دون وعي واضح بحدودها، وهذا ما يسم دراسات نقديـــة عديدة في النقد العربي الحديث كما هو الحال فيما قدمه كثير من النقاد العـــرب في هذه المرحلة،إذ قدمت دراسات عن شعراء محددين اهتمت بمحاولة اســـتجلاء الـــتجربة الشعرية لهم من خلال الربط بين حياة الشاعر والسياقات الأدبية العامة المحيطة به من جهة وبشعرهم من جهة أخرى، وهي — غالبًا — ما تقـــدم نفسها على أنها دراسات شمولية تحاول الجمع بين حياة الشعراء وأعمالهم الشـــعرية وخصـــائص الـــتجربة الفنية، من هذه الدراسات ما قدمه مصطفى الســـحرتي، ولعـــل الأبـــرز من ذلك ما قدمه إحسان عباس على مدار عقدين تقريـــبًا، ثم مـــا قدمـــه أنـــور المعداوي ونازك الملائكة عن علي محمود طه في الستينيات.

أولاً. مصطفى عبد اللطيف السحرتي:

يبدو من الصعب الحديث عن السحرتي ضمن امتدادات الاتجاه التاريخي والنفسي، وذلك نظرًا لاهتماماته الشمولية بالشعر العربي الحديث كما يظهر في أشهر مؤلفاته "الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث" (١٩٤٨م)، الذي أتبعه بمؤلفات عدة اختصت – أيضًا – بدراسة الشعر الحديث، فنشر "شعر اليوم" (١٩٥٧م)، و"شعراء مجددون" (١٩٥٩م)، و"النقد من خلال تجاربي" (١٩٦٢م).

لعل أبرز ما يمكن أن يوصف به نقد مصطفى السحرتي أنه نقد أكاديمي منظم، يمارس النقد الأدبي من منطلق مفاهيم نقدية عمل على تحديدها منذ البداية كما يظهر ذلك جليًا في كتابه الأول، إذ يبدأ بالحديث عن "النقد الأدبي ومذاهبه" مبرزًا توجهه النقدي عمومًا، فهو يأخذ على النقاد في عصره – كما هو الحال عند مندور – انخراطهم في التهجم والسباب وما إلى ذلك، ليشير – بعد ذلك – إلى ضرورة الاعتماد على "مقاييس النقد الفنية والعلمية"([1])، والتعرف على المذاهب النقدية "التي على ضوئها يمكن الوصول إلى حكم نقدي سليم"([2])، وهذا التوجه يكشف عن الغاية التي يسعى إليها السحرتي من وراء المذاهب النقدية، والمقاييس الفنية والعلمية، وهي الحكم النقدي، ولا شك في أن اهتمام النقد بالحكم والتقويم يعني البعد عن القراءة والتحليل، وبالتالي البعد عن النص إلى حد ما.

([1]) السحرتي، مصطفى عبداللهطيف، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، طبع بمطبعة المقتطف والمقتطم، ١٩٤٨م، ص(٤).

([2]) المرجع السابق، ص(٧).

يعـــرض الســـحرتي لثلاثة مذاهب نقدية هي: المذهب الفني، والمذهب الواقعـــي، والمذهب الفقهي، بصورة أكاديمية (تعليمية)، ولا يعلن عن تبنيه أيًا مـــنها. لكـــن ما يوحي بمنهجيته أنه يعلي من قيمة التجربة الشعرية في الحكم الـــنقدي، فيعدها "أس الحكم على الصنيع الفني"([1])، ويشكل منها، إضافة إلى الصـــياغة الشعرية وما اشتملت عليه من عناصر مثل الخيال والموسيقى والوحدة والتوازن والتناسب وتخير الألفاظ تخيرًا فنيًا([2])، الآلية النقدية التي يستخدمها في نقده، وجلها مستقاة من المؤلفات النقدية الغربية كما هو واضح.

كما لا يخلو تحديده لمفهومي التجربة الشعرية والصياغة الشعرية من أثر الـــتراث النقدي العربي. والسحرتي – بذلك – يؤسس لنقد منهجي مبني على مجموعة من المفاهيم والتصورات التي أرساها بتنظيراته قبل أن ينتقل إلى التطبيق.

وعـــلى الرغم من اقتراب السحرتي في نقده من النص الشعري، وهذا ما يبدو من إحالاته الكثيرة والعديدة إلى النصوص الشعرية، إلا أن هذا الاهتمام قد اتسم بسمتين:

١. الاجـــتزاء مـــن النصوص، وعدم إيرادها كاملة – غالبًا – على الرغم من إحساسه بضرورة ذلك([3])، فهو لم يفعل ذلك سوى مـــرات معدودة، حيث توقف عند نص لبشر فارس، وهو نص قصـــير، ودفعه إلى إيراده كاملاً غموضه، مما اضطره إلى البحث عن الانسجام بين الجمل والمقاطع الشعرية ودلالاتها([4]).

([1]) المرجع السابق، ص(٢٤).

([2]) المرجع السابق، ص(٤٦).

([3]) المرجع السابق، ص(٣١).

([4]) المرجع السابق، ص(١٣٧-١٣٨).

٢. إن الغايـــة من تناول النصوص التمثيل والاستشهاد على المفاهيم والمبادئ الأدبية والآراء النقدية التي يقدمها، وهذا جعل نقده أقل من أن يشكل قراءة نقدية أو تحليلاً لهذه النصوص.

و لم يخل نقد السحرتي من تحليل للنصوص الشعرية كما في تحليله لنص قصيدة بشارة الخوري "الصحراء"([1]).

وقـــد انطلـــق في تحلـــيله من الأسلوب الشعري والدلالات النفسية المتمخضـــة عنه، ولعل أبرز ما في ذلك التتبع الدقيق لتشكل المعنى الشعري في الـــنص، إلا أن هذا التحليل كثيرًا ما اشتمل على مفاهيم فضفاضة ومبهمة من مـــثل وصف القصيدة أنها "حلوة الرونق"، ووصف الأسلوب بالسلس والرقيق ...إلخ.

لقـــد بـــدا أن أغلـــب النصوص الموظفة في هذه الدراسة النقدية قد استحضـــرت للتدلـــيل والاستشهاد على المفاهيم النقدية والقضايا الشعرية التي عـــرض لهـــا السحرتي، فالتمثيل والاستشهاد بأجزاء من النصوص الشعرية هي السمة العامة لتعامل السحرتي مع النص الشعري الحديث.

ومـــن الجدير بالذكر أن السحرتي قد استطاع أن يقدم دراسة شمولية للشـــعر الحديث، هذه الشمولية ظهرت من تعامله مع مبادئ التجربة الشعرية، ومكونـــات الـــنص الشـــعري ذاته على الرغم من تفريقه بين التجربة الشعرية و"الأســـلوب" (الصياغة) والموسيقى والموضوعات ...إلخ، مما ينجم عنه تكرار النموذج الشعري ذاته في أكثر من موضع مستشهدًا به على مبدأ مختلف في كل مرة.

([1]) المرجع السابق، ص(٧٤-٧٦).

كما أن السحرتي – من جهة أخرى – لم يفته الحديث عن المذاهب الأدبـــية والنقدية، والتمثيل عليها من الشعر، كما ناقش الدراسات النقدية التي درست الشعر العربي الحديث منذ ظهور كتاب "الديوان".

إن كـــل ذلـــك يظهر مدى شمولية هذه الدراسة، لكنها كانت قائمة على تفتيت التحليل – أيضًا – من خلال توزيعه على عناصر عدة مثل التجربة الشعرية والأسلوب والموسيقى والخيال والعاطفة كل على حدة، دون أن تكون قـــادرة عـــلى إيجـــاد لحمة واضحة لتحليل النص، أو المحافظة على لحمة النص الشعري ذاته، وربما أنه كان يؤسس بعمله هذا لنقد أكاديمي مدرسي يتعامل مع النصوص على أساس من هذه التفرقة.

ولم يختلف الأمر كثيرًا في كتابه "شعر اليوم"([1])، فقد انصب اهتمامه على مناصرة التجديد في الشعر، وامتاز حديثه بالعمومية، كما لم يتخل "فيه عن رومانتيكية أبولو" كما قيل([2]).

وانحصر اهتمامه في كتابه "شعراء مجددون" في التعريف ببعض الشعراء المجدديـــن، ممـــا استلزم الحديث عن الجانب التاريخي لشخصية الشعراء، فكان الشاعر مدار النقد لا النص الشعري، إلا أن ما جدّ على طرحه في هذا الكتاب هـــو اهـــتمامه بالناحية النفسية للشعراء([3]) ضمن اهتمامه الكلي بحياة الشاعر، حيـــث ركـــز على تكوينه الفسيولوجي والنفسي والاجتماعي وأثر ذلك على

([1]) السحرتي، مصطفى عبداللطيف، شعر اليوم، رابطة الأدب الحديث، ١٩٥٧م.

([2]) شـــكري، غالـــي، سوسيولوجيا النقـــد العربـــي الحـــديث، دار الطليعـــة، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص(١٧٢).

([3]) الســـحرتي، مصـــطفى عبداللطيف، شعراء مجددون، رابطة الأدب الحـــديث، القاهـــرة، ١٩٥٩م، ص(٧).

شـــعره عامة، واستشهد بمقاطع من نصوص شعرية على ذلك([1])، وتعامل مع الـــنص الشعري – أحيانًا – كوثيقة تمد الناقد بجوانب من حياة الشاعر، كما فعـــل في قصيدة "الجنة الضائعة" لأبي القاسم الشابي التي استغلها للتعرف على طفولته وحياته([2])، وكل هذا يشي بأثر الاتجاه التاريخي على نحو ما.

ثانياً إحسان عباس:

ليس من السهل التعامل مع ناقد مثل إحسان عباس، فهو صاحب جهد نقـــدي واســـع وشامل، وموزع على مجالات عدة، إضافة إلى أنه عاصر جيل الـــنقاد الأوائل أمثال محمد مندور وعاصر غيره من نقاد تبنوا اتجاهات النظرية الـــنقدية الغربية، وفي ظل ذلك تثار أسئلة عدة: فهل التزم إحسان عباس اتجاهًا نقديًـــا معيـــنًا؟ وهـــل شهد نقده تطورًا في الاتجاه النقدي لا في آلية التعامل فحســـب؟ ومـــا أثـــر جهده النقدي في تشكيل الوعي الفكري لدى الشعراء والـــنقاد؟ ثم لمـــاذا نـــأى بنفســـه عـــن الاتجاهات النقدية المعاصرة كالبنيوية والتفكيكـــية، وهـــو الـــذي قـــدم جانـــبًا من نظرية الشكلانيين الروس في الخمسينيات؟

إن هـــذه الأســـئلة ذات اتصال وثيق بموضوع الدراسة، ووضعها في الحسبان لدى متابعة الجهد النقدي لإحسان عباس الممتد على مدى ثلاثة عقود – على أقل تقدير فيما يخص الشعر الحديث – يبدو على قدر كبير من الأهمية، وتبرز أهميتها من متابعة هذا النقد، وملاحظة مدى التباين أو التطور الذي لحقه.

([1]) انظر –مثلاً– حديث عن أبي شادي في المرجع السابق، ص(٧١) ومابعدها.

([2]) المرجع السابق، ص(١٠٧).

لقـــد درس إحســـان عباس في الخمسينيات والستينيات أهم الشعراء المعاصرين لتلك الفترة: نازك الملائكة والبياتي والسياب([1])، فدرس التجديد في شعر نازك الملائكة في دراستين: "نازك الملائكة والتجديد" (١٩٥٢)، و"تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة" (١٩٥٣)، ومن الملحوظ أن إحسان عباس يتناول في هذا النقد قضية التجديد والتطور في شعر نازك، ولكنه في الوقت ذاته كـــان ذا مـــنحى خـــاص في تناول القضية، فلم يسلم نفسه للتنظير أو طرح التصـــورات المجـــردة عن هذه القضية، فالتجديد الذي يبحثه الناقد في الدراسة الأولى يقـــيمه على أساس الاتجاه النفسي الذي يبرز في شعر الشاعرة، فيقول: "وإلى هـــنا تتضـــح معـــالم الاتجاه النفسي في الموضـــوع وترسم الجـــدة التي تحاولـــهـــا الشـــــاعرة، وهناك جدة أخـــرى حاولتها في الشكل ... "([2])، وخلاصـــة مـــا يـــرمي إليه أن يكشف عن أن التجديد في الشعر لا يقوم على الشكل فحسب، وإنما في تعمق الجوانب النفسية، وهذا التوجه يدل على وعي

([1]) قـدم إحســان عـباس دراســات عديدة عن نسيب عريضة وفدوى طوقان والشابي ومعين بسيسو ودراســات أخرى في الشعر السوداني نشرت في مجلات عديدة كالأديب والثقافة والآداب وغيرها، ثم جمعـــت في كتابه "من الذي سرق النار"، لكن هذه الدراسة اقتصرت على الجهد النقدي الذي يعد الأبرز في جهد الناقد والخاص بشعر البياتي ونازك والسياب بشكل خاص، كما قدم عام ١٩٥٩م دراسة بعنوان "فـن الشـــعر" عرض فيها لمواضيع وقضايا عديدة ابتداءً من نظرية المحاكاة عند اليونان وانتهاءً بآراء الشـــكلانيين الـــروس، مستعرضـــاً مذاهب الأدب ومفاهيم نقدية مثل الخيال والشكل والمضمون والنمو العضـــوي للقصـــيدة، وهو جهدنظري مميز في فترة مبكرة نوعاً ما، تخلله -خاصة في الجزء الأخير- بعـــض التمثيل من الشعر، فمثل على النمو العضوي للقصيدة بقصيدة "النبي المجهول" للشابي، لكن هذا التـــناول كان محكوماً بغاية الدراسة الأكاديمية أكثر منه تبنياً لمنهجية نقدية، وهذا ما أعرب عنه إحسان عـــباس بقولـــه: "ومـــن أجل ذلك سنجعل من هذا الفصل مجالاً لتوضيح هذه الأمور وغيرها توضيحاً مشفوعاً بالأمثلة"، عباس، إحسان، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦م، ص(١٧٣).

([2]) عـــباس، إحســـان، مـــن الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب جمعها وقدم لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤٠٠هـــ، ١٩٨٠م، ص(١٨٣).

نقـــدي هـــام لأمور أساسية في التجديد الشعري دعته إلى طرح أمور هامة في ســـبيل الكشف عن هذا الاتجاه النفسي الجديد على الشعر الحديث، وهذا كله دعاه – من جهة أخرى – ليكون اتصاله بالنصوص اتصالاً وثيقًا، فأورد أجزاء مـــن النصوص الشعرية، وسعى إلى استكناه البعد الدلالي النفسي والفلسفي في المقـــاطع الشـــعرية، وقد بقي تعامله مع النص محدودًا في مسألة متابعة الاتجاه النفسي ومؤكدًا لفكرة التجديد، مما يعني أن الهدف لم يكن – على الإطلاق – الـــنص الشـــعري ذاته، كما أن ذلك لم يكن كافيًا لإقرار منهجية واضحة في التعامل مع النص الشعري.

في الدراســـة الثانية عن نازك الملائكة – التي تعد متابعة للأولى– يحاول إحســـان عـــباس أن يستظهر أن التجديد الذي أشار إليه في الدراسة الأولى له جـــذوره في ديوان "عاشقة الليل"، إلا أنها جذور غير ناضجة، وليس هناك من اختلاف بين الدراستين من حيث المنهج أو التعامل مع النص يمكن الإشارة إليه.

يـــتابع إحســـان عباس جهده في تجلية التجديد في الشعر الحديث من المـــنطلق ذاتـــه الذي بدأه مع نازك الملائكة؛ فكان اهتمامه منصبًا على الأبعاد الدلالـــية والفلســـفية للنصـــوص الشعرية عند البياتي حيث قدم عنه دراستين، الأولى: "عـــبد الوهـــاب البياتي: دراسة في أباريق مهشمة" (١٩٥٥)، وتكاد تكون هذه الدراسة أكثر دراسة نقدية جادة في فترة الخمسينيات على الإطلاق، ومـــيزتها تكمن في ثقافة الناقد الواسعة(١) التي تبرز من التفات الناقد إلى أمور عـــدة مـــن أبـــرزها ملاحظـــة مـــا بين شعر البياتي وشعر جماعة التصويريين

---

(١) ذكـــر إحسان عباس في سيرته أنه قد سخر في هذه الدراسة كل ثقافته في ذلك الوقت تقديراً لاتجاه جديد يضع قواعده لأول مرة، أنظر: عباس، إحسان، غربة الراعي سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان، ط ١، ١٩٩٦م، ص(٢٠٩).

(Imagists) من شعراء إنجلترا وأمريكا من توافق واختلاف، مبينًا – على إثر ذلك – ما أضافه البياتي إلى الشعر العربي الحديث، فأشار إلى أن "البياتي قد خطـــا بالشعر مرحلة أخرى حين جعله نوعًا من الحديث"([1])، ويصل من ذلك إلى أن البياتي شاعر تصويري، ومن خلال ذلك يمكن النفاذ إلى شعره بالدراسة والتحلـــيل والحكم والمقارنة على حد تعبيره([2])، وهذا الرأي يظهر أن ثمة وعيًا وإدراكًا لضرورة توفر المنطلق لأي دراسة نقدية جادة.

هـــذا الـــتروع في البحـــث عن الجديد في الشعر العربي الحديث لدى إحســـان عباس – مع ملازمة ذلك عند البياتي في ديوان أباريق مهشمة لاتجاه التصويريين بحسب ما يرى- جعل طرحه النقدي ملزمًا بالكشف عن "الشكل الجديـــد في طـــريقة البياتي" ، ثم الصورة ثم الرموز الشعرية بحثًا عن الدلالات الخاصة بها (أي ما يخص الجانب المضموني أو الموضوعات للتجديد في الشعر)، وقـــد جـــاء تحليله للشكل والصورة منطلقًا من اتجاه التصويريين متلمسًا طبيعة التصوير عند البياتي المتسمة بالواقعية وبعثرة أجزاء الصورة والتكرار، محللاً – في سبيل التدليل على ذلك – نص قصيدة "سوق القرية"، مشيرًا إلى أن ثمة اختلافًا في الغايات من التصوير بين البياتي والتصويريين([3]).

لا شك أن تحليل قصيدة "سوق القرية" في سياق تمثيله لمنطلقات نقدية نابعـــة مـــن تصور نظري لرأي خاص تشكل من معاينة شعر البياتي ومقارنته بالشـــعر الغـــربي بوعي منهجي واضح لن يكون – هذا التحليل في النهاية – تجسيدًا لمنهجية محددة في القراءة بقدر ما يكون صدى للرأي المطروح والقضية

([1]) عباس، إحسان، من الذي سرق النار، ص(٨٣).

([2]) المرجع السابق، ص(٨٩).

([3]) المرجع السابق، ص(٨٦).

المـــتحدث عـــنها، وبذلك يأتي حضور النص بصفته شكلاً من المثال أو الدليل عـــلى الـــرأي، بمعنى أن النص في حد ذاته لم يكن هدف القراءة أو الدراسة أو التحليل، وإنما كان وسيلة للوصول إلى الرأي المراد تأكيده من قبل الناقد، وهذا - بالـــتالي - أبقـــى منهجية الناقد غير واضحة، لكن عدم وضوحها لا ينفي وجودها، ولن تنكشف إلا بمتابعة جهد الناقد الممتد على فترات طويلة.

لعل من نافلة القول التذكير أن إحسان عباس يهتم — أساسًا - بقضايا الشـــعرية الخاصة بالبياتي لا النصوص الشعرية ذاتها في هذه الدراسة، لكن ميزة نقـــده ودراسته لهذه القضايا تكمن في ارتكازه على النصوص بشكل أساسي، وحـــتى في الحـــالات الكـــثيرة الـــتي يقرر فيها آراء نظرية يبدو نقده ملتصقًا بالنصـــوص إلى حـــد بعيد، فقد أشار إلى نصوص البياتي على الرغم من عدم إيرادها في دراسته([1]).

يـــبدو إحســـان عباس — حتى الآن — بعيدًا عن التوجه الذي تبناه في الكشف عن التجديد في شعر نازك الملائكة في الدراستين السابقتين، ولكن يبدو أن الاتجاه النفسي والفلسفي والبحث عنهما في النص الشعري لاستجلاء مظاهر الـــتجديد في الشـــعر الحديث لم تغب عن بال إحسان عباس، وربما أن شمولية النظرة التي اتبعها في دراسته عن البياتي مقارنة بدراسته عن نازك الملائكة هو ما أثـــار اهـــتمامه فيما يخص أسلوب البياتي أو طريقته في التعبير، ففي حديثه عن طـــريقة البـــياتي والغموض يصر على ضرورة "الفهم النفسي" حتى يمكن رفع حجـــاب الإبهام والغموض، وهو يتابع المنحى ذاته الذي ظهر في دراسته لشعر

([1]) انظـــر -مـــثلاً- المرجع السابق ص(٩٧)، حيث أشار إلـــى إمكانية رفع الإبهام عن شعر البياتي بالاقتراب من فهم الناحية النفسية الكامنة في النص، وأشار إلـــى نصين هما: "الباب المضاء" و "الليل والمدينة والسل".

نـــازك عـــند دراسته لحضور أسطورتي بروميثيوس وسيزيف في شعر البياتي، ثم دلالة الرموز الشعرية الخاصة بالبياتي كما يشير([1]).

لقـــد أثـــار البحث عن الفلسفة الكامنة في شعر البياتي اهتمام إحسان عـــباس فقال:"وقبل أن نمعن في قراءة هذه الفلسفة القائمة، نفهم استعمال الرمز مقـــترنًا بطـــريقة البياتي عامة في استعمال الرموز"([2])، وبالطبع هو يقصد من الفلسفة القائمة الفلسفة الناجمة عن استخدام البياتي لرمزي بروميثيوس وسيزيف، وكـــان في دراســـته لرموز "الباب" و:الجدار" و"السنونو" و"النسر" قد أظهر دلالاتهـــا الباطنـــية، وبالطـــبع هذا يصدق – أيضًا – على رمزي بروميثيوس وســـيزيف، إذ يبدأ إحسان عباس دراسته لحضور بروميثيوس من طرح السؤال الـــتالي:"وهـــل آمـــن البياتي بالإنسان، ومتى؟"([3])، هذه الفكرة هي ما تجسده أســـطورة برميثيوس في الفكر والأدب الغربيين، وهذا السؤال يدل على وعي الناقد وثقافته الواسعة، الذي يبحث عن هذه الفكرة رابطًا بينها وبين الجدة في الشـــعر في إجابـــته عن الشق الثاني من السؤال، فقد اكتشف البياتي شخصية بروميثـــيوس في قصيدة "سارق النار"، وهي القصيدة التي يصفها إحسان عباس بأنهـــا مغمورة مظهرًا وجدة([4])، ويرى إحسان عباس أن البياتي تلقى أسطورة بروميثـــيوس "فاترًا، ولم يستقبله بنفسه الرومانطيقي الثائر"([5])، فقد اختار من الأســـطورة معنى العذاب، ولم يأخذ منها معنى التضحية([6])، أو النزعة الإنسانية

([1]) المرجع السابق، ص(١١٦).

([2]) المرجع السابق، ص(١١٦).

([3]) المرجع السابق، ص(١١٠).

([4]) المرجع السابق، ص(١١٠).

([5]) المرجع السابق، ص(١١٠).

([6]) المرجع السابق، ص(١١١).

الملتصـــقة بالأســـطورة، ويعـــزو إحسان عباس سبب ذلك إلى "أن شخصية بروميثيوس الثائر كلما حاولت الاستقرار في نفس البياتي طردتها الرواسب الثابتة المستمدة من العقيدة"([1])، إن ذلك كله يدل على ثقافة الناقد الواسعة، وإدراكه لأصـــول الفكـــر الحداثي في الغرب، وأن النزعة الإنسانية التي تتضمنها فكرة الأسطورة هي دافعه إلى هذا الاهتمام بأسطورة بروميثيوس.

يضـــيف إحســـان عـــباس إلى بحثه عن بروميثيوس بحثًا آخر آخر عن ســـيزيف؛ رمز الجهود الإنسانية الضائعة والسعي المخفق([2])، ويرى الناقد في هـــذا الجمـــع بينهما ازدواجية في الرؤية وثنائية في القاعدة الفلسفية على حد تعبيره([3]).

مـــا تقـــدم يوضح أن قسطًا كبيرًا من جهد إحسان عباس النقدي في دراسته للبياتي تظهر اهتمامه بالأبعاد الفلسفية والدلالية التي أعطت شعره ميزة الجـــدة، وهي الأبعاد ذاتها التي ارتكز عليها في دراسته عن نازك الملائكة، ومن المعروف أن النزعة الإنسانية التي تضمنتها أسطورة بروميثيوس هي أساس الفكر الحداثي في الغرب([4])، فربما كان يلمح إحسان عباس إلى شيء من ذلك، وربما كـــان يشير – من جهة أخرى – إلى بعد البياتي عن الفكر الحداثي الذي يعلي مـــن شـــأن الـــذات الإنسانية على حساب أية سلطة، والسلطة الدينية بشكل

([1]) المرجع السابق، ص(١١٢).

([2]) المرجع السابق، ص(١١٣).

([3]) المرجع السابق، ص(١٣٠).

([4]) لقد قيل: "ابتدأت الحداثة في اللحظة التي تحرر فيها الإنسان ليعود إلـــى ذاته من حيث هو الكائن الـــذي يتمـــثل نفسه برده كل الأشياء إلـــى ذاته كحكم أعلى"، يفوت، سالم، المناحي الجديدة في الفكر الفلســـفي المعاصـــر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص(١٠). وقيل –أيضاً– "لقد مزقت الحداثة العـــالم المقـــدس الذي كان إلاهياً وطبيعياً في آن"، تورين، آلان، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، دار المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص(٢٢).

خـــاص، حيـــث "حـــل الإنسان ـــ الذات محل الذات الإلهية الموجودة خارج الإنسان"([1])، وهو ما يعرف في الفكر الحداثي الغربي "بالخط الإنساني" ، وهو "منظور يضع الإنسان في مركز الكون، ليجعل منه سيد الوجود"([2]).

هـــذا الحس الفكري العميق الذي يلح عليه إحسان عباس يسعى من خلالـــه إلى تأكيد حقيقة الحداثة من المنطلق النقدي الذي يؤسسه، والقائم على البحث عن الأبعاد الدلالية والفلسفية من خلال التموضع داخل النص الشعري واستكناه أبعاده الدلالية.

لقـــد ألح إحسان عباس في حديثه عن أسطورة بروميثيوس على فكرة الإيمـــان بالإنســـان بشـــكل لا يدع للشك مجالاً أن هذه الفكرة التي تجسدها الأســـطورة هي هدف إحسان عباس في بحثه، وحديثه عن أسطورة سيزيف في السياق ذاته يؤكد أن إحسان عباس كان يعي هذه الفكرة، أو عدم وضوحها على الأقل عند البياتي، مما يعني – في المحصلة النهائية – أن فكر الحداثة لم يكن مكتملاً لدى الشعراء العرب والبياتي نموذجهم في ذلك، وربمـــا كـــان – كما قيل – "وهو يناقش البياتي يبحث عن نماذج من الشعر العربي ليفرغ من خلالها تصوراته النقدية أو تنظيراته النقدية، ولعله أيضًا يختط للشاعر البياتي، وربما لغيره مـــن الشـــعراء العرب، الطريق نحو الاستفادة من الفكر الفلسفي أو المضامين الأدبية في الآداب الغربية"([3]).

([1]) تورين، آلان، نقد الحداثة، ص(٦٦).

([2]) فاتيمو، جياني، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، ١٩٨٧م، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م، ص(٣٨).

([3]) الشـــرع، علـــي، الفكر البروميثي في الشعر الحديث، منشورات جامعـــة اليرمـــوك، ١٩٩٣م، ص(١٢١).

لقـــد عاد إحسان عباس — مرة أخرى — بعد عقـــد من الزمـــــان – تقريـــبًا — للبحث في تجربة البياتي، وكان قد تساءل في دراسته السابقة عن مدى إمكانية الكشف عن التطور في تجربة البياتي الشعرية، وتمنى وجود تواريخ زمنـــية تشير إلى التطور([1])، فهل استعاض إحسان عباس عن تلمس هذا التطور في القصـــائد باستظهاره في الدواوين الشعرية؟ لعل الأمر كذلك كما يبدو من قوله:"من يدرس دواوين البياتي في نسق — فإن هذا "السفر"* يمثل الذروة الثانية — إلا أنهـــا ذروة أعـــلى سنامًا — في التاريخ الشعري للشاعر، بعد تلك القفزة الجريئة التي تحددت فيها وقفته الشاهقة في ميدان الشعر الحديث بظهور "أباريق مهشمة""([2])، وقد أشار إحسان عباس إلى عدم تفاوت الرموز في هذا الديوان وإلى غـــياب ذلك الانقسام الرمزي القديم الذي يوزع نفس الشاعر بين رمزي بروميثـــيوس وسيزيف([3])، وهذا يعني أن إحسان عباس يبحث — حقًا — عن التطور في الموقف الفلسفي والرؤية الشعرية الخاصة بالبياتي في هذا الديوان عما كانـــت علـــيه في الديوان السابق، ولعله يرمي من وراء ذلك إلى الإشارة إلى النضـــج والوعـــي الفكري الذي تمثل في هذا الديوان الذي عده إحسان عباس "ذروة أعلى سنامًا" فيما يخص جانب التجديد في الشعر.

والخطـــوة المنهجـــية التي حققها إحسان عباس في دراسته الثانية هذه تتمثل في اتخاذه النص الشعري مجالاً لدراسة القضية التي يبحثها؛ وهي التجديد في شعر البياتي، فاتخذ من قصيدتي "محنة أبي العلاء " التي قام بدراستها من خلال مـــتابعة دورات النص، ورموزه وتحليلها والربط بينها، وقصيدة "الذي يأتي ولا

([1]) عباس، إحسان، من الذي سرق النار، ص(١٣٧).

* إشارة إلى ديوان البياتي "سفر الفقر والثورة".

([2]) المرجع السابق، ص(١٤٣).

([3]) المرجع السابق، ص(١٥٠).

ويشـــير بعـــد ذلك إلى وجود صور أخرى في الديوان، لكنها ليست هي ذات الســيطرة عــلى خيال الشاعر، "بل إن الذي يتحكم فيه هو التأمل العميق في المصـــير الإنساني بكل ما هنالك من خطوات متقدمة وكبوات، وكل ما هنالك من جهود ومحاولات يقف الموت دونها.

وقـــد دلـــت القصيدة على أن الطريق إلى الوصول ليست هي البحث الفـــردي عن الماضي أو... وإنما هي في العمل الإنساني، وفي الإيمان بالإنسان، ... وفي الـــتوجه نحو توحيد "أجزاء الصورة" أي توحيد الكفاح الإنساني من أجـــل خـــير الإنسان"([1])، فالصـــــورة الأخـــرى هي ما يراه إحسان عباس تحـــولاً - لـــدى البـــياتي في ديوانيه — في موقفه من الإيمان بالإنسان والفعل الإنســـاني، إذ يمثل ديوان "سفر القفر والثورة" اتساقًا في استخدام الرمز وتطورًا من حيث الموقف القائم على الإيمان بالإنسان.

إن هذا يظهر نسقًا في طرح إحسان عباس النقدي على مدار أكثر من عقـــد من الزمان في دراساته عن التجديد في شعر نازك الملائكة والبياتي، وربط ذلك بالرؤية الفلسفية والأبعاد الدلالية للنص الشعري([2]).

([1]) المرجع السابق، ص(١٦٩).

([2]) وكـــان قـــد نشر في عام ١٩٦١م بحثاً عن "الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر" مؤكداً الاتجاه النقدي ذاته، انظر: المرجع السابق، ص(٣٥).

في عـــام ١٩٦٩م قدم إحسان عباس أضخم دراسة نقدية له في الشعر الحديث، عنوانها : "بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره "، فما الجديد لدى إحسان عباس في هذه الدراسة ؟

وهل التزم بمنحاه النقدي الذي ظهر في دراساته لشعر نازك والبياتي السابقة؟

الإجابـــة عن السؤال الأول تتضمن – حتماً – شيئاً مما يخص السؤال الـــثاني، فعـــلى الرغم من أن إحسان عباس كان يسعى في دراساته السابقة إلى تجلـــية الـــبعد الفلسفي والنفسي في النصوص الشعرية، فإن ذلك لم يفض إلى تشـــكل منهج نقدي محدد، وظلت مسألة المنهج غائبة بالجملة، وفي دراسته عن السياب يلحظ وعيه بمسألة المنهج وتميز منهجه عن غيره، ولذلك عندما تحدث في المقدمـــة عن الدراسات التي كتبت عن السياب رأى أن بعضها نقدي إلا أنه لا يـــتلاءم والمـــنهج الـــذي اخـــتاره([1])، ويتجلى هذا الوعي بالمنهج بانتقاده للدراســـات النقدية في زمانه فيقول : "وقد بذلت جهداً غير قليل لأبرئ هذه الدراســـة من التعميمات ومن انتحاء اللغة الشعرية الفضفاضة التي طغت على مناهج النقاد في هذه الأيام"([2])، وتتضح طبيعة هذا المنهج من المقدمة – أيضاً – حيـــث يشـــير إلى أن أكـــثر ما يلائم منهجه من دراسات النقاد عن السياب الدراســـات الإخبارية ، ويشير – أيضاً – إلى الأثر الكبير للشهادات الشفوية والوثـــائق الخطـــية الـــتي حصل عليها والتي لولاها لما تمت الدراسة على هذا الوجـــه([3])، ومـــن المعروف أن معرفة المخطوطات والمراجع والتواريخ وحياة الكـــتّاب ونقـــد النصـــوص تعد أموراً أساسية في المنهج التاريخي الذي قدمه

([1]) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، ط٥، ١٩٨٣، ص(١٠).

([2]) المرجع السابق، ص(٨).

([3]) المرجع السابق، ص(١٠).

لانسون([1])، وهذا يدل دلالة واضحة على أن التاريخية هي السمة البارزة لمنهجه الـــذي تبـــناه، مازجاً في أغلب الأحيان بين هذه الجوانب التاريخية والنفسية في خـــيال الســـياب وأثرها في شعره، وهو لا يرى في كل هذا الطرح المنهجي ما يغض من الدراسة أو يقلل من قيمتها لاحتكامها إلى التاريخ، فيقول:"وأنا أعلم أن كـــثيراً من الناس يضيقون ذرعاً بالاحتكام المستمر إلى التاريخ، ولكن هؤلاء ينســـون أن التاريخ صورة الفعل الإنساني والإرادة الإنسانية على الأرض"([2])، ليست مسألة الاحتكام إلى التاريخ هي المهمة في هذا القول وإنما ما يكشف عنه مـــن دافـــع يكمن وراء الاحتكام إلى التاريخ، فقد ارتكز في دراسته عن البياتي عـــلى الـــرؤية الفلسفية والأبعاد النفسية في النصوص الشعرية متخذاً من فكرة الإيمان بالإنسان وإرادته المتمثلة في أسطورة بروميثيوس منطلقاً في دراساته، غير أن هـــذه الفكرة لم تنضج بما فيه الكفاية بحيث تشكل منهجاً نقدياً، ويبدو أن إحســـان عباس قد اهتدى أخيراً إلى أن هذه الفكرة لا يجسدها سوى التاريخ، وهـــذا مـــا عـــبر عنه بقوله السابق إن التاريخ صورة الفعل الإنساني والإرادة الإنســـانية، وقـــاده هـــذا – بالتالي – إلى المنهجية التاريخية([3]) التي كانت قد

([1]) لانســـون، "مـــنهج البحـــث في تاريخ الآداب"، ترجمة محمد مندور، في كتابه، النقد المنهجي عند العرب، ص(٤٠٩).

([2]) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب، ص(٧).

([3]) مـــن المعروف أن للمنهج التاريخي ارتباطات فكرية في وقت ظهوره، فهو وليد حركة فكرية كلية تمخضـــت عـــن تزايد حظوظ الذات الإنسانية في الفلسفة الغربية والعلوم كافة من خلال نظرية دارون التـــي قامـــت علـــى فرضية أن الإنسان إبن هذه الأرض ولا شيء وراء ذلك، وكل ذلك جعل الإنسان محـــور الكـــون والوجـــود، ومـــن هذا المنطلق كانت الآراء تدور حول الإنسان –المؤلف في المنهج التاريخـــي، يقول سانت بيف: "الأدب أو الإنتاج الأدبي لا يختلف أو على الأقل لا يمكن فصله عن بقية الـــنظام الإنســـاني، فأستطيع أن أتذوق عملاً ولكنني لا أستطيع أن أصدر عليه حكماً بعيداً عن معرفتي بالإنسان نفسه"، نقلاً عن: سكوت، جيمس، صناعة الأدب، ص(٢١١).

وجدت طريقها إلى النقد العربي مع طه حسين ومحمد مندور وغيرهما ممن تأثروا بـــآراء لانسون وتين وسانت بيف، لكن الركون إلى المنهجية التاريخية أو التأثر بهـــا سيؤدي — حتمًا — إلى طغيان هذه المنهجية، أو على الأقل صبغ الدراسة بصبغة تاريخية تطمس أية فكرة أخرى، وتتأكد منهجية إحسان عباس التاريخية مـــن اهتمامه بالسياق التاريخي وتركيزه على قصائد معينة مثل قصيدة "أهواء" الـــتي يعدهـــا "هامـــة في تاريخ شعر السياب"(١)، وهذا ما دفعه إلى الاهتمام بالتسلسل التاريخي للقصائد في الدراســـة في بعـــض الأحيان(٢) ، وإن اعتمد – أحـــياناً أخـــرى – على قصائد متأخرة لمعرفة حقائق حياتية عن السياب في طفولته(٣).

إلى جانـــب هذا الاهتمام بالتاريخ اهتم إحسان عباس بتلمس الجوانب النفســـية للســـياب في شـــعره وعـــبر خط التاريخ ذاته(٤)، فقدم العديد من التحليلات ذات السمة النفسية، ورأى في علاقات الحب أنها تنكمش إلى نقطة الـــبداية إلى الأم(٥) لكن الاهتمام بالأبعاد النفسية أمر يتطلبه البحث عن حياة الســـياب كما اقتضى ذلك عنوان الدراسة الذي يقتضي — أيضاً – البحث عن الـــتطور الفـــني في شعر السياب، فكان مما يهم الناقد وضع القصيدة موضعها الصحيح من حياة الشاعر وتطوره الفني(٦).

---

(١) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب، ص(٦٨).

(٢) المرجع السابق، ص(١١٨).

(٣) المرجع السابق، ص(٦٧).

(٤) انظر المرجع السابق، ص(٥٤ و ٥٥) وما بعدهما.

(٥) المرجع السابق، ص(٦٤).

(٦) المرجع السابق، ص(١٦٣).

لقـــد كان أمام إحسان عباس ثلاثة أمور يعتمدها ويسعى إلى كشفها، وهي: الحادثة في الشعر وهي الخيال، والحقيقة في الواقع ولا سبيل إلى الوصول إلـــيها، والحالة النفسية للسياب التي تظهر تطور نفسيته وانعكاساتها الفنية([1])، وبالـــتالي ســـيكون الـــدور الأكبر للنص في قدرته على إضافة شيء عن حياة الســـياب أو كشـــفه، فينحصر الاهتمام بمضمون النص وما يحمله من إشارات تاريخـــية كمـــا في تناوـــله لقصيدة "حفار القبور" حيث يقول:"لأني عرضت لمضمون القصيدة وحده"([2]).

إن الاهـــتمام بالمضمون سيضطر الناقد في حالة غموض النص الشعري إلى أن يصـــبح أكـــثر قربًا إلى القراءة والتأويل من التفسير الذي اعتمد عليه في مـــنهجه الـــتاريخي، فمجمـــوع القصائد التي أطلق عليها إحسان عباس اسم "الكهفـــيات"([3]) ليس فيها ما يشير إلى هذا الاسم في النصوص ذاتها، وإنما هي تسمية نابعة من ثقافة إحسان عباس الناقد، وهناك قصائد مثل "تعتيم" و"أغنية في شهر آب"([4]) يصعب تفسيرها على أساس من ربط النص بسياقه، فتضطره إلى تشكيل المعنى الشعري بلمحات قرائية يفرضها النص ذاته بسبب غموضه لا المنهج النقدي القائم على التفسير فحسب.

مـــا ينتهى إليه من متابعة دراسة إحسان عباس هذه يشير إلى أنها تمزج مـــا بين معرفة شخصية الشاعر وشعره، بحيث تصبح "شخصية المؤلف أساسًا

([1]) المرجع السابق، ص(١١٩).

([2]) المرجع السابق، ص(١٥٩).

([3]) المرجع السابق، ص(٢٦٧-٢٧٤).

([4]) المرجع السابق، ص(٢٧٦-٢٧٩).

لفهم ما يكتب ونقده" وهذا هو منهج سانت بيف كما قدمه محمد مندور([1])، وبحسب هذه المنهجية يطلب من الناقد أن يتحرى "الحقيقة التاريخية والنجاح الواقعي والأخطاء في تفكير الفنان وقدرته على الملاحظة والتعبير عنه وإخراجه"([2])، ويبدو أن إحسان عباس قد تمثل قسطًا كبيرًا من ذلك في دراسته، ويبقى – بعد ذلك – التساؤل مطروحًا عن سبب بعد إحسان عباس عن الاتجاهات النقدية الحديثة كالبنيوية والتفكيكية؟ فإحسان عباس يعلل ذلك بأمرين:

١. أن النقد واسع وسريع التطور وأنه ليس بوسعه أن يعيش عصره وعصر الأجيال التالية، وهذا ما يشير إلى تأخر اطلاع النقاد العرب على هذه الاتجاهات.

٢. يرى إحسان عباس أن الميدان الصالح لهذه الاتجاهات هو الرواية – في الأكثر – في حين أن اهتمامه كان منصبًا على الشعر([3]).

على الرغم من أن ما قدمه من نقد يظهر أن اهتماماته لم تكن بعيدة عن بعض المنطلقات الفكرية التي تتناسب مع الاتجاهات النقدية الحديثة، فآراؤه قد حملت كثيرًا من بذور الفكر الحداثي، ولكن إحسان عباس الذي شعر بعدم نضج الوعي بهذا الفكر لدى البياتي – وربما كان البياتي أفضلهم حالاً – كان يدرك تمامًا أن الفكر العربي لم ينضج – أيضًا – بما يتلاءم ومعطيات هذه الاتجاهات الفكرية.

([1]) مندور، محمد، في الأدب والنقد، مرجع سابق، ص(٨٢). وانظر الفكرة ذاتها عند سكوت، جيمس، صناعة الأدب، ص(٢١٠).

([2]) سكون، جيمس، صناعة الأدب، ص(٢١٩).

([3]) عباس، إحسان، غربة الرعي، سيرة ذاتية، ص(٢٣٥).

ثانيًا أنور المعداوي:

تبدو دراسة المعداوي "علي محمود طه الشاعر .. والإنسان" ذات سمة تاريخـــية واضحة، فهو يبدؤها بالحديث عن عصر الشاعر([1])، ثم يتحدث عن حـــياته النفســـية ومـــا يدعوه "المرحلة الرومانسية الوجودية" – التي مر بها – وجوهـــر شخصيته ومزاجه وأثر المرأة في حياته، وقد شكل ذلك القسم الأول من الدراسة محاولاً أن يربط بين أثر البيئة والنشأة وبين الحالة النفسية([2])، وهذا يعني انطلاق الناقد من منهجية غير محددة تحديدًا دقيقًا، لكنها – من خلال هذه المعطيات – تبرز بصفتها منهجية قائمة على المزج والانتقاء من المنهج التاريخي والمنهج النفسي.

وخـــص القســـم الـــثاني الذي حمل عنوان "علي محمود طه الإنسان" بالمـــرحلة الواقعـــية القومـــية عند الشاعر، فكشف عن موقف الشاعر وتجربته وتعـــبيره عـــن بعـــض القضايا القومية بالشعر([3])، وهو ما يشير إلى الاهتمام بالقضايا الأيديولوجية لدى الناقد.

وجاء القسم الثالث "علي محمود طه الشاعر" ليمثل توجهًا مختلفًا لدى الـــناقد يرتكـــز على فكرة "الأداء النفسي"([4])، فتجاوز فيها مجرد الحديث عن ملامح أو جوانب، بل شكل ركيزة أساسية في تعامله مع النصوص الشعرية التي توقـــف عند بعضها في نهاية الدراسة مثل: قصيدة "الموسيقى العمياء" و"القمر

([1]) المعـــداوي، أنـــور، علي محمود طه الشاعر... والإنسان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م، ص(٣).

([2]) المرجع السابق، ص(٣٥).

([3]) المرجع السابق، ص(٧٩).

([4]) المرجع السابق، ص(١١١).

العاشـــق" و"التمثال" و"حانة الشعراء" و"الله والشاعر" وغيرها([1])، وقد امتاز تعاملـــه مـــع هذه النصوص بالنضج، إذ التفت إلى العلاقات بين أجزاء النص الواحـــد مؤكـــدًا وجود الوحدة الفنية فيه([2])، موضحًا العلاقات بين المقاطع الشعرية، وكان المرتكز الأساسي في ذلك ما دعاه "الأداء النفسي"، وتعامله مع النصـــوص الشعرية على هذا النحو يشي بوعي منهجي لما يقوم به، لكنه وعي نقـــدي خاص نابع من تصوراته الخاصة المتسمة بالمزج والاستفادة من معطيات الاتجاه النفسي والاتجاه التاريخي معًا.

ثالثًا. نازك الملائكة:

تمـــثل الدراســـة التي قدمتها نازك الملائكة بعنوان "الصومعة والشرفة الحمـــراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه" حالة من التوجهات الأكاديمية في النقد([3])، وهي – غالبًا – ما تسعى إلى الشمولية في الطرح كما كان الحال في نقد السحرتي، غـــير أن مرتكـــز هذه الدراسة مختلف نوعًا ما، فهي – من جهة – مختصة بشاعر محدد وتهدف إلى البحث عن تحول الشاعر من الروحانية إلى الحســـية في الغزل الجسدي والجنسي([4])، ومن جهة أخرى ترتكز – بشكل أساســـي – على الناحية التاريخية، إذ تعد سيرة الشاعر علي محمود طه "لتكون

([1]) المرجع السابق، الصفحات: ص(١٢٠ و ١٢٦ و ١٣٧ و ١٤٦ و ١٥٥) على الترتيب.

([2]) المرجع السابق، ص(١٢٣).

([3]) فقد أشارت المؤلفة إلـــى أنها ألفت هذا الكتاب لإلقائه كمحاضرات سنة ١٩٦٤م، انظر: الملائكة، نازك، الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م، ص(٥).

([4]) المرجع السابق، ص(٨).

الخلفية النابضة وراء كل استنتاج نقدي"([1])، وتؤكد الناقدة هذا الاتجاه في النقد الأدبي وترى "أن أبحاث النقد الأدبي قلما تفرغ من الحاجة إلى الاتكاء إلى سيرة الشاعر فإن الخطين يكادان يتداخلان أحيانًا حتى يصبحا خطًا واحدًا"([2])، وهذا مـــا اضطرها إلى تناول موضوعات عدة مثل: نظرات في سيرة الشاعر والبحث عـــن شـــهرته وموضـــوعات شـــعره والبحث عن فلسفته وروحانيته وما إلى ذلـــك...، وهذه المباحث تتعلق – بشكل مباشر – بحياة الشاعر، وفي ظل هذا المسعى نحو مضمون النص الشعري لما له من علاقة بحياة الشاعر وسمت الدراسة باحتفائها بأجزاء من النصوص الشعرية وعدم الاهتمام بتناولها كاملة مشيرة إلى الصور الرائعة وأثرها في النفس وما لبعض الأبيات من قيمة إيحائية([3]).

ولم تغفل الناقدة الجانب الفني فتحدثت عن أسلوب الشاعر من حيث الموسيقى والصورة الشعرية واللفظة الحية والرمز واللون، ولم تتوان عن الوقوف عـــند المآخذ([4])، وهذا التجزيء لمكونات النص الشعري طبع الدراسة النقدية بالطابع الأكاديمي، مما انعكس أثره على القصائد الثلاث التي تناولتها الناقدة في نهايـــة الدراســـة التي بدا أنها أقرب ما تكون إلى نوع من التمثيل على حديثها الســـابق، ولذلـــك فهي في حد ذاتها لا تنم عن توجه نقدي منهجي، فتحليلها لقصـــيدة "القمر العاشق" انحصر في الحديث عن مضمون كل مقطع من النص الشـــعري والإشـــارة إلى بعض الأساليب التعبيرية فيه، وبعد الانتهاء من تتبع

([1]) المرجع السابق، ص(١٥).

([2]) المرجع السابق، ص(١٥).

([3]) المرجع للسابق، ص(٦٤) وما بعدها.

([4]) المرجع السابق، ص(١٤٦-١٨١).

مقـــاطع النص تصفه بالأصالة، ثم تتساءل عن مدى ارتباطه بأسطورة "أنديمون" الإغريقية وتترك الأمر محض تساؤل([1]).

ولعـــل تحلـــيل قصيدة "الله والشاعر" هو أنضج دراسات الناقدة على الـــرغم من انطباعها بالتجزيء، وتناول المكونات النصية منفصلة لا متواشجة، حيـــث تلتفـــت في تحليلها لموضوع القصيدة إلى أقسام النص الشعري وصلتها ببعضـــها ضمن محاولة لتفسير البناء، وتصف القسم الثالث بقولها: "وصفة هذا القسم أنه يمثل ارتخاء مريحًا بعد القسمين السابقين اللذين سادهما التوتر والعذاب والشكوك"([2]).

إن مـــا يلحظ على دراستي كل من أنور المعداوي ونازك الملائكة أنهما لم تصـــلا قدرًا من النضج المنهجي يكفل تحقيق اتجاه في النقد يتسم بالوضوح والانســـجام مـــع طروحاته ومقولاته التي يفترضها، وربما كانت دراسة عيسى بلاطـــة عن السياب تنمية لهذا الاتجاه التاريخي في النقد إلا أنها كانت أقرب إلى الـــتاريخ الأدبي مـــنها إلى النقد كما وصفها يوسف الخال في تقديمه للدراسة بقوله: "هذه سيرة حياة لا دراسة نقد وتقييم"([3])، وقد بقيت الدراسة أمينة لهذا المـــنهج فتتبع الناقد مجرى حياة السياب من مولده حتى مماته، والفارق بين هذه الدراسة ودراسة إحسان عباس يكمن في مدى الاعتماد على النصوص الشعرية وكيفـــية توظيفها والتعامل معها؛ فإحسان عباس حاول أن يرسم صورة لحياة الســـياب من خلال شعره، أما عيسى بلاطة فإن النصوص تشكل لديه ما يشبه الأحداث التي يجب توضيح سياقات نظمها ونشرها، ولم تشكل في الوقت ذاته

([1]) المرجع السابق، ص(٢٦٥-٢٦٨).

([2]) المرجع السابق، ص(٢٨٨).

([3]) بلاطـــة، عيســـى، بدر شاكر السياب حياته وشعره، دار النهـــار للنشر، بيـــروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص(١١).

مـــادة يستمد منها صورة لحياة السياب التاريخية أو النفسية إلا في القليل النادر مثل قوله عن قصيدة "المسيح بعد الصلب" إنها تمثل "تصور بدر لعذابه وعذاب الأمـــة العربية على أنه مخاض يليه ميلاد جديد"([1])، فالدراسة على أهميتها لكل من يدرس السياب وشعره بقيت بعيدة عن تناول النصوص الشعرية.

([1]) المرجع السابق، ص(٩٩).

الاتجاه الأيديولوجي

أطلق عليه النقد الواقعي أو الاجتماعي أو الماركسي وأحيانًا اليساري([1])، وجميعها تشير إلى النقد الذي ينظر إلى الأدب على أنه نتاج طبيعي للسياق الواقعي والفكري ويتعامل معه من منطلقات ومفاهيم استمدها — غالبًا — من الفكر الماركسي، ولعل فترة الخمسينيات والستينيات قد شهدت الجو المناسب للواقعية الاشتراكية، إذ عرف العالم العربي نوعًا من وحدة الشعور تخيل كثيرون فيها أن الوحدة السياسية أصبحت قريبة المنال([2])، كما عدت الخمسينيات "عقد التوهج بالنسبة إلى المدرسة الواقعية الاشتراكية"([3]).

لقد كان النقد الأيديولوجي الأكثر وضوحًا من الناحية المنهجية، وقد قامت مجلة الآداب بدور فاعل في دفع هذا النقد وتوضيح معالمه ومفاهيمه، وعلى مدى الخمسينيات والستينيات حاول النقاد والدارسون توضيح المفاهيم الأساسية في هذا المجال مثل: "الأدب الملتزم" و"الاشتراكية" و"الواقعية"([4])، كما

([1]) الرويلي، ميجان والبازعي، سعيد، دليل الناقد الأدبي، ص(٢٥٣).

([2]) عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية، ص(٢٦).

([3]) عبود، حسنا، المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، منشورات وزارة المعارف والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨م، ص(٩٧).

([4]) أنظر: ١. المعداوي، أنور، الأدب الملتزم، مجلة الآداب، س١، شباط(فبراير)، ١٩٥٣م، ع٢، ص(١٢).

٢. الركابي، فؤاد، في الاشتراكية العربية، الآداب، س١٣، أيار(مايو)، ١٩٦٥م، ع٥، ص(١٣).

٣. صادق، عدنان، حول الواقعية، الآداب، س١٣، آب(أغسطس)، ١٩٦٥م، ع٨، ص(٦٩).

٤. الجزائري، محمد، الانقياد الوجداني في الشعر ومعنى الالتزام الاشتراكي، الآداب، س١٥، أيار(مايو)، ١٩٦٧م، ع٥، ص(١٢).

خصصت بعض أعداد الآداب لهذه الغاية([1])، وقدمت دراسات عديدة انطلقت من المفاهيم الأيديولوجية والثورية في النظرة إلى الأدب، وربما تطول القائمة لو تم حصـــر هذه الدراسات ومن بينها ما قدمه رئيف خوري حيث طرح آراءه بجرأة في مقالته "نريد نقدًا عقائديًا"، إذ يرى ضرورة الاهتمام بالمضمون، وكل نقد أدبي — على حد تعبيره — يبقى ناقصًا ما لم يعن بالكشف عن ثلاث نواحٍ:

١. ماهية المضمون الفكري الذي يشتمل عليه الأدب.
٢. الأحوال التاريخية والنظام الاجتماعي الذي اتصل به الأدب.
٣. ماذا نستطيع أن نستصفي من هذا الأدب([2]).

وتصـــور المقايـــيس الفنية في النقد على أنها "إنسانية مشتركة لم تظهر في مكـــان إلا متأثرة بالروح القومي، وبالشكل القومي، في حدود زمن وبيئة"([3])، وهذا تغليب للبعد السياقي للأدب على أدبية الأدب.

لقد كان محمد مندور من أكثر النقاد وعيًا بمفهوم "المنهج الأيديولوجي في الـــنقد" كما قدمه في بداية الستينيات([4])، غير أن اهتماماته التطبيقية في هذه الفترة لم تشمل الشعر الحديث ضمن هذا الاتجاه إلا بقدر محدود للغاية كما في دراسته "ثورة الأدب وأدب الثورة"، إذ انطلق فيها من رؤية قوامها أن "الواقعية

([1]) فقد خصص -مثلاً- عدد لكل من الموضوعات التالية:
"الأدب والقومية العربية" الآداب، س٦، كانون الثاني (يناير) ، ١٩٥٨م، ع١.
"قضـــايا التحرر الوطني كما تنعكس في آداب آسيا وافريقيا"، الآداب، س١٥، نيسان (ابريل)، ١٩٦٧م، ع٤.
"دورا لأدب في معركة التحرر والبناء"، الآداب، س١٣، آذار (مارس)، ١٩٦٥م، ع٣.

([2]) خوري، رئيف، "نريد نقداً عقائدياً" الآداب، س٣، تموز (يوليو)، ١٩٥٥م، ع٨، ص(٣).

([3]) خـــوري، رئـــيف، "واجـــبات الناقد في خدمة القومية العربية"، الآداب، س٦، كانون الثاني (يناير)، ١٩٥٨م، ع١، ص(١٤).

([4]) مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، ص(٢١٣).

الـــنقدية في الأدب قـــد ســـبقت دائمًا الثورات الكبرى ومهدت لها في كافة الآداب، ... وأمـــا الشـــعر فهو في الغالب الأعم الذي يعلن الثورات صراحة ويدعـــو لهـــا المواطـــنين معـــتمدًا عـــلى الوعـــي الثوري الذي يبثه الأدب الموضـــوعي"([1])، فهو يعطي للأدب وظيفة توجيهية، ويورد نصًا شعريًا لشاعر شاب معاصر يحض على الثورة قاله قبل ثورة الضباط في مصر.

إن مفاهـــيم من مثل: الشعر الثوري بدت واضحة في هذه الفترة، ومن الدراسات التي اعتمدته دراسة بعنوان:"الشعر الثوري في الأدب المعاصر"، وفيها تم تناول ديوانين من الشعر، الأول "إصرار" لكمال عبد الحليم، والثاني "أعاصير في السلاســـل" لســـليمان العيسى. وعلى الرغم من الإشارة إلى أن "القصيدة الرمـــزية الـــرائعة لا يشـــعر الإنســـان بكل روعتها إلا إذا قرأها كاملة، وأن الاستشـــهاد بأسطر منها يتلفها لأنها بنية حية لا يمكن نزع جزء منها دون أن يخـــتل بـــناؤها"([2])، إلا أنه لم يرد في هذه الدراسة نص كامل، ولجأ الناقد إلى تجزيء النص من أجل الاستشهاد على فكرة الثورة في الأدب كيف تكون.

لقـــد انعكـــس ذلـــك على النقد بصورة واضحة من خلال الاهتمام بالمضـــمون كركـــيزة أساســـية في التعامل مع الأدب عمومًا والشعر الحديث بخاصـــة([3]) والاهتمام بتجربة الشعر وأبعادها الإنسانية من منطلقات مباينة لما

([1]) مـــنـــــدور، محمد، "ثورة الأدب وأدب الثورة"، الآداب، س٨، كانون الثاني (يناير)، ١٩٦٠، ع١، ص(١٠).

([2]) عبدالعزيز، ملك، "الشعر الثور في الأدب المعاصر"، الآداب، س٨، كانون الثاني (يناير)، ١٩٦٠م، ع١، ص(١٦).

([3]) أنظر: عبدالرحمن، علي، "ثلاث قصائد من الشعر الحديث"، مجلة الأديب، س١٧، يونيو، ١٩٥٨م، ج٦، ص(٨-١١)، فعلـــى الـــرغم من تناوله ثلاثة نصوص، هي: "دم على البحيرة" لحسن فتح الباب، و"رثاء عبدالنور"، و"أغنية طفل" لسلمى الجيوسي إلا أنه كان ملخصاً لمضمون هذه النصوص بقدر أقل

كان يفترضه الاتجاه التاريخي كما في دراسة عبد الله الشفقي "نظرات تحليلية في ديوان صلاح عبد الصبور "الناس في بلادي""، فقد حصر اهتمامه بالبحث عما يكمـــن وراء بعـــض المقاطع من تجارب شعرية وإنسانية من خلال البحث عن النماذج البشرية كما صورت في الديوان([1])، وربما تمخض ذلك عن التعامل مع الشـــعر على أنه وثيقة اجتماعية كما في دراسة سلمى الخضراء الجيوسي "شعر نـــزار قـــباني وثيقة اجتماعية هامة" إذ طالبت فيها بمعرفة المجتمع من شعر نزار قباني([2]).

قـــد لا تكون هذه الدراسات صادرة عن نقاد أيديولوجيين متبنين لهذا الاتجـــاه في النقد لكن ذلك يعكس صورة لطبيعة توجه الذهنية النقدية في هذه المرحلة، خاصة إذا ما قورنت بجهود نقاد مميزين في هذا المجال في النقد التطبيقي عـــلى وجـــه التحديد، ومن أهم هؤلاء محمود أمين العالم وحسين مروة وغالي شـــكري وأمطانـــيوس مخائيل وعبد الرحمن ياغي، فقد قدم هؤلاء النقاد صورة ناضجة للنقد الأيديولوجي، فشكل اتجاهًا في النقد ذا حدود وملامح واضحة.

مما يقدمه النص ذاته، وانظر أيضاً: خشبة، سامي، "الفكر والشعر العربي الحديث"، الآداب، عدد خاص بالشعر العربي الحديث، س١٤، آذار (مارس)، ١٩٦٦، ع٣، ص(٧١).

وزفـــزاف، محمـــد، "النموذج الثوري في شعر البياتي"، الآداب، س١٦، كانون الأول، ١٩٦٨م، ع١٢، ص(٣٩). وغنـــيم، عبدالرحمـــن، "الشاعر ومسؤولية النضال"، الآداب، س١٣، نيسان، ١٩٦٥م، ع٤، ص(٢٦).

([1]) الشـــفقي، عـــبدالله، "نظرات تحليلية في ديوان صلاح عبدالصبور الناس في بلادي"، الآداب، س٥، حزيران، ١٩٥٧م، ع٦، ص(٣٤-٣٦).

([2]) الجيوســـي، سلمى، "شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامة"، الآداب، س٥، تشرين الثاني، ١٩٥٧م، ع١١، ص(٥).

أولاً محمود أمين العالم:

قـــدم العالم بحثًا بعنوان "الشعر المصري الحديث" (١٩٥٥م) ([1]) كشف عن توجه واضح لديه نحو النقد الأيديولوجي، وعلى الرغم من أنه سعى فيه إلى تقســـيم الشعر المصري الحديث إلى تيارات إلا أن ذلك كان من منطلق فهمه لنشـــوء القومية المصرية وتطورها وانعكاس ذلك على الشعراء وشعرهم، فقد رأى أن القومـــية المصـــرية نشـــأت من مؤتمرات العلماء واحتجاجات التجار وأصـــحاب الحـــرف الصغيرة ضد جشع المماليك واحتلال الفرنسيين وطغيان الأتـــراك ومؤامرات محمد علي مما نشأ عنه الثورة العرابية، لذلك فإنه يرى أن شـــعر الـــبارودي كان صدى لهذه الحركة الناهضة([2])، وأن شعره قد عبر عن طبقة العلماء والتجار لا الطبقة الشعبية([3])، وهو فهم يثير التساؤل حول ظهور مـــثل هذه الطبقات فعلاً، وبروز ما دعاه الحركة الناهضة بهذا القدر من الوعي والوضوح وانعكاس ذلك على شعر البارودي؟

من هذه المنطلقات التصورية يرى العالم أنه قد نشأ ثلاثة تيارات أصلية في الشعر المصري الحديث:

- التـــيار الأول ويمثله أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومحرم ونسيم ومطران الذيـــن قـــاموا بصياغة مشاعر القومية المصرية، وساهموا في حمل لواء القضايا الكبرى([4])، وعلى الرغم من أنه حاول استكناه ما وراء بعض

([1]) لقـــد قـــام العـــالم بإعادة نشر هذه الدراسة في كتابه "في الثقافة المصرية" الذي ألفه بالاشتراك مع عبدالعظيم أنيس، ونشر في العام ذاته الذي نشرت فيه الدراسة.

([2]) العالم، محمود، "الشعر المصري الحديث"، الآداب، س٣، كانون الثاني، ١٩٥٥م، ع١، ص(١٤).

([3]) المرجع السابق، ص(١٥).

([4]) المرجع السابق، ص(١٥).

نصوصهم الشعرية من آراء سياسية إلا أن ذلك لم يكن سوى انعكاس للصـــراع الذي أداره مع من كان يراه ممثلاً للبرجوازية والليبراليين في وقته فانصرف همه إلى التنظير وجاء نقده بعيدًا عن النصوص ذاتها.

- التـــيار الثاني ويمثله عبد الرحمن شكري والمازني والعقاد ثم أبو شادي، ويرى أنهم يمثلون الفئة الصغيرة من الطبقة الوسطى التي يصفها بأنها فئة ســـاخطة قلقـــة مترددة شاعرة بذاتها وأن ذلك ما انعكس على هؤلاء الشـــعراء من خلال تخلصهم من التعبير عن القضايا الكبرى واهتمامهم بصياغة تجاربهم الذاتية([1])، وربما كان أكثر توفيقًا في تمثيله على شعراء هـــذا التيار من خلال التفاته إلى ارتباطهم ببعض الأحزاب مثل حزب الوفد الذي ظهر في أيامهم.
- التـــيار الثالـــث ويمثله علي محمود طه ومحمود أبو الوفا وحسن كامل الصـــيرفي، ويـــرى أن هؤلاء الشعراء قد عبروا تعبيرًا كاملاً عن إرادة الســـلطة الحاكمـــة، ونتيجة لذلك فقد انفصل الشاعر عن المجتمع([2])، وبـــناء على ذلك يقيم ميزة الشعر الجديد على عودة الشاعر العصري إلى مجتمعه، وقد حصر خصائصه العامة فيما يلي:

١. عـــودة الشاعر إلى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة، فقد جمع الشاعر الجديـــد بين التعبير عن القضايا العامة والتجربة الذاتية ولم ينحصر في إحداهما.

٢. صـــياغة الشعر صياغة جديدة من خلال الخروج عن القافية، والخروج عن التقريرية إلى التعبير بالصور.

([1]) المرجع السابق، ص(١٥).

([2]) المرجع السابق، ص(١٧).

٣. زوال الازدواج بين الحس والفكر.

٤. استخدام الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية.

٥. ارتـــباطه بالحـــياة الاجتماعية، ولذلك فهو قابل للانتشار الجماهيري بشكل واسع.

٦. اشتراك الشاعر الفعلي في عمليات الكفاح مع مواطنيه([1]).

لاشـــك في وضـــوح الرؤية النقدية التي حكمت هذه التصورات، فقد كانـــت مقولات الأيديولوجيا ممثلة بدعوى القومية المصرية منطلق هذا التقسيم لتـــيارات الشـــعر المصري الحديث ضمن رؤية شمولية قللت من شأن النصوص الشعرية ذاتها ومعالجتها نقديًا.

ثانياً: حسين مروة

لقـــد كان حسين مروة أبرز ناقد حاول أن يصوغ منهجه الأيديولوجي مـــن خـــلال ما دعاه بالمنهج الواقعي في كتابه "دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعـــي" (١٩٦٥م)، حيث قدم فيه مناقشات لأعمال شعرية ونثرية وفكرية شـــاملاً بذلك إسهامات ثقافية عامة ضمن منهجية حددها في مقدمة الكتاب فقـــال: "إنه محاولات متواضعة لتطبيق المنهج الواقعي في الدراسة النقدية"([2])، وقد بدا اهتمامه بتقديم نقد منهجي، فبين صفاته، إذ ينبغي للمنهجية النقدية ألا تقوم على أسس أو مقاييس ثابتة ثبوت تحجر ولكنها تقوم على أسس ومقاييس ثابـــتة مـــن حيث الجوهر، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق

([1]) المرجع السابق، ص(١٩-٢١).

([2]) مـــروة، حســـين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعـــارف، بيروت، ١٩٨٨م، ص(٩).

ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي..." ([1]) ، وهذا يوجب في نظـــر حسين مروة أن يحتاج الناقد الأدبي المنهجي – بالمرتبة الأولى – إلى توفر الحساســـية الذاتـــية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في كل أثر أدبي بذاته وخصوصـــيته ... ([2]) ، ويقدم حسين مروة لهذا التصور النظري للنقد المنهجي إيضـــاحات خاصـــة لمـــنهجه الواقعي، فقد عرف عنه أنه قد اقترح اصطلاح "الواقعـــية الجديدة"([3])، وقد قدم – في ظل مناقشته لمفهوم الأدب الاشتراكي عـــند لويـــس عـــوض – تحديدًا لمفهوم الواقعية بعيدًا عن مفهومه الاشتراكي المعروف والقائم على الجدل والصراع الطبقي والحتمية التاريخية، فهو يرى "أن الواقعية تريد من الأدب والفن والعلم أن يكون كل منها في خدمة الإنسان، أي خدمـــة طاقاتـــه المادية والروحية جميعًا"([4])، و بذلك يبني مفهوم الواقعية على أســـاس مـــن المادية الممتزجة بالأشواق والطاقات الروحية التي تمثل في الأدب الناجم عن الدول غير الاشتراكية؛ وهو ما أطلق عليه "الواقعية الجديدة"، إذ لا تخلـــو عملية الإبداع الفني – في ظل هذا الفهم – من تدخل للعنصر الوجداني مرتكزًا بذلك على "مصدر غني للوجدان والشاعرية والخيال"([5])، فإذا ما كان العمـــل الأدبي الواقعي فقير الوجدان ضحل الخيال كان ذلك دليلاً على افتقار صاحبه إلى استيعاب مفهوم الواقعية الجديدة([6]).

([1]) المرجع السابق، ص(٦).

([2]) المرجع السابق، ص(٦).

([3]) عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص(٧٠).

([4]) مروة، حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص(٦٦).

([5]) المرجع السابق، ص(١٠٧).

([6]) المرجع السابق، ص(١٠٧).

إن هـــذا الفهم للنقد الواقعي يلقي بظلاله على النصوص الشعرية التي يجعـــلها حسين مروة مجالاً لجهده النقدي التطبيقي كما تمثل في تبريره لاختيار قصـــيدة لعـــبد الرحمن الشرقاوي بسبب "موقفها على صعيد القضية السياسية الاجتماعـــية"، وعـــلى الرغم من ذلك فقد زخرت – كما يقول – "بالمواقف والمشـــاعر والانفعـــالات الذاتية الخاصة"([1])، وقد أورد حسين مروة جزءاً من القصيدة إلا أن تعامله معها قد اتسم بما اتسمت به النقود العربية للشعر الحديث في هـــذه الآونة عمومًا، إذ لم يورد النص كاملاً، كما أن تعليقاته المحدودة على الـــنص جـــاءت في سياق التدليل على ما يطرح من آراء عن الواقعية الجديدة وكأن النص شيء آخر لا علاقة له بما يكتبه، بمعنى أنه لم يلتفت إلى ما يطرحه الـــنص، ولاهتمام الناقد بتأكيد حضور الانفعالية والمشاعر الذاتية التي يتضمنها هـــذا النص فقد أوشك أن يكون النص دليلاً على مرحلة معينة مر بها الشاعر، أي أن اهـــتمامه الأساسي ليس بالنص وإنما بالشاعر، وهذا يؤكد القطيعة عن النص والبعد عنه حتى وإن أورده.

لقـــد تـــناول حســـين مروة في نقده كلاً من الأخطل الصغير وبلند الحـــيدري وأدونيس وخليل حاوي، وقد تأثر تعامله مع هؤلاء الشعراء بمنهجه الـــذي أقـــره منذ البداية، فقد غلب على دراسة شعر الأخطل الطابع التاريخي فقامت على تتبع مراحل سياسية مر بها العرب ولبنان، وهذا اللجوء إلى الناحية السياســـية في دراسة الشعر ينبئ بأن الاهتمام منحصر في الموضوعات المطروحة فـــيه، وهي الموضوعات القومية النابعة من منطلقات أيديولوجية، وفي ظل هذا الطرح لم يقم الناقد اهتمامه بالنص الشعري وإنما بموضوعات هذا الشعر.

([1]) المرجع السابق، ص(١٢٤).

وفي حديـــثه عـــن بلند الحيدري تستأثر فكرة الغربة على طبيعة تعامله الـــنقدي مع النص الشعري، وقام بتتبع المراحل الشعرية في حياة بلند الحيدري، وعلى الرغم من العمومية التي يتسم بها هذا الحديث إلا أن حضور البعد الواقعي في تفســـير بعض الجوانب كان حضورًا واضحًا، فالناقد يرجع كثيرًا من الأمور مثل المبالغة في الشعور بالضياع - إلى حد الخوف أحيانًا من المجتمع ومن الحياة ومـــن الـــزمن — إلى الأوضاع العامة في العراق في تلك الآونة([1])، وقد انتهى الناقد إلى قضية أساسية وهي أن شعر بلند ينتسب في جذره الحقيقي الأصيل إلى المدرسة الواقعية مع كونه يكتسي أجنحة رومانسية أصيلة محلقة، ويرى في هذا تأكـــيدًا لمفهوم الواقعية الرومانسية أو ما أطلق عليه الواقعية الجديدة، ولعل هذا الفهـــم هو ما دفع الناقد لتبني فكرة الغربة والحديث عن الناحية الفنية المصاحبة لهـــا والمقدرة الفنية في التعبير عنها، أما من الناحية الواقعية التي من المفروض أن يصدر عنها نقد حســـين مروة فلم تظـــهر إلا في ملاحظة أخيرة ختم بها نقده على الرغم من تأكيدها والتشديد عليها.

وتناول الناقد ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" لأدونـــيس، وقد وصفه — منذ البداية — بأنه شعر رمزي صوفي، ويرى إمكانية مقارنـــة هـــذا العمـــل — مـــن الوجهة الفنية — بالأعمال التي تنتسب إلى فن "اللامعقول"([2])، وما دام الأمر كذلك فما مبرر اختياره لهذا العمل؟ وهل يمكن لنقد يقوم على المنهج الواقعي أن يتعامل مع أدب هذه صفته؟!

يـــبدو أن هاجس الناقد مرتبط بالقضايا التي يطرحها النص الشعري، وذلـــك ما تقتضيه منهجيته في دراساته، فلما أغرته فكرة الغربة عند بلند أثار

([1]) المرجع السابق، ص(٣٥٠).

([2]) المرجع السابق، ص(٣٦٢).

ذلـــك قضية التحولات في شعر أدونيس ليؤكد "بأن ما يحسبه الشاعر "هجرة" و"تحـــولاً" خـــلال الهجـــرة لم يكن، في الواقع، سوى نوع من الحركة يلتقي طـــرفاها: بدايـــة ونهايـــة .... ومصـــدر ذلـــك هو فقدان الرابط بين الذات والموضـــوع، أي بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، أو بين الوجدان الفردي والوجـــدان الاجتماعي .. فإن فقدان هذا الرابط أطلق للشاعر العنان في توكيد الصور التجريدية المتلاحقة من غير علاقة بينها"([1])، وهذا ما قاده في النهاية إلى أن يصف الشعر بالضبابية والتخلخل البنائي والدوران في حلقة مفرغة.

وأخيرًا يقف عند ديوان "بيادر الجوع" لخليل حاوي' فيشير – بداية – إلى المنحى الفكري الحضاري في شعر حاوي، ويعقد مقارنة بين دواوينه "بيادر الجـــوع" و"نهر الرماد" و"الناي والريح"، وقد بدا أن الهم الواقعي هو أكثر ما يشـــغله في نقـــده([2])، إذ يستند إلى أحاديث حاوي للصحف مستخلصًا منها اهتمام حاوي بالواقع كما في قوله لصحيفة الحرية البيروتية: "...من هنا نعرف لمـــاذا كان كل فن عظيم مرتبطًا بالإنسان والأرض والواقع بكل تناقضاته"([3])، إلا أن الـــناقد يـــدرك أن حاوي في شعره لم يكن ينحو هذا المنحى الواقعي إذ يصـــفه بأنـــه "يعالج القضية دائمًا برؤيا مثالية تجريدية"([4])، ويقف عند قصيدة "جنـــية الشـــاطئ" محللاً رموزها الشعرية، وعلى الرغم من إدراكه لنزعة النص الشـــعري الميتافيزيقـــية إلا أنه يتحايل على ذلك كله لربطه بالواقع لجعل ذلك مقنعًا – على الأقل – لتبرير تناوله للنص في ضوء المنهج الواقعي، فيقول: "تلك هي مرامي القصيدة كما تراها عين النقد الموضوعي .. فهل نجد في هذه المرامي

([1]) المرجع السابق، ص(٣٦٣).

([2]) المرجع السابق، ص(٣٨٨).

([3]) المرجع السابق، ص(٣٨٢).

([4]) المرجع السابق، ص(٣٨٢).

غير نزعة التجريد الميتافيزيكية كذلك، وغير النظر الوحيد الجانب إلى الحضارة وغـــير اللجوء بأشواق الإنسان ومطامحه الكبرى إلى مأساة "الرفض" و"عبثية" الواقع بصورة مطلقة"([1])، وكذلك الأمر لدى تناول الناقد قصيدة "لعازر"، إذ يســـعى إلى ربـــط الـــنص بالواقع مستندًا إلى تاريخ كتابة النص فيقول: "ليس اعتـــباطًا أن يرتبط اسم "لعازر" في عنوان القصيدة بعام ١٩٦٢... فماذا ترى قصـــد الشـــاعر بهذا الارتباط؟ ... نرجع بالتذكار إلى عام ١٩٦٢ فتزدحم في أذهاننا أحداث وأحداث نعرفها من شؤون ذلك العام في دنيانا العربية ... فإذا ربطـــنا بـــين تلـــك الأحداث وقصة بعث "لعازر" من الموت كما تصورها لنا القصص الدينية، كان لنا أن نأخذ بما يتبادر إلى أذهاننا ... من أن الشاعر، هنا، إنما يعالج فكرة انبعاث منتظر في حياتنا العربية يطلع من قلب أحداث العام"([2]).

إن السمة العامة لهذا النقد القائم على اعتبارات الأيديولوجية هي البعد عـــن الـــنص الشعري ذاته حتى وإن أورد الناقد نصوصًا شعرية، فإن أكثر ما يشغله ربط النص بسياقات اجتماعية وسياسية وفكرية ..بعيدة عن النص ذاته.

ثالثًا: غالي شكري:

تنبثق دراســـــة غـــــالي شكري "شعرنا الحديث إلى أين" الصادرة سنة (١٩٦٨م) عن رؤية أعمق مما قد يظهر من مطالعة فصولها الأولى، فالنظرة العجلى تظهر أن غالي شكري يطرح قضية من قضايا الشعر تتعلق بأمر الجديد، وهذا ما تنبئ به الفصول الأولى لدى طرح مشكلة الحداثة في الشعر التي يقدمها

([1]) المرجع السابق، ص(٤٠٦).

([2]) المرجع السابق، ص(٤٠٩).

مـــن خلال مسألتين عدتا لدى النقاد العرب من أهم مظاهر الحداثة بغض النظر عن مدى سلامة مثل هذا التصور، هاتان المسألتان هما: الوزن واللغة، أي كسر قوانـــين العـــروض للشعر العربي من خلال ما عرف بشعر التفعيلة وصولاً إلى الـــتخلص منه نهائيًا فيما عرف بقصيدة النثر([1])، واستخدام لغة الحديث اليومي وصولاً إلى الشعر العامي الذي لايفوت غالي شكري أن يعده مظهرًا من مظاهر الحداثـــة الشعرية([2])، وإن لم يكن الوحيد على حد رأيه([3])، لكن ما هو لافت للانتباه أن غالي شكري قد كان يسعى من وراء ذلك إلى تصورات أبعد غورًا، حيث تشير آراؤه حول مقاطع من نصوص شعرية إلى أن كل ما يهمه هو بروز الأبعـــاد الأيديولوجية ووضوح القضية الأيديولوجية وبخاصة القضية الإنسانية والاجتماعية([4])، ومن هذا المنطلق ينتقص من أعمال بعض الشعراء على أساس غياب القضية الإنسانية والاجتماعية أو عدم وضوحها([5])، فما يهمه – بشكل خـــاص – الأبعاد الأيديولوجية في الشعر، وقد عبر عن ذلك صراحة في الفصل الســـادس([6])، لكـــنه يقدم فهمًا خاصًا للأيديولوجية في الشعر، فقد حاول أن يوضح رأيه في الأيديولوجية الشعرية الكامنة – حسبما يرى – في "تجاوز الأنا لنفســـها في طـــريقها إلى الآخـــــر"([7])، ومن خلال تحليله لبعض النصوص الشعرية –وبشكل خاص – قصيدة "البئر المهجورة" ليوسف الخال، أوضح أنه

([1]) شـــكـــــري، غالـــي، شعرنا الحديث... إلـــــى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص(٨٤) ومابعدها.

([2]) المرجع السابق، ص(٥٩).

([3]) المرجع السابق، ص(٢٠٦).

([4]) المرجع السابق، انظر مثلاً: ص(١٦٦ و ١٦٨).

([5]) المرجع السابق، انظر نقده للشاعر حسن عباس صبحي، ص(١٦٤).

([6]) المرجع السابق، ص(١٦٢).

([7]) المرجع السابق، ص(١٨٠).

استطاع أن يمزج الرمز بالأسطورة بالحياة، فتحلى البناء الشعري عن أيديولوجية رفيعة تجاوزت حدود القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية إلى آفاق أخرى([1])، ولم تكن الأيديولوجية مجرد صيحات ونداءات وشعارات نثرية وضعت في قالب شعري، وهذا هو ما يطلق عليه "الأيديولوجية الشعرية" التي يرى أنها "الروح الشعرية التي ينطقها الشاعر كلمات"([2])، وهي بهذا المعنى القضايا السياسية والاجتماعية مصاغة في ظل التجربة الذاتية للشاعر([3]).

إذًا تبدو الأيديولوجية هي أهم ما يبحث عنه الناقد، بل إن استخدام اللغة العامية في الشعر يرجع إلى هذا الاهتمام، فالاهتمام بلغة الحديث اليومي – على حد رأيه – هو امتداد للفكر الاشتراكي في الأدب([4])، وعلى الرغم من ذلك كله فإن غالي شكري لم يستطع أن يطرح منهجًا نقديًا واضحًا، ذلك أنه قدم رؤيته في الدراسة على أنها قضية شعرية وعالجها من هذا المنطلق بحثًا عمن أبدع فيها أو أخطأ، لا على أساس أنها منهج أو اتجاه في الشعر ونقده.

رابعًا أمطانيوس مخائيل:

ضمن الاتجاه ذاته استغل أمطانيوس مخائيل مصطلح الديالكتيك، وهو واحد من أهم مصطلحات الفكر الماركسي، ودعاه بالمنهج، فقدم دراسة بعنوان "دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكتيكي) (١٩٦٨م)، والعنوان يكشف عن منهجه مما يشي أن توجه الناقد

([1]) المرجع السابق، ص(١٨٥).

([2]) المرجع السابق، ص(١٨٦).

([3]) المرجع السابق، ص(١٨٧).

([4]) المرجع السابق، ص(٢١٥).

نحو موضوعات الشعر وقضاياه الفكرية سيحفل بسيطرة واضحة على دراساته، وهو منذ البداية يطرح سؤاله عن فلسفة الشعر العربي الحديث وما يكمن وراء حركـــته، ومدى قدرته على التعبير عن قضايانا العربية بواقعية وأصالة على حد تعبيره([1])، ولذلك تمثلت بدايته في تشخيص اتجاهات الشعر العربي الحديث التي جـــاءت – على حد تصوره – في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الماركسي ممثلاً بعبد الوهـــاب البياتي وعبد الرحمن الشرقاوي وشوقي بغدادي والسياب قبل انفصاله عن الحزب الشيوعي([2])، والاتجاه الثاني هو الاتجاه الميتافيزيقي والوجودي والفني (الفن للفن) اللامعقول الذي تبنته بصورة خاصة مجلة شعر اللبنانية ممثلاً بيوسف الخال وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وأدونيس، حيث تمثل اتجاههم في الإلحاح "عـــلى ضرورة معانقة الشعر للوجود وانفتاح التجربة الشعرية على معضلات العصر ولا معقوليته.." ([3]) ، أما الاتجاه الثالث فهو الاتجاه القومي العربي الذي يمـــثل الواقعـــية الاشتراكية في الشعر ويمثله سليمان العيسى ويوسف الخطيب ومحمد الفيتوري ومعين بسيسو.

ويبقى سؤال الالتزام بقضايا الإنسان العربي هو أكثر ما يلح عليه الناقد في دراســـته ومـــنطلقه النقدي مما يضفي على قراءة الشعر رؤية خاصة كان لها تأثير بالغ على نقده، إذ يبدأ دراساته للشعر الحديث بما دعاه "الاتجاه الحضاري الإنســـاني" متناولاً ضمنه شعر خليل حاوي في ديوانيه "الناي والريح" و"بيادر الجوع"، والسياب في ديوانيه "المعبد الغريق" و"شناشيل ابنة الجلبي".

([1]) ميخائـــيل، أمطانـــيوس، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكتيكي)، بدون دار نشر، ط١، ١٩٦٨م، ص(٢٣).

([2]) المرجع السابق، ص(١٢).

([3]) المرجع السابق، ص(١٣).

يتـــناول أمطانـــيوس مخائيل في نقده نصوصًا كاملة يقدمها في سياق تصـــوراته، ويلتصق بالنص الشعري ذاته إلى حد تتماهى فيه اللغة النقدية بلغة الـــنص الشـــعري، فتكاد تكون القراءة النقدية – في كثير من الأحيان – نثرًا للـــنص الشـــعري([1])، وقـــد يكشف الناقد عن رؤية الشاعر قبل ولوجه عالم القصيدة كما في تحليله لقصيدة "وجوه السندباد" من ديوان "الناي والريح"([2]).

أمـــا مســـألة (الديالكتيك) فحضورها باهت إلى درجة كبيرة، فالناقد يوحـــي – أحيانًا – بهذه الجدلية بين واقع الشعراء الممزق المنحط وبين رؤياهم المتمردة على هذا الواقع، لكن هذه الفكرة قد باتت هامشية في ظل سيطرة لغة النص الشعري على لغة الناقد. ففي تحليل قصيدة "جنية الشاطئ" يشير إلى هذه الجدلية في مقدمة التحليل فيقول: "وفي قصيدة (جنية الشاطئ) تشهد حوارًا بين الذات الإنسانية البريئة والذات الحضارية المعقدة بين المرأة تفاحة الوعر الخصيب ... وبين الكاهن الموسوي"([3])، لكن وقوف الناقد عند مقاطع القصيدة لا يمثل هذه الرؤية بشكل يعمل على تتبع صور النص الشعري الجزئية والكلية وعلاقاتها ببعضـــها، وهو يلجأ إلى لغة النص معيدًا صياغته بلغة نثرية، وبسبب من ذلك ظهـــرت عـــبارات مـــن مثل قوله: "إنها لا تزال تجهل الذنوب وكيف تغتسل الذنوب وتخاف من (باسم الصليب) ولكنها تعلم أنها ستموت من أجل الخطيئة وباسم الصليب الذي يصلب في أعماقها جوعها لأعياد البيادر وشوقها للريحان والنعنع البري"([4])، فالتحليل النقدي – هنا – ليس أكثر من نثر للنص الشعري

([1]) انظر –مثلاً– تحليله للقصيدة الأولى من ديوان "الناي والريح" وهي بعنوان "عند البصارة"، المرجع السابق، ص(٣٩-٤٣).

([2]) المرجع السابق، ص(٤٦-٤٧).

([3]) المرجع السابق، ص(٥٤-٥٥).

([4]) المرجع السابق، ص(٥٦).

وإعادة توزيع للغته بصورة شوهته وحادت به عن مقصوده، وهذا ما جعل اللغة الـــنقدية تحفل بتعبيرات تفوق طاقة اللغة الشعرية في النص مثل قوله عن قصيدة الســـياب "مـــرثاة أم البروم": "إن تجربة الانسحاق التام والتلاشي النهائي في ضـــراوة وإيقـــاع الموت اللاإنساني تضع الشعر أمام العدم المطلق محطمة بذلك أحلامه وتصوراته الشعرية المقدسة"([1]).

وعـــلى الرغم من أن الناقد تناول قصائد بعينها وأورد مقاطع عديدة مـــنها إلا أن تعاملـــه معهـــا لا يظهـــر إدراكًـــا واعيًا لوحدة النص الشعري واســـتقلاليته، ولا يمثل تعامله مع النصوص الشعرية قراءة نقدية تجعل من النص الشـــعري موضوعًا لها، بل إن القضية العامة؛ وهي ما دعاه بالاتجاه مثل الاتجاه الحضـــاري والإنساني لدى تناوله لشعر خليل الحاوي والسياب هو ما يشكل الأســـاس الذي قامت عليه الدراسة والغاية التي يسعى إلى الوصول إليها مستندًا إلى مقـــاطع من النصوص الشعرية دون أي تمايز بينها، ولذلك اجتزأ الناقد ما يخدم فكرته من النص، وانتقل بين النصوص دون إتمام للرؤية الخاصة بكل نص، فبدت رؤية الشعراء عامة مطلقة.

في تناوـــله للاتجـــاه الثاني: الاتجاه الرومانسي تناول أجزاءً من نصوص نازك الملائكة وعبد الباسط الصوفي وبلند الحيدري وأحمد عبد المعطي حجازي، وعـــند النظر إلى النماذج المنتقاة من شعر نازك في ديوانها "قرارة الموجة" تبدو الـــنماذج بعـــيدة كـــل البعد عن الرومانسية فهي تتحدث عن الجوع والمرض والـــبؤس الـــذي يـــلحق بأبناء الطبقة الفقيرة والأرض الطيبة([2]) ولا علاقة لها بالرومانســـية، وهـــو ما يثير الاستغراب من مدى المفارقة بين النص الشعري

([1]) المرجع السابق، ص(٧٠).

([2]) المرجع السابق، ص(٩٤).

والـــنقد، ثم المفارقة بين المنهج الذي اختاره الناقد ووقوفه عند الرومانسية! وإنه لأمـــر مستغرب حقًا أن يتحدث الناقد عن الاتجاه الرومانسي ثم يتناول أشعار بلـــند الحيدري الذي يصفه الناقد بأنه الشاعر الوجودي العربي([1])، وفي الوقت ذاتـــه يصـــنف بعض الشعراء ضمن الاتجاه الجمالي مثل نزار قباني وسعيد عقل ورضـــوان الشهال، فهو منذ البداية فسر توجه نزار الذي يصفه باللامبالاة بأنه موقـــف يفـــترض الوعي بمأساوية الواقع الممزق والتعالي عليه وهو انهزام وعدم إمكانـــية مواجهـــة عالم التحول والتناقض والصيرورة على حد تعبيره([2])، هذه الكلمات يظهر فيها أثر الفكر الديالكتيكي (أو المنهج كما أراد الناقد) واضحًا جليًا، وهو ما انعكس – أيضًا – على قراءة الشعر كما في موقفه من قول نزار:

أكمامه عشب البحيرات

أزراره كقطيع نجمـــات

فيقول: "لكن هذا الوصف الخارجي الذي لا يرتبط بالتوتر النفسي الباطني بقدر مـــا يرتـــبط بالتجرد الذهني الرياضي والتضخيم في مجال تشبيه الأشياء بعضها الـــبعض (كـــذا) وهنا يتبدى لنا الفرق بين الصورتين اللتين تضمهما القصيدة الواحـــدة: الفستان الذي نسج من دموع تشرين ... والصورة الحسية الأخرى الـــتي شـــبه الأزرار فيها بقطع النجمات"([3])، فتعامله مع هذا النص كان أكثر جدية وأكثر تخصيصًا من حيث قربه من المنهج الذي يتبناه.

ويصنف ضمن الاتجاه الميتافيزيقي كلاً من يوسف الخال وصلاح عبد الصـــبور وأدونـــيس، وقد امتاز تعامله مع بعض نصوصهم الشعرية بالعمومية

([1]) المرجع السابق، ص(١١٨).

([2]) المرجع السابق، ص(١٣٩).

([3]) المرجع السابق، ص(١١٤).

المطلقـــة الـــتي لا تنم عن توجه نقدي واضح أو منهج محدد، ففي تعليقه على قصيدة أدونيس "تحولات العاشق" يقول: "إن الالتحام الجنسي يؤدي إلى الولادة وســـيؤدي إلى الموت هذه المرة فهل من الممكن أن يكون مصير التجربة الجنسية المـــترفة المـــوت. إن الدعارة ستؤدي إلى الميتافيزيقا عند أدعياء الشعر والفلسفة كمـــا قال جوركي بيد أن ميتافيزيقا الحب الجنسي عند شوبنهاور ستؤدي إلى المـــوت ولـــن يكـــون للغـــة الجسد ملاذ اللقاء الإنساني الدافئ إلا أن ترصد المـــوت"([1])، فهذا التحليل للنص يبدو بعيدًا عن النص الشعري ذاته، وحشده للآراء الفلسفية آت من تصوره أن هذا الشعر يقع ضمن الاتجاه الميتافيزيقي.

أما الاتجاه الماركسي والثوري فيمثله عبد الوهاب البياتي وكاظم جواد، ولم يخـــتلف الأمـــر كثيرًا في نقده لنصوصهم الشعرية، فالتعليقات النقدية عامة ومرســـلة وانتقال الناقد سريع بين النصوص بحيث لا يكشف عن رؤية مكتملة في الـــنص، أما الديالكتيك فهو قلما يلتفت إليه كما في تعليقه على شعر البياتي بقوـــله: "إن شاعرية البياتي الدافقة قد امتزجت مرة بالرومانسية لتعطي الرموز التي وضعتها مداها الاجتماعي ومجالها الإنساني والإيقاعي الصاخب وهي تحقق عـــلى الصعيد الديالكتيكي صيرورة البؤس والحزن اللذين تحولا إلى عمل وفرح عميق"([2]).

خلاصة ذلك أن نقد أمطانيوس مخائيل لا يظهر منطلقات المنهج الذي اختاره الناقد بالقدر الكافي، إلا أن من الملحوظ توجهه نحو النص الشعري وهو ما يدل على تشكل وعي نقدي بأهمية النص الشعري في العمل النقدي في هذه الآونة.

([1]) المرجع السابق، ص(٢٣١).

([2]) المرجع السابق، ص(٢٤٣).

إن معاينة دراسات النقاد ضمن الاتجاه الأيديولوجي تظهر مدى التباين في إقامـــة التصـــورات حول المنهج وحول الإجراء النقدي وطبيعة التعامل مع الـــنص الشـــعري، فمن بحث عن أثر القومية إلى الواقعية الجديدة ثم عن المنهج الديالكتـــيكي، تـــنقل النقاد العرب بين هذه المفاهيم وهذا ما وسم هذا الاتجاه بالاخـــتلاف أكـــثر ممـــا وسمه بالانسجام، وهو بلا شك أسهم في عدم تطوير منهجـــية واضـــحة في النقد على الرغم من وصفه من قبل بعض الدارسين بأنه "أشـــد ضـــروب النقد وضوحًا وغائية"([1])، وقد أشار غالي شكري إلى بعض الخلافات التي كانت تبرز ضمن دعاة هذا الاتجاه([2]).

خامسًا عبد الرحمن ياغي:

لقـــد قدم عبد الرحمن ياغي دراسة عن شعراء فلسطين بعنوان "دراسات في شـــعر الأرض المحـــتلة" (١٩٦٩م)، وقد بنى دراسته على أساس البحث عن المضمون النضالي في شعر ثلاثة شعراء فلسطينيين، وهم: محمود دريش في خمسة مـــن دواويـــنه: "عصافير بلا أجنحة" و"أوراق الزيتون" و"عاشق من فلسطين" و"آخـــر اللـــيل" و"يوميات جرح فلسطيني"، وتوفيق زياد في بعض قصائده، وسميح القاسم في بعض قصائده أيضًا.

وعـــلى الرغم مما في عمله من عرض تعريفي بشعر الأرض المحتلة، إلا أن تعليقاته على النصوص الشعرية التي أوردها تشير إلى طبيعة توجهه النقدي، فقد

([1]) عـــباس، إحســـان، "توجـــيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع"، في كتاب من الذي سرق النار، مرجع سابق، ص(٢٩).

([2]) شـــكـــري، غالـــي، الماركسية والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص(٧) وما بعدها.

كـــان تركيزه منصبًا على الموقف النضالي والمضمون الأيديولوجي عمومًا([1])؛ كما أبرز إيمان شعراء الأرض المحتلة الثلاثة "بدور الأدب في قيادة الثورة"([2]).

ومن الملحوظ أن النصوص الكثيرة التي أوردها الناقد في دراسته جاءت من أجل التعريف بهذا الشعر، ولم يتعامل معها من منطلق منهجه النقدي، لكن تعلـــيقاته عـــلى النصوص كانت تشير – على نحو واضح – إلى استفادته من الماركسية بشكل أو بآخر، ويبدو أن الفراغات الكثيرة التي كان يتركها في جمله الـــنقدية قد ساهمت في عدم الكشف عن منهجيته صراحة، في حين أن عباراته كانت توحي بتوجه أيديولوجي ماركسي الطابع كما يبدو من تعليقه على نص محمود درويش "عن الأمنيات" من ديوان "أوراق الزيتون"، حيث يقول: "وهنا تـــرتفع الـــتجربة بشاعرنا إلى مرتبة القيادة ... إلى مرتبة الفلاسفة ... فلاسفة الـــتاريخ الإنســـاني المتحرر ... الذي يؤمن بالإنسان ... وبدوره في الأرض. ودور كـــل أمة ... تعمل ... وتكد ... وتناضل ... ولكن للأمور نواميسها الطبيعية ولا يمكن إهمال عنصر الزمن الذي تحتاجه الثورات للنضوج ..." ([3])، وتظهر العديد من تعليقاته هذا التوجه كما في قوله عن ديوان "أوراق الزيتون" لدرويـــش: "أولى هذه الحقائق أن الديوان لا يمكن أن يصدر إلا عن ثوري ... ثوري ملتزم ... ثوري لا مجال لأي انفصال بين كلماته وأفعاله ... وليس هناك أي صدع بين الشعار والتحقيق..." ([4]).

([1]) انظـــر: ياغي، عبدالرحمن، دراسات في شعر الأرض المحتلة، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٩م، ص(٢٦).

([2]) المرجع السابق، ص(٣٤).

([3]) المرجع السابق، ص(١٣٥).

([4]) المرجع السابق، ص(١٧١).

وقد كان تركيزه على الواقعية في النصوص الشعرية واضحًا للغاية، وهذا ما يظهر في قوله: "وهذه النماذج البشرية الاجتماعية في هذا الإطار تتحرك ... في عفوية وبساطة... دون أن يفسدها ظل اليد الغنية التي تحركها"([1]).

وقد كان توجهه النقدي أكثر مباشرة ووضوحًا في دراسته "أبعاد العملية الأدبية"، فقد حدد العمل الأدبي وعلاقته بمنتجه ووعي هذا المنتج بأنه "مجموعة قضايا ومواقف"([2])، ويشير موقفه هذا إلى تأثر بالرؤية الماركسية؛ فالكاتب أو الشـــاعر – على حد تعبيره – يستطيع "أن يطل على حقائق الواقع الاجتماعي بعـــين الواعي المبصر إن كان صاحب موقع، وموقف، وفكر ثوري، قلقًا على حقـــائق العصـــر الذي يريد للصراع أن يأخذ طريقه دون عرقلة أو تعويق، أو انحـــراف عن الاتجاه الصحيح ..." ([3]) ، إلا أن هذه الآراء النظرية لم تترجم في قـــراءة تطبيقية للنصوص الشعرية؛ فجاءت النصوص على هامش تنظيراته كما هو الحال مع استشهاده بنص بلند الحيدري و"أنشودة المطر" للسياب([4]).

إن العرض السابق يظهر أن النقد الأيديولوجي قد وجد إقبالاً واسعًا في الخمســـينيات والستينيات، وإن كان لم يتبلور بشكل منسجم متكامل فيما بين الـــنقاد العـــرب، وقد كان حسين مروة أكثرهم وضوحًا في منهجه الذي أقره بخلاف بقية الجهود التي تعلقت بعموم الاتجاه، وقد شهد هذا الاتجاه امتدادًا في الفترات التالية وإن كان بدرجة أقل بكثير، وذلك كله إنما يرجع إلى ارتباط هذا الاتجـــاه بالفكـــر الاشتراكي الذي وجد فرصة البروز في بعض النظم السياسية والاجتماعـــية والثقافـــية العربية، مما أضفى عليه شكلاً من الشرعية – حينًا – وشـــكلاً مـــن معارضة النظام – حينًا آخر – فإذا كان هذان العقدان يمثلان

([1]) المرجع السابق، ص(١٢٧).

([2]) ياغي، عبد الرحمن، أبعاد العملية الأدبية، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٩م، ص(١٢).

([3]) المرجع السابق، ص(١٢).

([4]) انظر: المرجع السابق، ص(٢٤ و ٢٨).

مرحلة التوهج للنقد الأيديولوجي فإن ذلك يشير إلى تراجعه في المراحل التالية، وهـــو تـــراجع مرتـــبط بما كان يسنده من نظم معرفية وسياسية كالماركسية والاشـــتراكية، وقـــد شهدت تراجعًا يتضح من إشارة أحد الدارسين إلى "أن الماركسية العربية لم تستطع أن تقدم نظرية المجتمع العربي التي وعدت بها، بل .. استخدمت – بشكل تعسفي وميكانيكي – أشد المقاربات الماركسية إغراقًا في التبشر الوضعي والتاريخانية الطوباوية، و لم تستطع أن تواكب الانقلابات المعرفية الكبرى التي أعادت بناء الماركسية"([1])، فمن الطبيعي إثر ذلك أن يتراجع النقد الأيديولوجي.

الاشتغال النظري (شعر التفعيلة)

لقد عدت الفترة الواقعة بين أوائل الخمسينيات وأوائل الستينيات بمثابة العصـــر الذهـــبي للأدب والنقد العربي الحديث[٢]، وعلى الرغم من صحة هذا الحكم فيما يخص الأدب العربي والشعر منه خاصة فإنه لا يصدق على النقد إلا إذا أخـــذ بالقياس على النقد في الفترات السابقة، وقد تمثل ذلك على المستوى الأدبي بالـــثورة الشعرية التي دعيـــت بـــ"شعـــر التفعيلة" وسياقاتها المعروفة، وهـــي – بالمناسبة – تشكل واحدًا من أهم العوامل المؤثرة في تشكيل اتجاهات الـــنقاد العرب في هذه الفترة، إذ شغلت النقاد ببحثها والتنظير لها مما حال دون اهتمامهم بالنص الشعري ذاته ومنهجية التعامل معه.

لقـــد خلخلـــت ممارســـات التجديد من قبل بعض الشعراء المفاهيم الأساســـية للشعر في النقد العربي، فتغير الوعي بمفهوم الشعر وتغيرت الحساسية النقدية إزاءه، و لم يعد المفهوم مرتبطًا بوحدة البيت الشعري عروضيًا[٣]، مما دفع

([1]) ولد أبان، السيد، "أزمة التنوير في المشروع الثقافي العربي المعاصر – إشكالية نقد العقل نموذجاً"، فـــي كتاب قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص(٩٩).

[٢] شكري، غالي، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ص(٩٣).

[٣] مـــن الجديـــر بالذكر أن وحدة البيت الشعري قد شملت الجانب العروضي الشكلي والجانب الدلالي أيضًـــا مـــن خـــلال ما عُرف في التراث النقدي بالتضمين الذي عدّ عيبا من عيوب القافية، انظر

الـــنقاد إلى الاهتمام بالنصية الكاملة شعريًا على الأقل[٣]، فكان لا بد على إثر ذلـــك مـــن تغـــير في الحساسية النقدية، مما أثار مجموعة من النقاد الذين انبروا للتأصيل لهذه التغييرات من جهتين: الأولى محاولة وضع الأصول لهذه التغييرات، والثانـــية ربـــط التجديد بالأصيل تراثيًا، وتم ذلك على يد نقاد أشهرهم نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل ومحمد النويهي.

لقد بدأت أولى محاولات التنظير لشعر التفعيلة والشعر المنثور على نحو جـــدي في نهايـــة الأربعينـــيات، وقامت بعض التصورات بدور فعال في إثارة التصـــورات الـــنقدية حول قضايا الشعر مثل ما قدمه لويس عوض في مقدمته المثيرة لديوان "بلوتولاند" (١٩٤٧)، وقد حملت عنوان "حطموا عمود الشعر"، إذ مـــس فيها المرتكزات الأساسية التي انطلق منها النقاد فيما بعد، فبعد إعلانه مـــوت الشـــعر العربي([١]) أكد ذلك باستعراض الخروج عن نمطية الشعر العربي عـــلى مـــدى التاريخ من أجل الربط بين الخروج على التراث والتراث ذاته، ثم أكد عدة أمور منها:

١. استخدام اللغة العامية.
٢. اعتماد الأسلوب القصصي.
٣. تجربة أوزان شعرية جديدة مبتكرة.
٤. الدعوة إلى وحدة القصيدة.

القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـــ- ١٩٨١م، (١٧١).

[٣] يشـــير الســـياب فـــي مقدمة ديوانه "أساطير" (١٩٥٠م) إلى "أن البيت ليس وحدة القصيدة، فالمعنى يتسلســـل مـــن بيت إلى آخر سالكًا عددًا من الأبيات"، الغرفي، حسن (جمع وإعداد وتقديم)، كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، بدون تاريخ، (١٤).

([١]) عوض، لويس، "حطموا عمود الشعر"، ضمن كتاب نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني، مرجع سابق، ٦٩١.

٥. الدعوة إلى كتابة الشعر المنثور([1]).

إن مـــثل هذه الدعوة تؤكد تغير الموقف النقدي إزاء مفهوم الشعر، وقد اســـتمرت الجهود النقدية في التنظير لهذا الشعر الجديد من خلال عدة دراسات لعل من أهمها:

أولاً: نازك الملائكة

بـــدأت نازك الملائكة أولى طروحاتها النظرية حول الشعر الحديث في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" (١٩٤٩م)، ففيها كشفت عن تصورها للتجديد في العـــروض والقافـــية، وهي تشكل أس ما قدمته من نقد — بعد ذلك — في أبحـــاث نشـــرتها في مجلتي "الآداب" و"الأديب" في الخمسينيات، ثم ضمنت في كـــتابها الهام "قضايا الشعر المعاصر"، الذي يعد محاولة لإضفاء الشرعية على ما يعرف بـــ"شعر التفعيلة" وإزالة الشبهات التي لحقته، وذلك من خلال التقعيد له وإثبات صلته بعروض الشعر العربي. فكان الهم الأول تحصيل القواعد والقوانين الضابطة لشعر التفعيلة، وهذا ما عبرت عنه الناقدة في مقدمة الطبعة الخامسة من الكـــتاب (١٩٧٨م)، فوصـــفت مـــا قدمته بأنه قواعد وقوانين، وأن الشعراء اعـــتمدوها والتزموا بها([2])، ولعل هذا المنطلق قد وجه الناقدة وجهة تخص لب القضـــية الـــتي كانت دائرة في تلك الفترة، فطغى الجانب العروضي على طرح الـــناقدة إجمـــالاً، واحـــتل الجزء الأكبر من كتابها (القسم الأول)، والذي تميز بالحديـــث الـــنظري المحض عن طبيعة الوزن في الشعر المعاصر دون اللجوء إلى

([1]) المرجع السابق، ص(٦٩٥-٧٠٣).

([2]) الملائكـــة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٠، ١٩٩٧م، وقد صدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٦٢م.

تحلـــيل النصوص الشعرية ذاتها، وعلى الرغم من ورود بعض الأجزاء أو المقاطع مـــن نصوص شعرية معاصرة إلا أن الناقدة لم تتعامل معها من منطلقات قرائية نصية.

ومـــن الملحوظ تغير مسعى الناقدة في الباب الثاني من الكتاب، وهو ما خصـــص لمعالجـــة قضـــايا الشعر المعاصر غير العروضية، وهذا ما أفسح المجال للاقـــتراب من النصوص الشعرية والتعامل معها نقديًا، فلدى حديثها عن هيكل القصيدة أبدت الناقدة رغبتها في تأصيل نقد عربي([1])، وقد اشتمل هذا الفصل عـــلى نقد لقصيدة "حفار القبور" للسياب، حيث وصفتها بعدم التماسك([2]). وهـــو حكم عام غير قائم على دراسة نقدية دقيقة للنص الشعري، ويبدو ميل الـــناقدة واضحًا إلى إصدار توصيات للشعراء، ويبدو أن النماذج الشعرية التي أشارت إليها كانت بدافع التمثيل والتدليل على ما تقدمه من آراء نظرية حول الشـــعر، فـــلم تكـــن الغاية قراءة النصوص الشعرية على الرغم من عدم خلو الدراســـة من بعض اللمحات النقدية الدقيقة في نقدها لبعض النصوص كما في نقدها لنص علي محمود طه "التمثال"، حيث التفتت إلى الطرح الفكري للنص وإلى بعـــض خواصـــه الأسلوبية كاختيار الأفعال، والأهم من ذلك التفاتها إلى هيكل القصيدة.

إن رغـــبة الـــناقدة في تأصيل القواعد والقوانين قد ألقت بظلالها على طبيعة تعاملها مع النص الشعري، فعندما وقفت عند أشكال التكرار ودلالاته في

([1]) المرجع السابق، ص(٢٣٦).

([2]) المرجع السابق، ص(٢٣٦).

الشعر بدا واضحًا اهتمامها بحصر أشكال التكرار، ثم إصدار التوصيات للشعراء بالجيد أو الرديء منها([1]).

خلاصـــة ذلك أن الناقدة حاولت أن تضع شكلاً لبلاغة جديدة تخص الشـــعر الحديث قائمة على قوانين وقواعد، وهو ما أكدته في قولها:"إن البحث كلـــه لـــيس إلا محاولـــة لاستقراء أساس بلاغي لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منها في النقد والتدريس"([2])، وهي غاية عظيمة ومفيدة، فمعرفة الناحية البلاغية للنصوص الشعرية مطلب أساسي لأي محاولة في القراءة والنقد، وخاصة إذا كان النص الشعري هو مجال هذا النقد.

لا شـــك في قـــيمة كتاب نازك الملائكة وأثره في الحركة الشعرية. أما نقديًا فإن الكتاب لم يصغ منهجية في النقد أو يتبن منهجية واضحة، بل لم تكن هـــذه المسألة من جملة اهتماماته، وانحصر الاهتمام بالقضايا الشعرية مما كان له أثر في انشغال النقد بهذه القضايا عن قراءة النص أو حتى الاهتمام بقضايا النقد ذاته.

ثانيًا: عز الدين إسماعيل

قدم عز الدين إسماعيل دراسته "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنـــية والمعنوية" في سنة (١٩٦٦م)، وهي فترة استقر فيها شعر التفعيلة وساد على حركة الشعر الحديث بعد أن أثار جدلاً حادًا في بدايته.

وقـــد جـــاءت الدراسة – كما يبدو – لاستقراء ما استجد في تجربة الشعر المعاصر ضمن حركة الشعر الحديث، ومرتكز الدراسة – كما يتضح من

([1]) المرجع السابق، ص(٢٦٤) وما بعدها.

([2]) المرجع السابق، ص(٢٨٠).

عـــنوانها – هو "المعاصرة"، وهذا ما أكده الناقد بقوله: "ولما كان هذا الكتاب يـــناقش القضايا والظواهر الجديدة الخاصة بشعرنا المعاصر، فقد كان لازمًا أن أقدم بين يدي الكتاب تمهيدًا أحدد فيه معنى العصرية التي تعد إطارًا للشعر الذي أدرسه"([1]).

إن ذلك يعني – بصورة أو أخرى – أن المنطلق الأساسي للدراسة هو مفهـــوم "العصـــرية"، والعصرية هي المقولة النقدية التي سيتم تفعيلها في دراسة الشـــعر المعاصـــر، والعصـــرية – كما يقدمها عز الدين إسماعيل – ليست في ملاحظة شواهد العصر كما كان في تجربة شوقي، ولكنها تكمن في فهم روح العصر، وهذا يتطلب – كما يرى – صنع فلسفة جمالية خاصة تنبع من صميم العمل الفني سواء ما تعلق منها بالشكل أو المضمون([2]).

إن هـــذه الدراســـة تستند – بشكل أساسي – في توجهها إلى مفهوم العصـــرية، وهو التوجه نفسه الذي تبنته دراسات أخرى تحت مسميات أخرى أكـــثر إثـــارة مثل الحداثة، غير أن مفهوم العصرية – هنا – يبدو مفهومًا عامًا ومبهمًا؛ فلكل عصر عصريته، وهذه الإشكالية لا تتمثل في هذا المفهوم وحده، بل في كل المصطلحات النقدية الخاصة بالفنون والعلوم الإنسانية، ولعل التحديد الوحيد الذي قدمه عز الدين إسماعيل لهذا المفهوم هو ربطه بشعر التفعيلة.

لقـــد كان مسعى عز الدين إسماعيل يتجه إلى الشمولية في معاينة الشعر المعاصـــر من خلال سبر التجديدات في الشعر، وكان يصدر في ذلك عن ثنائية الشـــكل والمضـــمون كمـــا يظهر في عنوان الدراسة "قضاياه وظواهره الفنية

([1]) اســماعيل، عزالديــن، الشـــعر العربـــي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص(٦).

([2]) المرجع السابق، ص(١٣).

والمعنوية"، ولما وجد ظواهر عديدة لا يمكن حصرها في واحد من الطرفين فقد أقام دراسته على تقسيم ثلاثي:

١. قضايا وظواهر فنية، وتتضمن التشكيل الموسيقي والإطار الموسيقي للقصيدة ثم الصورة الفنية.

٢. قضايا وظواهر فنية ومعنوية، وتتضمن الغموض والرمز الأسطوري ومعمارية الشعر المعاصر والنزعة الدرامية.

٣. قضـــايا وظواهر معنوية، وتتضمن الشاعر والمدينة وظاهرة الحزن والالتزام والثورية.

إن هذه الأقسام كفيلة بتقديم دراسة شمولية تتسم بالأكاديمية والمنهجية، وهـــذا السعي هو ما فوت الفرصة لتناول النصوص الشعرية بالقراءة والتحليل، والانشـــغال عـــن ذلـــك بالتنظير، فإذا ما أورد نصًا أو جزءًا منه كانت الغاية التمثـــيل عـــلى الآراء النظرية التي قدمها، فعندما تحدث عز الدين إسماعيل عن توظيف التراث والنص القرآني في الشعر دلل على ذلك ببعض النماذج الشعرية من بينها مقطع من قصيدة أدونيس "تحولات العاشق" يقول فيه:

ننحني، نتوتر، نتفاعل، نتقاطع، نتحاذى

أنا لباس لك وأنت لباس لي

وقد جاء تعليقه على ذلك محددًا بتوظيف النص القرآني فقال: "فوراء هذا القول الآية الكريمة: ﴿هن لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾ وهو استخدام شعوري خاص يتكرر عند أدونيس"([1])، فهذا التعليق لا يمثل اقترابًا من جوهر نص أدونيس ولا وعيًا بالتفاعل بين النصين، كما لا يبدو أن ثمة دمجًا لوعي الناقد بمجرى النص،

([1]) المرجع السابق، ص(٣٣).

ولعـــل هـــذا يعود إلى أن القراءة لم تكن هي غاية الناقد، وأن الهدف من إيراد النص الشعري هو التمثيل على القضية التي يثيرها عز الدين إسماعيل.

إن طبيعة المرحلة التي مر بها الشعر العربي الحديث في هذه الفترة كانت تتطلـــب تقـــديم معرفة جديدة بقضايا الشعر ونواحيه وصياغة التصورات التي تؤصـــل لـــلجديد في الشعر المعاصر، وقد كان التوجه إلى النص في دراسة عز الديـــن إسماعـــيل محـــدودًا قياسًا إلى التنظير، كما حكم هذا التوجه نحو النص بأمرين:

الأول هـــو عـــدم تناول النص الشعري كاملاً، وفعل ذلك مضطرًا في بعـــض الأحـــيان نظـــرًا لطبيعة النص الشعري الحديث، وتمثل ذلك في بعض النصوص لصلاح عبد الصبور والسياب والبياتي.

والملاحـــظ أن عـــز الدين إسماعيل كان يعتذر عن إيراد النص كاملاً، فـــيقول: "ولما كانت القصيدة الجديدة تشكيلاً موسيقيًا خلال وحدة منسجمة فقـــد يتحتم علينا أن نورد نصًا كاملاً لإحدى القصائد الجديدة حتى نستبصر بذلك التشكيل النغمي الجديد في صورته الكاملة، وحتى نتمكن من الإحساس بالـــروح الشعري الجديد الذي يتفجر من خلال هذه الموسيقى. وقد تطول بنا الوقفـــة لـــو أننا صنعنا ذلك، غير أني سأعرض الآن وحدة موسيقية من ثلاث وحدات تلون قصيدة صـــلاح الدين عبد الصبور ..."(١)، وهذا يشير إلى أن مـــنطلقه لـــيس قرائـــيًا للنص، وأن اهتمامه بالتنظير ودراسة القضايا والظواهر الشعرية في إطارها النظري قد أبعده عن النص.

والأمر الثاني أنه في حال أورد نصوصًا شعرية أو أجزاء منها فإنه يتعامل معهـــا من منطلق القضية التي يعرض لها، أي أنه ليس ثمة منهجية محددة للتعامل

---

(١) المرجع السابق، ص(٧٦).

مـــع النصوص، فمثلاً تناول عز الدين إسماعيل قصيدة لصلاح عبد الصبور من مـــنطلق ما دعاه التوقيعات النفسية في الصورة الفنية ليؤكد قيام النص الشعري المعاصـــر عـــلى مجموعة من التوقيعات النفسية التي تأتلف في صورة كلية تمثلها القصيدة بمجملها([1])، وانطبع تناوله بصبغة تفسيرية أقرب ما تكون نثرًا للنص.

وتناول قصيدة "رحل النهار" للسياب في سياق حديثه عن التلاحم بين تجـــربة الشاعر والرمز الأسطوري، وقد بدا هذا التناول أقرب إلى تشكيل قراءة نقديـــة للـــنص تظهـــر رؤية الشاعر وتكشف عن منطلقات هذه الرؤية العامة ومـــدى ارتـــباطها بـــتجربة الشـــاعر الخاصة، فالناقد يجمع بين رمز السندباد "والمغـــزى الشـــعوري الخاص الذي يرتبط بتجربة الشاعر الخاصة"([2])، وذلك يشـــير إلى أن عزالدين إسماعيل قد استشعر كثيرًا من المعاني التي أوحى بها النص الشـــعري وهـــو ما يراه نجاحًا للشاعر إذ "استطاع أن يشعرنا بأنه إنما يعبر عن أشياء واقعية في مجاله الشعوري في حين كان يبني في الوقت نفسه صورة خيالية لمشـــاعره ..." ([3]) ، هـــذا الشعور الذي تمثله الناقد لدى قراءته للنص هو ما يجســـد أس القراءة النقدية للنصوص الذي يقوم على الاندماج بالنص والتفاعل معه.

إن الـــتفات الـــناقد إلى دلالات الـــنص الشـــعري وتوظيف الرموز الأسطورية فيه أمر فرضه حديثه عن الرمز الأسطوري في الشعر المعاصر، وربط ذلـــك بتجربة الشاعر لم يكن دالا على اتجاه نقدي محدد أو منهج نقدي معين ينـــتهجه الـــناقد في تناوـــله للنصـــوص، وإنما حتم ذلك التنظير لقضايا الشعر

([1]) المرجع السابق، ص(١٦٦).

([2]) المرجع السابق، ص(٢١٢).

([3]) المرجع السابق، ص(٢١٢).

وظواهـــره، ولذلك يلح الناقد في تناوله للنصوص أو لأجزاء منها ـــ كما هو الغالب ـــ على الطبيعة الإبلاغية للشعر المعاصر وتمييزها؛ كما في تناوله لقصيدة "شـــهيد لم يمت" لأحمد عبد المعطي حجازي([1])، وهو أمر فرضه الشعر ذاته لا اتجـــاه نقـــدي معـــين، ممـــا يؤكد أن المنطلق النقدي لهذه الدراسة هو دعوى "المعاصرة" التي يتبناها الناقد.

وتـــناول نصًا لصلاح عبد الصبور – اعتذر عن إيراده كاملاً – في ســـياق حديـــثه عن الصورة الموسعة الفوق حسية، وقد تميز تناوله لهذا النص بأمـــرين: الأول أنه قدم تحليلاً للناحية الإبلاغية للنص الشعري المعاصر بصورة تشـــي بتمـــيزه عن الشعر القديم، ولا شك أن وراء ذلك دعوى "المعاصرة"، والثاني: أن الناقد قام بعمل منهجي إذ بدأ بتفسير النص متتبعًا لغته الشعرية، ثم قـــدم قـــراءة مـــتعجلة وعامـــة للرؤية التي تنبثق عن النص، وربط ذلك بحس أســـطوري خفـــي لم يصـــرح به في النص، أي أنه يمثل وجهة نظر عزالدين إسماعـــيل؛ واســـتنتج أن النص مثّل ما تمثله الأسطورة "من صراع بين الجنس وغريـــزة المـــوت"([2])، وانتهى إلى أن هذه القصيدة "تجسم لنا شعور الرغبة في الحـــياة خوفًـــا من المجهول"([3])، وهذا ما لم يصرح به في النص ، وما يمكن أن يشهد تباينًا في القراءات النقدية.

إن تناول عز الدين إسماعيل للنصوص قد شهد تباينًا ملحوظًا في طريقة الـــتعامل مـــع النص والغاية المتوخاة منه، فعندما تناول نص "حلم ليلة فارغة" لأحمد عبد المعطي حجازي([4]) انحصر اهتمامه بالتأكيد على الدرامية من خلال

([1]) المرجع السابق، ص(٢١٥).

([2]) المرجع السابق، ص(٢٣٦).

([3]) المرجع السابق، ص(٢٣٧).

([4]) المرجع السابق، ص(٢٩٥).

التركـــيز على الحوار في النص الشعري، فكان التعامل مختلفًا في كل مرة، ومرد ذلـــك إلى أن الناقد لا يصدر في تعامله مع النص الشعري عن منهجية واضحة المعـــالم، وأن مـــا يحكمـــه – بالدرجة الأولى – هو التمثيل على قضايا الشعر وظواهره في ضوء رؤية جدلية بين دعوى المعاصرة والتقليد.

لا شـــك في أن دراسة عز الدين إسماعيل قد حظيت في وقت صدورها بمكانـــة خاصـــة اكتسبتها من شموليتها، وحافظت عليها إلى هذا الوقت، لكن ذلك كان في الجانب الأكاديمي التوثيقي لقضايا الشعر وليس في الجانب الخاص بالمنهج النقدي.

ثالثًا: محمد النويهي

يشير عنوان دراسة محمد النويهي "قضية الشعر الجديد" (١٩٦٤م) إلى أن اهتمامه منحصر بقضايا الشعر لا نصوصه، وهو ما يؤكده في مقدمته([1]) إذ يشير إلى أن اهتمامه منحصر في مسألتين:

- الأولى مســـألة اقتراب الشعر العربي الجديد من لغة الكلام الحية التي يتكلمها الناس في واقع حياتهم.
- والثانـــية مســـألة شكل الشعر الجيد الذي خرج على عدد القواعد العروضية.

([1]) النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ودار الفكر، ط٢، ١٩٧١م، ص(١٥)، وقد أكد عـــدم توجهه لقراءة النص الشعري في مقدمة الطبعة الثانية (١٩٧١م)، فأشار إلـــى أنه لم يكن قصده إلـــى دراسة النصوص وتحليلها، ويشير إلـــى أنه قد أضاف إلـــى الكتاب دراسات لبعض أمثلة من الشعر الجديد، ولعلها الفصول الأخيرة التي تناول فيها بعض النصوص، وهذا يؤكد أن منطلقه كان بعيداً عن النصوص الشعرية.

وهـــو ينطلق في معالجة ذلك من الأقوال الخاصة بإليوت (Eliot) التي قدمها في حديثه عن موسيقى الشعر وجعلها النويهي مدخلاً لدراسته([1]).

إن الـــبعد عن النص هي السمة البارزة لتوجه النويهي في نقده للشعر الجديـــد كما يسميه، وذلك يعني سيطرة القضايا النقدية على الطرح بجملاً مثل الدعـــوة إلى اقـــتراب لغـــة الشعر من لغة الحديث اليومي([2])، ورفض الشكل الشعري القديم رفضًا مطلقًا بدعوى أنه لم يعد يصلح لأداء المعاني الجديدة([3]).

يخـــتلف الأمر فيما ورد في القسم الثاني من الكتاب إذ يلحظ فيه توجه نحـــو الـــنص الشعري جاء لغرض التمثيل على قضايا الشعر التي طرحها، فقد تـــناول نصـــين وديوانًا شعريًا، النص الأول "أغنية من فيينا" من ديوان "أحلام الفـــارس القـــديم" لصـــلاح عبد الصبور([4])، وتعامله معه لا ينفك عن مجمل طـــرحه، فقـــد جاء به ليدلل على قيمة الشعر الجديد، ولذلك غلب على نقده السمة الاستعراضية حيث يقول: "انظر إلى قوله كذا ..." و"أنعم النظر في كذا ..." ومـــا إلى ذلـــك من عبارات تشير إلى عدم حضور منهجية في النقد على الـــرغم مـــن الـــتفاته إلى النص وإلى وحدته الكلية بعد تقسيمه إلى قسمين ثم تقســـيم كـــل منهما إلى موجات عدة تقوم على أسس موسيقية مرتبطة بعدد التفعيلات والموسيقى الداخلية ومدى علاقتها بالمعاني الشعرية، إلا أن ذلك كان يخلو من لحمة منهجية تؤكد وحدة النص الشعري.

أما النص الثاني فهو "أطفال حارة الربيع" للشاعر السوداني جيلي عبد الـــرحمن، وجاءت الدراسة تحت عنوان "الوعي الاجتماعي"، وتعامله مع النص

([1]) المرجع السابق، ص(١٠).

([2]) المرجع السابق، ص(٤١).

([3]) المرجع السابق، ص(٩٣).

([4]) المرجع السابق، ص(١٤٦).

الشعري لا يبتعد — في كثير من الأحيان — عن البعدين اللذين انطلق منهما في دراســـته، حيث يلتفت إلى مسألة استخدام اللغة المحلية في الشعر، وإلى الشكل الجديـــد الـــذي يـــتوافق فيه الشكل مع المضمون فيما عبر عنه بوحدة عضوية تامة([1]).

لا شـــك أن هذا البعد التنظيري في جهود النقاد العرب التي قدمت في الخمسينيات والستينيات قد فرضته الحركة الشعرية الحديثة في هذه الفترة، كما استمر مع استمرارها، وقد انعكس ذلك على النقد في المراحل التالية — أيضًا — بتجلـــيات مخـــتلفة، ويمكـــن عد دراسة إحسان عباس "اتجاهات الشعر العربي المعاصـــر" (١٩٧٨م) ضمن هذا التوجه الذي يهدف إلى ضبط أهم "المسالك والاتجاهـــات الـــتي سار فيها الشعر المعاصر"([2])، وهي حسبما يحددها قضايا إنســـانية كبرى مثل قضية الحب والزمن والتراث ...إلخ، غير أن الاستفادة من اتجاهات النقد الحديث والبعد — نوعًا ما — عن كثير من القضايا التي أثيرت في الخمســـينيات والســـتينيات قد ألقى بظلاله على دراسة إحسان عباس، فكان توجهه نحو النص واضحًا للغاية، بل إنه قد بنى تصوراته عن هذه الاتجاهات من النصـــوص ذاتهـــا ضمن تصور منهجي يدعو إلى ذلك حتى لا يقع منهجه في الوثائقية إن تبنَّ اتجاهات خارجية، فكان بذلك أقرب إلى روح الشعر الحديث على حد تعبيره([3]).

([1]) المرجع السابق، ص(١٨٣).

([2]) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٢، ١٩٩٢م، ص(٤٩).

([3]) المرجع السابق، ص(١١)، وهناك دراسات عديدة ظهرت بطموحات منهجية مشابهة، فكان توجهها نحـــو قضـــايا الشعر لا يثنيها عن تناول النصوص الشعرية منها –على سبيل المثال– دراسة العظمة، نذير، مدخل الشعر العربي الحديث –دراسة نقدية، كتاب النادي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٨.

إن هذا الاهتمام بالتنظير لقضايا الشعر وظواهره جدير بإثارة التساؤل حول جدوى هذه الدراسات نقديًا، فما من شك في أهميتها على صعيد مناقشة قضايا الشعر وظواهره، وهي ما تزال تحظى بمكانة هامة وتعد مراجع أساسية في غالبـــية الدراســـات عـــن الشـــعر الحديث، إلا أنها لا تحظى بالمكانة ذاتها في الدراسات التي تتبنى اتجاهات نقدية حديثة في قراءة النصوص الشعرية، بمعنى أن هذه الدراسات مهمة جدًا في حركة الشعر العربي الحديث وذات أثر واضح فيه كمـــا هـــو الحـــال مـــع دراسة نازك الملائكة، لكنها غير ذات أثر في صياغة الاتجاهات النقدية في النقد العربي.

رابعًا: نقاد مجلة شعر

لقد كانت مجلة شعر من أهم المجلات العربية التي أثرت الحركة الشعرية العربـــية في الخمسينيات والستينيات، والقول بأنها "ساعدت في توضيح المفاهيم الجديدة وفي تعميق الفهم لوظيفة الشعر في علاقته بالحركة الطليعية الحديثة"([1]) ربما أصبح قولاً مكرورًا مسلمًا به، لكنه في الحقيقة يكشف عن حقيقة كثير من الدراســـات الـــنقدية التي نشرتها المجلة أو التي صدرت عن المنتمين إليها، حيث اهتمت بحركة تحديث الشعر وتجديده حتى ارتبط اسمها بالحداثة([2]).

إن ذلك يثير العديد من التساؤلات حول سلامة دعوى الحداثة المرتبطة بمجلـــة شعر؟ وما طبيعة الخلفية الفكرية والمعرفية التي شكلت هذه الدعوى؟ ثم ما مدى وعي أعضاء تجمع شعر بمعطيات الحداثة وأثره على العملية النقدية؟

([1]) الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص(٦٥٤).

([2]) عياد شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص(٦٣).

يمـــيز الدارسون في الغرب بين مفهومين لما يصطلح عليه في الدراسات العربية بالحداثة، الأول (Modernism) ويقصد به التقدم والتجديد، والثاني (Modernity)، وقد ترجم الأول بالمعاصرة والثاني بالحداثة([1])، وميز بينهما بعـــض الدارســـين بدعوة الأول بالحداثوية والثاني بالحداثة([2])، وبعيدًا عن هذا الاختلاف في النقل والترجمة فلا خلاف أن ثمة مفهومين – على الأقل – يمكن التميـــيز بينهما؛ الأول ينحصر بالتجديد والتقدم، فيما يستند الثاني إلى مفهوم أكـــثر عمقًـــا وخصوصية بحيث تكون الحداثة قيمة في حد ذاتها، فهي "توجد بصورة رغبة لدك كل ما يأتي أولاً، على أمل أن يصير أخيرًا إلى نقطة يمكن أن تســـمى بالحاضر الحقيقي"([3])، هذا المفهوم مرتبط لدى الغرب بالفكر الفلسفي الـــذي أطلقـــه مجموعة من الفلاسفة على رأسهم نيتشة (Nietzsche) في طـــرحه لمقولة "إرادة الحياة" التي تنفي التاريخ وتقلب كل القيم([4]) على أساس أن الإنسان هو مركز الكون ولا شيء آخر وراء ذلك، وأنه هو من وضع القيم وبوســـعه أن يلغـــيها، فوضعت كل القيم السابقة موضع شك وإعادة نظر من جديد، فأي المفهومين كان حاضرًا لدى نقاد تجمع مجلة "شعر"؟

([1]) بروكـــر، بيـــتر، الحداثـــة ومـــا بعـــد الحداثة، ترجمة عبدالوهاب علوب، مراجعة جار عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥، ص(١٥).

([2]) بـــاروت، محمد جمال، "تجربة الحداثة"، مفهومها في مجلة شعر"، ضمن سلسلة قضايا وشهادات، الحداثـــة (١)، النهضـــة لتحديث القديم والجديد، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ع٢، صيف ١٩٩٠م، ص(٢٦١).

([3]) دي مـــان، بول، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥، ص(٢٣٢).

([4]) نيتشـــة، أفـــول الأصنـــام، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩٦، ص(٤١).

لا شك أن المفهوم الأول مترتب على الثاني بالضرورة، ولكنه لا يعني الحداثـــة (Modernity)، وإنما يلتقي بأي محاولة تحديث دون دوافع فكرية وفلسفية بحيث يمثل هذا التحديث موقفًا فنيًا لا مجرد مظهر، فإذا ما اقتصر على الفهـــم الأول فـــإن ما قدمته نازك الملائكة وعزالدين إسماعيل سيعد من قبيل الحداثـــة، بـــل إن الأمر يتعدى ذلك ليكون ما قام به البارودي وأحمد شوقي والعقـــاد حداثـــة أيضًا، وهذا التصور قائم بالفعل في الفكر العربي فهناك من يقول: "إن الحداثة واقع تاريخي داهمنا في القرن التاسع عشر"([1])، وهذا يؤكد ما قـــيل مـــن أن العرب ما زالوا يتحدثون عن الحداثة بمفهومها التنويري المرتبط بفكرة التقدم فقط([2])، فهل ينسحب الحال على فهم نقاد تجمع مجلة "شعر"؟

إن الإجابـــة على هذا التساؤل مرتبطة بمعرفة الخلفية الفكرية والمعرفية الـــتي ارتبطـــت بمجلة شعر ضمنًا، فمن المعروف أن أبرز ممثلي تجمع شعر هم أعضـــاء ســـابقون في الحـــزب الســـوري القومي الاجتماعي الذي أسسه في الثلاثينيات أنطون سعادة، وكان من أهم الأفكار التي قام عليها الحزب التحرر مـــن ســـلطة الموروث العربي والانفتاح على التراث الإنساني الواسع والارتباط بـــتراث الأمة السورية ومثلها المميزة، فقد دعا إلى ضرورة تشكيل "ثقافة واعية تتـــبع خطـــط النفس السورية"([3]) وأن توجد "الاستمرار بين السوري القديم

([1]) العظمـــة، عزيز، "توترات السياسة وانتكاس فكر الحداثة"، في كتاب عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثـــــة، مؤسســـة رينه معوض والمركز الثقافي العربي ومؤسسة فريدريش ناومان، ط١، ٢٠٠٠، ص(٧٦).

([2]) بوزيـــد بو مدين، "الفكر العربي المعاصر وإشكالية الحداثة"، في كتاب قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص(٢٢).

([3]) سعادة، أنطون، الصراع الفكري في الأدب السوري، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٤٧م، ص(٢٠).

والســـوري القومي الجديد"([1])، وهذا ما تجسد بكيفيات مختلفة شعريًا ونقديًا لدى تجمع "شعر".

لقد حاول يوسف الخال أن يقدم الحداثة كنظرية شاملة تشمل "مختلف حقول النشاط الإنساني"([2])، وقد أشار أحد الدارسين إلى أن مجلة شعر قدمت الحداثـــة عـــلى أنها خارج كل أيديولوجيا وفوق اصطراع المذاهب السياسية والعقائديـــة في العـــالم العـــربي وفي العالم كله "في الوقت الذي كان مفهومها لـــــ"الحداثة" يحضر حضورًا إشكاليًا أيديولوجيًا شاملاً"([3])، فما من شك في عدم خلو أي طرح فكري أو منهجي في الأساس من بعد أيديولوجي.

إن أكـــثر الطروحات عمقًا في فهم الحداثة قد تمت على يدي أدونيس ويوســـف الخـــال، فقـــد قدم أدونيس مقالة بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديـــث" (١٩٥٩م) صـــاغ فيها مفهومًا للشعر مرتبطًا أشد الارتباط بمفهوم الحداثة؛ إذ يربط الشعر بكلمة "رؤيا" بإضافة البعد الفكري الإنساني إلى بعدها الـــروحي، وتصـــور الرؤيا أنها "قفزة خارج المفاهيم القائمة ... تغيير في نظام الأشـــياء وفي نظـــام الـــنظر إليها"، ولذلك فهو يرى في الشعر تجاوزًا للعصور الماضية وتخطيًا للعصر الحاضر([4])، أي أنه منفلت من قيد الزمنية بحيث يعبر عن قلـــــــق الإنســـــــان والأبـــــــدي([5])، فإذا ما ربطت هذه الآراء بما طُـــرح في الفكر الغربي عن الحداثة بأنها نفي للتاريخ وقيام الحياة دون قيد قيمي يتضـــح مـــدى وعـــي أدونيس لمقولة "الحداثة" وأنها لم تكن لديه مجرد مظهر

([1]) المرجع السابق، ص(٨١).

([2]) الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ص(١٧).

([3]) باروت، محمد جمال، "تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر"، ص(٢٥١).

([4]) أدونيس، "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، مجلة شعر، س٣، صيف ١٩٥٩م، ع١١، ص(٧٩).

([5]) المرجع السابق، ص(٨٠).

شـــكلي؛ فهو يعد الشعر نوعًا من المعرفة تدعو "لوضع معنى الظواهر من جديد موضـــع البحـــث والشك" ولذلك فهو يعده "ميتافيزياء الكيان الإنساني"([1])، وعلى أساس ذلك حدد أدونيس توجه الشعر الحديث بخمسة نقاط:

١. أنـــه يتخلى عن الحادثة، لأن على الشاعر أن يتناول المظاهر التي تفقد دلالتها في المستقبل.
٢. أن لايكـــون شعر "وقائع" أو شعرًا واقعيًا لأن ذلك يضطر الشاعر إلى الاقتراب من النثر العادي واستخدام الألفاظ وفق دلالاتها المألوفة.
٣. أن يتخلى الشعر الحديث عن الجزئية، فلا يمكن أن يكون الشعر عظيمًا إلا إذا لمح وراءه رؤيا للعالم.
٤. أن يتخلى عن الرؤية الأفقية.
٥. أن يتخلى عن التفكك البنائي([2]).

كمـــا أصـــبح تصـــوره لشـــكل الشعر قائمًا من منطلق فهمه للشعر كممارسة دائمة ومستمرة في التجدد ليأخذ هذا التصور بعده الوجودي الخاص بالنص الشعري ذاته، بحيث يصبح للقصيدة كيفيتها الخاصة وشكلها الخاص ... وهيكـــلها إنمـــا يكمن في حياتها وحضورها كوحدة وكل يتوحد فيها الشكل والمضـــمون([3])، وعلى إثر ذلك يرفض قياس الشعر بالوزن في إشارة إلى قصيدة النثر التي تبنت مجلة شعر الدعوة إليها.

تظهـــر لغة أدونيس في تعبيره عما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث سيطرة الألفاظ التي تدل على الانفصال والتخطي، وهو يؤكد ذلك – أيضًا –

([1]) المرجع السابق، ص(٨٠).
([2]) المرجع السابق، ص(٨٠-٨٢).
([3]) المرجع السابق، ص(٨٣).

بـــأن طريقة التعامل مع الشعر الحديث يجب أن تسير ضمن نفس البعد، وحتى يفهم هذا الشعر الحديث ينبغي تخليص الوعي والعقـــلية من الأمور التالية:

١. السلفية.
٢. النموذجية.
٣. الشكلية.
٤. التجزيئية.
٥. الغنائية الفردية.
٦. التكرار([1]).

إن هـــذه الأفكـــار تمثل دعوة صريحة للحداثة، ولعل جدواها نقديًا إنما يكمـــن في تركيزه على كيفية التعامل مع الشعر الحديث وضرورة التخلص من التجزيئية مما يعني تناول النص كاملاً لا مجزأً، وقد عمق هذه الآراء في بحث آخر قدمه في مؤتمر الأدب العربي الذي عقد في روما سنة (١٩٦١م) وفيه حاول أن يـــنفي قدســـية القـــديم والخضوع لنمطية الشعر القديم، وأكد ذلك من خلال الأسس التالية:

١. التمرد على الذهنية التقليدية.
٢. تخطي المفهوم القديم للشعر العربي.
٣. تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثوقية جمالية وأنموذجًا لكل شعر يأتي بعده([2]).

ويكشف أدونيس عن مظاهر الحداثة في الشعر من خلال صياغة تصوره للنواحي التالية:

([1]) المرجع السابق، ص(٨٩).
([2]) أدونيس، "الشعر العربي ومشكلة التجديد"، مجلة شعر، س٦، شتاء ١٩٦٢م، ع٢١، ص(٩٠).

أولاً: الناحـــية الفنية، النظر إلى القصيدة بوصفها وحدة فنية متماسكة حـــية متنوعة بحيث تنقد ككل لا يتجزأ شكلاً ومضمونًا، فهو يصوغ في هذه النقطة موقفًا نقديًا إجرائيًا لما يجب أن يقوم به الناقد إذ يؤكد أهمية وحدة النص الشعري وكليته في القراءة النقدية.

ثانـــيًا: الناحية اللغوية، فلغة الشعر الحديث لغة إيحائية على نقيض اللغة العامية أو لغة العلم، وحتى تتحقق التجربة في الشعر لا بد أن ينعكس ذلك على اللغة لتصبح ثقافة الحياة وتصير كائنًا تاريخيًا.

ثالـــثًا: الناحية الحضارية، فينبغي على الشاعر أن يتحرر من قيم الثقافة العربـــية حتى يستطيع أن يبدع شعرًا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها، وبالتالي فإن نظرته إلى الحضارة العربية ستندرج ضمن إطار أوسع بحيث تصبح جزءًا من الحضارة الإنسانية.

رابعًـــا: ناحـــية الخلق الشعري، فالشعر نبوءة ورؤيا وخلق لا يقبل أي عـــالم مغلـــق، وهو لا يتفتح إلا في مناخ الحرية الكاملة "حيث الإنسان مصدر القـــيم لا الآلهـــة ولا الطبيعة"([1])، وهذه الفكرة من أشد أفكاره صلة بالفكر الحداثي.

خلاصة هذه الآراء تشير إلى أن أدونيس يؤسس لفكر جديد قادر على هـــز كل ما كان سائدًا وهز كل عُرف، وآراؤه عن الشعر تتخطى مجرد إقامة تصـــورات عن الشعر، إنها — بالفعل — تقدم فلسفة عامة عن الحياة، فهو يدعو إلى هـــدم كـــل تصور سابق ومفهوم سابق إذ لا يستطيع الشاعر - حسب تعبيره — "أن يبني مفهومًا شعريًا جديدًا إلا إذا عانى أولاً في داخله انهيار المفاهيم

([1]) المرجع السابق، ص(٩١-٩٦).

السابقة"([1])، وهذا يظهر مدى عمق فهم أدونيس للحداثة على الرغم من غياب المصطلح في الحديث عنها.

لقـــد كانت آراء يوسف الخال قريبة للغاية مما طرحه أدونيس، وكان يعـــي - تمامًا — مستلزمات دعوة الحداثة، فقد حاول أن يحدد إشكالية الثقافة العربـــية في التـــناقض بـــين كونها شكلاً في العالم الحديث وكونها جوهرًا في خارجه، وهذا أدى إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عـــالم حديـــث في مجتمع قديم"([2])، ومن منطلق هذا الفهم ناقش الخال كتاب نـــازك الملائكـــة "قضايا الشعر المعاصر" - في دراسة نشرها في مجلة شعر - إذ ربـــط بين جدة الشعر ومجلة شعر، واعترض على تسمية نازك للشعر الحديث بالشـــعر الحر مرددًا لفظة "الحديث" على أكثر من وجه بقوله: "لماذا لم تسمها كمـــا فعـــل العباسيون "الشعر المحدث" أو "الحديث"؟ أيكون في مؤخرة ذهن المؤلفـــة أن العقل العربي ينبغي أن لا "يحدث" أو "يستحدث" شيئًا؟ أيمكن أن يكـــون قد بلغ بها التزمت والسلفية (وأكاد أقول عبادة القديم) هذا الحد"([3])، لقـــد أصـــبحت نـــازك الملائكـــة - في نظر يوسف الخال - نموذجًا للتزمت والســـلفية؟! وهـــذا يظهر مدى مغالاة الخال في طرحه لتصوراته، كما أنه يثير التســـاؤل حول ما يرمي إليه من فهم للشعر الحديث؟ فكلامه يظهر أن الشكل مـــا هـــو إلا قضية عرضية في الحداثة الشعرية، وأن هذا الشكل ناجم عن فهم جديد للشعر، ويوضح مفهوم الشعر بأنه "تجربة شخصية ينقلها الشعر إلى الآخر

([1]) المرجع السابق، ص(٩٩).

([2]) الخال ، يوسف، الحداثة في الشعر، ص(٦).

([3]) الخال، يوسف، "قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة"، مجلة شعر، س٦، خريف ١٩٦٢م، ع٢٤، ص(١٣٩-١٤٠).

بشـــكل فني يناسبها"([1])، وهو مفهوم لا يعبر عن عمق في فهم الحداثة يماثل ما قدمـــه أدونيس من قبل، لكنه يشير إلى أمر هام وهو إعطاء أهمية كبرى لتجربة الشـــاعر في شعره وأن هذه التجربة هي المسؤولة عن التجديد في الشكل، وهي فكـــرة اســـتمدها الخـــال من أنطون سعادة عندما أشار إشارة صريحة إلى أن "التجديد في الأدب هو مسبب لا سبب – هو نتيجة حصول التجديد و التغيير في الفكـــر والشـــعور – في الحياة وفي النظرة إلى الحياة"([2]) وهذا ما سيصرف النقد في مجلة "شعر" – عمومًا – إلى الاهتمام بتجربة الشاعر أو مضمون نصه كما سيتضح.

وفي بحث آخر ليوسف الخال بعنوان "مفهوم القصيدة الحديثة" يرى أن الشاعر الحديث يصطدم بتحديين: الأول اللغة، والثاني أساليب التعبير الشعري المتوارثة، وينبغي للشاعر أن يصل إلى حالة توازن بينهما([3])، على الرغم من أنه يـــتحدث عـــن هذا التوازن بوصفه تمردًا، وهذا التمرد – حسب تعبيره – "لا يكون في العرض والشكل بل في الجوهر والكنه" ، وهو لا يريد من القصيدة أن تكون "إضافة على التراث فقط، بل تغيير لغوي وشعري لهذا التراث([4])، وهذا من أكثر آرائه تجسيدًا لفكر الحداثة إذ يشير إلى تحطيم القديم لإقامة الجديد.

إن هذه الرؤية النقدية قد فرضت تصورات عن مفهوم القصيدة – لدى يوسف الخال – فعدها "كيانًا مستقلاً ذا قيمة جمالية وحضور فريد، وهذا يعني أنها تعلن عن نفسها أنها فوق المقارنة عما سبقها من الآثار الشعري، وأنها فوق

([1]) المرجع السابق، ص(١٥١).

([2]) سعادة، أنطون، الصراع الفكري في الأدب السوري، ص(٣٩-٤٠).

([3]) الخال، يوسف، "مفهوم القصيدة الحديثة"، مجلة شعر، س٧، صيف ١٩٦٣، ع٢٧، ص(٨١).

([4]) المرجع السابق، ص(٨٣).

متناول شرح الناقد، فهي بهذا منفصلة عن التاريخ الأدبي"([1])، وهذا المفهوم ذو صلة قوية بفكر الحداثة، إذ يضع القصيدة فوق الزمنية وخارج التاريخ، والتوجه – أساسًا – نحو القصيدة ومحاولة إقامة مفهوم لها يشير إلى إدراك يوسف الخال لأهمية التوجه نحو النص الشعري، وهو يعبر عن ذلك صراحة بقوله: "ومن أسف أن معظم الذين تعلقوا بقطار النهضة الشعرية العربية الأخيرة حطموا عضوية البيت العربي الذي هو القصيدة (أو نواتها) في المفهوم الحديث، من دون أن يتوفقوا إلى خلق القصيدة العربية"([2]).

إن هذه الآراء تنبئ – بمجملها – عن فهم عميق للحداثة وطروحاتها الفكرية، لكن الإشكال في ذلك أنها بقيت في إطارها النظري من الناحية النقدية، ولم يكشف عنها في التوجهات النقدية في قراءة النصوص الشعرية، وعلى الرغم من أن ما نشر في مجلة شعر يشير إلى وجود قسط كبير من النقد التطبيقي لكنه لم يكن من كتابات أدونيس أو يوسف الخال، في الوقت الذي دارت فيه جل الدراسات التطبيقية المنشورة حول التجديد والتحديث في الشعر إلا أن أغلبها لم يكن شديد الصلة بفكر الحداثة، وكان أكثر تعلقًا بمظاهر الحداثة.

إن أبرز محور نقدي دارت حوله الدراسات النقدية في مجلة شعر هو الاهتمام بالدواوين الشعرية، وتقديم دراسات شمولية عنها ذات اهتمامات خاصة بالرؤية التي يمثلها هذا الشعر وأمور تتعلق بجدة هذه الرؤى، وربما عالجت الدراسة الواحدة ديوانيين أو أكثر، وبعض هذه الدراسات كان يظهر بعض رؤى الحداثة مثل الاهتمام بالإنسانية لدى أنسي الحاج في دراسته "المجد

([1]) المرجع السابق، ص(٨٤).

([2]) المرجع السابق، ص(٨٥).

للأطفـــال والزيتون للبياتي"، إذ يعد الإنسانية عصب الديوان ويعتقد أن الشاعر "ذو عقـــدة نفسية عميقة لا شك يتحسس ببعضها عارفوه، وأهم هذه العقد : مركب النقص"([1])، وهذا الرأي لا ينبع – لديه – من تحليل للشعر، وما يقدمه عبارة عن ملاحظات وتعليقات سريعة غير مؤسسة على منهجية واضحة.

وتســـعى بعـــض الدراسات النقدية إلى إبراز الرؤية الفكرية في الديوان الشـــعري وهذا انعكاس مباشر لطروحات الحزب السوري القومي الاجتماعي كمـــا قدمها أنطون سعادة حيث قال: "إن الأدب الذي له قيمة في حياة الأمة، وفي العـــالم، هو الأدب الذي يعنى بقضايا الفكر والشعور الكبرى"([2])، والغاية مـــن توجه النقاد هذا نحو ما يحمله النص الشعري من رؤى وأفكار هو توافقها مـــع مـــا يعتقده هؤلاء النقاد، ولذلك فقد غلب اهتمامهم بالشعراء والدواوين ذات الميول الأيديولوجية، مثل دراسة ماجد فخري "نهر الرماد لخليل حاوي"، فقـــد حدد انتماء حاوي إلى المدرسة الوجودية، ورأى أن قصائد الديوان تدور حـــول قطـــبين: ١- الضجر من الحياة والتبرم بها. ٢- الإيمان بروعة النضال ونشدان الآفاق الجديدة.. ([3])، ويقف الناقد عند بعض القصائد وقفات سريعة كاشـــفًا عـــن مضمونها وفكرتها الأساسية دون أن يصل نقده درجة التحليل النصي.

([1]) الحـــاج، أنســـي، "المجد للأطفال والزيتون لعبد الوهاب البياتي"، مجلة شعر، س١، نيسان ١٩٥٧م، ع٢، ص(٨١).

([2]) أنطون، سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، ص(٩١).

([3]) فخري، ماجد، "نهر الرماد لخليل حاوي"، مجلة شعر، س١، أيلول ١٩٥٧م، ع٤، ص(٩٣).

وربمـــا أدى هذا التوجه نحو مضمون الديوان الشعري إلى الانخراط في مقولات الشعر الفكرية كما في دراسة نذير العظمة "أغاني المدينة الميتة وقصائد أخـــرى لبلـــند الحيدري"([1])، ودراسة سلمى الخضراء الجيوسي "القصيدة ك لتوفـــيق الصـــايغ"([2])، وفـــؤاد رفقـــة في دراسته لديوان "أعطنا حبًا" لفدوى طوقـــان([3])، وحلـــيم بركات في دراسته "أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغـــنى"، ففيها انخرط الناقد مع مقولات النص الفكرية حتى أنه عبر عن شكه بنفســـه لـــدى قراءة شعر أدونيس([4]) مما يدل على الانطباعية في النقد، ويحصر مضـــمون الديـــوان بـــثماني مقولات هي: التفرد والتجديد والحرية والطفولة والصدق والعقل والحدس والبعث([5]).

ويـــبدو أن الـــتوجه نحو الدواوين الشعرية قد مثل ظاهرة نقدية لافتة للانتـــباه في الخمسينيات والستينيات خاصة، ليس ذلك في مجلة شعر فحسب. وهـــذا ما يظهر – أيضًا – في مجلة الآداب وإن كان ضمن توجه مختلف كما مـــر، ومن هذه الدراسات دراسة سلمى الخضراء الجيوسي "شعر خليل حاوي

([1]) العظمـــــة، نذيـــر، "أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى لبلند الحيدري"، مجلة شعر، العدد السابق، ص(٩٧).

([2]) الجيوسي، سلمى الخضراء، "القصيدة ك لتوفيق الصايغ"، مجلة شعر، س٤، خريف ١٩٦٠، ع١٦، ص(١٣١).

([3]) رفقة، فؤاد، "أعطنا حباً لفدوى طوقان"، مجلة شعر، س٥، ربيع ١٩٦١، ع١٨، ص(١٠٩).

([4]) بـــركات، حليم، "أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغنى"، مجلة شعر، س٦، صيف ١٩٦٢، ع ٢٣، ص(١٠٩).

([5]) المرجع السابق، ص(١١٥-١١٧).

صوت جيل بأكمله"([1])، ورجاء النقاش في دراسته "مدينة بلا قلب بين الشعر والحـــياة"([2])، ومحيي الدين محمد([3])، وناجي علوش([4])، وغيرها كثير ...، وقد كانـــت أغلـــب هذه الدراسات متابعة لما يصدر من دواوين شعرية، وقد أدت خدمة جليلة للشعر في تلك الآونة، لكنها لم تخدم النقد ذاته فكانت شكلاً من صناعة الخدمة للأدب.

إن هـــذه الظاهرة تثير التساؤل وتبعث على الحيرة، فلماذا كان توجه النقاد نحو الدواوين الشعرية وليس النصوص؟

لعـــل ذلك يرجع إلى أن ما يكتب من نقد هو — في حقيقته — صدى للقضايا النقدية التي طرحت حول التجديد في الشعر، فكان المؤيدون له يسعون إلى تناول الدواوين الشعرية لهدفين:

١. إظهـــار جـــودة هذا الشعر الجديد وقيمته من خلال إعادة تقديم تجربة الشـــعراء الشـــعرية إلى القـــراء، فكانوا شديدي التعلق بما يصدر من دواوين شعرية في لحظة صدورها.
٢. إزالة الحواجز بين المتلقين وهذا الشعر الذي اتهم بالغموض حينًا فأقلع عـــنه القـــراء، أو رفضه كثير من المتلقين لمخالفته شكل الشعر القديم، فأراد هؤلاء النقاد لفت الانتباه إلى قيمة المضمون الفكري لهذا الشعر،

([1]) الجيوســـي، ســـلمى الخضراء، "شعر خليل حاوي صوت جيل بأكمله"، مجلة الآداب، س٦، نيسان ١٩٥٨، ع٤، ص(٣٣).

([2]) النقاش، رجاء، "مدينة بلا قلب بين الشعر والحياة"، الآداب، س٧، شباط ١٩٥٩، ع٢، ص(٢٥).

([3]) محمـــد، محـــي الدين، "مدينة بلا قلب توستالجيا عنيفة"، مجلة الآداب، س٧، حزيران ١٩٥٩، ع٦، ص(٣٨).

([4]) علوش، ناجي، "أحمد عبدالمعطي حجازي في مدينة بلا قلب"، الآداب، س٨، تشرين الأول ١٩٦٠، ع١٠، ص(٣٤).

وهـــذا تطلـــب الوقوف على قدر واسع من الشعر فكانت الدواوين الشعرية هي الأنسب لتحقيق هذه الغاية.

وقد انعكس ذلك على النقد بأن ركز على المضمون الشعري، ومن ثم امـــتاز الـــنقد — غالبًا — بإعادة صياغة ما تضمنته النصوص الشعرية بلغة نثرية دون اعتبار لشروط نصية النص الشعري.

ولعل ذلك يتعلق من جهة أخرى بغياب المنهجية النقدية الواضحة التي تحتاجها قراءة النص الشعري قراءة نصية واعية، وغياب المنهجية أوقع النقاد في فخ الشرح والتفسير لمقاطع من النصوص.

إن الاهـــتمام بملامـــح التجديد ومظاهره في الشعر الحديث هو المحور الأساسي الذي دارت حوله الدراسات النقدية التي نشرت في مجلة شعر، وكان هذا الاهتمام ينصب على المضمون أغلب الأحيان، مع ظهور اهتمامات شكلية إلى جانـــب ذلك كما في دراسة فؤاد رفقة لديوان "أنشودة المطر" للسياب، إذ نظـــر إلى الديوان من ثلاثة أوجه: وجه التقليد، ووجه التطور، ووجه النضج، وحاول إيضاح ذلك بشكل سريع شاملاً جانب المضمون من خلال إشارته إلى اســـتخدام الســـياب للأساطير وحضور فكرة البعث، ثم إنهاء حديثه بما دعاه "الوسيلة التعبيرية" عند السياب، وأشار فيها إلى الاتساع اللفظي وتعدد الأوزان والشـــفافية والتشعيبية([1]) وهذا يؤكد أن ما يقدمه ملاحظات نقدية لا دراسة منهجية بالمعنى التام للكلمة.

ولعـــل أبرز قضية أثارها نقاد مجلة شعر، وتكشف عن أهم ما قدموه، تبني ما بات يعرف "قصيدة النثر"، وسبق أن وجدت هذه القصيدة اهتمامًا مع

([1]) رفقـــــة، فـــواد، "أنشودة المطـــر لبدر شاكر السياب"، مجلة شعر، س٥، شتاء ١٩٦١، ع١٧، ص(١٦٧).

مطلـــع القرن العشرين كما سبق الإشارة، لكن ما هو مختلف هذه المرة أنها قد وجدت من ينظر لها ويتبنى الدعوة إليها ليمنحها شرعية ما، فقد وقفت الناقدة خالدة سعيد (خزامى صبري) عند ديوان محمد الماغوط "حزن في ضوء القمر"، وحاولـــت أن تبرر اعتبار ما في الديوان شعرًا على الرغم من كونه غير موزون مـــن خـــلال تـــناول مقاطع من النصوص الواردة فيه([1])، وحاول أدونيس أن يكشف عن الأبعاد الحداثية في قصيدة النثر في دراسة بعنوان "في قصيدة النثر"، وقد وصف أدونيس قصيدة النثر بأنها خطرة ومكمن خطورتها فيما تمثله، فهي تمـــثل التغيير لا الثبات والاحتمال لا الحتمية والانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمـــم([2])، إلا أن هذا الالتفات النقدي إلى قصيدة النثر لم يسفر عن مناقشة جدية تتطلب تجديدًا في التعامل النقدي مع الشعر قائم على أسس نصية.

إن ثمـــة عملين نقديين يمكن أن يعدا أبرز ما قدم ضمن تجمع مجلة شعر، الأول لأســـعد رزوق بعنوان "الأسطورة في الشعر المعاصر" (١٩٥٩م)، والثاني لخالدة سعيد بعنوان "البحث عن الجذور" (١٩٦٠م)، وهو في الأساس مجموعة من الدراسات التي نشرتها الناقدة في مجلة شعر.

أسعد رزوق:

تفرض دراسة أسعد رزوق معطيات مثيرة للجدل، فهي دراسة منهجية ومـــنظمة وتشي بوعي نقدي مميز قياسًا إلى المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها، وقـــد ركـــزت الدراسة على جانب أسطوري خاص هو أسطورة تموز. ولهذا أعطـــى رزوق عنوانًا فرعيًا هو: الشعراء التموزيون. وتحت هذا العنوان تحدث

([1]) صـــبري، خزامى، "حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط"، مجلة شعر، س٣، ربيع ١٩٦٠، ع١٠، ص(٩٦).

([2]) أدونيس، "في قصيدة النثر"، مجلة شعر، س٤، ربيع ١٩٦٠، ع١٤، ص(٧٨).

رزوق عـــن شعراء معينين وأساطير خاصة: تموز، بعل، الفينيق، ويبقى التساؤل مطروحًا لماذا التركيز على هذه الأساطير الثلاث "الفينيق" و"تموز" و"بعل" دون غيرهـــا، مـــع أن من دعاهم "الشعراء التموزيون" قد استخدموا أساطير أخرى كثيرة وعديدة غيرها؟

إن ذلك يشي بتزوع فكري يخص الناقد، ولعل فكرة التراث الحضاري المشـــترك لسوريا الكبرى التي كانت إحدى طروحات الحزب السوري القومي قد شكلت الدافع الأساسي لهذه الدراسة، ويمكن استحضار قول أنطون سعادة الـــذي يدعـــو فيه إلى مثل هذا التوجه إذ يقول: "يجب على الأدباء الواعين أن يحجوا ويسبحوا فيعودوا من سياحاتهم حاملين إلينا أدبًا يجعلنا نكتشف حقيقتنا النفسية ضمن قضايا الحياة الكبرى التي تناولها تفكيرنا من قبل في أساطيرنا"([1])، وقد ركز أنطون سعادة بشكل لافت – فيما كتبه عن الأدب السوري – على مســـألة الحقيقة النفسية للأمة السورية أو العقل السوري([2])، وهذا ما انعكس عـــلى دراسة أسعد رزوق بدءًا بعنوانها ثم من خلال إلحاحه على مسألة البعث الحضـــاري، فقد أشار في حديثه عن السياب إلى أن عدم ذكره لأسطورة تموز بشكل حسي – على حد تعبيره – يرجع إلى أنه "يفترض الأسطورة في شعره، ويعتبرها جزءًا أصيلاً من تراثه الفكري والنفسي ولا يجد حاجة لإبرازها بصورة بـــارزة واضحة"([3])، وهذا يظهر ارتباط منطلقه النقدي بأبعاد فكرية يؤمن بها الناقد أكثر من كونه ناقدًا أسطوريًا، وفي ظل هذا الفكر الذي ينطلق منه أسعد

([1]) سعادة، أنطون، الصراع الفكري في الأدب السوري، ص(٨٦).

([2]) إذ أشـــار إلـــــى أن ما قدمه في فكره ودروسه إنما ترجع إلـــــى أمته وحقيقتها النفسية، المرجع السابق، ص(٩٧).

([3]) رزق، أسـعد، الأسطورة في الشعر المعاصر –الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٩م، ص(٩٠).

رزوق في دراسته يصبح القلق الوجودي الذي يعانيه الشعراء — في نظره — هو "قلـــق تعانـــيه ذات تبحـــث عن هويتها الحضارية وتفتش عن قيمها المؤقتة أو الدائمـــة، في تلـــك الحضـــارة. إنـــه قلق الذات التي تبحث عن أبعادها وعن جذورها"([1]).

إن هـــذه الفكـــرة قد أدت إلى التركيز على فكرة الجدب ليجعل منها مـــنطلقًا في انتقاء النصوص وتحليلها، وربطها بالهم القومي الحضاري، وهذا ما جعله يفسر الجدب على أنه جدب في النفس والحضارة([2])، وتوافق هذه الرؤى جعلـــه يـــدرك مكامن استخدام أدونيس لأسطورة الفينيق، وأن البعث الذي ينشـــده هـــو بعـــث الحضارة، وأن النار "ستأكل ما تبقى من الحضارة الهرمة المتداعـــية لكي يتم بناء صرح الحضارة الجديدة"([3])، وهو ما ينطبق على موقفه مـــن فكـــرة البعـــث والتجدد في الرمز التموزي الذي يعده "من صلب تراثنا الحضـــاري في الشرق الأدنى وله انعكاسات وتنويعات كثيرة في حياتنا وعاداتنا ومعتقداتـــنا"([4])، وذلـــك يشـــير إلى إدراك أسعد رزوق لجانب كبير من فكر الحداثـــة كمـــا دعا إليه أدونيس ويوسف الخال من خلال تشكيل مختلف هو التركـــيز عـــلى الفكر الذي تمثله أساطير البعث، ومحاولة تجريد فكرة "الموت والبعث" لتكتسب حسًا حضاريًا ونفسيًا يقارب بينها وبين فكر الحداثة، وذلك كله من خلال التعامل مع النصوص مباشرة.

لقـــد تناول أسعد رزوق في أكثر من موضع نصوصًا كاملة، وقدم لها تحلـــيلاً ارتـــبط بالبعد الفكري الناجم عن الأساطير فيها كما في تحليله لقصيدة

([1]) المرجع السابق، ص(٢٤).

([2]) المرجع السابق، ص(٤٣).

([3]) المرجع السابق، ص(٨٣).

([4]) المرجع السابق، ص(١٠٨).

"البحار والدرويش" لخليل حاوي، فقد أدرك البعد الفكري الذي بنيت عليه الرؤية الخاصة بالنص الشعري، لكن أغلب ما قدمه بشأن النص هو سرد وتفسير، ومن جهة أخرى لم يهتم الناقد بالأسطورة في ذاتها وهو يحلل النص وإنما ذهب جل اهتمامه إلى ما يحمله النص من رؤية فكرية، وهذا يعزز مكانة التساؤل المطروح سابقًا، فالأسطورة لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما الفكر الذي تمثله في نصوص الشعراء.

ربما كان اهتمامه بالأسطورة وتوظيفها في النص الشعري أكثر حضورًا في تحليله لبعض النصوص مثل "البعث والرماد" لأدونيس و"النهر والموت" للسياب، إلا أن سمة التعامل مع النص الشعري كانت قائمة على تشتيت النص وتجاهل كثير من المقاطع والجمل الشعرية بحثًا عن الأسطورة، فالدراسة — في نهاية الأمر — غير قائمة على اعتبارات نصية على الرغم من التفاتها إلى النص الشعري، فلم تكن الغاية سوى البحث عن الفكر الذي تجسده هذه الأساطير من خلال توظيفها في النصوص، كما أن أسعد رزوق — من جهة أخرى — يكشف في عمله عن رؤية نقدية واضحة لكنها لا تشكل منهجًا، وهي سمة عامة رافقت الجهد النقدي لنقاد مجلة شعر، وقد أحس يوسف الخال بذلك في تقديمه لكتاب "الشعر في معركة الوجود" وأشار إلى أهمية الاهتمام بنهضة نقدية ترافق النهضة الشعرية، فقد أدرك ضعف النقد المنهجي إذ يرى أن الدراسات التي تضمنها الكتاب — وكانت قد نشرت من قبل في مجلة شعر — ما هي إلا "محاولات أولى لتشكيل نواة صالحة لنهضة نقدية نحن بأمس الحاجة إليها"([1]).

([1]) حسن، عباس، الشعر في معركة الوجود، دار المعارف، بدون تاريخ، ص(٨).

خالدة سعيد:

إن الجهـــد الـــنقدي الذي قدمته خالدة سعيد ربما كان أنضج ما قدم نقديًـــا في تجمع شعر، فهي الوحيدة التي أدركت البعد المنهجي في عمل الناقد، ففي كتابها "البحث عن الجذور" - وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات التي نشـــرت في مجلة شعر على مدار أربعة أعوام (١٩٥٧- ١٩٦٠م) - أوضحت طبيعة عمل الناقد، فهو — حسب تعبيرها — وسيط بين الشعر والجمهور الذي يجهل كثيرًا من الرموز والأساطير، وهي ترى أن على الناقد أن يترجم "غموض الشـــاعر، حيـــث يقتنص لمحاته الأسطورية ويفسرها، ويضيء الصور الغامضة ويحلـــل المركبة منها ويدرس دلالات الكلمات واقترانها، ويبين اتجاه حركات القصـــيدة ويسمي أصواتها ويوضح علاقات هذه الأصوات ببعضها ويشير إلى أبعادهـــا؛ وبالنتيجة يقدم القصيدة للقارئ مدروسة محللة وقد هتكت أستارها وبطل سحرها"([1])، فمهمة النقد تنحصر في ردم الهوة بين النص والقارئ. كما أشـــارت إلى ضرورة النظر إلى الأثر الأدبي كاملاً وعدم تجزئته وتناول مضمونه وأسلوبه دونما تفرقة بين الموضوع والشكل([2])، ومن أجل تحقيق ذلك لا بد أن يســـتفيد الناقد من كل المعارف في فهم الشعر "من مذاهب التحليل النفسي إلى دراسة المجتمعات البدائية، ومن نظريات علم الاجتماع إلى مذاهب النقد القديمة والحديـــثة ... وأن عليه أن يستفيد من الأساطير القديمة ... والمعتقدات القديمة والطقـــوس"([3])، وقـــد أكدت الناقدة هذا البعد المنهجي في العملية النقدية في

([1]) سعيد، خالدة، البحث عن الجذور، فصول في نقد الشعر الحديث، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠، ص(١٤).

([2]) المرجع السابق، ص(١٩).

([3]) المرجع السابق، ص(١٥).

مناقشـــتها لكتاب "الشعر في معركة الوجود"، فهي تتحدث عن حركة نقدية حاولـــت أن ترافق حركة تطور الشعر، وترى أن النقد الحديث ما يزال وليدًا يحـــبو، ويـــبدو أن مـــا قاله يوسف الخال في مقدمة كتاب "الشعر في معركة الوجود" قد أثر على صياغة التصورات التي قدمتها خالدة سعيد، وقد حاولت من خلال كتاب "الشعر في معركة الوجود" أن تتخطى الاختلاف في النظرات والأســـاليب والآراء لتلملم منها بعض عناصر لمنهج نقدي حديث ونظرة نقدية حديـــثة إلى الشعر الحديث([1])، وهذا يشير إلى أن الطرح النقدي لمجلة شعر لم يكـــن ســـوى آراء وملاحظات، ونظرات ولم ترق إلى المستوى المنهجي، وقد أوضـــحت خـــالدة ســـعيد ذلك بقولها "فما من مقالة تتبع منهجًا مدروسًا في نقدهـــا، أو تـــتجه وجهـــة معينة وتتعمق فيها"([2])، من هذا المنطلق سعت إلى تشـــكيل تصورها عن منهج نقدي مستمد من الدراسات التي نشرت في كتاب "الشعر في معركة الوجود" ينحصر في عشرة عناصر:

١. دراسة الأثر الشعري على ضوء الشكل الأسطوري والرواسب الوثنية.
٢. استنباط حدس الشاعر ورسم الملامح الرئيسية للشخصية الفنية.
٣. تحلـــيل المعضـــلات الكيانية التي تقلق الشاعر، والكشف عن مواقفه الوجودية.
٤. البحث عن التراث الذي تمتد إليه جذور الشاعر والكشف عن مصادر المصطلح الشعري عنده.
٥. نقد اللغة من حيث متانة العبارة وحوشي الكلام والتعابير الدخيلة.

([1]) سعيد، خالدة، "الشعر في معركة الوجود"نقد"، مجلة شعر، س٤، ربيع ١٩٦٠، ع١٤، ص(٩١).
([2]) المرجع السابق، ص(٩٢).

٦. تحليل الأثر على ضوء المركبات التي تتحكم بنفسية الشاعر والاتجاه نحو دراسة الشعر على ضوء مذاهب التحليل النفسي.

٧. مقارنة الأثر بما يشترك في موضوعه باللغات الأخرى.

٨. تشخيص ذهنية الشاعر ومفاهيمه العامة.

٩. دراسة الشكل وتطوره وعلاقته بالمضمون وبذهنية الشاعر.

١٠. تفسير الأثر أو القيام بدور الوسيط بين القارئ والشعر.

ثم تقول في النهاية: "هذه الأساليب يمكنها أن تنمو لتصبح أساسًا لمنهج في نقد الشعر"(١)، مستجاهلة أو ربما غير مدركة مدى التباين في هذه الأساليب والعناصر.

بالطبع، إن هذه العناصر وهذا الإحساس بأهمية المنهج لم يكن بهذا القدر من الوضوح في كتابها "البحث عن الجذور" الذي يرجع وفق تاريخ الدراسات التي تضمنها إلى سنوات سابقة على صدور كتاب "الشعر في معركة الوجود"، لكن هذا الإحساس حضر في مقدمة الكتاب، في حين كانت في مناقشاتها تقترب - في كثير من الأحيان - من عامة الدراسات التي نشرت في مجلة شعر من حيث تركيزها على الدواوين الشعرية، والاهتمام بالمضامين الشعرية وعدم وضوح الرؤية المنهجية في النقد.

وتبدو دراستها لقصيدة أدونيس "البعث والرماد" أنضج دراسة نقدية، ليس ذلك لأنها أطولها فحسب، وإنما لما تظهره من مقدرة عالية وتماسك منهجي يشي بوضوح الهدف من دراسة النص الشعري. فالدراسة النقدية خاصة بنص "البعث والرماد"، ولهذا سيطر الحديث عن أسطورة الفينيق على أجواء الدراسة، ومن هنا تم تناول النص من خلال الأسطورة وفكرتها - كما

---

(١) المرجع السابق، ص(٩١-٩٢).

أشير عند الحديث عن يوسف الخال – فهي – إذًا – مرتبطة بما كان ينادي به الحزب السوري القومي.

في الـــبداية أشارت الناقدة إلى وجود طرفين في هذه الأسطورة، الأول إنســـاني؛ فالطائـــر يعبر عن "موقف الإنسان أمام الكون، فهو باقتحامه السور اللغـــز، المـــوت، إنما يقوم بفعل اختياري يرد به على العالم الذي جاء إليه غير مختار"([1])، والثاني كوني؛ والطرف الكوني من الأسطورة هو النار، وترى أن لها دلالات مـــتعددة في القصيدة، فهي "نفق يمتد بين حياة الإنسان والموت،وهي معـــرفة ومحـــبة وهاتان تنتهيان إلى البطولة والنداء .." ([2]) ، تفسر الناقدة لجوء أدونيس إلى الأسطورة تعويضًا عما فقده الإنسان في هذا العصر من عفوية أمام العـــالم، وتشير إلى أن الرؤية – عمومًا – متمثلة في أسطورة الفينيق واندماج الشاعر بالفينيق الطائر، كما أشارت إلى بعض الخصائص الأسلوبية مثل تكرار كـــلمة "غربة"([3])، وهي تتتبع مقاطع النص الشعري وتقف عند دلالة كثير من الصور الجزئية في القصيدة لتأكيد فكرتها عن حضور أسطورة الفينيق المرتبطة في ذهنها بالبعث والتجدد في الحضارة الهرئة الحافلة بالشعوذات والخرافات([4])، ولم تهمـــل الناقدة بناء القصيدة، فأشارت إلى المقاطع التي تتكون منها القصيدة وإلى علاقاتهـــا وارتـــباطاتها بـــالمقطع الأخير منها كما يبدو من قولها: "تبدو أقسام القصيدة السابقة وكأنها طريق دائري يحيط بهذا المقطع ويصعد إليه"([5])، ورأت

([1]) المرجع السابق، ص(٨٨).

([2]) المرجع السابق، ص(٨٩).

([3]) المرجع السابق، ص(١٠٠).

([4]) المرجع السابق، ص(٩٨).

([5]) المرجع السابق، ص(١٠١).

في هـــذا المقطـــع أنـــه يحمل دعوة إلى الموت، كما أشارت إلى جمالية التصوير والتعبير ودلالات بعض الألفاظ والرموز القصيرة في القصيدة([1]).

لاشك أن لهذه الدراسة أهمية كبيرة، فهي — من جهة — جعلت النص الشعري موضوعها الأساسي في التحليل والدراسة، و لم يأت النص على هامش الأفكـــار والآراء الـــنظرية، ثم إن الناقدة بدت مندمجة في مجرى حركات النص بصـــورة توحي أن ما تقدمه هو قراءة للنص الشعري، إضافة إلى مقدرة الناقدة على الكشف عن الرموز والدلالات الأسطورية والمرجعيات الشعرية التي تخص أدونـــيس، ثم الكشـــف عن الرؤى الفكرية التي يمثلها النص الشعري التي قلما التفت إليها النقاد في قراءاتهم لنصوص الشعر العربي الحديث.

إن ما قدم من دراسات نقدية في مجلة شعر تنخرط في طرحها مع النقد الـــذي صدر ضمن هذه المرحلة، فهي لم تتمخض في النهاية عن منهجية نقدية واضحة، وهذا حال غالبية النقد في الخمسينيات والستينيات، فباستثناء ما قدمه إحســـان عـــباس وحسين مروة كانت النظرة إلى النقد على أنه يقدم نوعًا من الخدمة للشعر، وأن مهمته ردم الهوة بين الشعر والقارئ.

إن مـــا يـــلحظ عـــلى النقد العربي للشعر الحديث في فترة الخمسينيات والستينيات انشغاله بأمرين:

١. الاهتمام بقضايا التجديد الشعري.

٢. الاهـــتمام بســـياق الـــنص الشـــعري مـــن خلال اللجوء إلى البعد الأيديولوجـــي الذي يمثله، أو استغلال النص للكشف عن حقائق حياة الشاعر الشخصية والنفسية ومقولاته الفكرية ومواقفه الحضارية.

([1]) المرجع السابق، ص(١٠٤-١٠٥).

إن هـــذه الانشغالات قد حالت دون الاهتمام بالنص الشعري في ذاته ونقـــده مـــن مـــنطلق فهم واضح لنصيته، فالدراسات التي تعاملت مع النص الشـــعري لم تجعل القراءة النصية غايتها، كما لم تظهر منهجية واضحة في نقد الـــنص، وإذا كانـــت مجلة الآداب قد ساهمت في الاهتمام بالنص الشعري من خـــلال تكلـــيف أحـــد النقاد في كل عدد من أعدادها بنقد ما نشر فيها من نصـــوص شـــعرية في العدد السابق، فإن ذلك لم يسهم في تشكيل وعي نقدي مـــنهجي للـــنص الشعري، فقد كان هذا النقد مجرد انطباعات عامة وسريعة يســـجلها الناقد إثر قراءة النص للمرة الأولى، فلا تكشف عن أبعاده الدلالية أو قـــيمه الفنـــية، وقد أشار كمال أبو ديب في تعليق نقدي مبكر إلى هذا الأمر فقـــال: "أنا أفهم من النقد أنه في حد ذاته عملية بناء تقوم على أساس تشريحي "للجثة" القصيدة الموضوعة تحت مبضع الناقد...، ولكنني لا أستطيع أن أتصور أن يضـــع هـــذا الشخص الذي سميناه – ناقدًا – الجثة أمامنا ويسلط الأضواء علـــيها .. لنراها فقط .. فتظل هي .. هي كما وقعت عليها عيوننا لأول وهلة دون أن يعمـــل فيها مبضعه بروح المشرح ..." (١) ، لقد كان كلام أبي ديب مـــنطلقًا من تصوره لطبيعة عمل الناقد وعلاقته بالنص الشعري، وهو يشير إلى وعي منهجي لحقيقة عمل الناقد.

كما أن هناك نقادًا آخرين أشاروا إلى غياب النقد النصي وابتعاد النقاد عن النصوص الشعرية وإلى غلبة غير النصي على النص ذاته، فقد وجهت ملك عـــبد العزيـــز انتقادًا للنقاد "الذين ينظرون إلى الشعر الجديد نظرتهم إلى الشعر التقليدي يصفون مثل هذا الشعر بالنثرية إذ ينظرون إلى كل سطر منه على حدة منتزعًا من بنية القصيدة الكلية ثم يقولون: أين الجمال أين الشعر ... ونسوا أن

---

(١) أبو ديب، كمال، "حول نقد قصائد العدد الماضي"، الآداب، س٧، أيلول ١٩٥٩، ع٩، ص(٦٩).

القصيدة الجديدة أصبحت بنية حية لا يمكن الحكم على جزء منها منفصلاً عن سائرها"([1])، وشكا علي جواد الطاهر من غلبة الدراسات التاريخية على دراسة شـــعر شوقي ورأى "أن التاريخ في الدراسات الشوقية غلب الفن وأن ما حول النص منها أغرق النص"([2])، وكانت إشارته هذه موجهة لضرورة الالتفات إلى الناحـــية الفنية في النص الشعري لكنه لم يقدم نقدًا نصيًا بل بلاغيًا، وهذا كله يوضح مدى حاجة النقاد العرب إلى منهجية نقدية تمكنهم من التعامل مع النص الشعري تعاملاً نقديًا قائمًا على أسس منهجية واضحة.

سؤال المنهج وقراءة النص

لقد بات من الواضح حاجة النقاد العرب إلى منهجية واضحة في النقد، فـــبدؤوا يلتفـــتون — منذ مطلع السبعينيات تقريبًا – إلى النقد الغربي الحديث بجديـــة ظهـــرت من خلال انتباه بعض النقاد إلى ما كان يطرح من تصورات ونظـــريات نقدية في الغرب مثل البنيوية، فقدم مطاع صفدي سنة (١٩٧٠م) بحثًا بعنوان "نحو المنهج في ثورة ثقافية عربية"، وكان مهتمًا بطرح السؤال حول المـــنهج، وحـــاول في الـــبداية التنصـــل مـــن وحي العنوان بالثورة بمفهومها الأيديولوجـــي الاشـــتراكي، وهذا يشير إلى تحولات هامة عما كان سائدًا في الستينيات، وقد طرح آراءً هامة ذات صلة واضحة بالفكر البنيوي فقال: "قبل كـــل شيء نقول إن دليلنا إلى معالجة هذا الموضوع هو تحليل دور اللغة في بنية الحضارة العربية .." ([3]) ، وأشار إشارات واضحة إلى ما دعاه بالفلسفة البنيوية

([1]) عبدالعزيز، ملك، "قضية الشعر الجديد"، الآداب، س٥، أيار ١٩٥٧، ع٨، ص(٥).

([2]) الطاهر، علي جواد، "اللوحة في الشوقيات"، الآداب، س٦، تشرين الثاني ١٩٥٨، ع١١، ص(١٦).

([3]) صفدي، مطاع، "نحو المنهج في ثورة ثقافية عربية"، الآداب، س١٨، نيسان، ١٩٧٠، ع٤، (١٩).

وإلى أهمية اللغة في دراسات المجتمع الإنساني وقضايا الأيديولوجيا([1])، كما أظهر ريمون طحان في دراسته "العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربي" بعض التصورات البنيوية أو البنيانية - كما دعاها - وتصوراتها عن اللغة([2]).

ولعل ما حاولته خالدة سعيد في بداية السبعينيات في دراستها "إيقاع الشوق والتجاذب/ حول قصيدة "هذا هو اسمي""([3]) يعد أكثر وضوحًا ودلالة على تحولات نقدية جدية مستفيدة — على نحو مباشر — من معطيات النظرية الأدبية الغربية، فهي تبدأ دراستها بطرح التساؤلات حول المتكلم في القصيدة؟ وكيف يمكن التحرك داخل النص الشعري؟ والتساؤل حول مسائل تخص مفهوم الجمال والقيم الجمالية ومعنى التجديد وحدوده، ودور الشاعر والعلاقة بينه وبين القارئ؟ ومن سيقرأ؟([4])، وهذه التساؤلات تكشف عن إحساس الناقدة بأهمية المنهج، فالتساؤل عن كيفية التحرك داخل النص الشعري يتعلق بصورة مباشرة بالعملية النقدية ذاتها؛ أي أن ذلك يشير إلى اهتمام النقد بتنمية طرقه وأساليبه وهو عمل منهجي له قيمته، كما أنه ينبئ عن وعي أكيد بأهمية التوجه نحو النص بمنهجية واضحة.

لقد كانت الآراء التي طرحتها خالدة سعيد ذات صلة واضحة باتجاهات القراءة في النقد الغربي، وإن لم تكن كافية لتقديم اتجاه في النقد، وهذا ما يشير إليه تحديدها للقصيدة بأنها "إثارة دعوة المغامرة والإبداع، والقارئ جزء

([1]) المرجع السابق، ص(١٩).

([2]) طحان، ريمون، "العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربي"، مجلة مواقف، أيار ١٩٧١، ع١٥، ص(٣٤).

([3]) نشرت أولاً في مجلة مواقف ١٩٧٠، ع٣، ثم أعيد نشرها في كتابها حركية الإبداع، أنظر: سعيد، خالدة، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، (٨٧).

([4]) المرجع السابق، ص(٨٩).

لا ينفصـــل عـــنها، القصيدة إمكان، خميرة، لا تكتمل بغير القارئ، إنها تفاعل معلـــق طموحها أن تحيا بالقارئ، بمثل هذا تنادي جماعة (Tel Quel) التي تقـــول إن الكاتـــب واضع النص (script) وكل قارئ يخلق هذا النص من جديد أي يملؤه بأبعاده الشخصية"([1])، وعلى الرغم من أنها قدمت القارئ على أنه مبدع للقصيدة([2]) إلا أن قراءتها انحصرت في أمرين:

١. متابعة الرؤية المتضمنة في القصيدة من خلال متابعة لغة النص، وتحديد المتكلم فيها وربط ذلك بالعالم الجواني لأدونيس على حد تعبيرها([3]).

٢. الحديث عن بنية القصيدة مبتدئة بالتنبيه على ملاحظتين:

"أ- لا وجود لما يسمى بالمضمون والشكل، فنحن إزاء الشكل – المضـــمون، لأن ما يسمى عادة بالشكل يتخذ هنا طبيعة جديدة، ويصبح موقفًا ونظامًا من العلاقات الداخلية، نظامًا للحركة"

"ب – ليســـت للقصيدة هندسة مغلقة ثابتة، لأنها دفعة أو حركة ولـــيس لهذه الحركة بداية أو نهاية ... تبدأ القصيدة وكأنها إضاءة مفاجئة لحـــركة كانـــت مســـتمرة من قبل وظلت مستمرة حتى بعد أن سكت الشاعر"([4]).

وهـــذه الـــتحديدات تؤكد توجه الناقدة نحو النص واهتمامها بمفهوم القصيدة من منطلق منهجها النقدي، وبناء على ذلك تصف بنية قصيدة أدونيس

([1]) المرجع السابق، ص(٩٤).

([2]) المرجع السابق، ص(٩٥).

([3]) المرجع السابق، ص(١٠٠).

([4]) المرجع السابق، ص(١٠٠-١٠١).

بأنهـــا ذات مســـارات وتيارات وتفجرات وأصوات تتلاقى وتندمج أو يخرج بعضها بعضًا، وتدعوها بالبنية المسرحية([1]).

إن دراسة خالدة سعيد – في الواقع – أنضج دراسة منهجية قدمت في النصف الأول من السبعينيات، وقد بدا توجهها نحو النص غاية في الوضوح مع امتلاك رؤية منهجية – على الرغم من أنها غير مكتملة – مستمدة من الاطلاع على النظرية الأدبية الغربية التي لا شك في أنها ساهمت في هذا التوجه على نحو جـــدي، إلا أن ذلك لا يعني أن الدراسة قد قدمت مفهوم القراءة بالقدر الكافي لتشـــكيل منهج أو اتجاه واضح في القراءة. وقد يكون نص أدونيس الذي كان مجال القراءة النقدية لخالدة سعيد هو ما نمى هذا الوعي النقدي، ولا يستبعد أن يكـــون أدونيس قد بنى نصه الشعري وفي ذهنه شيء غير قليل من التصورات النقدية لنظرية التلقي عن مفهوم النص.

وقد ترددت الشكوى من قصور النقد العربي لدى بعض الدارسين([2])، فأشار منير العكش إلى غياب نظرية عربية للشعر([3])، وحاول أدونيس أن يلفت الانتـــباه إلى إشـــكالية الـــنقد العربي الحديث من خلال عدم الاهتمام بالنص الشعري، فأشار إلى وجود اتجاهين في النقد العربي: الأول مدرسي يعالج الوقائع الـــتي تـــتعلق بالأثـــر المنقود وصاحبه، ويرفض كل تأويل أيديولوجي، والثاني

([1]) المرجع السابق، ص(١٠١).

([2]) يبدو أن هذه الشكوى ذات صلة واضحة بما أشير إليـــــه في دراسات الفكر العربي من أن العرب فـــي بداية السبعينات ١٩٧٠ عادوا لطرح سؤال النهضة بشكل مضاعف: "لماذا تأخرنا؟، وقد ربط ذلك بهـــزيمة العـــرب أمـــام إســـرائيل عام ١٩٦٧م، انظر: الجابري، محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٩٤، ص(١٣١).

([3]) العكش، منير، "الشعر بين حركة الخلق والاستجابة"، مواقف، كانون الثاني/ نيسان ١٩٧١، ع١٣ و ١٤، ٢١.

أيديولوجـــي يعطي دلالات للوقائع التي تتعلق بالأثر المنقود وصاحبه استنادًا إلى مـــنظور أيديولوجي([1])، وإذ يرفض أدونيس كلا الاتجاهين فإنه يقترح مفهوم الـــنقد الجديـــد بديلاً عنهما، ويحدده بقوله: "يحاول أن يقرأ النص بذاته ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالاً نقديًا – تقويميًا، من احتمالات عديدة، إنـــه إذن، لا يقـــدم مجموعة من الأحكام القاطعة وإنما يكشف، في النص، عن نظـــام مترابط من الدلالات لا يلغي إمكان قراءة ثانية تكشف عن نظام آخر، أي أنه يؤكد استقلالية النص"([2])، وما يقدمه أدونيس – هنا – يظهر تأثره بما كـــان يـــدور في الـــنقد الغربي من مفاهيم مثل القراءة وملامح من طروحات البنـــيوية، فالـــنقد الجديد – على حد تعبيره – نص ثانٍ ويجيء بمثابة لغة ثانية يمارســـها عـــلى لغة أولى([3])، إلا أنها – كما يبدو – ملاحظات متعجلة وغير منظمة بما فيه الكفاية لإقرار منهجية نقدية، وهذا ما جعل كثيرًا من النقاد – في مطلـــع السبعينيات – مترددين بين أكثر من منهجية في النقد، الأمر الذي يعد مؤشـــرًا على غياب منهجية في القراءة والنقد، أو – في أحسن الأحوال – عدم إدراك أبعاد المنهجية النقدية عند الممارسة العملية لنقد النصوص.

إن من أبرز الدراسات النقدية للشعر الحديث التي يظهر فيها تأثير غياب منهجـــية القـــراءة أو عـــدم وضوحها دراسات محيي الدين صبحي في كتابه "دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر"([4])، إذ يبدو من مقدمته عدم امتلاكه

([1]) أدونسيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص(٢٩٦)، وقد صدرت طبعته الأولى من سنة ١٩٧٢.

([2]) المرجع السابق، ص(٢٩٧).

([3]) المرجع السابق، ص(٢٩٧).

([4]) يشـــير محـــي الديـــن صبحي إلـــى أن الدراسات التي جاءت في هذا الكتاب قد كتبت في أوقات متـــباعدة تتســـاح علـــى مدى عشر سنوات، مما يعني أنها حصيلة جهد نقدي ينتمي للستينيات ومطلع

منهجية واضحة في النقد، فهو ينظر إلى النصوص الشعرية التي يتناولها على أنها تعبير عن البيئة أو المرحلة أو الفرد، ويوضح ذلك بقوله: "واكتفينا بتحليل هذه الآثـــار تحليلاً محايدًا واستنطاق مدلولات معانيها وحل رموزها، اقتناعًا منا بأن لكل نتاج منطقًا داخليًا يفرض المنهج النقدي الذي يلائمه ويكشفه"([1])، وهذا يعـــني أن الـــناقد لا ينطلق من فرضيات منهجية نقدية مسبقة، ونقده هو محض تعـــامل مـــع النص الشعري مع غياب الموقف النقدي المتبني لمنهجية في القراءة والتحليل يسعى إلى تشكيلها، وهذا ما جعله يتردد بين أكثر من اتجاه في النقد، فـــلجأ إلى السياق التاريخي في تحليله لقصيدة البياتي "بكائية إلى شمس حزيران"، واعتمد على الشرح في دراسته لديوان "الكتابة على الطين"، ولجأ إلى صاحب النص الشعري واستخدم جانبًا من المنهج النفسي في دراسة شعر نازك الملائكة، وعمـــد إلى التجربة الذاتية في دراسة شعر فدوى طوقان([2])، كما تكشف هذه الدراسات عن تنوع في التوجه؛ فهو يتوجه نحو النص في دراسته لقصيدة البياتي "بكائـــية إلى شمـــس حزيران"، أو نحو الديوان الشعري في دراسة ديوان البياتي "الكتابة على الطين"، أو تناول موضوع محدد لدى شاعر معين كما في دراسته "التســـامي وأزمة عدم تقبل الذات" التي اشتملت على ثلاثة دواوين: "عاشقة الليل" و"شظايا ورماد" و"قرارة الموجة" لنازك الملائكة.

أمـــا على صعيد التحليل للنصوص الشعرية فإن غياب المنهج قد وسم الدراســـة بعدم النضج في التعامل مع النص الشعري، إذ من المعروف أن العملية

السبعينيات، إلا أن مقدمة الكتاب تؤكد تردده بين أكثر من منهجية في النقد. أنظر: صبحي، محي الدين، دراســـات تحليلـــية فـــي الشـــعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢، ص(٩).

([1]) المرجع السابق، ص(٩).

([2]) أنظر تأكيده ذلك في المرجع السابق، ص(٩-١١).

النقدية القائمة على التحليل الفني للنص أو القراءة النقدية تستند إلى لغة واصفة لفنية النص الشعري ولغته وعلاقاتها ودلالاتها، لكن ما قدمه محيي الدين صبحي في دراســـة نص البياتي المشار إليه كان في أغلبه يمثل لغة موازية للنص الشعري، فإذا ما تم تجاوز بعض بداية الفقرات وبعض التعليقات القليلة عن الناحية الفنية فـــإن مـــا قدمه هو إعادة صياغة للنص الشعري وانخراط في مقولته الفكرية — القومـــية غالـــبًا، ولا شـــك في أن غياب المنهج هو ما أدى إلى هذه المصادرة للخطاب النقدي لحساب الخطاب الشعري.

ولعـــل محـــيي الديـــن صبحي كان أكثر معاينة للأبعاد الدلالية للنص الشـــعري في دراسته لديوان البياتي "الكتابة على الطين" التي وسمت بأنها شرح للديـــوان، ولعل تناول الديوان بالشرح قد دفعه إلى التعامل مع عدد من الرموز الأسطورية في النصوص الشعرية للبياتي مثل عشتروت وأوروفيوس([1])، وهو أمر دفعه إلى تناول الرؤى التي ينطلق منها الشاعر، فكشف عن أن "قصائد الديوان في حقيقـــتها تجلـــيات للموت والبعث، للعهر والطهر، لبكارة الزمن الآتي بعد انطواء الإمبراطوريات الصناعية الكبرى وتحرر الإنسان"([2])، وهذا يشي بحضور وعـــي الناقد في تحليله بدرجة تفوق ما قاله عن نص البياتي سابقًا، كذلك فإن وقوفـــه عند بعض النصوص كان أكثر من مجرد شارح كما في تحليله لقصيدة "كـــابوس اللـــيل والنهار"([3])، أما دراسته للدواوين الشعرية فكانت عبارة عن متابعة لمضمون النصوص الشعرية وربطها بالدوافع الاجتماعية، وهو يشير — في بداية دراسته لديوان "قرارة الموجة – إلى أنه لم يبحث عن العناصر الرئيسة التي

([1]) المرجع السابق، ص(٤٩-٥٠).

([2]) المرجع السابق، ص(٥١).

([3]) المرجع السابق، ص(٧٣).

تـــلم الـــنوازع المتعددة التي ظهرت في الدراسة خشية فقدان الميول الجانبية، ثم تتحول الدراسة – على حد قوله – "إلى دراسة منهجية تحط أو تشذب العناصر المعروضة، وليس هذا بدور نرتضيه لنقدنا"([1])، وهو موقف غريب ينم عن بعد عـــن الـــنقد المنهجي الذي من المفروض أن يكون هدف النقد ووسيلته، وربما كان فهم محيي الدين صبحي للمنهجية مختلفًا عما يراد به عادة.

ويلحظ تأثره بعلم النفس في دراسته لديوان "قرارة الموجة" مثل الحديث عـــن الـــنفس العصابية والاضطراب النفسي([2])، على الرغم من أنها لم توظف بالشكل الذي يفي بما يقتضيه المنهج النفسي، وقد عاد ليؤكد تبنيه له في خاتمة الدراسة([3]).

لقـــد بقيت الدراسة محدودة برؤى وتصورات تحوم حول النص أحيانًا، وتلتصـــق بـــه أحيانًا أخرى، لتكشف في النهاية عن البعد المضموني للنص في أحســـن الأحوال، وذلك أمر يمكن رده إلى فهم محيي الدين صبحي للنقد، فهو – حسب تعبيره – "تحليل النص الأدبي إلى عناصره .. وإرجاع كل عنصر إلى أصـــله الاجتماعي أو النفسي أو التراثي أو الغيبي، دون السماح لواحد من هذه العناصـــر بالطغـــيان عـــلى غـــيره. ثم إعادة تركيب تلك العناصر بغية إظهار الشخصـــية الأدبـــية ككل متكامل لإنسان يعاني تجربة ويعبر عنها تعبيرًا جماليًا فنـــيًا"([4])، وهذا أسلم الدراسات التحليلية إلى نوازع متعددة لم تتبلور لتشكل مـــنهجًا واضحًا، كل ما يمكن قوله إن ذلك أسفر عن البحث عن رؤية الشعر الكامـــنة في النص في أحسن الأحوال، وهذه التجربة النقدية متأثرة – تمامًا –

([1]) المرجع السابق، ص(١٢٥).
([2]) المرجع السابق، ص(١٢٧).
([3]) المرجع السابق، ص(١٤٩).
([4]) المرجع السابق، ص(١٥٢).

بـــتجربة إحســـان عباس النقدية في الخمسينيات لشعر البياتي ونازك الملائكة، ويؤكد ذلك إشارته إلى إفادة البياتي من المدرسة التصويرية التي هدته إلى منهجه منذ بداية حياته على حد تعبيره([1])، وهي الفكرة التي طرحها إحسان عباس في دراسته عن البياتي كما مر.

يـــبدو الأمـــر مخـــتلفًا في الدراسة الثالثة عن فدوى طوقان، إذ يوضح محـــيالدين صـــبحي — منذ البداية — منهجه النقدي بقوله: "هذه الدراسة عن الشـــاعرة فدوى طوقان تمثل منهجًا أعتمده دائمًا في الأبحاث الأدبية القليلة التي أكتبها، إذ أبدأ باستخلاص القضايا التي يعالجها الشاعر، وبتحديد موقفه منها ثم بالكشف عن تطور موقفه ..." ([2]) ، ويظهر هذا الإيضاح للمنهج توجه الناقد إلى الاهـــتمام بالوضع الاجتماعي باحثًا عن العامل النفسي والعامل الاجتماعي وتفاعلهما، مما يجعل الدراسة — على حد قوله — "قريبة من الحياة والواقع"([3])، ولا يفوتـــه — بعد ذلك — أن ينبه إلى أن دراسته تعتمد النصوص، لكنها — في الحقـــيقة — موظفـــة في النهاية من أجل دراسة شخصية الشاعر، ولذلك فقد جـــاءت النصوص موجزة من أجل الحرص "على تسلسل عرض التجارب لتبرز كـــلاً موحدًا يستبين القارئ وراءه الشخصية الإنسانية — الفنية التي هي الهدف الأول والأخير للدراسة الأدبية"([4])، وهذا يعني أن البحث عن شخصية الشاعر هو هدف الناقد لا دراسة النص دراسة منهجية تكشف أبعاده كافة، فالنقد — في فهمـــه — بحـــث عن مضمون النص وارتباطه بظروف إنتاجه، والدراسة في النهاية دراسة للشاعرة لا لشعرها، أي أنها امتداد لمعطيات الاتجاه التاريخي.

([1]) المرجع السابق، ص(٧٣).

([2]) المرجع السابق، ص(١٥٩).

([3]) المرجع السابق، ص(١٦٠).

([4]) المرجع السابق، ص(١٦١).

إن ذلـــك يشـــير إلى عدم تشكل منهجية نقدية في الوقت الذي بدأت تـــتردد فيه – لدى النقاد العرب – أسماء مناهج نقدية شائعة لدى الغرب مثل البنيوية، كان ذكرها مصحوبًا بالشكوى من حال النقد العربي الحديث، إلا أن ممارســـات النقاد في نقدهم العملي للنصوص كانت تشعر بغياب المنهج أو عدم الوصول إلى صياغة لمنهج نقدي، فدراسة جلال فاروق الشريف "الشعر العربي الحديـــث الأصول الطبقية والتاريخية" (١٩٧٦م) نموذج لهذه الحالة، فعلى الرغم من إشارته – في المقدمة – إلى أنه لا يقدم دراسة نقدية وإنما بحث حول ظاهرة الـــتجديد في الشعر العربي الحديث وعلاقة ذلك بالشروط التاريخية الراهنة من تطور المجتمعات العربية(١)، ويلجأ من أجل ذلك إلى "التفسير الاجتماعي"، مع تأكيده أن دراسته "ليست دراسة سوسيولوجية بكل معنى الكلمة"(٢) وهذا ما أبعـــده عـــن النص عمومًا إلا أنه أدرك تأخر النقد لدى العرب مقارنة بالتطور الـــنقدي العالمي الذي اعتمد على مناهج واضحة ومتكاملة وجادة في الدراسة الأدبـــية كالمـــنهج الفينوميـــنولوجي أو البنيوية أو النظرية الماركسية على حد تعبيره(٣).

ولعل غياب المنهج هو ما جعل الناقد يبتعد عن تناول النصوص، وجعله يشير في مقدمة الدراسة إلى أنه لا يقدم دراسة نقدية، ولذلك – أيضًا – عندما تـــناول شعر السياب في الفصل الموسوم بـــ"قراءة في حياة السياب وشعره في ضـــوء منهج صدقي إسماعيل" جعل مما قدمه صدقي إسماعيل في كتابه "العرب وتجـــربة المأســـاة" منهجًا قائمًا على عد مأساة الإنسان منطلقًا لتناول موقف

---

(١) الشريف، جلال فاروق، الشعر العربي الحديث الأصول الطبقية والتاريخية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦، ص(٥).

(٢) المرجع السابق، ص(١٦).

(٣) المرجع السابق، ص(١٨).

الشعراء العرب من الحياة([1])، وعند تناول جلال الشريف للسياب وشعره اهتم بحياته وتجربته الحياتية والشعرية ولم يهتم بالنصوص على نحو جدي، وهذا — حتمًا – يؤكد غياب المنهج.

إن هذه المحاولات النقدية التي ظهرت في النصف الأول من السبعينيات كفيلة بدفع النقاد للتوجه نحو النص والبحث عن منهج يحقق هذا التوجه، إلا أن مدى التوفيق في ذلك قد بقي مرهونًا بمدى اطلاع النقاد العرب على النظرية الأدبية لدى الغرب، فطرح مفهوم القراءة وحده دون سياقاته النقدية، ودون معرفة بأصوله الفلسفية غير كاف لتقديم نقد نصي يأخذ باعتباره وحدة النص الشعري وكليته في التحليل، ويستند إلى أسس وأصول كفيلة باستيعاب معطيات العملية الإبداعية.

لقد كان من الطبيعي بعد أن أثار النقاد التساؤل حول المنهج أن يسفر ذلك عن ميل واضح نحو النص مصحوب بوعي منهجي لأهمية هذا التوجه، وقد كان لبعض التصورات النقدية النظرية أثر فاعل في رفد هذا التوجه منذ منتصف السبعينيات تقريبًا، فقد بدأ كمال أبو ديب يقدم تصوراته البنيوية — على نحو جدي — في بحثه "الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة: دراسة في البنية"، حيث أظهر أهمية التوجه نحو النص في حديثه عن تناول الصورة بعدها "بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل"([2]) وأوضح خلال ذلك أن غرضه "تأسيس منهج نقدي"([3])، يضاف إلى هذه الدراسة دراسات

([1]) المرجع السابق، ص(١٣٤).

([2]) أبو ديب، كمال، "الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة: دراسة في البنية"، مجلة مواقف، ربيع ١٨٧٤، ع٢٧، ص(١٩)، ثم عاد فنشره في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي".

([3]) المرجع السابق، ص(٢٠).

نظـــرية أخرى أسهمت في تشكيل الرؤية المنهجية في النقد العربي الحديث من خلال تقديم المناهج الغربيـــة في دراســـات نظرية لعل أبرزها: "مشكلة البنية" (١٩٧٦م) لزكـــريا إبراهـــيم و"الأسلوبية والأسلوب" (١٩٧٧م) لعبد السلام المسدي و"نظرية البنائية في النقد الأدبي" (١٩٧٨م) لصلاح فضل وغيرها.

إن ظهور هذه الدراسات النظرية يعد مؤشرًا على انفتاح النقاد العرب على النظرية الأدبية المعاصرة في الغرب والإفادة المباشرة منها، ولا شك أن ذلك – أيضًا – ينعكس على الدراسات التطبيقية، فقد ظهرت دراسات عدة للشعر العربي الحديث جعلت النص الشعري غايتها من العملية النقدية، وأقدمت على تحليله بوعي منهجي واضح.

لقد وجد النقاد العرب أنفسهم أمام مشروع كبير يتمثل في إعادة إنتاج ما تلقوه من اطلاعهم على النظرية الأدبية المعاصرة في الغرب الذي لم يكن حتى هذه الفترة واسعًا وشاملاً وناضجًا بالقدر الكافي، وهذا ما انعكس على طبيعة الممارســـة العملية لنقد النصوص بتبلورها في تيارين أساسيين يمكن تمييزهما لدى مطالعـــة الجهود النقدية التطبيقية في دراسة الشعر العربي الحديث منذ منتصف السبعينيات وحتى اللحظة الراهنة([1]):

– التـــيار الأول يتمثل في تبني الاتجاهات النقدية الغربية بصورة مباشرة كالبنـــيوية والأسلوبية ... وهو ما سيتم بحثه مفصلاً في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

– والتـــيار الثاني يتمثل في دراسات أفادت من معطيات النظرية الأدبية الغربـــية بمختـــلف اتجاهاتها ومفاهيمها دونما تقيد بأي منها، بعضها انطلق من

([1]) لقـــد وصفت هذه المرحلة على أنها تمثل مرحلة انتشار الأسلوبية والبنيوية في النقد العربي، أنظر: العجيمي، محمد الناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص(١٣٤).

موضوعات معينة لعل أبرزها الأسطورة، وبعضها الآخر لجأ إلى الممارسة العملية المباشرة في قراءة النص الشعري ودراسته من خلال استغلال مفاهيم مثل: قراءة أو دراسة دون أن تحدد هذه المفاهيم أو تظهر صلتها بالاتجاهات النقدية الغربية وتلزم نفسها بها، وعلى أساس ذلك أمكن تناولها من جهتين:

الدراسات الأسطورية

يرتبط النقد الأسطوري في الغرب بمفهوم النماذج العليا (Archetypes) ([1]) الذي قدمه – أولاً – عالم النفس كارل يونغ (C. Jung) وقصد به "الأسس الخبيئة من العقل غير الواعي.. وهي صور وعواطف موروثة مع بنية الدماغ"([2])، واستغله نورثروب فراي (Northrop Frye) في تأسيس منهج لنقد أسطوري حاول من خلاله الوصول إلى المبادئ البنيوية للأدب على اعتبار أنها وثيقة الصلة بالأساطير والديانة، واستخدم – في سبيل تحقيق ذلك – رمزية التوراة والأساطير القديمة على أنها قواعد للنماذج الأدبية البدئية([3])، وكان يبحث عن العنصر البنيوي الذي يتكرر في الأساطير والأدب([4])، وهذا ما أكسب هذا النقد بعدًا منهجيًا يوضح أهدافه ومراميه وخطواته الإجرائية في التعامل مع الأدب، حيث تقوم – كما يقدمها فراي – على التحليل البنيوي للنص ثم الانسحاب إلى

([1]) الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص(٢٣٠).

([2]) يونغ، كارل غوستاف، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، ترجمة نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص(٤١).

([3]) فراي، نورثروب، تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ١٩٩١، (١٩٦)

([4]) المرجع السابق، ص(٢٠١).

الـــوراء بحـــثًا عن النموذج الأعلى([1])، فهل وجدت هذه المنهجية طريقها في الدراسات النقدية الأسطورية للشعر العربي الحديث عند النقاد العرب؟

قدمـــت دراســـات عدة تناولت الأسطورة في الشعر العربي الحديث، تباينت في توجهاتها من حيث ارتكازها على أسس منهجية أو الاكتفاء بالبحث عن الرموز الأسطورية، لعل أهمها:

أولاً: أنس داود:

بـــدأ أنس داود بتحديد منهجه في هذه الدراسة بقوله: "والمنهج الذي اتبعه في هذه الدراسة هو المنهج الذي أؤثره دائمًا في دراسة "ظاهرة أدبية" ... ويتمثل في:

١. اصطفاء "النص الأدبي" ...
٢. تحلـــيله وتفسيره .. في ضوء النتاج الأدبي العام، وفي ضوء الخصائص الذاتية لهذا النص.. مع عدم إغفال ما يفيد النص — في استيعابنا له — من إلمام بحياة الشاعر وعصره وظروفه الاجتماعية ومشكلاته النفسية.. وغير ذلك"([2]).

فهـــذا الـــتحديد يكشف عن غاية الناقد في اختيار الأسطورة منطلقًا لـــنقده، فهو يصدر من منطلق تفسيري بالدرجة الأولى يهدف إلى فهم النص الشـــعري من خلال تفسيره وربطه بحياة الشاعر وعصره، مما يعني — في المحصلة النهائـــية — أن الأسطورة لا تشكل — لديه — منطلقًا لصياغة منهج نقدي مميز

([1]) فراي، نورثروب، الأدب والأسطورة، في كتاب: في النقد والأدب، تقديم وترجمة وتعليق عبدالحميد إبراهيم شيحة، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٩، ص(٣١).

([2]) داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص(٨-٩)

بموضوعه كما فعل فراي، أو أن تكون دراسة الأسطورة بدافع من منهج نقدي محـــدد، ومن هنا كانت وقفته عند النصوص الشعرية تقوم على تتبع النص عبر شـــرائحه وتحديـــد مرجعيات رموزه الأسطورية، والربط بينها كما في تحليله لقصـــيدة "الـــبحار والدرويش" لخليل حاوي([1])، أو قصيدة "عذاب الحلاج" للبياتي([2]).

وعـــلى الرغم من أن الناقد قد التفت إلى أمور هامة على صعيد دراسة الأســـطورة في الشعر العربي الحديث مثل التفاته إلى وشائج الاتصال بين الرموز الـــتي تـــبدو متباعدة في الظاهر كاستخدام أوديسيوس والسندباد([3])، أو تردد بعـــض الرموز في كثير من الأشعار بمعانٍ متقاربة على نحو ما تردد "يهوذا" في التعـــبير عن الخيانة الرخيصة أو الندم ...إلخ، ومثل رموز المسيح وتموز ولعازر وتـــرددها في إطار فكرة البعث، لكن ذلك لم يشكل حافزًا لمتابعة هذه الأفكار بمنهجـــية منظمة، ودراسة تطبيقية تكشف عن أبعاد هذه الملاحظات في الشعر العـــربي المعاصـــر، وذلـــك يرجع – دون أدنى شك – إلى أن الناقد تعامل مع الأســـطورة بعدّهـــا مجرد ظاهرة في الشعر العربي الحديث، وهذا ما يظهر من تقسيمه لمراحل استخدام الأسطورة في الشعر العربي الحديث إلى ثلاث مراحل:

١. اســـتقاء الإشـــارات مـــن التراث العربي كما ظهر في شعر البارودي وشوقي وحافظ.

٢. إضـــافة مصدر آخر للإشارة الأسطورية، متمثلاً في الأساطير اليونانية كما ظهر في شعر جماعة الديوان والمهجر وأبولو.

([1]) المرجع السابق، ص(٢٦٤).

([2]) المرجع السابق، ص(٣٤٢).

([3]) المرجع السابق، ص(٢٥٠).

٣. التوســـع في استخدام الأسطورة وفي مصادرها؛ يونانية وفينيقية وبابلية كما ظهر في الشعر الحر([1]).

وبســـبب مـــن ذلـــك لم تظهر دراسته للأساطير الواردة في النصوص الشـــعرية كما لو أنها قراءة، بحيث تبدو النصوص الشعرية بعيدة غير مندمجة في الدراسة كما في دراسته لقصيدة البياتي "عذاب الحلاج".

ثانيًا: ريتا عوض:

لعـــل دراســـة ريتا عوض أكثر الدراسات الأسطورية في النقد العربي الحديـــث وضوحًا من حيث المنهجية، فقد استندت – بشكل مباشر – إلى ما قدمـــه فراي عن النقد الأسطوري، وقدمت آراءه في الفصل الأول من الدراسة الـــذي خصصته للكشف عن منهجية "النقد الأسطوري"، فأكدت أن دراسة الـــنماذج الأصـــلية (العلـــيا) هي محور النقد الأسطوري([2])، وعلى الرغم من إشـــارتها إلى بعـــض آراء ليفي شتراوس (Levi – Strauss) ويونغ إلا أن أفكار فراي كانت أكثر حضورًا وتمثلاً في دراساتها التطبيقية.

إن تقـــديم فصل خاص يوضح منهجية الناقدة هو أمر غاية في الأهمية، فهـــو يـــدل عـــلى نضج منهجي، وقد بدا – واضحًا – إدراكها لإفادة النقد الأســـطوري مـــن العلوم الأخرى مثل الأنثروبولوجيا (Anthropology) وعـــلم الـــنفس([3])، وهـــذا ما أسهم في وضوح منهجيتها النقدية، فحددت

([1]) المرجع السابق، ص(٢٣٠-٢٣١).

([2]) عـــوض، ريـــتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص(١٦).

([3]) المرجع السابق، ص(١٧-١٨).

الأسطورة من منطلق النقد الأسطوري "من حيث هي مبدأ بنائي ينظم الشكل الأدبي"([1])، وهذا ما يميز عملها عن الدراسات الأسطورية الأخرى.

ولعـــل في اختيار الناقدة لأسطورة الموت والانبعاث سببًا في الوضوح المـــنهجي، خصوصًا أنها أضافت فصلاً بعنوان "موت الحضارة العربية وانبعاثها وتجلـــيهما أسطورة في الشعر الحديث" كان بمثابة تجلٍ واضح لما طرحه فراي، وهـــذا يكشـــف عن قيمة المنهج في الدراسة الأسطورية، إذ يبعد التحليل عن المباشرة في البحث عن الأساطير، فلم تعد الغاية من النقد هي التفسير والتقوقع داخل النص أو حتى داخل الرموز الأسطورية الموظفة فيه وحسب.

لقـــد وقفـــت الناقدة عند نصوص شعرية هي "أنشودة المطر" للسياب و"لعـــازر" لخليل حاوي و"الرأس والنهر" لأدونيس و"قصائد حب إلى عشتار" للبـــياتي، وتناولت تجليات أسطورة الموت والانبعاث في هذه النصوص المختارة على المستوى الفردي والقومي والحضاري والإنساني، وقد اعتمدت الناقدة على توضـــيح الرؤيا الخاصة بكل شاعر من خلال إيراد مقاطع من شعره ثم دراسة نص شعري كامل ترى فيه خير ما يمثل هذه الرؤيا، واتسم التحليل بمتابعة جمل النص الشعري كما هو الحال في تحليل "أنشودة المطر" حيث نظرت إليها على أنهـــا "صورة لأسطورة الموت والانبعاث .. فإله الخصب الميت المنبعث والإلهة الأم الكـــبرى همـــا الرمزان المحوريان اللذان ترتكز إليهما القصيدة"([2])، غير أن التحلـــيل لم يخـــل – في بعـــض الأحيان – من الضبابية والفوضى في إعطاء الـــدلالات للرموز الأسطورية، ففي تحليلها لقصيدة "لعازر" التي ترى أنها تمثل "مأساة الحضارة العربية وانبعاثها المشوه" تعطي رمز "لعازر" أكثر من دلالة فهو

([1]) المرجع السابق، ٣٢.

([2]) المرجع السابق، ١٠١.

– حينًا – "رمز الإنسان العربي الذي عاش الانبعاث المشوه"([1])، وهو – حينًا آخر – ابن الإلهة الكبرى وعروسها على حد تعبيرها([2])، وهو – حينًا ثالثًا – "الخضـــر الذي كتب عليه أن يصارع تنينًا"([3])، وفي تحديد دلالة زوج "لعازر" ترى – أولاً – أنها "ترمز إلى الحضارة التي انجرت إلى جحيم القبر"([4])، ثم تعود فتقول "فزوج لعازر هي الإلهة الكبرى: الأم العروس، هي الأرض التي ما زالت مشرقة مثل المرآة"([5]).

إن ذلك كله لا يقلل من القيمة النقدية للدراسة – عمومًا – من حيث وضـــوح منهجها النقدي، ومحاولة تأسيس منهجية للنقد الأسطوري، وهو ما غاب عن كثير من الدراسات الأسطورية للشعر العربي الحديث كما في دراسة علي البطل "الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب"([6]) وعبد الرضا علي "الأســـطورة في شعر بدر شاكر السياب"([7])، حيث بدا أن منطلقهما تفسيري كما سيوضح في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

ثالثًا: علي الشرع

لعل في متابعة بعض النقاد لأساطير محددة في الشعر العربي الحديث قيمة خاصـــة مـــن خـــلال الاهتمام بالفكر الذي تحمله هذه الأسطورة وتجليه في

([1]) المرجع السابق، ص(١٢١).

([2]) المرجع السابق، ص(١٢٤).

([3]) المرجع السابق، ص(١٢٥).

([4]) المرجع السابق، ص(١٢١).

([5]) المرجع السابق، ص(١٢٤).

([6]) الـــبطل، علـــي، الرمـــز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٨٢.

([7]) علي، عبدالرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

النصوص الشعرية، وهذا ما تمثل في دراسة علي الشرع "الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث"، إذ أشار الناقد – بعد عرضه لأسطورة بروميثيوس وتجلياتها في الأدب الغربي – إلى طبيعة الفكر الذي تحمله هذه الأسطورة من "إثبات جدارة الإنسان بعالمه الأرضي وإثبات شرعيته في أن يكون إله عالمه الدنيوي الخاص"([1]) وهذه الدراسة لا تشكل مجرد دراسة أسطورية ذات منحى تفسيري بحت، إذ يبدو تركيز الناقد على التعامل مع الأسطورة على أساس ما تمثله من فكر مبني على "نزعات التشكك أو التساؤل حول القناعات العامة المتعلقة بمسألة الإيمان بالله"([2])، وكون هذا الفكر يشكل ظاهرة في الشعر العربي الحديث، وهذا ما جعل الناقد يتلمس بدايات هذه الظاهرة، ولا يخفى مدى صلة هذا الفكر الذي تحمله الأسطورة ويلح عليه الناقد، بالفكر الحداثي الغربي.

إن تجريد الأسطورة – لدى الناقد – أكسب دراسته ميزة خاصة، حيث لم تقف عند حدود حرفية الأسطورة بل تعمق في الكشف عن حضور هذا الفكر المرتبط بها على أساس أنه تجل لأسطورة بروميثيوس، وتأكيد للفكر الحداثي في النص الشعري، وهذا ما تجسد في دراسة بعض النصوص الشعرية مثل قصيدة "المزيفون" للبياتي([3])، غير أن الإشكالية في ذلك أن الدراسة لم تهتم بمحاولة توضيح منهجيتها النقدية وطريقة التعامل مع النص الشعري.

لقد كانت الظواهر الفكرية النابعة من الأساطير مدار اهتمام الناقد في دراسات أخرى عن أسطورة أوروفيس جمعت في كتاب حمل عنوان "أورفية والشعر العربي المعاصر"، وقد أشار الناقد إلى أن ما يشغله هو "البحث عن

([1]) الشرع، علي، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي، ١٩٩٣، ص(٤٦).

([2]) المرجع السابق، ص(٤٩).

([3]) المرجع السابق، ص(١٣٣).

طبـــيعة تشـــكل الـــبنى الفكرية والفنية لدى عدد من مشهوري الشعر العربي المعاصـــر"([1])، وسلك الناقد الطريقة ذاتها – التي اتبعها في الكشف عن الفكر الـــبروميثي في الدراســـة السابقة – في متابعة أسطورة أوروفيس والفكر الذي تضـــمنته في شعر كل من السياب وأدونيس والبياتي، وكانت الدراسة النقدية أكثر قربًا من النصوص الشعرية من الناحية القرائية، حيث تعامل الناقد مع فكرة الأســـطورة بعدّها "قالبًا جاهزًا أو بنية متكررة تنطوي على تحويرات بسيطة في عناصرها تبعًا للسياق الخاص بكل قصيدة"([2])، وقوله هذا يشعر بالتأثر بطريقة فـــراي في النقد الأسطوري، إلا أن الناقد لا يكشف عن منهجيته بشكل مباشر وواضح وصريح.

ومما يلحظ في هذه الدراسة انشغالها بمتابعة الفكر الأسطوري مما حصر اهتمام القراءة النقدية في المقاطع الشعرية التي اشتملت على هذا الفكر دون أن يكشـــف عـــن فاعليته في مبنى النص كاملاً، بمعنى أنه تعمق في دراسة المقاطع الشـــعرية الـــتي حملت فكر أسطورة أوروفيس بخلاف ما يراه ماجد السامرائي الـــذي يقـــول إن الناقد "بقي "تفسيريًا" أكثر منه تحليليًا يستغور أعماق النص ويكشـــف عـــن علاقاته الداخلية"([3])، لكن ذلك لم يكن على مستوى النص الشعري كاملاً.

إن المـــتابعة للدراسات النقدية التي اختصت بالجانب الأسطوري تشير إلى أنها لم تسع إلى تشكيل منهج نقدي يتسم بالوضوح إلى حد معقول باستثناء المحاولة المبكرة – نوعًا ما – لريتا عوض ولم تجد متابعة لما طرح فيها من قضايا

([1]) الشـــرع، علي، الأورفيه والشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩، ص(٨)

([2]) المرجع السابق، ص(٦٧).

([3]) السامرائي، ماجد، "الأورفية والشعر العربي"، مجلة أفكار، عمان، آب ٢٠٠٠، ع١٤٥، ص(٧٨).

منهجـــية، فدراسة يوسف حلاوي "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر" تتعامل مع الأسطورة بوصفها ظاهرة شعرية حاول بحثها من خلال نماذج من النصوص الشـــعرية في ظل منهجية خاصة بالناقد، محددة بشكل دقيق قدمها بقوله: "وقد كانـــت الدراسة انطلاقًا من البحث عن العناصر الدرامية في القصيدة وملاحقة تفاعلاتها، ومن ثم اكتشاف بنية القصيدة، أي الشيفرة المخبأة وراء النص"([1])، ويؤكـــد الـــناقد تركـــيزه على بناء العمل الفني والبحث عن الوظيفة الجمالية للأســـطورة في الشـــعر العـــربي المعاصـــر ثم الموقـــف أو الـــرؤيا عند شاعر الأســـطورة([2])، فهل يكفي ذلك ليشكل منهجية نقدية؟ فالأفكار التي طرحها الناقد هي من الأمور العامة التي تتعامل معها غالبية المناهج النقدية، فالبحث عن البـــناء الفـــني ورؤية الشاعر أصبحا من مسلمات القراءة النقدية ولا يمكنها أن تسم منهجًا دون غيره.

إن ذلـــك يتضح في قراءته لـــ"أنشودة المطر"([3]) إذ يرى أن المطر هو المحـــور الأساســـي فـــيها، وانطلاقًا منه تتفرع القصيدة إلى اتجاهين: أسطوري وواقعـــي، ثم يكشف عنهما ويظهر علاقات التبادل بين عناصرهما، ويؤكد أن أســـطورة عشـــتار تمثل الخلفية الضمنية للقصيدة، فالقراءة لا تتسم بخصوصية منهجية، فالحديث عن الأسطورة أمر يفرضه النص الشعري، والشيء المختلف منهجيًا فيها غير واضح، فلا مجال لملاحظة سمات منهج أسطوري تحديدًا، كما أن غياب الحديث عن سمة استخدام الأسطورة في النص أمر واضح، ومفاد ذلك كله أن الناقد لم يستطع أن يقدم نقدًا أسطوريًا قائمًا على أسس منهجية خاصة

([1]) حـــلاوي، يوســـف، الأســـطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيـــروت، ط١، ١٩٩٤، ص(٩).

([2]) المرجع السابق، ص(١٠).

([3]) المرجع السابق، ص(٤٣).

بالأســـطورة، فلـــيس هـــناك سوى استغلال للأسطورة في ظل دراسة نقدية اســـتفادت مـــن الطروحات النقدية المعاصرة بشكل مجمل، و لم تختص بمنهجية محددة.

القراءات النصية

لقد كان من الطبيعي إثر هذا الانفتاح على النظرية الأدبية المعاصرة في الغـــرب – منذ مطلع السبعينيات تقريبًا – أن تظهر مفاهيم نقدية مثل: قراءة ودراســـة نصية وتشهد انتشارًا واضحًا في طروحات النقاد العرب، ولعل أكثر هـــذه الطروحات تمثيلاً لذلك أربع دراسات حاولت أن تستغل مفهوم القراءة في تناول النص الشعري:

أولاً: محمد أبو الأنوار

قدم محمد أبو الأنـــوار دراسة بعنوان "قراءة في الشعر العربي الحديث" (١٩٧٦م) بـــدأ فيها بتحديد مفهوم القراءة بأنه "التأمل الجاد والنظرة الفاحصة طلـــبًا للفهم والإحساس بمعطيات النص، والفهم والإحساس معًا محاولة التقدير والكشف عن العلاقات والدلالات المتعددة خلال لغة جمالية خاصة"([1])، وهو يطـــرح هذا المفهوم في ظل فهمه لأبعاد دور المتلقي باعتباره قارئًا مثقفًا مؤهلاً للقـــيام بهذا الدور([2])، ويطرح الناقد تصوره للعملية النقدية من خلال مواجهة الـــنص مواجهـــة يمكن بها النفاذ مما قيل إلى ما لم يقل([3])، وهذه نقطة جديرة

([1]) أبو الأنوار، محمد، قراءة في الشعر العربي الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٦، ص(٥).
([2]) المرجع السابق، ص(٦).
([3]) المرجع السابق، ص(١٠).

بالـــتقدير حيـــث يجعل الناقد عمله محصورًا في النص الشعري لو أنها وجدت ســـبيلها إلى التطبيق، لكن المشكلة تكمن عند تفعيل هذه الرؤية النقدية، فلدى مـــتابعة تحليله لقصائد البارودي وشوقي والعقاد والمازني وعبد الرحمن شكري وغيرهـــم يظهر مدى التباين بين التنظير والتطبيق، ففي الوقت الذي تشعر فيه المقدمة أن الناقد يقدم رؤية نقدية جديدة مختلفة عما كان سائدًا لدى النقاد في فترة السبعينيات إجمالاً تأتي الممارسة العملية لنقد النصوص تقليدية للغاية، فأول مـــا يبـــتدأ به قراءة نص البارودي وشوقي ذكر مناسبتهما([1])، كما اتسمت القراءة بمتابعة الأبيات الشعرية بشكل منفصل دون محاولة لتناول النص باعتباره كـــلاً واحـــدًا، ثم ينهي القراءة بتعقيب يذكر فيه الخيال والعاطفة التي يصفها بالصدق وما إلى ذلك([2]).

إن هـــذه التجزئة معهودة ومعروفة في النقد العربي منذ فترة مبكرة فقد ظهر بعض ملامحها في نقد السحرتي بشكل خاص، وهذا يشير إلى أن الناقد لم يـــعِ أبعاد مفهوم القراءة الذي قدمه ولا ارتباطه بالاتجاهات النقدية المعاصرة في الغرب وقيامه على فهم النص الأدبي بصفته كلاً واحدًا لا مجال لفصل مكوناته عن بعضها بهذه الطريقة المدرسية.

ثانيًا: إلياس خوري

تتضـــح معـــالم المنطلق النقدي لتوجه إلياس خوري من مد كتابه "دراســـات في نقد الشعر" (١٩٧٩م)، فهو يعده "محاولة في قراءة الشعر العربي المعاصـــر"، وذلك ما يظهر من تصوره لهذه القراءات التي يقدمها حيث تهدف

([1]) المرجع السابق، ص(٢٩ و ٥٩).

([2]) المرجع السابق، ص(٤٨ و ٦٢).

"إلى الوصول نحو ممارسة نقدية تنطلق من النص الإبداعي أساسًا. ثم تقوم بربط النص بالمستوى الأدبي العام، الذي هو جزء من المستوى الأيديولوجي، في سبيل الوصول نحو القدرة على ربط النص الإبداعي بالممارسة الاجتماعية"([1])، وهذا ما يشير إلى وعي الناقد بعمله منهجيًا، كما يشير إلى اتضاح الرؤية النقدية التي ينطلق منها في قراءته لثلاثة نصوص من الداخل والخارج معًا على حد قوله، وهي "أنشودة المطر" للسياب و"مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس و"سرحان يشرب القهوة" لمحمود درويش([2])، أما قراءته لمجموعة محمود درويش "محاولة رقم (٧)" فهو يعدها محاولته الأولى المكتملة لدراسة الشعر من الداخل، وبالتالي سيبدو التركيز الشكلي فيها مبالغًا به قليلاً([3])، وهذا المنطلق يؤكد الاعتبارات النصية التي ينطلق منها الناقد، ويؤكد أن أثرًا واضحًا للنقد الغربي على هذه الدراسة وبشكل خاص النقد البنيوي دون أن يتقيد به.

تقوم القراءة النقدية في دراسة إلياس خوري على أن "الانطلاق من النص، يفترض أساسًا، وضع النص داخل مرحلته التاريخية، داخل المستوى الأيديولوجي العام ودون إهمال خصوصيته الأدبية، أي دراسته ضمن هذا المستوى أيضًا"([4])، مما يعني أنه يتعامل مع النص من الداخل، ويتعامل مع الإطار التاريخي (السياق)، ويتعامل مع الخصوصية الأدبية للنص أي شعريته، وهو أمر شكلي، وهذه التوجهات مجتمعة قد تكون قيمة لو فهمت على أنها لحمة واحدة ضمن نسيج كلي، بمعنى أن تجد منظومة منهجية معينة تنطلق منها، لكنها – في الحقيقة – لم تصل هذا المستوى، فأوجدت حواجز بين الداخل

([1]) خوري، الياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص(٥).

([2]) المرجع السابق، ص(٥).

([3]) المرجع السابق، ص(٦).

([4]) المرجع السابق، ص(١٠).

والخارج دون أن يوجد ما يمنح الجمع بينهما شرعية ما، وهذا ما سينعكس على قراءته للنصوص الشعرية، إذ تبدو موزعة وغير متسقة كما لو أن كلاً منها أكثر من قراءة.

يبرز التباين بين المستويين الداخلي والخارجي في قراءته لقصيدة "أنشودة المطر"، فهو يقرأ النص الشعري من خلال ثلاثة مستويات([1]):

١. الرمز الأسطوري وتحولاته، وفيه متابعة للأبعاد الدلالية للرموز التي استخدمها السياب، وهي – كما جاء في القراءة – عشتار والأم والعراق والخليج والمطر/الطبيعة، ويقوم بتتبع التحولات استنادًا إلى دلالات هذه الرموز الأسطورية فيما يخص الرمز الأول، والتاريخية فيما يخص الرموز الأخرى.

٢. التداعي، ويقصد به التداعي الناجم عن العلاقة بين صوت الشاعر المنبثق من الذاكرة التي تتكشف عن "مجموعة من التفاصيل الواقعية"([2]) – وهي جزء من السياق التاريخي – وبين مبنى القصيدة، وهذا يؤكد المزج بين الداخل والخارج الذي يقوم عليه جانب من القراءة، هذا الحديث عن التداعي – بهذا الفهم القائم على المزج بين الداخل والخارج – أفضى إلى الحديث عن الصورة التي يعدها "الوحدة الأساسية في القصيدة"([3])، وهي تشمل – كما جاء في القراءة – الصورة الابتهال – المتعلقة بأسطورة عشتار، والتشبيه – الحركة،

([1]) المرجع السابق، ص(٣٢).

([2]) المرجع السابق، ص(٤٠).

([3]) المرجع السابق، ص(٤٦).

والصورة المخيلة، والتراكم التشبيهي والطباق وتوازن الجمل، وهي بهذا التقسيم تغطي مستويي الرمز والتداعي.

٣. الإيقاع، وتمثل في التفعيلة وتوزيعاتها والتكرار واللازمة الإيقاعية "مطر مطـــر مطر" والصدى([1])، وإيقاع الجملة الشعرية والمخاطبة التي يظهر بهـــا صوت الشاعر ثم إيقاع الصورة حيث يرى أن "القيمة الأساسية التي للصورة تحمل تفاصيل إيقاعية"([2])، فإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم تكـــن الصـــورة الفنيـــة هي المنطلـــق النقدي للدراسة ما دامت قـــادرة – كمـــا قدمها إلياس خوري – على ضم الرمز الأسطوري والتداعي و الإيقاع إذ حضرت في المستويات الثلاثة؟

في قـــراءة نـــص أدونـــيس "مفرد بصيغة الجمع" تبرز آثار عدم التزام منهجـــية محـــددة من خلال تقديم أكثر من قراءة للنص ذاته، فالنص قد فرض طبـــيعة مختلفة في التعامل، وهذا يعني إعطاء السلطة للنص ليفرض المنهجية التي يمكـــن أن يقرأ بها، وهذا ما لا يخدم النقد ذاته إذ يغدو ظلاً للخطاب الشعري، فـــلا بد أن يفرض النقد حضوره بكشفه لآلية عمل اللغة الشعرية داخل النص الشـــعري من خلال منطلقاته، وكشف مكنونات النص بحيث يشكل الطرح الـــنقدي إضـــافة ما ولا ينحصر في دور الوسيط بين النص والقارئ، وهو ما استبعده إلياس خوري نظريًا([3]).

([1]) المرجع السابق، ص(٥٣) وما بعدها.

([2]) المرجع السابق، ص(٥٧).

([3]) المرجع السابق، ص(٦١).

يقـــدم إلياس خوري ثلاث قراءات لنص أدونيس: قراءة أولى وقراءة عكسية (الفعل) وقراءة تفصيلية، ففي قراءته الأولى يعد النص سيرة حياة، وأن أدونيس يقوم بكتابة تاريخه الشخصي من خلال ثلاث علاقات مركزية"

١. العلاقة بالأرض – القرية.

٢. العلاقة بالمرأة – الجسد الآخر.

٣. العلاقة باللغة – أبجد، الكتابة، الشعر([1]).

وتتوحد هذه العلاقات في محدد أيديولوجي واضح ويصبها في زاويتين:

- الزاوية الأولى: هي تزاوج التقريرية الأمرية بالعودة إلى عناصر تاريخية([2])، بمعـــنى أنه يعبر من خلال التاريخ الشخصي والاستناد إلى العناصر التاريخية عن الأيديولوجي.
- الـــزاوية الثانية: وهي التقطيع البنائي الذي يقسم القصيدة إلى أربع لحظات مـــتداخلة([3])، والنتيجة التي يصل إليها الناقد في القراءة الأولى هي "أن لا موضـــوع للقصـــيدة"([4])، وهـــذا يعني أن هذه القراءة لم تستطع تحديد موضـــوع القصـــيدة، وفي الوقـــت ذاته لم تكشف عن آلية تشكل المعنى الشعري.

من جهة أخرى تكشف قراءة إلياس خوري عن أزمنة القصيدة، ويرى أن هناك زمنين:

([1]) المرجع السابق، ص(٧١-٧٢).

([2]) المرجع السابق، ص(٧٣).

([3]) المرجع السابق، ص(٧٤).

([4]) المرجع السابق، ص(٧٦).

١. زمن أسطوري، وهو الزمن المسترجع من الذاكرة لأدونيس ما هو إلا الانطباع الأولي الذي لا يلبث أن يتهاوى، فهو زمن أسطوري "زمن تزاوج الظواهر داخل حتمية الطبيعة"([1]).

٢. زمـــن الكتابة، وهو — حسب قوله — "النص بعناصره المختلفة، وفي علاقاته الداخلية، لكن إصرارنا على هذه الناحية المركزية في الـــنص الأدبي يجـــب أن لا يقـــود إلى عبادة النص ... فالنص لا يتوحد في التحليل الأخير إلا من خارجه، وخارجه ليس مؤشرات واقعية فقط، إنه استكشاف عناصر الجدل ونقلها إلى النص الذي ينفجر بها وهي في الخارج"([2]).

يـــلحظ مدى التباين في هذه القراءة، ويبدو الناقد مشتتًا بين الداخل الذي لا يريد أن يسلم نفسه والخارج الذي لا ينحصر فيما يشير إليه النص، بل السياق التاريخي نفسه، وكل ذلك مرده إلى عدم القدرة على الوصول إلى صيغة واضحة يمكن تبنيها في قراءة النص.

لقـــد استنتج إلياس خوري من قراءته الأولى أن هناك تحايلاً لا تطوريًا في القصـــيدة، وهـــذا قاده إلى "قراءة القصيدة عكسيًا لاكتشاف الثابت الذي يوحدهـــا، أي الـــنقطة التي تحرك مفاصل العمل الشعري، وتوحده عند تقاطع جمـــيع عناصـــره"([3])، أما ما يقصده بالقراءة العكسية فهي قراءة القصيدة "في عناصـــرها الداخلـــية، هـــذه العملية تستطيع أن تقودنا إلى كشف معنى بنية القصـــيدة بوصفها حركة، بوصفها لحظة استجماع لحركات متعددة، تشكل

([1]) المرجع السابق، ص(٧٨).

([2]) المرجع السابق، ص(٧٩).

([3]) المرجع السابق، ص(٨٨).

الإطـــار الذي يسمح لجميع عناصرها بالتبلور"([1])، ويصف الناقد بنية القصيدة بخلوهـــا مـــن الثوابت التقليدية التي توحد كثيرًا من القصائد، فلا وجود لمحور إيقـــاعي جاهـــز أو شبه جاهز (الوزن والقافية)، وإنما هناك الكثير من عناصر المصطلح الشعري مثل الصورة التي تقوم على التشبيه أو التكرار الذي يقود إلى دحـــض الثوابت الإيقاعية، فالثابت – كما يرى – "هو أكثر العناصر الداخلية تفصيلية، إنه الفعل"([2]).

يستنتج الناقد من قراءة الفعل في القصيدة أن "الأساسي في النص ليس بنيته، أي شبكة العلاقات الثابتة التي يؤديها تزاوج أشكاله، بل حركته، الجدل الداخلي الذي يحمل التناقضات ويقدمها بشكل متحرك"([3])، والجدل الداخلي يفـــرض الحديث عن الرؤى التي تكمن خلف هذا الجدل، لكن هذا غير واضح في القـــراءة الـــنقدية كما هو مفروض، فما زالت – على سبيل المثال – دلالة العنوان لغزًا لم تقترب منها القراءة النقدية.

أما القراءة الثالثة "قراءة تفصيلية" فقد عرض فيها للإطار الإيقاعي مثل التوازي والتكرار والصورة([4]).

لقـــد غطـــت قراءة إلياس خوري لنص أدونيس مدى إنشائيًا واسعًا وطويـــلاً فرضـــه المدى الإنشائي الطويل نسبيًا للنص الشعري ذاته، وأغرقت القراءة بكثافة مفاهيمية ومصطلحية مثل: "الزمن الأسطوري" و"زمن الكتابة" و"الزمن الاصطلاحي" و"القراءة العكسية" و"الثابت" و"الفعل العلاقة" و"الفعل

([1]) المرجع السابق، ص(٨٨).

([2]) المرجع السابق، ص(٨٨).

([3]) المرجع السابق، ص(٩٩).

([4]) المرجع السابق، ص(١٠٠-١٠٩).

الأسئلة" و"الفعل النقيض" دون أن تتحدد هذه المفاهيم بشكل واضح، وهو أمر يعزى إلى غياب المنهجية النقدية الواضحة.

يعـــود إلـــياس خوري ليقدم قراءة من نوع مختلف في قراءته لقصيدة محمود درويش "سرحان يشرب القهوة" وهي القراءة الأيديولوجية التي يرى أنها تفـــترض – بالضـــرورة – كشف العلاقة بين المستويين الشعري والسياسي، وذلك بامتلاك أدوات نقدية من داخل التجربة الشعرية ذاتها، وبدراسة العلاقة بـــين هذه التجربة الاجتماعية الملموسة في مرحلة تاريخية محددة([1])، هذا التوجه في القراءة إلى الأيديولوجية أمر أملاه النص الشعري لدرويش الذي يطرح قضية معروفة في شعره، وعلى الرغم من هذا التحديد للقراءة التي يقرأ بها شعر محمود درويش إلا أنه يقدم ثلاث قراءات لهذا النص على النحو التالي:

١. القـــراءة الأولى هي محاولة لمتابعة القصيدة في تدرجها الأولي، أي كما تقدم هي نفسها.
٢. القراءة الثانية هي محاولة لقراءة القصيدة في بنيتها، أي محاولة لتقديم تصنيف أولي لعناصر المسرح الذي ترسمه القصيدة.
٣. القراءة الثالثة هي قراءة لزمن الفعل في القصيدة([2]).

إن ما يقدمه إلياس خوري – حسب تعبيره – محاولات، وكأنه يجرب أشـــكالاً من القراءة دون القدرة على التقيد بشكل محدد، ويبرر إلياس خوري هذه النزعة التجريبية بسببين:

١. أن العمل الإبداعي متعدد ولا يمكن أن يقرأ من نقطة مركزية واحدة.

([1]) المرجع السابق، ص(١٢٢).
([2]) المرجع السابق، ص(١٢٩).

٢. أن التجربة الأدبية الجديدة لا تزال تبحث بنفسها عن لغتها ومستقبلها، لذلك فإن النقد مطالب بأن يبحث عن طرائقه أو عن منهجية جديدة تستشرف أفق المحاولات الإبداعية([1]).

وذلك يكشف عن عدم جاهزية المنهجية النقدية وما يلازمها من مفاهيم ومصطلحات حتى هذه الآونة.

ومما يلفت الانتباه في هذه القراءات التي يقدمها إلياس خوري ظهور أثر بعض الآراء البنيوية لكنها لا تقدم بشكل تام ومنظم من مثل قوله: "إن الشعر بوصفه نسيجًا لغويًا لا يستطيع التحرر من معنى الدلالة الذي تحمله اللغة"([2])، وهذا ما يبدو – أيضًا – في قراءته لقصيدة "الخروج من ساحل المتوسط" لمحمود درويش، فقد قام بدراسة بنية القصيدة بعد تتبع مقاطعها، ثم لخص هذه البنية في أربعة مستويات: الرمز الشامل والصورة الجديدة الحسية والمدى الإيقاعي البنائي والإطار الأيديولوجي الذي يشد مفاصل القصيدة، ثم يصف ما قام به بأنه "مجرد دعوة للقراءة البنائية الداخلية"([3])، ويرى أن التوقف عند المضمون وحده غير كافٍ فلا بد من الاهتمام بمسألتي الشكل والبنية الداخلية للقصيدة، وأشار إلى محاولة النقد الغربي في دراسة العمل الفني من داخله([4])، لكن محاولته اصطدمت بعقبتين كما يقرر:

١. غياب علم اللغة بشكل شبه كامل في ثقافتنا المعاصرة.

٢. الغياب النسبي للدراسات الداخلية للعمل الفني نفسه([5]).

([1]) المرجع السابق، ص(١٣٠).

([2]) المرجع السابق، ص(١٨٥).

([3]) المرجع السابق، ص(١٩٣).

([4]) المرجع السابق، ص(١٩٣).

([5]) المرجع السابق، ص(١٩٤).

وهذه النظرة تؤكد تطلعات إلياس خوري إلى البنيوية، ويتضح ذلك – على نحو أشـــد وضوحًا – في تعريفه العمل الأدبي في قوله: "فالعمل الأدبي هو مجموعة مـــن العلاقـــات الداخلـــية تأتلف في بنية موحدة هي في الشعر بنية القصيدة، فالعلاقـــات الداخلـــية بين عناصر هذه البنية هي أساس العملية الإبداعية، وأي تقيـــيم حقـــيقي هو تقييم لهذه العلاقات الداخلية. "فالقصيدة أساسًا تعبر عن نفســـها". أي أنهـــا بناء متكامل أو شبه متكامل تأتلف في داخله مجموعة من العناصر تقوم بتحديد هذا العمل في التحليل الأخير"([1])، وهذا يعبر عن إحساس حاد – لدى إلياس خوري – بأهمية التحليل البنيوي، لكنه يفتقد للآلية اللازمة لذلك، وهي الآلية التي عبر عنها بغياب علم اللغة باعتباره أحد أهم المرتكزات التي تقوم عليها البنيوية.

إن كـــتاب إلـــياس خوري "دراسات في نقد الشعر" واحد من ثلاثة كتب قدمت في نهاية السبعينيات فكان لها أثر واضح في توجيه النقد العربي نحو البنـــيوية، وكان أوضحها كتاب كمال أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلي"، أما الكـــتاب الثالث فهو كتاب خالدة سعيد "حركية الإبداع" الذي ضم مجموعة مـــن الدراسات تتوزع على فترة طويلة كان أهمها قراءة قصيدة السياب "النهر والموت" التي ستحظى بوقفة مفصلة في الفصل الثاني من هذه الدراسة، وقد عبر الـــنقاد الثلاثة عن موقف نقدي واحد قائم على احتفائهم بالنص([2])، وكانت آراؤهـــم متوافقة في ضرورة الانطلاق من النص كما كشفت عن صلة أعمالهم

([1]) المرجع السابق، ص(١٩٤).

([2]) وذلك في لقاء عقد معهم بمناسبة صدر دراساتهم الثلاثة "جدلية الخفاء والتجلي"، و "حركية الإبداع"، و "دراســـات فـــي نقـــد الشعر"، أدراه سمير الصايغ ونشره في مجلة مواقف تحت عنوان "النقد العربي وآفاق النقد الجديد"، ربيع/ صيف ١٩٨١، ع ٤١ و ٤٢، ١٣.

بالطروحات البنيوية وإن تباينت في مقدار الوضوح والوعي بمعطيات هذا الاتجاه النقدي.

ثالثًا: علي عشري زايد

إن من أبرز الدراسات التي قدمها علي عشري زايد واستغل فيها مفهوم "القراءة" دراسته "قراءات في شعرنا المعاصر" (١٩٨٢م)، ففي هذه الدراسة أظهر أنه يستغل دوره كناقد لردم الهوة بين القارئ والنص الشعري، أي أنه يقوم بدور الوسيط بين القارئ والشاعر ([1])، وفي الوقت ذاته لا يبرز الناقد مفهومًا للقراءة من حيث أسسها المنهجية، وهي مستمدة من الشعر ذاته، ولذلك فهي مختلفة في كل مرة بحسب النص الشعري أو الديوان الشعري الذي يتناوله كما أوضح ذلك في مقدمته([2]).

وعلى الرغم من أن الدراسة – شأنها شأن الدراسات الأخرى التي تبنت مفهوم القراءة – ترى في القراءة النقدية أنها "نوع من المشاركة في إبداعه"([3]) إلا أن ذلك وحده غير كافٍ ما دامت طبيعة هذه المشاركة ومبرراتها والآلية التي تتم بها مبهمة وغير واضحة.

يقوم الناقد في هذه القراءات بتقسيمها إلى قسمين: قسم يخص الدواوين، وفيه متابعة للرؤى الشعرية التي ضمنت في الدواوين الشعرية مثل الحزن والموت والوطن وغير ذلك([4])، وقسم آخر تناول فيه نصوصًا شعرية:

([1]) زايد، علي عشري، قراءات في شعرنا المعاصر، دار العروبة – الكويت، بإشراف دار الفصحى – القاهرة، ط١، ١٩٨٢، ص(٥)، ومواضيع أخرى في المقدمة.

([2]) المرجع السابق، ص(١٥).

([3]) المرجع السابق، ص(٢٠).

([4]) المرجع السابق، ص(٤٥) وما بعدها.

"جـــيكور والمدينة" للسياب و"الناي والريح" لخليل حاوي و"مرثية لكامل عبد الغفار" لأحمد عبد المعطي حجازي و"اعترافات العمر الخائب" لفاروق شوشة، وقـــد بـــدا تركـــيزه منصـــبًا على الرؤية الشعرية فيها من خلال متابعة مجرى الـــنص([1])، ولكن من الملحوظ أنه كان ينظر إلى القراءة على أن غايتها كشف دلالات النص وإيحاءاته حتى يضمن عملية الوساطة بين النص والمتلقي، ولم يتعد الحـــال ذلـــك إلا في قراءته لنص السياب، إذ تحدث عن ارتباطه بالموقف من المدينة، وأهمية ذلك في الشعر المعاصر تحت عنوان "إضاءة نقدية"([2]) شمل حديثًا عن المدينة والرموز الأسطورية والتراثية المستغلة في النص الشعري ثم قيمة اللغة والموسيقى والإيقاع.

إن القراءة النقدية التي يقدمها علي عشري زايد هي مجرد تعلق بمصطلح القـــراءة دون وعي تام لمدلولات هذا المصطلح ولا أبعاده ومرجعياته في النظرية الأدبـــية الغربية المعاصرة، ودون أن يقدمه الناقد ليشكل منهجية في التعامل مع النص الشعري.

رابعًا: اعتدال عثمان

قدمـــت اعـــتـــــدال عـــثمان عددًا من الدراسات في كتابها "إضاءة الـــنص" (١٩٨٨م)، وقد مثلت هذه الدراسات نموذجًا آخر للدراسات النقدية التي استفادت من النظرية الأدبية المعاصرة في الغرب على نحو غير مباشر، فهي لا تـــتعامل مع النص الشعري من منطلق اتجاه نقدي محدد، وإنما تحاول استكناه مـــا يحويه النص الشعري من أبعاد دلالية والبحث عن خاصية دلالية لا تقولها

([1]) المرجع السابق، ص(١٣٨).

([2]) المرجع السابق، ص(١٤٦).

جمـــل القصيدة ولكن تستخلص من متابعة الأنساق اللغوية للجمل الشعرية وما تفرضـــه من تصورات يتم تنميتها عبر القراءة ذاتها وتأكيدها من خلال دراسة جمل النص الشعري وبنائه والبحث عن أصوات النص، وهذا ما اتضح في قراءة اعتدال عثمان لقصيدة البياتي "النور يأتي من غرناطة"([1]).

وإذا كانـــت مـــيزة هذه الدراسة في التوجه نحو قراءة النص الشعري والـــتعامل مع القصيدة بوصفها "وحدة كلية متماسكة تقتضي قراءتها اكتشاف بـــناء مركزي أو وسيلة توليدية تتحكم في مستويات النص"([2])، فإن مثل هذه الآراء لم تشكل منطلق القراءة فعليًا، فغالبًا ما تتعلق القراءات المقدمة — هنا — بالناحـــية الدلالية، ففي قراءة قصيدة أدونيس تقول: "والقصيدة التي أقدم قراءة تفصيلية لدلالاتها هي قصيدة "أحوال ثمود""([3]).

إن هـــذا التوجه نحو دلالة النص ربما يعود إلى عدم تبني منهجية نقدية محددة والاعتماد على الآراء النقدية المستقاة من اتجاهات نقدية مختلفة ومتعددة في النظرية الأدبية الغربية.

وقـــراءة اعـــتدال عثمان لقصيدة محمود درويش "الأرض" أبرز نموذج على طبيعة التعامل مع مفهوم القراءة في هذه المرحلة التي تجسد التلقي اللامباشر وغـــير المنتظم للآراء النقدية، فهي تصرح — منذ البداية — أنها تسعى إلى تقديم

([1]) عـــثمان، اعـــتدال، إضـــاءة الـــنص، قـــراءات في شعر أدونيس، محمود درويش، سعدي يوسف، عبدالوهاب البياتي، أمل دنقل، محمد عفيفي مطر، أحمد عبدالمعطي حجازي، دار الحداثة، بيروت، ط١ ، ١٩٨٨، ص(١٥) وما بعدها.

([2]) المرجع السابق، ص(٨١).

([3]) المـــرجع السابق، ص(٨١). ويلحظ أن الناقدة تدعو قصيدة أدونيس "أحوال ثمود" وعنوانها كما جاء فـــي ديـــوان أدونـــيس "الأعمال الكاملة" هو "قصيدة ثمود"، أنظر أدونيس، الأعمال الكاملة، مج٢، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨م، ص(٣١٥).

قراءة "استنطاقية"، وهو مفهوم استمدته — كما تشير — من محمد عابد الجابري في كـــتابه "الخطاب العربي المعاصر"([1])، وتقدم هذا المفهوم على النحو التالي: "وهناك قراءة أخرى هي القراءة "الاستنطاقية"، التي تسهم بوعي في إنتاج وجهة الـــنظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب، ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذًا لإرادة القـــارئ، ولقدرته على البناء، ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمـــارس القـــارئ أفعال الاختيار... حتى تصل في النهاية إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني"([2])، ومن هذا المنطلق تسعى اعتدال عثمان إلى "محاولة إنتاج دلالة النص الشعري"([3]).

لقـــد التفتت الناقدة إلى طريقة توزيع النص القائمة على تقسيمه خمسة مقـــاطع حملت ترقيمًا هنديًا وخمسة أخرى حملت ترقيمًا عربيًا، ثم هناك مقطع حمل رقمًا مزدوجًا عربيًا وهنديًا، ولذلك تعده الناقدة مقطعين متداخلين ليكون مجموع المقاطع اثني عشر مقطعًا بعدد شهور السنة([4])، ثم تقوم في القراءة بمتابعة مقاطع النص الشعري والعلاقات الناشئة فيما بينها، لكن هذه المتابعة تبدو كأي مـــتابعة نقديـــة، بمعنى أن سمة الاتجاه النقدي الذي يقوم عليه اتجاه القراءة تبقى غائبة، إذ من الطبيعي في أي محاولة تحليل لنص شعري أن يتم الربط بين أجزائه، ومن الطبيعي — أيضًا — أن يسعى الناقد المحلل إلى إحداث الانسجام بين أجزاء الـــنص المقروء، لكن ما يميز اتجاه القراءة والتلقي أنه لا يتعامل مع النص بوصفه كيانًا مستقلاً أو فضاءً لواقع الشاعر منشئ النص كما هو الحال في هذه القراءة،

([1]) انظر: الجابري، محمد عابد، الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ٥، ١٩٩٤، ص(١٢).

([2]) المرجع السابق، ص(١٠٨).

([3]) المرجع السابق، ص(١١٢).

([4]) المرجع السابق، ص(١١٦).

وإنمـــا من خلال عد النص تجربة أو حدثًا في حياة القارئ([1])، وأن القراءة تأتي تعبيرًا عن هذه التجربة التي يخوضها القارئ مع النص الشعري بعد أن يكون قد امتلكه، وهذا ما لم يظهر في قراءة اعتدال عثمان.

في الحقيقة يجب إدراك نقطة أساسية وهي أن اعتدال عثمان استمدت مفهومها للقراءة من الجابري كما أشارت، على الرغم من أنها أوردت إحالات في بعـــض إشـــاراتها إلى واحد من أبرز النقاد في اتجاهات التلقي وهو إيزر([2])، وهـــذا يعني أنها لم تأخذ من نظرية القراءة سوى مظهرها العام في حين غابت الخلفـــيات الفكـــرية والبعد الإجرائي الخاص بكيفية القراءة، فالقراءة ـــ كما يقدمهـــا إيـــزر ـــ عملية منتجة و ذات فعالية و ليست مجرد استجابة، ومتعة القـــارئ تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجًا، ويتم ذلك عندما يجيز له النص أن يحضـــر ملكاته و قدراته الخاصة لتقوم بدورها([3])، وهذا لم يظهر إلا من خلال إشارات بسيطة ذات علاقة بنظرية التلقي (Reception Theory) مثل إشارتها إلى النص الغائب([4]).

إن مـــا سبق – في هذا الفصل - يكشف عن مدى وعي النقاد العرب بأهمـــية المنهجـــية في قراءة النص الشعري، وهي تعكس – في الوقت ذاته – محدودية الاطلاع على الاتجاهات النقدية الغربية مصدر النقد المنهجي في العصر الحديـــث، ولعـــل ذلك يرجع إلى الاستفادة غير المباشرة أو المحدودة من بعض مقولات هذه الاتجاهات، كما أن دراسات النقاد العرب كثيرًا ما اعتمدت على

([1]) Newton, K. M, Interpreting the text, Acritical Introduction to Theory and Practice of Literay Interpretation, (٩٧).

([2]) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص(١١١).

([3]) Iser, Wolfgang, The Act of Reading, Atheory of Aesthetic Respanse, (١٠٨).

([4]) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص(١٢٤).

الانتقائـــية من اتجاهات متعددة، وربما كان عدم تبني اتجاه نقدي محدد من أكثر ما عمل على تشكيل هذا الفهم المختلط لحقيقة الاتجاه والمنهج النقدي، فتعامل بعـــض النقاد العرب مع مفهوم القراءة — كما هو الحال مع علي عشري زايد واعـــتدال عثمان — انحصر في كونه صيغة يمكن الانطلاق منها في دراسة النص دون أن تترســـخ مرجعياتها وأبعادها الفكرية والفلسفية والنقدية التي هي مهمة للغاية في تشكيل منهجية في القراءة والنقد أو تأسيس اتجاه نقدي، وهذا ما هو أساسي بالنسبة للنقد العربي الحديث.

إن المـــتابعة الســـابقة تظهـــر عددًا من الحقائق في تاريخ النقد العربي الحديث:

- أولهـــا أن ثمة رغبة حادة لتجاوز المفاهيم النقدية التراثية بدأت تبرز في نهايات القرن التاسع عشر.
- وثانـــيها أن مســـألة التجديد في الشعر شكّل واحدًا من أبرز العوامل المؤثـــرة في النقد العربي الحديث منذ جماعة الديوان، ويبدو أن أثرها لم يكـــن إيجابـــيًا في كـــثير من الأحيان لأنها انشغلت وشغلت النقاد في طـــروحاتها الأدبـــية مغفلة أهمية المنهجية في النقد عمومًا والتعامل مع النص خصوصًا.
- وثالـــثها أن الاهتمام بالنص ارتبط بالوعي بأهمية المنهج النقدي، وإذا كـــان النقد الأيديولوجي هو الأكثر وضوحًا من الناحية المنهجية فإن طـــروحات الـــنقاد الأيديولوجيين العرب لم تكن منسجمة ومكملة لبعضها بالقدر الكافي، كما أنها كانت تميل إلى البحث عما هو خارج النص أكثر من تعاملها مع النص ذاته.

- ورابعهـــا أن الوعـــي المـــنهجي بـــرز بشكل لافت ابتداءً مع مطلع الســـبعينيات، إلا أن غـــياب المنهج أو في أحسن الأحوال عدم إدراك أبعـــاده عند الممارسة العملية لقراءة النصوص قد جعل النقاد مترددين بين أكثر من منهجية في القراءة والنقد.
- وخامســـها أن وضوح المنهج في قراءة النصوص الشعرية لم يتم إلا بعد الاطـــلاع عـــلى الاتجاهات النقدية الحديثة في الغرب، وهو ما برز في الثمانينـــيات إما بشكل مباشر أو غير مباشر، فكانت الاستفادة عامة غالبًا.
- وسادســـها ربمـــا كانت مشكلة النقد العربي إنما تكمن في عدم وعيه لأهمـــية أن يكـــون النقد ذاته فرعًا مستقلاً ونوعًا خاصًا من الأنواع الأدبية، وقد بدت بعض ملامح ذلك بالظهور في السنوات الأخيرة من القرن العشرين.

إن هذه الحقائق تبرز مدى التباين في تعامل النقاد العرب مع النصوص الشـــعرية، وهـــي سمـــة تشير إلى أمرين: الأول بعد عن المنهجية، والثاني عدم الاتســـاق والتطور الداخلي في الاتجاهات النقدية كما يؤكد إلياس خوري فإن "محاولـــة اكتشاف خيط من التطور الداخلي في الاتجاه النقدي الواحد في النقد العربي غير ممكنة"([1])، وإن كان الأمر نسبيًا من ناقد إلى آخر، وهذا يؤكد أهمية التوجه نحو النظرية الأدبية الغربية للإفادة منها، وقد برز ذلك على نحو هيمنت فيه الاتجاهات النقدية الغربية على جهود النقاد العرب في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وهذا يحتم طريقة مباينة في التناول والمناقشة والتحليل لاتجاهات

([1]) خـــوري، الياس، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص(١٥).

الـــنقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، وهو ما سيتم في الفصل الثاني إن شاء الله تعالى.

الفصل الثاني

الاتجاهات الحديثة وقراءة النص الشعري

ثـــير مناقشـــة الاتجاهات النقدية الحديثة في قراءة النص الشعري العربي الحديـــث مســـائل عـــدة وإشكاليات متنوعة، لعل أولها خضوع النقد العربي الحديـــث لمعطـــيات النظرية الأدبية المعاصرة في الغرب على نحو فيه كثير من المباشـــرة والمـــبالغة في تـــبني مقولاته النقدية دون وعي كامل بكافة ارتباطاتها المعرفـــية وحـــتى الاجتماعـــية والعقائدية، وهي مسألة لها ارتباطات بالظروف الحضـــارية التي يمر بها الفكر العربي إجمالاً، حيث وجد العرب أنفسهم مرغمين عـــلى الوقوع في دائرة التأثر بالاتجاهات الفكرية الغربية انسجامًا مع متطلبات المرحلة التاريخية وما فرضته من شروط حضارية وثقافية نجم عنها عملية تحديث وصـــفت بأنهـــا "لم تســـتنبت أسسها في الداخل بل نقلت من الخارج جاهزة وغرســـت غرسًا، بالإغراء حينًا وبالقوة حينًا آخر"[1]، وتكمن المعاناة الحقيقية عـــلى صـــعيد الثقافة العربية في عدم قدرة المفكرين والنقاد العرب إجمالاً على "سبر أغوار النص الثقافي الأجنبي وفهمه من "الداخل" وعدم توافر المقدرة على احـــتوائه كاملاً"[2] مما نتج عنه طبيعة خاصة في تبني الاتجاهات النقدية الحديثة لعـــل أبرز خصوصياتها أنها جاءت مبتورة عن سياقاتها الثقافية، فجاءت غريبة وغـــير منسجمة حتى مع طروحاتها التي افترضتها، مما أوجد قطيعة واضحة بين هـــذه الاتجاهـــات النقدية وبين الثقافة العربية عمومًا، وقلما وجد – في الوقت ذاته – من التفت إلى هذه الصلة على نحو جدي وكاف[3].

---

[1] الجابري، محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٩٤، ص(١٨).

[2] شـــرابي، هشـــام، الـــنظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، نقله إلى العربية محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٩٣، ص(١١١).

[3] إن الصلة بين النقد والثقافة أمر أكده نقاد عديدون لعل من أبرزهم الناقد الإنجليزي ماثيو آرنـــولد (Mathew Arnold)، انظـــر: إيجلـــتون، تيري، النقد والأيديولوجيا، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربـــية للدراســـات والنشر، بيروت، ١٩٩٢، ص(١٢٨). كما أشار إلى أثر النقد في الثقافة نورثروب فراي الذي عد الناقد "الرائد (المستطلع الثقافي) والمبرمج (أو المشكل للتراث الحضاري)" انظر: فراي،

ولعـــل ثـــاني هـــذه الإشكاليات ترتبط بحيثيات خاصة بالنقد العربي الحديـــث ذاتـــه، إذ تـــرجع إلى مـــدى وعيه لطبيعته من حيث كونه متضمنًا لاتجاهات نقدية تهدف إلى تقديم منهجية نقدية قرائية للنصوص الأدبية، وهي في ذلك ليست قائمة على شكل من الآلية التي تسعى لامتلاكها فحسب؛ بمعنى أن بعـــض الـــنقاد العرب يتعاملون مع الاتجاه النقدي بعدّه أداة مجردةً من الفكر، فالاتجاه النقدي والمنهجية النقدية المصاحبة له تقوم على منظومة من التصورات والآراء والأفكار والمفاهيم والمصطلحات ذات بعد معرفي لا يمكن فصلها عنها، وهـــذا يعني أن أية محاولة لتبني الاتجاهات النقدية ستتعامل مع المنهجية النقدية كأداة فتقوم بحصر هذه المنهجية بمجموعة من الخطوات الإجرائية بحيث تعكس آلية المنهجية دون أن تعي أبعادها المعرفية المرتبطة بالاتجاه النقدي لن تخدم – في النهاية – النقد العربي أو النص الشعري أو حتى المحاولة النقدية ذاتها.

ولعل من أكثر الصعوبات التي تواجه البحث في تلقي الاتجاهات النقدية الحديـــثة عن الغرب غياب "النظرية الأدبية" بمفهومها الغربي[1] الذي لا يقتصر عـــلى حـــدود تفسير الأعمال الأدبية وفهمها، بل يتعدى ذلك إلى إقامة نظام مفاهيمي خاص يعمل على جعل النقد تخصصًا مستقلاً قائمًا بذاته كما تصوره نورثـــروب فـــراي بقوله: "إن الدفاع المطلق عن حق النقد في الوجود هو أن

نورثـروب، "تشـــريح النقد مقدمة جدلية"، ترجمة علي الشرع، مجلـــة الأقلام، أيـلول ١٩٨٩، ع٩، ص(٦٧). وقـد وجـدت هـــذه الآراء صداها في النقد العربي لدى إحسان عباس في بحثه "توجيه النقد الأدبـــي للفكـــر العربي وخدمته لقضايا المجتمع"، بحث ألقي في ملتقى ابن رشيق للنقد الأدبي بتونس، آذار، ١٩٧٨، ونشر ضمن "من الذي سرق النار"، ص(٢١).

[1] يعـــرف ديفـــيد بشـــبندر (D. Buchbinder) النظرية الأدبية بقوله: "إن النظرية هي تعريف عملية القـــراءة ووصـــفها". بشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكـــريم، الهيـــئة المصـــرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص(١٧٣). وانظر مفهوم "النظرية الأدبية" لدى: الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص(١٨٣).

نتصور أن النقد بنية من الفكر والمعرفة تتحقق وجودها بفعل ذاتها مع قدر معين مـــن الاستقلال عن الفن الذي نتعامل معه"[1]، وقد أرجع إدورد سعيد ظهور "الـــنظرية الأدبـــية" في الغرب – التي يعدها أحد أشكال النقد الرئيسية – إلى أواخـــر الستينيات وربط ذلك بما كانت تطفح به أوروبا من تمرد على "الجامعة التقليدية وهيمنة الحتمية والوضعية وتجسيد البورجوازية "للمترع الإنساني" ... كلها جعلت النظرية الأدبية تطرح نفسها على أنها ردود أفعال عنيفة"[2]، وعلى الـــرغم مـــن توفر جانب من هذه الوضعية الثقافية في الثقافة العربية على مدى فـــترات متباعدة لعل أبرزها ما حصل في العشرينيات مع نشر طه حسين لكتابه "في الشـــعر الجاهلي"، وعلى الرغم من ظهور بعض المحاولات لدى مندور كما مر في الفصل الأول من هذه الدراسة وما قـــام به سيـــد قطب – على سبيل المـــثال – في كتابه "النقد الأدبي أصوله ومناهجه" إلا أن النقد العربي لم ينجح حـــتى اللحظة في إبراز هذا الشكل من النقد على نحو فاعل وإن ظهرت بعض المحـــاولات في هـــذا المجال كما في دراسة عبد العزيز حمودة "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك"، وهي المحاولة التي تقع في الإشكالية الثقافية ذاتها التي يعاني مـــنها الفكر العربي الحديث عمومًا بانخراطها في الحديث عن التأثر بالنقد الغربي الحديث.

إن حضور الاتجاهات النقدية الحديثة لا يقتصر على هذه الاتجاهات بل يـــتعدى ذلك إلى تجلياتها وأثرها في العديد من الدراسات النقدية، وإذا كانت البنـــيوية (Structuralism) والأســـلوبية (Stylistics) تعد الأبرز أثرًا

---

[1] فراي، نورثروب، "تشريح النقد مقدمة جدلية"، ص(٦٧).

[2] سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص(٧).

وحضـــورًا في النقد العربي الحديث وخصوصًا في قراءة النص الشعري الحديث فإن ذلك لا يعني غياب اتجاهات القراءة (التفكيكية (Deconstruction) ونظـــرية التلقي (Reception Theory) وإن كان بدرجة أقل، فحضور هـــاتين المدرستين كان أبعد عن المباشرة في الطرح نظرًا لطبيعة هذه الاتجاهات خاصـــة، ولكن أثرهما كان بارزًا من خلال الانشغال بمفهوم القراءة. وإذا كان بعـــض الدارســـين قد تعاملوا مع هذه الاتجاهات كما لو أنها اتجاه واحد[1] أو حلقـــة واحدة[2] فإن ذلك يعود إلى أن المرحلة التي ظهرت فيها هذه الاتجاهات وتـــبلورت بشـــكل فعلي هي فترة متقاربة تتوزع بين منتصف السبعينيات من القرن المنصرم وحتى اللحظة الراهنة، وهي المرحلة التي تشكل انعطافًا حادًا عما كان سائدًا من نقد خلال الفترة السابقة عليها.

مـــن هذا المنطلق يناقش هذا الفصل أهم ما ظهر من الاتجاهات النقدية الحديـــثة المعـــروفة في الـــنظرية الأدبية الغربية في قراءة نصوص الشعر العربي الحديـــث، ولعـــل أبـــرزها: الأسلوبية والبنيوية والسيميائية (Semiotics) واتجاها القراءة (التفكيكية ونظرية التلقي)، الأمر الذي يعني الحديث عن انتقال هذه الاتجاهات إلى النقد العربي، وهي عملية يصفها إدوارد سعيد – في حديثه عن "النظرية المهاجرة" – بأنها تمر في أربعة أطوار:

---

[1] انظـــر ما فعله عبد العزيز حمودة في المرايا المحدبة عند حديثة عن: "الحداثة: النسخة العربية"، إذ جمـــع بيـــن البنـــيوية والتفكيكية، ص(٥٨). وانظر – كذلك – فضل، صلاح، "مشهد الخطاب النقدي"، الهلال، ربيع أول ١٤٢٢هـــ – يونيه ٢٠٠١م، العام التاسع بعد المائة، ص(٩٨).

[2] الماضي، شكري، "الخطاب النقدي وإشكالية العلاقة بين الذات والآخر"، في: تحليل الخطاب العربي، أعمـــال المؤتمر العلمي الثالث، (١٠-١٢ أيار ١٩٩٧م)، تحرير غسان إسماعيل عبد الخالق، مراجعة صـالح خليل أبو إصبع، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، ط١، ١٩٩٨، ص(٢٢٠).

١. موضـــع أصلي أو ما يبدو أنه كذلك، أي مجموعة من الظروف الأولية التي صادف أن ولدت منها الفكرة أو راجت من خلالها في الخطاب.
٢. المسافة التي تعترض سبيل الفكرة التي تنتقل من موضع سابق إلى زمان ومكـــان آخرين، ولذلك عليها أن تجتازها، أن تشق لها دربًا في خضم ضغوط قرائن شتى حتى تحظى بلألائها الجديد.
٣. مجموعـــة من الظروف التي يمكن تسميتها بظروف التقبل، أو ضروب المقاومة لكونها جزءًا لا يتجزأ من ظروف التقبل التي تواجه النظرية أو الفكرة المزروعة، والتي تتيح لها الاحتواء أو التساهل، مهما كان كبيرًا، مظهرًا غربتها.
٤. تـستعرض هـــذه الفكرة، التي أضحت الآن موضع الاحتواء أو الدمج بشـــكل كـــامل أو جـــزئي، إلى شيء من التحوير جراء استخداماتها الجديـــدة، أي مـــن خلال الموقع الجديد الذي تحتله في زمان ومكان جديدين[1].

في الحقـــيقة يـــبدو من الصعب الحديث عن كل هذه الأطوار التي يشر إليها سعيد؛ ذلك أن الاتجاهات النقدية الحديثة لم تتبلور في النقد العربي بالقدر الكـــافي، فباســـتثناء البنيوية والأسلوبية القريبة من البلاغة، لا تظهر الاتجاهات الأخرى بشكل متبلور بحيث تشكل اتجاهًا، وهذا ما يدعو إلى ضمها تحت اتجاه عـــام هو "اتجاه القراءة" الذي يشكل القاسم المشترك بينها والأكثر حضورًا في قراءة النص الشعري الحديث.

ولعلـــه أكثر أهمية أن يتركز الحديث في الطورين الأخيرين اللذين أشار إلـــيهما ســـعيد وهما: طور الاحتواء وطور التحوير، وذلك لأنهما ألصق بالنقد المعـــني بالتطبيق، ومثل هذا التركيز على هذين الطورين يسهم في الكشف عن

---

[1] سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، ص(٢٧٧).

طبـــيعة تلقي النقاد العرب للاتجاهات النقدية الغربية الحديثة المعنية بقراءة النص من جهة، ويسهم في الكشف عن الاختلاف أو التباين (أو التحوير) الذي طرأ عـــلى هـــذه الاتجاهـــات في إطار خصوصية الثقافة العربية وخصوصية النص الشعري العربي.

الأسلوبية (Stylistics)

تضـــرب الأسلوبية بجذورها في عمق الدراسات الألسنية الحديثة، وهي تســـتمد مقولاتها من آراء فرديناند دي سوسير (F. D. Saussure)، ذلك أن أول مـــن وضـــع هذا المصطلح هو شارل بالي (Charle Bally) تلميذ سوسير الذي قدم لأول مرة منهجية منظمة لدراسة أسلوبية ترتكز على الحدث الكلامـــي وفـــق التمييز الذي أوجده سوسير بين اللغة والكلام، فقد قدم بالي الأسلوبية على أساس أنها بحث في علاقة اللغة بالفكر وبالجوانب العاطفية في لغة الشـــخص العادي، وكان هدفه معرفة مقاصد الذات الفردية من خلال كلامه (لهجته)، وهو ما صار يعرف بالأسلوبية التعبيرية[1].

وعـــلى الـــرغم مـــن إهمـــال بالي للحقل الأدبي إذ لم يجد له موقعًا في أســـلوبيته، وذلك يرجع في نظره إلى أن الأدب يقوم على عملية اختيار واعية بالإضـــافة إلى قيمـــته الجمالـــية المتميزة[2] فإن تلاميذه سرعان ما انفصلوا عنه وعـــدوا العمل الأدبي "وسيلة اتصال بكل بساطة، وأن الجماليات التي يضفيها الكاتب على العمل الأدبي ليست أكثر من وسيلة لضمان اهتمام القارئ بصورة أتم"[3]، وعلى أساس ذلك أصبحت الأسلوبية تعتمد على معطيات الألسنية فهي

---

[1] جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤، (٥٤).

[2] فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص(١٨).

[3] هوف، غراهام، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص(٣٧).

جســـر الألسنية إلى الأدب على حد تعبير سبيتزر (Spitzer)[1]، ولذلك فقد عدت أكثر قسم صارم في الدراسات الأدبية[2].

إن انـــتماء الأسلوبية إلى الألسنية لم يكن ليحصرها ضمن الحدود التي رسمهـــا لهـــا مـــنظرها الأول شارل بالي، فبعد أن اتصلت بالحقل الأدبي باتت تضـــطلع بمهمـــة خطـــيرة من اختصاص النقد الأدبي، وهو ما شكل طموح الأسلوبية في أن تحل بديلاً عن النقد الأدبي[3]، هذا الطموح الذي أكسبها نوعًا مـــن شمولية القضايا التي قدمها النقد الأدبي ولكن من منظور مختلف هو منظور عمليـــة الاتصـــــــال وفق النمـــوذج المعروف الذي قدمـــه ياكبسون (R.Jakobson)[4]، وهـــو مـــا أدى إلى تعدد الاتجاهات الأسلوبية؛ فصلة الأســـلوبية بالألسنية ودراستها للأعمال الأدبية جعلها متصلة بالشعرية وبنظرية الأدب عـــلى حـــد رأي رينـــيه ويلـــيك (R.Wellek) الذي يفترض أن "الأســـلوبية والشعرية هما على نحو تام فرع مميز من المعرفة يهدف إلى الملاحظة والتصـــنيف والتشـــخيص ســـواء في الأســـلوب اللفظي أو في الأدلة اللفظية المستخدمة في الأدب"[5].

---

(1) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس – ليبيا، ط٣، بدون تاريخ، (١٠٨).

(2) Todorov, Tzevetan,"The place of style in the structure of the text", in: S.C Berkley, Literary Style Asymposium, OxFord University Press, London and Newyork, ١٩٧١, (٢٩).

(3) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، (١١٩).

(4) قدم ياكبسون مخططًا يوضح التواصل اللفظي يشتمل على عناصر ستة هي: الباث، والرسالة، والمستقبل، والسياق، والصلة، والسنن، وكل عنصر من هذه العناصر يولد وظيفة خاصة، انظر تفصيل ذلك لدى ياكسبون، رومان، قضايا اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١٩٨٨، (٢٧).

(5) Wellek, Rene, "Stylistics, Poetics, And Criticism" in Literary Style Asymposium,(٧١).

وقـــد تعـــددت اتجاهات الأسلوبية بتعدد المداخل إلى دراسة الأسلوب الأدبي من جهة المؤلف أو النص أو القارئ، الأمر الذي قاد إلى التمييز بين أربعة اتجاهات في الأسلوبية، على الأقل، وهي:

١. الأسلوبية التعبيرية التي تدرس "علاقة الشكل مع التفكير"[١].

٢. الأسلوبية التكوينية أو الفردية التي تدرس "الأسلوب الفردي (الكاتب، الكتاب) أو أسلوب الأمة عبر الأفراد (أسلوب الجنس، العصر)"[٢].

٣. الأســـلوبية البنيوية التي تنظر إلى الأسلوب كترابط أو صيغة أو مجموع كـــلي أو بـــناء متناغم[٣]، وتهتم بمصطلح البنية "لكي تظهر أن القيمة الأسلوبية تتعلق بمكانها ضمن النظام"[٤].

٤. الأسلوبية الوظيفية وتهتم بشكل خاص بعملية الإيصال، وتعتمد مخطط ياكبســـون الذي أوضح فيه أطراف عملية الاتصال اللغوي، وما ينتج عن هذه الأطراف من وظائف[٥].

وقد تعـــددت – أيضًا – طرق التحليل الأسلوبي، فيشير ستيفن أولمان (Stephen Ullmann) إلى ثلاثة طرق، وهي:

١. التحليلات الإحصائية (Statistical Analysis)، وتنظر إلى أسلوب

---

[١] جيرو، بيير، الأسلوبية، ص(٤٥).

[٢] المرجع السابق، ص(٧٤).

[٣] Todorov, Tzevetan,"The place of style in the structure of the text", (٣٠).

[٤] جيرو، بيير، الأسلوبية، (١١٥).

[٥] انظر لمزيد من التفصيل حول هذا الاتجاه جيرو، بيير، الأسلوبية، ص(٩٩).

النص على أنه "حاصل الاحتمالات القرينية لموضوعاته اللغوية"[1]، وتبحث في تكـــرار الأصـــوات والتراكيـــب والمواد المعجمية وتكرار الموضوعات المترابطة.

٢. الطـــريقة النفســـية (السيكولوجية) (The 'Psychological' Approach)، و تعـــتمد على الحدس والذوق، وتميزت بطرح ما يعـــرف بالدائرة الفيلولوجية (Philologicl Circle) التي تعني عملـــيةً في ثلاثة أطوار تتحرك من محيط النص إلى المركز ثم إلى المحيط، ففي الطور الأول حيث أن الناقد الذي يجب أن يكون مزودًا بالمقدرة (الموهـــبة) ســـيقرأ النص ويعيد قراءته حتى يصبح متيمًا بخصوصيات الأســـلوب المـــتواترة بإصرار ومثابرة. وفي الطور الثاني سيحاول أن يكتشف بعض العناصر السيكولوجية التي ستفسر هذه الخصوصية. وفي الطـــور الأخير سيقوم بإعادة الرحلة إلى المحيط فيبحث عن مظهرٍ أبعد لنفس العنصر الذي تم إدراكه[2].

وقـــد وجـــه لهـــذه الطريقة الانتقاد على أساس اعتمادها على الحدس بالدرجـــة الأولى، وأن خصائص الأسلوب لا تحتاج إلى معرفة سيكولوجية[3]، ولعل الدافع إلى هذه الانتقاد هو رغبة الأسلوبية في الاتصاف بالموضوعية نتيجة ارتكازها على كشوفات الألسنية.

٣. دراســـــة رمـــوز الأســـلـــوب (The Typologies of Style)، وترتكـــــــز – كمـــا يشير أولمان – على أسس سيكولوجية بعضها

---

(١) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, Oxford, Basil Blakwell, ١٩٧٤, (٦٥).

(٢) المرجع السابق، ص(٦٩).

(٣) المرجع السابق، ص(٧٠ - ٦٩).

مســـتمد مـــن فرويد ويونغ، وتعتمد على رد التشبيهات والصور إلى عناصر أساسية مثل: تراب، ماء، نار، ...[1].

ومهما قيل عن تعدد اتجاهات الأسلوبية ومناهجها فإن القاسم المشترك بيـــنها جميعًا أنها تنطلق – بشكل أساسي – من لغة النص الأدبي في قراءتها له، وهـــذا مـــا يتضح من تحديد رينيه ويليك لما يحتاجه دارس الأسلوب، إذ يلزمه معـــرفة بقواعـــد اللغة بكل فروعها من أصوات ومعانٍ ومفردات المعجم وبناء الجمل وهو ما يفضي إلى دراسة المعنى والدلالة[2].

ويعد مفهوم الانحراف (Deviation) من أكثر المفاهيم الإجرائية شيوعًا في الدراســـات الأســـلوبية، إذ يشكل الانحراف في استخدام اللغة عن الشائع والمستعمل في الأدب لا عن لغة التخاطب اليومي فحسب، ميزة تكسب النص الأدبي خصوصية، ويميز أسلوب الكاتب ويكشف عن مقاصده الخفية، وقد ميز تودوروف (T. Todorov) بين ثلاثة أشكال للانحراف:

١. الانحراف الكمي بتكرار حدوث الظاهرة اللغوية.

٢. الانحراف النوعي من خلال الخروج عن قواعد اللغة.

٣. الانحراف عن نموذج موجود في النص[3].

أمـــا مجـــال الأسلوبية فقد ينحصر في تحليل العمل الفني المفرد، فتصف عناصـــره وتكشف عن جماليته والميزات الشخصية فيه، أو تحلل أسلوب كاتب مفـــرد، أو تـــدرس مجموعة من الأعمال سواء في نوع محدد أو فترة محددة[4] معتمدة على الوصف بالدرجة الأولى في ذلك كله.

---

(١) المرجع السابق، ص(٧١ - ٧٠).

(٢) Wellek, Rene, "Stylistics, Poetics, And Criticism", (٦٥).

(٣) Todorov, Tzevetan,"The place of style in the structure of the text", (٣١).

(٤) Wellek, Rene, "Stylistics, Poetics, And Criticism", (٦٧).

لقد تلقى النقاد العرب الأسلوبية منذ منتصف السبعينيات تقريبًا، وقدم عـــدد مـــن الدراســـات النظرية أبرزها دراسة عبد السلام المسدي "الأسلوبية والأســـلوب" ودراســـة صلاح فضل "علم الأسلوب"، كما استحوذت على جانـــب من هذه الدراسات مسألة ربط الأسلوبية بالبلاغة كما في دراسة محمد عـــبد المطلب "البلاغة والأسلوبية"[1]، ولعل هذه الصلة بين البلاغة والأسلوبية التي عدت وريثة لها[2] هي ما جعلت التقاء النقاد العرب بالأسلوبية غير محفوف بالرفض أو المعارضة[3]، ولعله – أيضًا – قد ألقى بظلاله على فهم بعض النقاد العـــرب للأسلوبية فجاء تطبيقهم لها متأثرًا إلى حد بعيد بمباحث البلاغة القديمة كمـــا في دراسة محمد الهادي الطرابلسي "خصائص الأسلوب في الشوقيات"[4] التي يمكن عدها دراسة بلاغية أكثر منها أسلوبية.

لقـــد التفت النقاد العرب إلى لغة الشعر العربي الحديث فظهر عدد من الدراســـات الـــنقدية التي عالجـــت هـــذا الجانب، إلا أن هذه الدراسات قد شـــغلت – عمومًا – بلغة الشعر الحديث كقضية من القضايا التي أثارها الشعر العـــربي منذ مطلع الخمسينيات تقريبًا، فكان الاهتمام منصبًا على توضيح ميزة اللغـــة الشعرية أو مقارنة لغة شعر التفعيلة مع لغة الشعر التقليدي[5]، وقد كان هـــذا الاهتمام حائلاً دون الاهتمام بالأسلوبية كمنهج لطرح قضية التجديد في

---

[1] انظر: عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان – ناشرون، والشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١، ١٩٩٤.

[2] المسدي، عبد، الأسلوبية والأسلوب، ص(٥٢).

[3] يصـــف محمـــد الناصر العجيمي هذا الالتقاء بأنه كان تلقائيًا ولم يكن محفوفًا بكثير من العناء. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص(١٥١).

[4] الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

[5] انظـــر بشـــأن هذه الدراسات: الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩١.

اللغـــة الشعرية ومعالجتها من جهة، كما أنه حال دون التوجه لقراءة النصوص الشعرية من جهة أخرى.

وقد أولى بعض النقاد العرب اهتمامًا ملحوظًا بالأسلوبية كمنهجية في قـــراءة الـــنص الشعري العربي الحديث، ولعل أبرز هؤلاء عبد السلام المسدي وصـــلاح فضـــل ومحمد عبد المطلب ومحمد الهادي الطرابلسي، وهم من سيتم تناول قراءاتهم كنماذج لتطبيق المنهجية الأسلوبية في قراءة نصوص الشعر العربي الحديـــث من خلال محورين أبرزت الأسلوبية من خلالهما: الأول محاولة إقامة منهجـــية أسلوبية تنظيرًا وتطبيقًا كما يتمثل لدى عبد السلام المسدي وصلاح فضـــل، والثاني ممارسة الأسلوبية بجهد تطبيقي ذاتي مستفيدًا من مباحث البلاغة العربية كما يتمثل لدى محمد الهادي الطرابلسي ومحمد عبد المطلب.

الأسلوبية تنظيرًا وتطبيقًا:

لقـــد قدم بعض النقاد العرب قراءاتهم لبعض النصوص الشعرية الحديثة من خلال إقامة تصوراتهم الخاصة عن المنهجية الأسلوبية، وقد بدا واضحًا إفادة هـــؤلاء النقاد من النقد الغربي على نحو أكثر مباشرة، وتمثل دراسة عبد السلام المسدي "التضافر الأسلوبي في شعر شوقي" واحدة من أهم المحاولات على هذا الصـــعيد، إذ يلجأ فيها إلى تحديد منهجيته بالأسلوبية، وهو لا يكتفي بعمومية الاتجـــاه بـــل يحـــاول أن يحدد منهجيته بدقة أكبر عندما يميز بين ما يختص من الأســـلوبية بالتـــنظير ومـــا يختص منها بالتطبيق، ثم يفرق بين حالتين لأسلوبية التطبيق، أولاهما ما يطلق عليه "أسلوبية السياق" "وهي المرتبطة بالتحليل الأصغر

– تعمـــل في مجـــاري الكـــلام حيثما تحددت صيغتها الأدبية"[1]، ويطلق على الأخرى "أسلوبية التأثر" "وهي المقترنة بالتحليل الأكبر – تعمل في مظان الأثر بحـــثًا عـــن المـــتقاربات في ائتلافها وتواؤمها وجمعًا للمتباعدات في اختلافها وتـــنافرها، حتى يخلص من القرائن والمفارقات ما به تحدد الخصائص الفنية التي حولت المادة اللغوية من أداة إبلاغ وتواصل إلى وسيلة إبداع وتأثير"، ويظهر أن كلتـــيهما تنشـــــــدان مستوى تأليفيًا تعودان به إلى الأسلوبية النظرية بثمار متجددة"[2].

ويوضح المسدي "أن مرمى طموح الأسلوبية النظرية هي أن تصل يومًا ما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية"[3]، وهذا الـــتحديد يـــنطوي على أمرين هامين، فهو يشير – من جهة – إلى أن تعامل الأســـلوبية مـــع النص لا يهدف إلى تقديم قراءة للنص بحيث تكون الغاية من التحلـــيل تنظيرية، وهو – من جهة أخرى – يتعامل مع الخطاب الأدبي عمومًا أكـــثر مـــن تعاملـــه مع النص الأدبي خصوصًا، وتفسح التحديدات السابقة للأسلوبية التحليلية وتقسيمها إلى نوعين، المجال للمساءلة؛ فعندما يقال "أسلوبية الســـياق" ألا يضـــع الوصـــف حـــدًا للأسلوبية مرهونًا بالسياق؟ فيصبح من الضـــروري تحديـــد السياق الذي يرتبط بأكثر من دلالة حسب استخداماته، فأحـــيانًا يطلق على المحيط الاجتماعي وأحيانًا أخرى يطلق على البعد التاريخي، وهو ما لا يبدو أن المسدي قد أراده؛ فمصطلح السياق (Context) له حضور بـــارز في الدراســـات الأسلوبية عند ريفاتير (Reffaterre) خاصة إذا ما قرن بالتحلـــيل الأصغر، إذ يحدد ريفاتير السياق الأسلوبي بقوله: "السياق الأسلوبي

---

(1) المســـدي، عـــبد الســـلام، "التضافر الأسلوبي في شعر شوقي"، فصول، شوقي وحافظ ج١، مج٣، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٢، ع١، ص(١٠٨).

(2) المرجع السابق، ص(١٠٨).

(3) المرجع السابق، ص(١٠٨).

هـــو نســـق لغـــوي يقطعـــه عنصـــر غير متوقع"[1]، وعلى أساس ذلك تبدو المصـــطلحات الـــتي يســـتخدمها المســـدي متأثرة إلى حد بعيد بتوجه ريفاتير الأســـلوبي، ويوضح المسدي منهجيته من خلال تحديد المفاهيم التي يستخدمها فـــيقول: "إن ما أسميناه بأسلوبية التحليل الأصغر أو بأسلوبية السياق، إنما مجالها الحـــدث الفردي في النص، فمناطها الواقعة الفنية في حقلها الضيق، لذا يتسنى لـــنا- فضلاً عما اصطلحنا عليها – أن نسميها "أسلوبية الوقائع"، بينما تحرص أسلوبية التحليل الأكبر – أي أسلوبية الأثر – على اكتشاف الظاهرة الفنية من خلال المثال الذي يجسمها في الأثر الواردة فيه. لذلك يستساغ أن نسميها أيضًا "أسلوبية الظواهر". وكأن الثانية تتعلق بالخطاب الأدبي مجملاً فيما تختص الأولى بالـــنص مفردًا. غير أن هذا التقسيم لا يكفل للأسلوبية تشكلها كمنهج لقراءة الـــنص الشـــعري، ولذلك يقترح المسدي استخدام "أسلوبية النص" التي "تقوم معدِّلاً تطبيقيًا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر"[2].

إن الـــنقاش السابق للمسدي يظهر مدى المماحكة التي تشبه السفسطة الكلامـــية، وهـــي سمـــة لازمت بعض الدراسات النقدية التي تبنت الاتجاهات النقدية الحديثة في قراءتها للنصوص الشعرية الحديثة، إذ تظهر لا جدواها عمليًا، إضافة إلى عدم الإشارة إلى مصادرها غالبًا، وهو ما يبقي الجهود النقدية للنقاد أسيرة طروحاتهم ذاتها، ولا تدعو إلى تشكيل اتجاه أو منهجية في النقد.

يتـــناول المســـدي قصيدة "ولد الهدى" لأحمد شوقي، ويحدد النموذج التركيبي الذي ينتظم مكوناتها الأسلوبية ويدعوه بالتضافر، ويعني به "أن تنتظم العناصـــر انـــتظامًا مخصوصًا يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة بحيث كلما

---

[1] ريفاتير، ميكال، معايير لتحليل الأسلوب، ترجمة شكري عياد، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م، ص(١٤٨).

[2] المرجع السابق، ص(١٠٩).

تنوعـــت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل"[1]، حيث يـــبدو التضـــافر مفتاح سر القصيدة الشعرية الذي يستكشفه من خلال أربعة معايير:

١. معيار المفاصل.

٢. معيار المضامين.

٣. معيار القنوات.

٤. معيار البنى النحوية[2].

ويتحدث – أولاً – عن تضافر المفاصل ويقصد به "تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى" [3] ، ويقسم النص – بناء على ذلك – إلى ثمانية مفاصل:

١. (١ – ١٨) = ١٨ : بشرى مولد الرسول.

٢. (١٩ – ٢٣) = ٥ : معجزات ولادته.

٣. (٢٤ – ٤٦) = ٢٣ : خصاله.

٤. (٤٧ – ٦٣) = ١٧ : معجزة القرآن.

٥. (٦٤ – ٨٢) = ١٩ : الملة الإسلامية.

٦. (٨٣ – ٩٢) = ١٠ : معجزة الإسراء.

٧. (٩٣ – ١١٣) = ٢١ : الجهاد.

٨. (١١٤ – ١٣١) = ١٨ : الاستنجاد بالرسول.

ثم يـــرجع الخطاب الشعري إلى ثلاث دلالات: دلالة تتصل بالرسول محمد ﷺ، وأخرى بدينه – الإسلام، وثالثة بأمته – المسلمين، ويقابلها بعناصر

---

[1] المرجع السابق، ص(١٠٩).

[2] المرجع السابق، ص(١١٠).

[3] المرجع السابق، ص(١١٠).

جهـــاز البث الشعري: المرسل والرسالة والمرسل إليه، ثم يعيد تشكيل الأطراف فيصـــبح المرسِـــل هـــو أحمد شوقي والمرسَل الرسول محمد ﷺ، والمرسل إليه المسلمون[1].

أما تضافـــــر القنوات فيعني به مجاري الأداء الإبلاغي[2]، ويقصد به – إجرائـــيًا – الاعتماد على الضمير الغائب (هو) أو الضمير المخاطب (أنت)، وهما الأسلوبان اللذان يعتمدهما شوقي، ويدعوهما المسدي بالقنوات:

- القـــناة الأولى (أنت): المرسل هو شوقي، المرسَل الرسول ﷺ في الجهاز المرجعي (أي الواقعي التاريخي). أما الجهاز الشعري فشوقي المرسِل والرسول (ص) المرسل إليه.
- القـــناة الثانية (هو): المرسل شوقي، والمرسل إليه هو المتلقي، والرسول ﷺ الرسالة الشعرية[3] .

ويلجأ المسدي لإيضاح ما يدعوه التضافر الأسلوبي إلى إحصاء توزيع الضمائر على الأبيات وإحصائها، بشكل لا يشير في النهاية إلا إلى مبحث من مباحـــث الـــبلاغة العربية وهو الالتفات، غير أن ما يثير اهتمام المسدي ليس الظاهرة ذاتها، وإنما توفرها على ما يدعوه التضافر من خلال التداخل بين الجمل واحتمالية بعضها للضميرين، مثل قول شوقي:

يا من له الأخلاقُ ما تهوى العلا

منها وما يعشق الكبراءُ

---

[1] المرجع السابق، ص(١١٠).

[2] المرجع السابق، ص(١١١).

[3] المرجع السابق، ص(١١١).

إذ يرى احتمالية أن يكون "يا من لك"[1]، وهي ملاحظة غير جديرة بالاهتمام ما دام النص قد حسم المسألة بضمير الغائب.

ويتابع تحليله للبنى النحوية ويبحث في تركيب الجمل النحوي، ومجيء بعضـــها بشكل متوافق من حيث اتباعها لنمط الجملة الشرطية، وهو ما يجعلها متوافقة إلا أن جوابها قد جاء إما مزدوجًا (تضمن معنيين) أو مختزلاً[2]، ثم يحلل تراكيب أخرى مؤكدًا حضور التنوع داخل الائتلاف[3].

لقـــد استخدم المسدي طرق الإحصاء في تشخيص الظاهرة الأسلوبية، وهو لا يتوانى في تجريد نتائجه على شكل معادلات من نوع: {أس + ب س + ج = ٥}، ولا يـــبدو أن لذلك كله أهمية كبيرة، من حيث أهميته في الكشف عـــن التضافر الأسلوبي وقيمته الدلالية. وعلى الرغم من أن عبد السلام المسدي يؤكد في نهاية دراسته أن الحافز الذي دفعه لقراءة قصيدة شوقي "هو الاستدلال عـــلى المقدمات النظرية أكثر من الحرص على استقصاء الخصائص النوعية"[4]، فـــإن المصطلحات والمفاهيم التي قدمها في تنظيره بدت غائبة تمامًا وغير حاضرة في التطبيق والممارسة.

ربمـــا كان الجهد الأبرز في تقدم الأسلوبية تنظيرًا وتطبيقًا قد تمثل فيما قدمه صلاح فضل، والتذكير بجهده في النقد العربي الحديث وفي مجال الدراسات الأســـلوبية خاصـــة في كتابه "علم الأسلوب" يعد من نافلة القول، إلا أن هذا

---

[1] المرجع السابق، ص(١١٢).

[2] المرجع السابق، ص(١١٥).

[3] المرجع السابق، ص(١١٦).

[4] المرجع السابق، ص(١١٧).

الجهـــد الـــنقدي قـــد اختص بالجانب النظري، ولذلك فإن دراسته "أساليب الشعرية المعاصرة" تعد أهم دراساته التطبيقية.

يقـــوم صلاح فضل – في مفتتح هذه الدراسة – بتحديد منهجيته التي تهـــدف إلى قراءة النصوص الشعرية قراءة تتأسس "على التعبير والتوصيل، الأمر الـــذي يســـمح باستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنمـــاط القـــراءة والفهم، بما يدخل في قلب نظرية النص ويستوعب جماليات الـــتلقي"[1]، وهـــذا التحديد يشير إلى إفادته من مصادر عدة؛ فهو – أولاً – يجمـــع بـــين اتجـــاهين في الأسلوبية، الأول الأسلوبية الفردية التي تدرس القيم التعـــبيرية المرتـــبطة "بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعـــبير عـــن فكـــرة واحـــدة"[2]، والثاني الأسلوبية الوظيفية التي تهتم بعملية التوصـــيل، وترتكـــز على الانطباع الذي يريد الكاتب أن يحدثه في القارئ[3]، وهو – ثانيًا – كما يفهم من قوله يستفيد من نظرية التلقي، وذلك من خلال مـــا دعاه نظرية النص في ارتباطها باللسانيات التداولية إثر طرحها لمفهوم "علم الـــنص اللغوي" الذي يعتمد على النتائج التي حققتها العلوم الإنسانية وبخاصة عـــلم الـــنفس والاجـــتماع والاتصـــال، على أساس أن "التفاعل بين الأفراد والجماعـــات يحدث من خلال نصوص تكشف عن المقاصد والمواقف وأشكال

---

(1) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨، ص(٩).

(2) جيرو، بيير، الأسلوبية، ص(٥٣).

(3) المرجع السابق، ص(٩٧).

السلوك المختلفة"[١]، وهو اتجاه يقوم على اهتمام خاص بمفهوم السياق وعلاقته بعـــلم نفس المعرفة كما يوضح فان ديجك (Van Dijk) إذ يبتدئ هذا العلم بالســـياق المباشـــر، "وهو "السياق النفسي" الذي يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعـــادة تكوينه، مما يجعل المشكلة الجوهرية التي يتركز فيها البحث حينئذ هي تـــأويل النصوص"[٢]، وهو أمر كان ذا تأثير واضح في توجه صلاح فضل نحو النصـــوص الشعرية، توجهًا لا يقوم على الاهتمام بالجمل والتراكيب أكثر من الاهتمام بالنص، فنبه — منذ البداية — على "ضرورة الحفاظ على منجزات علم النص التي لا تجيز تقطيع أوصال القصائد بالاعتداء على أبنيتها الكبرى"[٣].

يبدأ صلاح فضل بتشكيل تصوراته الخاصة من خلال ما يدعوه "درجة الشـــعرية" رابطًـــا بـــين الأسلوبية والشعرية التي تعد وثيقة الصلة بها، فدراسة الأسلوب كما يرى رينيه ويليك هي الشعرية حتى وإن عدت فرعًا من الألسنية فإنهـــا تـــبقى الجـــزء الخاص من الألسنية بالدراسة الأدبية[٤]، وهذا الربط بين الأســـلوبية والشعرية يؤكد انتماء منهجه إلى أسلوبية التوصيل بدرجة أساسية على الرغم من تعدد مصادره.

إن مفهـــوم "الدرجـــة الشعرية" الذي قدمه صلاح فضل يظهر مدى الصـــرامة المنهجـــية الـــتي يحاول ممارستها في قراءته لأساليب الشعرية، وهذه

---

[١] بحـــيري، سعد حسن، "اتجاهات لغوية معاصرة"، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج ١٠، رمضان ١٤٢١هـــ - ديسمبر ٢٠٠٠، ج٣٨، ص(١٤٥).

[٢] فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع١٦٤، آب ١٩٩٢، ص(٢٤٤).

[٣] فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص(١٠).

[٤] Wellek, Rene, "Stylstics, Poetics, and Criticism", (٦٨).

الصرامة تبدو مبررة في قراءة تعتمد المنهجية الأسلوبية التي ترتكز على معطيات بحـــوث الألســـنية، فكمـــا تبحـــث الألسنية في الظاهرة اللغوية وحيثياتها فإن الأســـلوبية تقوم بعمل مماثل للظاهرة ذاتها من وجهة نظرها الخاصة[1]، إلا أن هـــذه الصرامة لم تمارس إلا في حدود التنظيرات العامة، فقد شعر صلاح فضل بصـــرامة الأسلوبية في التعامل مع النص الشعري فنبه إلى أنه يسعى إلى "الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص الشعري"[2]، وهو ما ألقى بظلاله عـــلى منهجيته الأسلوبية التي بدت ممتزجة بطروحات نظريات القراءة، إذ "إن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلق فيها، بـــل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية، والقارئ يتدخل في خلق القصيدة"[3]، وقـــد دفعـــه ذلك إلى البحث في حيثيات القراءة من وجهة نظر أسلوبية تعتمد عـــلى معطـــيات الألســـنية مـــن خلال استغلاله لمفهوم الكفاءة الذي قدمه تشومسكي (Chomsky)، وبنى عليه جوناثان كولر (Jonthen Culler) مفهوم "الكفاءة الأدبية" (Literary Competence)[4] دونما إشارة إلى ذلك، إذ يقارن بين الكفاءة اللغوية والكفاءة الأدبية فيقول: "بيد أن الكفاءة الشعرية تختلف عن ذلـــك ... فـــبقدر ما يتضمن النص الشعري من أبنية لغوية فإن كل متحدث أصلي باللغة يستطيع أن يفهمها، إلا أنه بقدر ما يتضمن النص الشعري ذاته من أبنـــية شـــعرية ذات شفرات جمالية متعددة فإنها لن تكشف عن دلالتها إلا لمن يمـــتلك المعرفة بنظمها الشعرية"[5]، ويبدو أن هدفه من ذلك إقامة نظرية شعرية

---

(1) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, (٤١).

(2) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص(٩).

(3) المرجع السابق، ص(٢٣).

(4) انظـــر كولر، جوناثان، "الكفاءة الأدبية" ، ترجمة : علي الشرع ، مجلة نوافذ ، النادي الأدبي الثقافي جدة، ذو القعدة، ١٤٢٠هـــ - ٢٠٠٠ ، ع ١١، ص(٦٣).

(5) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص(٢٠).

عربـــية تعتمد على ما دعاه "التنميط الأسلوبي"[1]، وهو هدف يعيد المسألة إلى رغبة الأسلوبية في إضفاء العلمية والموضوعية على دراسة الأدب، ولا بد – من أجـــل تحقـــيق ذلك – من بناء جهاز مفاهيمي خاص يطلـــق عليـــه "سلـــم الدرجات الشعرية"، ويتمثل في خمس درجات متراكبة:

١. درجة الإيقاع.

٢. درجة النحوية.

٣. درجة الكثافة.

٤. درجة التشتت.

٥. درجة التجريد.

وهـــذه الدرجـــات تهـــدف إلى "تنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختـــلفة"[2]، وتبدأ من الإيقاع وأثره حضورًا وغيابًا في تشكيل الأثر الشعري وعلاقـــته بالدلالة، ثم درجة النحوية الشعرية التي يحددها صلاح فضل بناء على نظـــرية "النحو التوليدي" (Generative Grammar) لدى تشومسكي وحديثه عن درجات الانحراف[3]، وهي تتخطى حدود الجملة – لدى صلاح فضل – مـــن خـــلال التميـــيز بين الأبنية الكبرى التي ترتبط بالأبنية السردية والمظهر الموضـــوعي للنصـــوص الشعرية القصيرة[4]، ثم درجة الكثافة التي تتعلق بمدى توافر الانحرافات كميًا ونوعيًا[5]، ثم درجة التشتت التي تشير إلى عدم التماسك في بنية النص الشعري، والتي يسعى القارئ من خلالها إلى إحداث الانسجام في

---

[1] المرجع السابق، ص(٢١).

[2] المرجع السابق، ص(٢٧).

[3] المرجع السابق، ص(٣٠).

[4] المرجع السابق، ص(٣١).

[5] المرجع السابق، ص(٣٢).

البنية العميقة[1]، أما درجة التجريد فهي محصلة مركبة للدرجات السابقة، وهي خـــلاف الحسية، ودرجة الحسية تتعلق إيجابيًا بدرجة الإيقاع ودرجة النحوية، وعكسيًا بدرجة الكثافة والتشتت.

وبـــناء عـــلى ذلك يستمر صلاح فضل في مشروعه لتنميط الأساليب الشـــعرية بضمها في مجموعتين: الأولى "الأساليب التعبيرية"، والثانية "الأساليب التجريدية"، بحيث تشمل الأولى (التعبيرية) أربعة أساليب هي:

١- الأســـلوب الحسي، وتتحقق فيه أعلى درجة في الإيقاع ودرجة عالـــية في النحوية وانخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية والتشتت[2]، ويتمثل في شعر نزار قباني وإلياس أبي شبكة.

٢- الأسلوب الحيوي، ويعتمد على حرارة التجربة المباشرة المعيشة، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيًا، ويمتاز بأنه: ينمي درجـــة الإيقـــاع الداخـــلي، ويعمل على كسر يسير لدرجة الـــنحوية، ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتوزيع دون أن يقع في التشتت، ويستخدم أقنعة أسطورية تحتفظ بكل طاقاتهـــا التعـــبيرية، كما أنه يصطبغ بمسحة ملحمية بارزة[3]، ويتمثل في شعر بدر شاكر السياب وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل.

٣- الأسلوب الدرامي، ويمتاز بتعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع فيه درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية، كما أنه

---

[1] المرجع السابق، ص(٣٤ - ٣٧).

[2] المرجع السابق، ص(٤٦).

[3] المرجع السابق، ص(٤٧).

يتمـــيز بدرجـــة تشتت أوضح لكنه لا يخرج عن التعبيرية[1]، ويتمـــثل في شعر صلاح عبد الصبور ومحمود درويش في بعض مراحله.

٤- الأسلوب الرؤيوي، ويمتاز بتواري التجربة الحسية خلف الأمثولة الكلـــية، وفتور الإيقاع، وامتداد الرموز، وتعدد الأقنعة، وزيادة الكـــثافة والتشتت، وتناقص واضح لدرجة النحوية[2]، ويتمثل في شعر عبد الوهاب البياتي وخليل حاوي وجزء هام من شعر سعدي يوسف.

وتنقسم الأساليب التجريدية إلى مجموعتين:

١- الـــتجريد الكـــوني، ويمتاز بتناقص الإيقاع والنحوية، وزيـــادة مدهشة للكثافة والتشتت، ومحاولة استيعاب الوجودية والكونية باستخدام بعض التقنيات السريالية والصـــوفية الدنـــيوية، ويتحطم فيه الموضوع، وترتفع الصورية اللامعقولة[3]، ويتمثل في شعر أدونيس وقاسم حداد.

٢- الـــتجريد الإشـــراقي، وهو يوازي الاتجاه السابق مع التباس بالنزوع الصوفي الميتافيزيقي ...[4]، ويمثله شعر عفيفي مطر وسعدي يوسف.

---

(١) المرجع السابق، ص(٤٧).

(٢) المرجع السابق، ص(٤٧).

(٣) المرجع السابق، ص(٤٨).

(٤) المرجع السابق، ص(٤٨).

وهـــي تقسيمات مبدئية – كما يشير صلاح فضل – وسيحاول إثباتها في القـــراءة التطبيقية، لكنها تشير إلى مدى صرامة المنهجية التي يحاول تطبيقها. وعـــلى الـــرغم من أنه يشير إلى اتسام منهجيته بالمرونة وعدم الصرامة[1] فإن الإطـــار الـــنظري الذي يقدمه يوحي بغير ذلك، ومن جهة أخرى فالتعامل مع الأســـلوبية من خلال هذه التقسيمات يعيد المنهجية إلى أسلوبية التعبير التي لا يســـتطيع صـــلاح فضـــل الـــتخلص مـــنها عندما يتعلق الأمر بالنظرة العامة والتقســـيمات الكلـــية، وهـــذا يؤكد انقسام منهجيته في اتجاهين من اتجاهات الأسلوبية.

إن هذه التقسيمات – مهما قيل عن مرونتها – ستحكم القراءة النقدية للنصـــوص الشعرية، وهي تشكل منطلقات تفرض حضورها مسبقًا على النص المقـــروء، وبذلـــك فهي تجعل القراءة تدخل إلى النص الشعري بالنتيجة فتنظم الفهـــم لكل نص بحسب المستوى الأسلوبي الذي وضع فيه صاحبه، فالتقسيم الأســـلوبي الـــذي قدمـــه صلاح فضل قائم على التدرج في "سلم الدرجات الشعرية" مما يضفي على المنطلق النقدي نوعًا من التقويمية، بحيث يبدو الأسلوب الحســـي أقـــلها شأنًا، ونتيجة هذا التقسيم الذي يقوم على العمومية – بحيث يشـــمل كـــل نـــتاج الشاعر - تكمن في إلغاء فردية الأسلوب في النصوص الشعرية.

إن مـــا أشـــار إليه صلاح فضل من أن منهجيته تدخل في قلب نظرية الـــنص لا يشـــكل منطلقًا ثابتًا، فقراءته لأسلوب شعرية نزار قباني ترتكز على معطيين:

---

[1] المرجع السابق، ص(٥٥).

الأول معجم الجسد؛ من خلال البحث عن المعجم الشعري في دراسة إحصـــائية أظهرت أن مجال المرأة يستقطب ٧٥% من هذا المعجم، وأن ٩٥% منه يدور في نطاق الحسي والمباشر[١].

الـــثاني اتســـاق السرد؛ وينتج هذا الاتساق عن طغيان ضمير المتكلم المباشر على جميع القصائد[٢].

ومـــن الواضـــح أن القراءة التي قدمها صلاح فضل لمقاطع من بعض النصوص الشعرية لتزار قباني كانت محاولة لتأكيد الفرضيات السابقة، أكثر من كونها قراءة قائمة على أسس نصية.

وتظهـــر قراءته لشعر السياب الممثل للأسلوب الحيوي التزامًا واضحًا بالمعطيات الافتراضية لخصائص الأسلوب الحيوي التي قدمها في الإطار النظري، كما يظهر في قراءة قصيدة "غريب على الخليج" حيث تحققت حيوية الأسلوب "عـــبر الاســـتخدام المتوالي للصيغ الإنسانية من نداء وأمر واستفهام وتعجب.. ..." [٣]، وقـــد اعتمد على الإحصاء في إظهار حيوية الأسلوب عبر التنوع في المعجـــم الشعري والتنوع الإيقاعي[٤]، ولكن ذلك يثير التساؤل عن مدى تحقق ذلـــك في نصوص السياب جميعها أو غالبيتها – على الأقل – ما دام أن القراءة قـــد انحصـــرت في نـــص معينٍ؟ ومن جهة أخرى فقد يظهر التنوع في المعجم الشـــعري والتـــنوع الإيقاعي في نصوص لشعراء آخرين صنفوا ضمن أساليب شـــعرية أخرى، مع أن بعض هذه النصوص امتازت بالسمة الأسلوبية ذاتها التي

---

[١] المرجع السابق، ص(٦٥ – ٦٦).

[٢] المرجع السابق، ص(٧٣).

[٣] المرجع السابق، ص(١٠٤).

[٤] المرجع السابق، ص(٩٢).

تكفل لها الحيوية مثل قصيدة "سوق القرية" للبياتي على سبيل المثال، ثم إن قياس الحيوية بالتنوع لا يبدو كافيًا من أجل التصنيف.

من الواضح أن دراسة صلاح فضل قد قدمت خدمة لا مجال للشك في أهميتها للنقد وقراءة الشعر العربي الحديث من خلال نصوصه، وتكاد تكون من أكثر الدراسات الأسلوبية جدية في توجهها ومنهجها، إلا أنه كان أحرى بصلاح فضل أن ينبه إلى أنه يتعامل مع الخصائص الأسلوبية السائدة في إنتاج كل شاعر، وكان أحرى – أيضًا – ألا توضع المنهجية على مفصل ثنائية منهجية بين الأسلوبية الوظيفية والأسلوبية التعبيرية، إذ قد جاءت القراءات التطبيقية تجسيدًا للثانية لا للأولى.

ويتابع صلاح فضل هذا المنحى في القراءة للتدليل على سلامة منطلقاته في تقسيم الأساليب متخذًا من نماذج محدودة دليلاً على كل قسم، إلا أن ما لم يلتفت إليه هو التطور في الأسلوب الشعري للشعراء أنفسهم، فقد قام بتوزيع الشعراء على الأساليب الشعرية، وأصر على أن شعر البياتي يمثل – في جملته – الأسلوب الرؤيوي.

لكن هذا الحكم لا ينطبق على شعر البياتي في مراحله المختلفة التي تتوزع على مدار نصف قرن تقريبًا، وصلاح فضل لا يمس هذه المسألة إلا مسًا خفيفًا مثل قوله عن أسلوب البياتي: "وقد تقلصت في أسلوب البياتي تدريجيًا وسيلة الاعتماد على "عطف غير المتعاطف" كبنية نحوية مهيمنة، وما صاحبها من سيطرة صورة المكان لتحل محلها صورة الكائن والكينونة ذاتها بشكل متداخل"[1]، لكن هذا التحول لا يعني – لدى صلاح فضل – تحولاً في الأسلوب الرؤيوي، مما يعني أن ما يعد خصائص أو ما يدعوه آليات التعبير

---

[1] المرجع السابق، ص(١٨٦).

للأســـلوب الـــرؤيوي مثل "عطف غير المتعاطف" لم تكن الوحيدة المميزة لهذا الأســـلوب، وأن ثمـــة خصائص أخرى لم تأخذ في الحسبان، وهو يشير إلى أن هناك عددًا هائلاً من "القصائد التي تصلح نماذج لهذه النقلة الكبرى في أسلوب البـــياتي"[1]، وهـــو مـــا يـــراه – أيضًا – لدى تناوله أسلوب محمود درويش فـــــ"تحولات محمود درويش على وجه الخصوص تكاد تختزل بشكل مكثف تحـــولات الشعر العربي المعاصر كله"[2]، وهذا يؤكد أن التصنيف – على أهميته في بعـــض المجالات – يغدو عملاً فيه كثير من التعميمية إن لم يراع فيه حالات الـــتطور في الأســـلوب الشعري، وهذه مسألة لا يمكن أن تتم بغير قيام القراءة الأسلوبية على النص أولاً وأخيرًا بحيث تكشف عن فرادة النصوص الشعرية عبر مراحل التطور المختلفة.

وفي حديثه عن أسلوب أدونيس يحاول وصف أسلوبه على أساس عدم قدرة القراء على تفسيره، محاولاً تحديد ما يسبب ذلك في أسلوبه بـــ:

١. آلية تغييب الدلالة عن طريق كسر النمط المنطقي بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة مثل: "الغيم حنجرة"[3].
٢. تكوين مجموعة من المتواليات الصوتية الكفيلة في سياق الشعر التعبيري بتحقيق درجة قصوى من الغنائية[4]، أو الامتثال في صياغته طبقًا لنموذج "بنية المتوالد المتكاثر"[4].

---

[1] المرجع السابق، ص(١٨٧).

[2] المرجع السابق، ص(٢٠٤).

[3] المرجع السابق، ص(٢٥٥).

[*] من الواضح أنه يقصد بنقاد أدونيس علي الشرع في دراسته: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٧.

[4] المرجع السابق، ص(٢٦٦).

ويـــرى – بعـــد ذلك – أن نقاد أدونيس(*) مهما حاولوا "التماس بنى منطقـــية معقولـــة ... فـــإن الخاصـــية الدلالية التي تظل ماثلة للعيان هنا هي "التـــناقض" غـــير المرفوع إلى الحس العام، وهي خاصية مقصودة شعريًا"[1]، ويلخص طريقة أدونيس في التجريد بقوله: "هذه هي طريقة أدونيس في تكوين أسلوبه التجريدي، بالتحرر من جملة الأنساق الأيديولوجية، سواء كانت تاريخية أم معاصـــرة، والعمـــل على تحضير "اللغة" بطريقة متميزة تفصلها عن ماضيها الجماعي قدر وسعه"[2]، وعلى الرغم من أن ذلك يحظى بقدر من الصحة، لكنه يبقى غير مطلق فقد يكون بالإمكان التغلب على صعوبات قراءة شعر أدونيس مـــن خـــلال متابعة الرؤى الفكرية التي كان يطرحها في شعره، وهذا ما يظهـــر – مثلاً – في قراءته لقصيدة "سيمياء" لأدونيس حيث يتردد بين قبول الـــرؤية الشـــعرية للكشف عن البعد الدلالي للنص أو بإرجاع ذلك إلى النمط الأسلوبي الذي يقره، وهذا ما يظهر في نظرته إلى قول أدونيس التالي:

هكذا بدأتُ من أظافر القدمين
يوم حككتُ جلدة الأرض
بين هواء دمشق وشجرة قصابين
أزين النبات .....
أخذتُ غصن زيتون

---

[1] المرجع السابق، ص(٢٦٧).
[2] المرجع السابق، ص(٢٦٩).

ووسمتُ على التراب دورة أحشائي[1]

فهـــو يـــرى أن الفاعل في الأفعال "هو صوت القصيدة الخالق، والمفعول به هو نفسه كما يتضح في آخر الجمل "وسمت على التراب أحشائي""[2]، وهو تفسير غريب نابع من رؤية صلاح فضل للأسلوب التجريدي الذي لا يقوم على تجربة ســـابقة كما هو الحال في الأسلوب الحسي، وحينئذ "يتركز الأداء على عملية الخلـــق ذاتها"[3]، مع أن النص الشعري يقدم إشارات واضحة إلى سيرة أدونيس الشخصية، لكن ما حـــــال دون اعتماد هـــذه الإشارات - من قبل صلاح فضـــل – هـــو منطلقه الأسلوبي المقيد بالافتراضات النظرية التي قدمها، وهي الافتراضـــات التي جعلت قراءة النصوص غير قائمة على التعامل مع النص من منطلقات علم النص كما كان قد أشار.

يتضـــح - أخـــيرًا – أن دراسة صلاح فضل قد انطلقت من فرضياتها الخاصـــة والمدعمـــة باتجاهات نقدية ولغوية حديثة، وهي مسألة وسمت قراءاته بالمنهجـــية، وقـــد اعـــتمد من خلال ذلك على الطريقة الإحصائية في تحديد خصـــائص أســـلوب الشعراء ليؤكد نتائجه[4]، كما اعتمد على بعد قرائي في تعامله مع النصوص الشعرية مستفيدًا من دراسات نقدية عديدة أشار إلى بعضها وأغفل أخرى[5].

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص(٦٥٦).

[2] فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص(٢٩٦).

[3] المرجع السابق، ص(٢٩٦).

[4] انظر: المرجع السابق، الصفحات (٦٥) و(٨٨) و(١٠٠) و(١١٣) و(١٤٢) و(٢٩٠).

[5] قـارن – مثلاً – قوله: "فإن أعظم لحظات عمى النقاد، فيما يتصل بأنواع حدسهم النقدي، لهي أيضًا تلك اللحظات التي يبلغون فيها ذروة بصيرتهم" المرجع السابق، ص(٣٠٧)، بقول بول دي مان (Poul De Man) : "أعظـــم لحظـــات العمى التي يمر بها النقاد بصدد افتراضاتهم النقدية هي أيضًا اللحظات التي يحققون بها أعظم بصائرهم "، دي مان. بول: العمى والبصيرة، ص(١٧٩).

إن إسهامات صلاح فضل في مجال القراءة الأسلوبية متنوعة وغنية، فقد قـــدم دراسة أخرى بعنوان "شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصـــيد"، تكشـــف عـــن توجه حديث في الأسلوبية يقترن بالسيميائية[1]، ويوضـــح صلاح فضل هدفه في الدراسة بقوله: "تستهدف هذه القراءة محاولة الـــنفاذ من مسلك لغوي مطروق هو تأمل الضمائر النحوية، بشكل مجمل، في الشـــعر العربي المعاصر، لاستكشاف مدى تمثيلها لشيء آخر معروف أيضًا هو الوعي والضمير الشعري، على أساس أن الضمير "علامة مضمرة""[2]، فهو يبدأ مـــن ظاهـــرة أســـلوبية وهي استخدام الضمائر النحوية (الفاعلون) في النص الشـــعري، وهـــو مـــا يدعوه "الضمير الشعري" الذي عده "علامة مضمرة"، وبذلـــك فهـــو ينتقل من حدود رصد الظواهر الأسلوبية إلى عدّ هذه الظواهر شفرات لا تتم قراءتها إلا عبر قراءة سيميولوجية، ففي قراءته لنص البياتي "النور يأتي من غرناطة" من مجموعة مملكة السنبلة، يحدد فواعل النص الشعري؛ الذي هـــو الفاعل في ضمير القصيدة الشعرية التي تتشكل من "الضمائر النحوية وما يتجمع حولها من "فواعل" لغوية ودلالية"[3]، والغاية التي يسعى إليها من قراءة الظاهـــرة الأســـلوبية هـــي الوصول "إلى القوى المحورية التي يتركز فيها الفعل

---

[1] يأتـــي هذا التلاقي من كون ما تبحثه السيميائية يرتبط "بالظروف الواقعية للتواصل الفعلي وهذا يضع علـــم الســـيمياء علـــى الفور في بعد يتطابق فيه مباشرة مع علم الأسلوب"، مولينيه، جورج، الأسلوبية، ترجمه وقدم له بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـــ - ١٩٩٩م، ص(١٣١).

[2] فضل، صلاح، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص(٩).

[3] المرجع السابق، ص(١٠).

الشـــعري، وتقـــوم بدور البطولة المهيمن في النص، وبهذا تحدد رسالته بالمفهوم السيميولوجي"[1]، وبذلك فإن صلاح فضل ينفذ من الأسلوبية إلى السيميائية.

وتحديـــد صـــلاح فضل للضمائر بأنها ذات قوى محورية وتقوم بدور البطولة المهيمن في النص يعني أنه لن يتناول من هذه الضمائر/الفواعل إلا ما مثل مـــنها نظامًا تشفيريًا يسعى من خلاله إلى قراءة النص الشعري قراءة سيميائية، وبـــناء عـــلى ذلـــك يحدد صلاح فضل الفواعل في نص البياتي "النور يأتي من غرناطة" بثلاثة فواعل:

١. الشاعر المتكور.

٢. الموسيقي الأعمى.

٣. رجل سفر يترنح وهو يتوج امرأة بضفائرها.

حيـــث يرد الأول خمس مرات، والثاني ثلاث مرات، والثالث ثلاث مرات، إلا أن الأخيرين "هما المقترحان لأبوة الطفل الشاعر الذي يستعصي على الميلاد"[2].

إن هـــذه القـــراءة تبدو مختزلة إلى حد بعيد، وهي – في النهاية – لا تكشـــف عـــن الرؤية الكلية التي تحكم النص الشعري، ولا تكشف عن النظام الـــدلالي التشـــفيري أو حتى الظواهر الأسلوبية فيها كما يظهر في قراءة نص البـــياتي. كذلك هو الحال – أيضًا – في قراءته لنصوص أخرى للبياتي وصلاح عـــبد الصـــبور، إذ لا تتضح فيها معالم المنهجية التي يقدمها، ولا يظهر سوى لمحات قليلة من مثل الانتباه إلى تحول الضمائر من التكلم إلى الخطاب في قصيدة

---

[1] المرجع السابق، ص(١٠).

[2] المرجع السابق، ص(١٢).

"تـــأملات ليلية" لصلاح عبد الصبور، أو الالتفات إلى التشكيل البصري للنص وربط ذلك بالمنظومة الفكرية أو الشفرة الأيديولوجية للنص[1].

إن مرجعيات صلاح فضل في قراءاته هذه متعددة، وهو لا يشير إلى أي مـــنها، ويـــبدو أن الـــتفاته إلى نقاط التقاء الأسلوبية بالسيميائية قربه جدًا من الاهتمام بالمعنى الناجم عن الظواهر الأسلوبية اللافتة للانتباه، وهذا ما وضعه في "قلـــب مشـــكلة الترميز" – على حد تعبيره – في قراءته لقصيدة صلاح عبد الصـــبور "وردة الصقيع"[2]، إذ يثيره هذا العنوان ويدفعه إلى بذل جهد نقدي لفـــك شفرة هذه القصيدة، وهذا ما يجعله يعيد النظر في قراءة القصيدة مرات عدة إثر فشل القراءة الأولى، ويصور صلاح فضل تجربته في القراءة بقوله: "وقد افترضـــت – بعد القراءة الأولى – لتفسيرها عدة فروض، ثم أخذت أعيد النظر لاختـــبارها وإسقاط ما يجافي الإشارات المتراكمة، والإبقاء على ما يتوافق معها في تجسيداتها المتباينة عبر ست حركات"[3]، وهذه الطريقة في القراءة ذات صلة واضحة بما يعرف في الدراسات الأسلوبية بالدائرة الفيلولوجية، وهي عملية تتم في ثلاثـــة أطوار – كما سبق ذكرها – حيث يقوم الناقد بالطور الأول بقراءة النص وإعادة قراءته حتى يصبح مغرمًا بخصوصيات الأسلوب، وفي الطور الثاني سيحاول أن يفسر هذه الخصوصية، وفي الطور الأخير سيقوم بإعادة الرحلة إلى المحيط للبحث عما يؤكد ما وصل إليه مستبعدًا ما لا يتوافق معه، ويتجلى ذلك لـــدى صلاح فضل من خلال القيام بقراءة أولى نجم عنها فروض عدة، ثم أعاد النظر في القصيدة ليختبر هذه الفروض ويسقط ما لا يتناسب مع ما وصل إليه،

---

(1) المرجع السابق، ص(٣٣).

(2) المرجع السابق، ص(٣٤).

(3) المرجع السابق، ص(٣٤).

ويظهر ذلك عندما يبدأ بقراءة نص "وردة الصقيع" فيشير إلى أن القصيدة تحتاج إلى "ذائقة حساسة لفك شفراتها"[1]، وبعد قراءة حركتين من الحركات الست التي حددها يشير إلى أن أمامه احتمالين لتفسير الوردة الملغزة؛ "أحدهما أن تكون تعبيرًا عن النفس، والآخر أن تشير إلى "المستحيل""[2]، أي أنه يقيم عملية القراءة على هذه الاحتمالية لنفي بعض الدلالات التي يوحي بها النص. ولكي يصل إلى تأكيد ما يقنعه في تفسيره؛ يقول: "على أن جزءًا جوهريًا من دلالة هذه القصيدة لا يتمثل في المعادل المراوغ لوردة الصقيع، وإنما يكمن على وجه التحديد في الطاقة المشعة من مفرداتها والمتولدة من الجمع بين عنصريها"[3].

إن ارتباط تفكير صلاح فضل في منهجيته الأسلوبية بالسيميائية قد قاده إلى الاهتمام بتقديم قراءة متسائلة عن المعنى، وهو ما شكل تنويعًا واضحًا على الاتجاه الأسلوبي غير مسبوق في النقد العربي الحديث، كما أنه يشير من جهة أخرى إلى سعة اطلاع الناقد على الاتجاهات النقدية في الغرب ومحاولة تمثلها دون أن يرهق القارئ بالتنظير.

---

[1] المرجع السابق، ص(٣٤).

[2] المرجع السابق، ص(٣٥).

[3] المرجع السابق، ص(٣٦-٣٧).

الأسلوبية ممارسة:

لعـــل في التوافق بين الأسلوبية والبلاغة ما يدفع إلى تبني الأسلوبية دون كـــبير عناء بالتنظير، وهذا ما يتجلى بشكل واضح في دراستين: إحداهما لمحمد الهـــادي الطرابلســـي والأخـــرى لمحمـــد عبد المطلب، فقد قدم محمد الهادي الطرابلسي دراسة لخصائص الأسلوب في شعر شوقي امتازت بتأثر واضح للغاية بمباحـــث البلاغة العربية. وعلى الرغم من أنها يمكن أن تعد أكبر دراسة أسلوبية عـــن شـــاعر حديـــث، إلا أنها لم تركز اهتمامها على قراءة النصوص الشعرية واكـــتفي فيها من تطبيق المنهجية الأسلوبية المتأثرة بالبلاغة العربية إلى حد بعيد بـــالوقوف عند ظواهر أسلوبية معينة في شعر شوقي في أبيات متفرقة بعيدًا عن نسقها النصي[1].

ولعلـــه قد استدرك الأمر في دراسة تالية قدمها بعنوان "تحاليل أسلوبية" تضمنت تناول العديد من النصوص شعرية ونثرية قديمة وحديثة[2].

ومـــا يعزز هذا الاستدراك تحديده لمنهجيته الأسلوبية بقوله: "الأسلوبية ممارســـة قبل أن تكون علمًا أو منهجًا، أساسها البحث عن طرافة الإبداع وتميز النصوص، وطابع الشخصية الأدبية لكل مؤلف مدروس، لا تغني فيها الشواهد المـــتفرقة ولا التحالـــيل الجزئية ولا التجارب المتقطعة. فلا بد فيها من فحص للنصوص وتمثل جوهرها وإجراء التحليل في نماذج بيانية تختار منها على قواعد ثابـــتة لـــتكون للدارس صورًا واضحة وكلية عن النصوص المدروسة ومسالك الإبداع فيها"[3].

---

[1] انظر: الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

[2] لقـــد قام بتحليل النصوص التالية: قصيدة "راقصة" لمصطفى خريف، و"الأسلحة والأطفال" للسياب، وســـنية البحـــتري، و"تشيد الأرض" لجبران، و"وصف عاصفة" للسيوطي، و"وصف الحيرة" من كتاب الأغاني، انظر: الطرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢.

[3] المرجع السابق، ص(٧).

ويـــبدو على هذا التحديد البساطة والبعد عن المواربة بخلاف ما كان علـــيه الأمـــر لدى المسدي. وعلى الرغم من إشاراته العامة إلى تعدد اتجاهات الأســـلوبية، وإلى اختلاف مداخل التحليل الأسلوبي؛ فقد يكون المدخل بنيويًا بمعـــنى أن الانطـــلاق فيه يكون من معاني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصـــوص، أو دلالـــيًا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعية وأغراضـــه الغالـــبة ومقاصده ... كما قد يكون المدخل بلاغيًا ينطلق فيه من الظاهـــرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر المستخدمة - وهو ما فعله في دراسته لخصـــائص الأســـلوب في الشوقيات – كما قد يكون الدخول إليه من الباب التقني فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة أو تقنيات المقايسة والإحصاء[1].

ولا يحـــاول أن يوضـــح هـــذه المداخـــل بالقدر الكافي، كما لا يحدد – أيضًـــا – أي المداخـــل سيسعى إلى تبنيه في دراسته هذه. وهو يكتفي فيها بمـــنطلق عام يحدد على أساسه موضوع الأسلوبية بـــ"توظيف الظواهر اللغوية والفنية وتوظيفها جماليًا"[2]، إلا أنه يرى ضرورة توفر ما دعاه بثوابت المنهجية التي يقدمها بقوله: "فمن الثوابت المنهجية الانطلاق من بنائه (يقصد الأسلوب) مـــن الظاهرة اللغوية خاصة ومختلف مواد البناء والأداء في الكلام عامة وتركيز النظر على كيفيات التعبير المعربة عن صور الشعور والتفكير سواء ما تعلق منها بالمفردة والتركيب بالصوت والمعنى وبالصيغة والدلالة وبالحركة والصور وبنوع النص وشكله وبجنس الكتابة وغرضها"[3]، وهذه الثوابت تظهر مدى الشمولية الـــتي تســـم منهجيته الأسلوبية إلى الحد الذي تصبح معه متماهية الحدود وغير واضحة أو مستقرة في جوانب بعينها لدرجة يتعذر معها القيام بقراءة النصوص ضـــمن هـــذه الثوابت مجتمعة، إذ يصعب الإحاطة بهذه العناصر التي ذكرها في

---

[1] المرجع السابق، ص(٨-٩).

[2] المرجع السابق، ص(٧).

[3] المرجع السابق، ص(٩).

قراءة واحدة، إضافة إلى أن بعضها يبدو ملبسًا وغير واضح؛فما الفرق بين نوع الـــنص وجـــنس الكـــتابة ...؟ ولذلك يحاول – من جديد – أن يحدد تحاليله الأسلوبية بسيطرة البحث الإيقاعي على التحليل[1].

إن القـــراءة الأكثر أهمية فيما يقدمه محمد الهادي الطرابلسي هي تحليله لقصيدة السياب "الأسلحة والأطفال"، فعنوانها يشي بتوجه القراءة عمومًا، وهو "توظـــيف الأصوات عند السياب في مثال "الأسلحة والأطفال"، إذ إن اهتمامه منحصر في تحليل مختلف أساليب التصويت في القصيدة واستعمالات الأصوات الطبيعية واللغوية والفنية[2]، وتقوم رؤيته ضمن هذا المنطلق على أن "الأصوات دخلـــت نص السياب معنى وموضوعًا أيضًا فكانت تسيطر على نصه في مختلف مستوياته"[3]، ويلجأ – من أجل تحليل الصوت – إلى تقسيم النص الشعري إلى محورين:

- الأول محور الصوت والصدى.
- والثاني محور الفعل ورد الفعل.

ويتضمن كل منهما أربعة أقسام بحسب ما جاء في تقسيم النص الشعري وترقـــيمه، وهمـــا يلتقيان – على حد تعبيره – في إيقاع الشعر؛ إذ رغم البناء المـــنطقي الـــذي يقوم عليه توزيع النص فإنه يقوم على نظام شعري في الوقت نفسه[4]، وأول ما يلفت انتباه الناقد في تحليله للإيقاع "ترديد عبارات معينة في مواضع من النص مخصوصة"[5]، كما في قول السياب: "عصافير أم صبية تمرح".

ويقـــيم تصوره في التحليل على إعطاء قيم دلالية خاصة لبعض العبارات الـــتي يكررها السياب مما يجعلها تشكل ركيزة أساسية في بنية النص، وهي ما

---

[1] المرجع السابق، ص(١١).

[2] المرجع السابق، ص(٤١-٤٢).

[3] المرجع السابق، ص(٤٢).

[4] المرجع السابق، ص(٦١).

[5] المرجع السابق، ص(٦٣).

يصـــفها بـــالمولدات الإبداعية، ويمثل عليها بالعبارات التالية: "عصافير أم صبية تمرح؟"، "أقدامها العارية"، "سلام ..."، "حديد... رصاص ..."، على الرغم مـــن التفاوت بينها بحسب أهميتها الإيقاعية والدلالية كما يشير[1]، إذ يبرز من بيـــنها عـــبارة "حديد ... رصاص ..." لما للفظتين من خصوصية في الدلالة اللغويـــة والدلالـــة الطبيعية بمقتضى الأصوات حسبما يرى، فهما يدلان على وسائل الحرب والدمار، "وقد قام كل منهما على ترديد صوت من أصواته هو الدال في حديد، والصاد في رصاص"[2].

ويـــتابع الـــناقد تحليله للنظام العروضي على أنه جزء من الإيقاع ونظام القافـــية وتوزيع الأسطر الشعرية إلى رباعيات وخماسيات وسداسيات[3]، كما يلجأ إلى رصد تكرار حرفي الدال والصاد في النص[4]، وإلى البحث عن الجناس بـــين الألفاظ مثل "درء" و"الردى" و"المدى" و"الدماء"، و"لظاها" و"ظلال"، والاشـــتقاق مثل: "يرجحن" و"أرجوحة"، و"أغنية" و"أغاني"، كما يتعرض إلى صـــيغ الأفعال وخاصة الأوزان الرباعية وما تماثل فيها الحرفان الأول والثالث، ومـــا تمـــاثل فيها الثاني والرابع، وهي بذلك تتوافق مع صيغة كل من "حديد" و"رصاص"[5].

وإذا كان من الصعب بل من المثير للسأم متابعة تفاصيل التحليل التي لا يـــبدو أنها مثيرة إلى الحد الذي يوجب ذلك، فإن خلاصة الأمر أن الناقد يقدم تحلـــيلاً وصـــفيًا يرتكز على النواحي الصوتية والصرفية بشكل خاص، ليقر في الـــنهاية أن السياب "يبحث عن صيغة جديدة للقصيدة العربية وطاقات إبداعية غـــير معـــروفة وأســـاليب في الأداء غير مألوفة وموضوعات طريفة وإيقاعات

---

[1] المرجع السابق، ص(٦٤).

[2] المرجع السابق، ص(٦٤-٦٥).

[3] المرجع السابق، ص(٦٦).

[4] المرجع السابق، ص(٦٨).

[5] المرجع السابق، ص(٦٩-٧٠).

فـــريدة"[1]، وقـــد بـــدا واضحًا أن استفادة الناقد من مباحث البلاغة القديمة، إضـــافة إلى اللجوء إلى شكل من القراءة التطبيقية دون اهتمام كبير بالأسلوبية باعتبارها اتجاهًا نقديًا غربيًا، فكان اهتمامه بالتنظير محدودًا، هو ما يسم توجهه القرائي.

ويظهر مثل هذا التوجه – أيضًا – في دراسة محمد عبد المطلب "قراءات أسلوبية"، ففيها يحاول الكشف عن الظواهر الأسلوبية في أعمال بعض الشعراء الحديثين ونصوصهم، ويتصور هذه العملية على أنها تشمل ثلاث قراءات:

١. القـــراءة الجمالـــية التي "تتكئ على التعامل مع البنى التركيبية، وقـــياس مـــدى تخلصها من الطابع العام والارتقاء إلى مستوى الأدبية"[2]، وذلك من خلال استغلاله لمفهوم الانحراف، معتمدًا على المباحث البلاغية في ذلك.

٢. القـــراءة التأويلية "التي تبدأ عملها من منطقة المفردات المعجمية وردهـــا إلى مرموزها المباشر أو غير المباشر"[3]، وتفرض هذه القـــراءة الـــتي يقدمها معطيات عديدة مثل التعامل مع الرموز والأســـاطير وعـــدم إهمال القصد والوعي لأنهما "شرطان من

---

[1] المرجع السابق، ص(٨٤).

[2] عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص(١٣-١٤).

[3] المرجع السابق، ص(١٤).

شـــروط إنتاج المعنى"[1]، وقد حصرها بما دعاه دائرة الإفراد، وإن لم يغب – تمامًا – بعد التركيب[2].

٣. القـــراءة الاســـترجاعية "وهـــي التي تبدأ حركتها برصد البنى الرئيســـية في الخطاب، ثم ترتد منها – في وعي – إلى مردودها السابق قديمًا أو حديثًا"[3]، ويربطها بالتناص[4].

إن هـــذه المـــنطلقات القرائية التي يقدمها محمد عبد المطلب تظهر تعدد مرجعـــياته الـــنقدية، فهـــو يستفيد من الأسلوبية كما طرحت في النقد الغربي اســـتفادة عامـــة غـــير مخصصة أو محددة باتجاه محدد، ثم إنه يرتكز – من جهة أخـــرى – عـــلى معطيات البلاغة العربية، وبشكل خاص ما قدمه عبد القاهر الجـــرجاني بشـــأن النظم في قراءته الجمالية، ونظرًا لإدراكه عدم كفاية القراءة الجمالـــية (القراءة الأولى) فقد آثر أن يقدم طريقة أخرى فرضها الشعر العربي الحديث من خلال ما يشتمل عليه من رموز وأساطير وتداخلات نصية، وهو ما دعـــاه "القراءة التأويلية"، أما القراءة الاسترجاعية فلا تقدم منهجية ترتكز على اتجـــاه نقدي محدد بل تعكس تجربة قرائية خاصة، ولذلك فهو لم يمارسها إلا في قراءته لديوان محمد عفيفي مطر "أنت وحدها وهي أعضاؤك انتثرت".

إن هذه الكيفية في تقديم المنهجية النقدية تبرر التساؤل عن مدى حضور المنهجـــية الأســـلوبية في هذه القراءات، ولماذا تدعى قراءة تحاول الكشف عن التناص أو "الاقتباس"[5] في بعض النصوص الشعرية بالقراءة الأسلوبية؟

---

[1] المرجع السابق، ص(١٤).
[2]) المرجع السابق، ص(٥١).
[3] المرجع السابق، ص(١٥).
[4] المرجع السابق، ص(٥٠).
[5] المرجع السابق، ص(١٦-٢٢) و(٥٠).

لقـــد تجلـــت القراءة الأولى في قوله: "فعلى الناقد أن يتخلص أولاً من مشـــاعره الذاتية وعلاقاته الخاصة بالإبداع بحيث يتحول إلى واسطة بين النص ومتلقـــيه، أي بمعـــنى آخر أن يقف في منطقة محايدة لا تميل إلى هذا أو ذاك، ثم ينظر إلى الخطاب بوصفه قيمة لغوية لها مواصفاتها تفارق لغة الإيصال"[١]، وهي أقـــرب القـــراءات إلى المنهجية الأسلوبية، وربما كان ذلك بتأثير البلاغة العربية حيـــث يتم الالتفات إلى ما يدعوه "الظواهر (النحوبلاغية) ذات الانتظام"[٢]، ويعـــتمد محمـــد عـــبد المطلـــب على ما قدمه ياكبسون عن محوري الاختيار والتوزيع، فالأسلوب – لديه – "تطابق لجدول الاختيارعلى جدول التوزيع"[٣]، مـــن خـــلال مفهومين يدعوهما "الإفراد" و"التركيب" دون إشارة إلى مفاهيم ياكبسون[٤]، ويقف عند ظواهر أسلوبية عديدة مثل التكرار واستخدام الألوان والـــتوازي[٥]، وقـــد حاول من خلال الإحصاء إبراز هذه الظاهر الأسلوبية في دواويـــن الشعراء الذين شكلوا هدف القراءة، ولم يهتم بالنصوص الشعرية في كليـــتها، وهذا جعل اهتمامه محصورًا برصد الظواهر الأسلوبية دون أن يلتفت إلى قـــيمها الدلالـــية في تشكيل الرؤية الشعرية في النص، وكان يكتفي غالبًا بالحديـــث عـــن دور الظاهرة الأسلوبية في تشكيل الدلالة لكنه لا يكشف عن الدلالة المتشكلة.

---

[١] المرجع السابق، ص(٢٣).

[٢] المرجع السابق، ص(٢٤)، وانظر حضور مفاهيم مثل "التوسع" و"التقديم والتأخير" صفحة (٥٨)، و"الجناس" صفحة (٦٧).

[٣] المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص(٩٦).

[٤] عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص(٣١) و(٥٠).

[٥] المرجع السابق، الصفحات التالية على الترتيب: (٣٦) و(٤١) و(٦٧).

إن القـــراءة الأسلوبية التي يقدمها محمد عبد المطلب في هذه الدراسة قد بـــدت محدودة للغاية تعتمد على ملامح بلاغية ونحوية ودلالية لكنها لم تستغل معطيات الأسلوبية في كثير من الأحيان، فحديثه عن المعجم والحقول الدلالية في قـــراءته لديوان أحمد عبد المعطي حجازي "أشجار الإسمنت" من خلال حقلي "الخـــراب" والرحيل"[1]، أو الاهتمام بتكـــرار دال "العري" في شعر فـــاروق شوشـــة باستغلال الطريقة الإحصائية[2] قد كشف عن بروز بعض الدوال في النصـــوص الشـــعرية لكنه لم يظهر الرؤية المتمخضة عن ذلك، بمعنى أنه يعاين الظاهرة الأسلوبية غير أنه لا يكشف عن الرؤية الكامنة خلفها.

ولعلـــه من الغريب أن تتضمن هذه القراءات الاهتمام بالتناص على أنه جزء من اهتمامات القراءة الأسلوبية، وذلك في قراءته لديوان محمد عفيفي مطر "أنـــت وحدهـــا"، حيث بحث عن التناص القرآني في هذا الديوان، وهو يقدم مفهومًا بسيطًا للتناص يربطه بالاقتباس[3]، وعلى الرغم من أنه حاول أن يظهر طبـــيعة توظيف الشاعر للنص القرآني في النص الشعري إلا أنه لم يهتم بالناتج الدلالي عن هذا التناص.

وأخـــيرًا ربما تكون قراءات محمد عبد المطلب الأسلوبية ذات اهتمامات تطبيقـــية تكتفي بالارتكاز على بعض المفاهيم والمنطلقات الإجرائية العامة التي طرحتها الأسلوبية وبالإفادة من النحو والبلاغة العربية على نحو خاص باتصالهما مع الأسلوبية دون الحاجة إلى التنظير.

---

[1] المرجع السابق، ص(١٠٣).

[2] المرجع السابق، ص(١١٠).

[3] المرجع السابق، ص(١٦٣).

إن مـــتابعة القـــراءات الأسلوبية للشعر العربي الحديث تظهر أن النقاد العرب في تعاملهم مع هذه المنهجية لم يحاولوا أن يتقيدوا بأحد اتجاهاتها المعروفة في الـــنقد الغـــربي، وأنهم قد أبرزوا خصوصية ما في هذا المجال، لدرجة أن ما قدمـــوه كـــان مطبوعًا بطابع شخصي أكثر منه ممثلاً للاتجاهات الأسلوبية في الغـــرب، وقـــد كان ما قدموه أقرب إلى جهود شخصية منفردة حالت دون تشـــكل اتجاهات واضحة في القراءة الأسلوبية، وقد كانت دراسة صلاح فضل مـــن أنضج هذه الدراسات، نظرًا لشموليتها من جهة، وعدم إغفالها النص من جهـــة أخـــرى، كما أظهرت وعيًا ببعض اتجاهات الأسلوبية في الغرب، هذا بالإضـــافة إلى أنهـــا أعطـــت - بشموليتها — صورة واضحة للرؤى الشعرية وتطورها في الشعر العربي الحديث.