تحديث النقد الشعري:
رؤية... مراجعة... مقترحات

حاتم الصكر
(العراق)

○ **الرؤية**

هل يمكننا أن نتحدث عربياً عن (حداثة نقدية) دون أن نستكمل مداها برؤية أبعاد حداثتنا الشعرية؟ أي دون استجلاء الحداثة في ثنائية: الكتابة الشعرية والنقد الشعري؟ ولكي يغدو السؤال معقولاً وميدانيا في الوقت نفسه سنعيد صياغته من طرفه الثاني فنقول: أيصح القول بحداثة شعرية دون التسليم بضرورة وجود حداثة نقدية ترقي الى الانجاز الشعري الحديث؟

فظاهر الأمر أن ثمة من يقول عندنا بحداثة ناقصة، فهو يمضي في تحديث الأساليب الشعرية منكراً على النقد تحديث أدواته. ومناهجه ورؤاه. ذلك أن بعض الشعراء المعاصرين يفترض أن يقدم النقد خدمة مباشرة لنصوصهم بالتقويم والتفسير وتحليل المهارات وعرض الأفكار.

فالنقد هنا لا ينشط في حقله الخاص أو يوجد حداثته الخاصة بل يقبع في هامش المتن الابداعي، يتبع بوجوده الثانوي الهامشي كائنا مكتملاً هو النص. وفي هذه الحالة فالاجراءات الشائعة تكفي للعملية النقدية، أي أن الناقد ـ موجهاً بوجود النص القوي والمهيمن ـ سيكتفي بتحليل النص واظهار أفكاره والمهارات الفنية التي أوصلتها ضمن قوانين النوع الشعري السائد.

وسوف يرى الشاعر ـ وهو الآن قارىء للنص النقدي ـ أن أي جهد خارج هذه الدائرة ـ الشرح: التفسير: التقويم ـ ما هو الا ترف نظري ورطانة منهجية.

إن هذا في اعتقادي أشد عيوب دعاة الحداثة الشعرية العربية. فهم لا يرون ثنائية الكتابة الشعرية ـ النقدية أو وجهي النص الشعري ـ النقدي اللذين هما في الحقيقة اسمان اخران لثنائية: الكتابة ـ القراءة.

وبهذا الفصل غير الواعي أحياناً، والوعي الناقص بالحداثة أحياناً أخرى، يساء فهم الممارسة النقدية الشعرية عندنا، وتظهر ردود الفعل القائلة بالكسل النقدي وغياب النقد وتخلف الناقد وضعف الكتابة النقدية.. إلى آخره.

إن النقد بما هو كتابة على نص، منبثقة من قراءة الناقد بكونه قارئاً خاصاً، سوف يعكس نشاط القراءة عبر الممارسة النقدية التي لا تكتفي بالفعل الآلي. فقراءة الناقد إذن التي تسبق الكتابة لن تمت إلى النص بكونه مشروع كاتبه أو انعكاس نواياه. فهي ـ أي قراءة الناقد ـ لا ترهن نفسها بسلطة النص بل تبحث عما لم يقله أو ما لم يكتبه. وذلك هو بالضبط ما تفعله القراءة التي تدمر النص المتحقق وتتحرز من مقولاته ولا ترضى بمتنه المعلن حكماً.

إن قراءة الناقد تسقط هيمنة النص المطلقة التي نعلم أن

القول بها جاء رد فعل متحمساً ومتطرفاً لهيمنة المؤلف في القراءة النقدية التي أنتجتها المذاهب التاريخية والنفسية والواقعية التقليدية وبعض المذاهب السوسيولوجية التي تتعامل مع النص بكونه انعكاساً آلياً لمؤثرات البيئة أو المحيط أو السلوك أو الطبقة. . .

ولكننا لا نريد حصر الممارسة النقدية في حقل هامش النص بحجة اتخاذ النص ميثاقاً وحيداً لأية قراءة. فالنقد هنا لن يأخذ مداه ولن يجدد أدواته أو يحدث أساليبه. . وتظل حتى مناهجه في حالة كهذه أشبه بمفاتيح معلقة على أبواب النصوص تسهل مهمة الداخلين اليها دون عناء.

إن القراءة النقدية المنتجة للنص النقدي هي فعل ذاتي ونشاط فردي لذا فهي تختلف من ناقد إلى آخر. . وتختلف بموجبها مناهج النقد أيضاً.

وقولنا بأولوية القراءة يجب ألا يحط من شأن المنهج بل يحد من جاهزيته وعموميته لصالح الكتابة النقدية الناتجة عن قراءة خاصة. فالمنهج السابق للقراءة لن يعطينا في النهاية إلا نصاً واحداً وشاعراً واحداً وقارئاً واحداً وقراءة واحدة.

أما القراءة التي تحتكم إلى النص وثيقة أولى وإلى اطاره المرجعي وموجهاته وندائه وما حوله وما تحته، وثائق تالية، فسوف تقترح مفاتيح خاصة ليست هي مفاتيح الآخرين. وتبتكر إلى النص طرقاً جديدة لا يهدي خرائط القراء الآخرين. .

وهكذا، لن تقتصر الكتابة النقدية على التحليل والتقويم بل ستجلب إلى الممارسة النقدية استعانات متنوعة من حقول معرفية مجاورة.

إن الشاعر الحديث وهو يرفض الثوابت والقوانين النهائية في الشعر، يجب أن يرضى قبل سواه بمقترحات النقد القائل بتعدد القراءات وتنوع الاجراءات والاساليب باعتبار النص مشروعاً مفتوعاً للقراءات بل بكونه أيضاً لا يكتمل إلا بتلك القراءات.

نحن نرفض إذن تحليل النص منغلقاً على نفسه، ونرى كما يقول بيير ماشيري «أن العمل الأدبي كامل في عدم اكتماله» أي أنه ناقص بالكتابة ولا يكتمل انتاجه إلا باستهلاكه بوساطة القراءة[٢]. ويه قراءة كيفية تتعامل مع النص على أنه لا يبوح بكل ما في باطنه. ولا يمفصل كل ما بداخله مباشرة. بل على القارىء ـ والناقد أيضاً ـ أن يقوم بالكشف عليه كما يقوم الطبيب بالكشف على الأعراض[٣].

يتبع ذلك قولنا بأن الظاهرة الأدبية تظهر بالقراءة. وعلى نقدنا أن يخلق ما يراه مناسباً من الاجراءات لانجاز هذه المهمة لا للبحث عن معاني النص الشعري. فحداثة هذا الأخير لا تسمح باستنتاج معان بل باستيحاء دلالات أو موحيات. فليس ثمة شيء محدد أو نهائي يقوله النص حتى نأتي من بعد ـ عبر قراءتنا النقدية ـ لكي نبحث عنه.

تتساءل جوليا كريستيفا بعد أن ترفض القراءة الساذجة للنص: «ولكن هل النص هو ذاته وكفى؟» ان النص عندها ليس نظاماً لغوياً ناجزاً ومقفلاً بل عدسة مقعرة لعدة معان ودلالات متغايرة معقدة في اطار أنظمة سائدة[٤].

وفي مثال آخر تشبه كريستيفا مغامرة قراءة النص باستكشاف الكهوف البلورية حيث يتداخل ما يهبط من السقف مع ما ينبت من الأرض.

هنا لن تسعنا رؤية جانب واحد من النص أو متابعة كثافته اللغوية أو بنيته. فليس هنا إلا السطوح التي على القراءة (بكونها مجموعة الطرائق التي يتم بها تقبل النص الأدبي) أن تزيح أغلفتها وتستعين بها أيضاً لرؤية المغيب الذي لا يظهر إلا بالاستنطاق «فثمة سبل أخرى لفهم الظاهرة الأدبية غير التكلم على النصوص، انطلاقاً من تتبع حياة النصوص داخل المجتمع وليس تتبع حياة المجتمع داخل النصوص»[٥]. أن الحداثة تقوم على نفي افتراض المعنى في النص وبعثرة الجهد النقدي بحثاً عنه. فالقصيدة كما يرى ريفاتير قد تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر[٦]. وهذا يستلزم البحث عما تحت المكتوب وتأمل خصائص النصوص التي تلزم القراء أن يقوموا ببعض الاجراءات. فلكل نص مرجعه وايحاءات عنوانه وصلته بنوعه وله أيضاً أعراف قراءة خاصة تظهر بها شعريته التي هي جدل بين النص وقارئه.

وهذه العملية المعقدة منوطة بالقراءة التي تتم بالممارسة النقدية لا التطبيق وتبحث عن الدلالات والايحاءات لا

المعاني والأغراض.

وهكذا لا يعود للشرح والتحليل أي معنى إذا ما قصدنا أن يكونا محور نشاطنا النقدي.

وإذا كانت الحداثة النقدية القائمة على فك ارتباط الكتابة النقدية بظاهر النص، وتحريرها من بنيته المغلقة، مستبدلين بها نشاط القراءة، قد رميت بالتغرب وجلب المناهج من خارج البيئة المنتجة للنص الشعري نفسه، فإننا نستطيع تأصيل منهجية القراءة وأهميتها في الفعل النقدي من تراثنا ذاته.

ففي دراسة دور القارىء في نظرية عبد القاهر الجرجاني النقدية سيتبين لنا أن نظريته في (معنى المعنى) منوطة بالقراءة إذ يقول[٧]: «تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل اليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.» فالوصول إلى المعاني الثواني أمر مرهون بالقراءة حسب الجرجاني.

كما يخص الجرجاني القراءة دائماً بأوصاف تقربها من الغوص وطلب الشيء البعيد، إدراكاً منه لمهمة المتلقي (السامع في عصره) ومسؤوليته في اظهار المعاني وهو يفسر ما نسميه اليوم متعة النص أو لذته، بمقدار التعب المبذول في الوصول إلى المعاني الخفية.

يقول الجرجاني: «إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، واباؤه أظهر، واحتجابه أشد»[٨].

وهو بنصه هذا، يؤسس حقلاً بكراً لم يلتفت اليه علماء الجمال أو نقاد استجابة القارىء إذ يلفت انتباهنا إلى سيكولوجية القراءة والمتعة الحاصلة بمطاردة المعنى وبذل الجهد في اقتناصه، مشيراً إلى خاصية نفسية بشرية يلخصها بقوله «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق اليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف»[٩].

وبعبارات قريبة من قول معاصرينا باستنطاق النص يقول الجرجاني ان ضرباً من المعاني «كالجوهر في الصَّدَف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثم ما كل فكر يهتدي الى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول اليه. فما كل أحد يفلح في شق الصَّدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة»[١٠].

فظهور المحتجب، الغامض، المخبوء في الأعماق، لا يتمّ دوماً إلا بمبادرة المتلقي، خلافاً لقول معاصري الجرجاني بأن خير الكلام ما كان معناه الى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك. فالظاهرة الأدبية متلخصة في اطروحة الجرجاني في كمونها بين النص ومتلقيه، تظهر بالقراءة الكاشفة المعمقة ولا يقوم بها قارىء عادي كما أن الصَّدفة لا يفلح كل أحد في شقها.

وإذا تابعنا استقراء دور المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية فسنجده يحدد له أعراف قراءة. فهو لا يريده أن ينتزع الجزء من النص ليبحث في شعريته أو يطلب معناه. «فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق... فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله»[١١].

إنه يريد من المتلقي أن يقارن ويعاين ويجول في النص حتى يعثر على مبتغاه. فهو ينشد قراءة شاملة، معمقة، متأنية.

كما يهدف الجرجاني أخيراً إلى توجيه المتلقي لاستشعار جهد الشاعر في أداء نصه كي يعمل هذا الجهد المستشعر في الصياغة والتوصيل عمل الموجه القوي الحامل لعدوى بذل الجهد في الحصول على المعنى.

«وإن توفقت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيلة فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه اليك، ونشر بزه لديك، قد تحمل فيه المشقة الشديدة... وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص»[١٢].

ثم يردف ذلك بالاستنتاج الذكي الذي يدخل في باب

سايكولجية القراءة فيعد العلم بنيل الشيء بعد التعب مدعاة لتعظيمه ومباشرة الجهد فيه.

ولا يفوت الجرجاني أن ينبه القارىء إلى وجود نصوص معقدة لا يشملها تشبيهه المدقق في المعاني بالغائص على الدر. وإنما يكون المدقق فيها يطلب المعنى بالحيلة ويسعى اليه من غير الطريق. ولعله بهذا الحديث يحيلنا الى تشخيص النقاد المحدثين لنوع من الرسائل الغامضة المتجهة إلى داخلها أو الدالة على نفسها والتي يصفها جاكوبسون بالرسالة الانطوائية بينما يبحث أمبرتوايكو عما يبرر غموض المرسلة الغامضة التي تظهر وكأنها غنية بالمعلومات لأنها توفر عدة اختيارات في التفسير مع شيء من الضجة أو الفوضى البسيطة.

لكنه يرى أن للمرسلة وظيفة جمالية عندما تكون مبنية بشكل غامض فيقوم فهمها على جدلية بين الوفاء للنص والتحرر في التفسيرات الدائرة حوله. وعلى الناقد هنا أن يكتشف سنن المرسل الخاصة[١٣].

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد دافع عن الغموض وبحث في مستوياته، فإنه لم يجد للرسالة الغامضة عذراً، لأنها مغلقة يعتورها خلل في النظم والتأليف النحوي. لذا فقد أسقطها من النصوص التي يريد من أجل فهمها أن نكد ذهننا ونغوص في لجة المعاني.. لنستطيع من بعد أن نلبي ما يسميه نقاد جماليات الاستجابة بـ (نداءالنص).

وهذا تكون حداثتنا النقدية المبنية على القراءة المتعددة، قد أسهمت في استشراف الفكر الانساني بالقدر الذي ترسمت فيه أصولنا النقدية في التراث، وهي - باقتراح القراءة - ستعيد للنص التراثي الشعري أيضاً هيبته. فمعلوم أن القراءة تتجه إلى النص دون اعتبار زمنه. وهذا انجاز آخر لرؤيتنا لحداثة النقد الشعري فهي مطلقة تجد تجلياتها في النصوص دون حدود زمنية..

وكما يجد الشاعر حداثته في اختبار الأسلوب وتجربته فإن قراءة الناقد اختبارية أيضاً. وكما أن الشاعر وهو يؤدي فعل الكتابة، يحس أنه أول شاعر في الوجود تلك اللحظة، فالناقد وهو يؤدي فعل القراءة وصولاً إلى العملية النقدية يحس أنه القارىء الأول الذي ينظر إلى النص بدهشة النظرة الأولى لبكورة الاشياء التي لم تصادر نشوتها التسميات أو الاوصاف بل ساهمت هي نفسها في الوصف والتسمية.

إن نقاد الحداثة «يعرفون القراءة ويمارسونها على أنها التوتر بين معنيين للمعني.. المعنى الذي يتحقق في القراءة وليس المعنى بمفهومه العام..»[٤١] وهم بذلك يطلقون النقد من أسر المناهج الضيقة والاجراءات التقليدية التي تقترحها.

فمن التطبيق إلى الممارسة، ومن التحليل الى القراءة، ومن النسبي الى المطلق.. نستطيع أن نرصد ملامح حداثتنا النقدية الجديدة. تلك الحداثة التي لا تحيل النقد علماً بل تكرسه كتابة من نمط جديد يلامس نواته (النص) لكنه يبتعد عنها في اللحظة التي يكشف فيها عن العناصر المكونة للنص وتلك الفاعلة في انتاجه ثم يبدأ الخلق الجديد للنص بالاحتكام إلى ما لم يقل وما لم يظهر، لكي تصل الينا قراءة الناقد أخيراً وهي نص جديد له أسلوبه الأدبي الذي لم تستلبه التحليلات ولم يفقد أدبيته بإغراء العلم.

○ مشاريع .. ومقترحات

قلنا في قسم الدراسة الأول ان البحث عن حداثة كتابة نقدية لا يعني شيئاً دون التسليم بحصول حداثة كتابة شعريـة عندنا بالذات. كي لا نقع في تحديد معنى الحداثة بالخلط (الذي حذر منه لوفيفر)[١٥] بين الحداثة والعالمية. فانتقال شعرنا إلى الحداثة الشكلية (الشعر الحديث لا يمكن أن يكون إعلاناً عن دخول حداثتنا الشعرية طورها الكامل). فالحساسية الشعرية المترسبة عن عصور من تلقي الشعر وكتابته لا تزال ضاغطة بأشكال ودرجات مختلفة. فالحداثة في الحقيقة «أكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة جاءت نتيجة لأسباب يمكن تمييزها بوضوح. إنها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد»[١٦]. وهذا يتطلب معاينة المستوى الحضاري والجمالي للحداثة النقدية وذلك لا يتم إلا بعرض أجزاء من سيرورتها وهي في حالة تحول.

ولا بد هنا من انتقاء.

فالمشروع التحديثي للنقد الشعري يمر بمراحل كثيرة

اتضح فيها سيره البطيء وراء تحديث النص الشعري أحياناً، وقفزه على شروطه بسيره أمام النص أحياناً أخرى.

وهذا راجع إلى تخلخل مفهوم الحداثة في الأساس. إذ تختلط عادة بالمعاصرة والتجديد. وقد أشار الدكتور عبد الله الغذامي إلى ذلك حين قرر أن الحداثة لا تقدم لأنها فعل واع يأخذ بالجوهر بينما يكون (الجديد) عرضة للقدم[١٧].

إلا أن الدكتور الغذامي يستمد من التشريحية سلطة قاسية على النص. فبالقراءة السيميولوجية للشعر نهدف - يقول الغذامي - «الى تحرير النص من قيوده المفروضة عليه..»[١٨] وهذه القيود حاول الشاعر من قبل أن يفكها عن الكلمات ثم جاء المتلقي بثقافته محاولاً تكرار فك القيود.

ولا أحسب أن الحداثة تستوفي كثيراً من شروطها في هذه العملية. إذ ستضاف إلى النص قيود أخرى وضعها القارىء الذي أصبح هدف العملية النقدية وليس القراءة. إذ ان القراءة تتعامل غالباً مع معطيات يمنحها النص هي جزء من وجوده الذي سماه الغذامي قيوداً.

إن تسلط القارىء هنا يمتلك مبرراً تشريحياً أو نصياً. بينما لا تتجه الكتابة النقدية إلى الكتابة الشعرية إلا بكونها اعادة انتاج واستكمالاً لما شرع النص الشعري بتأسيسه.

إن المفهومات الخمسة في مشروع الغذامي الذي يتخذ النص محوراً هي: الصوتيم: أي النواة التي يفضي اليها النص أو ينتج عنها.

والعلاقة: التي تربطها مع غيرها في النص كوحدة مهيمنة.

والاشارة الحرة التي هي كل عنصر من عناصر النص بعد فتح حدودها لتشكل واقعها النصوصي المتجدد.

والأثر الذي هو ضرب من المعاشرة النصوصية، أو فعل القراءة الابداعية ناتجاً عن فعل النص.

وتداخل النصوص أو المنعطف الذي تمر به كل النصوص بكون النص الماثل أمامنا هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الانسانية[١٩]. ونلاحظ هنا افادة الغذامي من الألسنية والبنيوية وما بعد البنيوية. وهذه ميزة تطبع أغلب الدعوات التحديثية المعاصرة. فهي لا تستقي من معين منهجي واحد لأن ذلك يحدد رؤيتها.

كما نلاحظ احالة الغذامي الى النص وثيقة أولى ولكن بكشف عناصره وما ينتظمها من علاقات وما ينتج من أثر بفعل القراءة وكذلك ما يتخفى وراء النص من مؤثرات نصوصية أخرى.

ولكننا نلاحظ أن العملية التشريحية المحلية الى النص لا تعطي القراءة مداها الواسع، القراءة بكونها اظهار المعنى من القوة الى الفعل. فمهمة القراءة تظهر في المفهوم الثالث (الأثر) إلا أن فعل القراءة يمكن أن يمتد فيلتهم الحقل السيميولوجي الذي حدده الناقد. فالاشارة الحرة والعلاقة والصوتيم المهيمن لا يتم اكتشافها الا بفعل القارىء المتكون ثقافياً بما يسمح له بذلك الاكتشاف. والناقد قارىء من هذا النوع كما هو مفترض.

* * *

وأحسب أن البحث في (شعرية) القصيدة هو مظهر آخر من مظاهر التحديث النقدي عندنا. وهو تفريع آخر لفاعلية القراءة. ومحاولة احتواء الظاهرة الأدبية بفك ارتباط المؤلف بنصه. وفك سلطة النص عن القارىء. ثم بتكريس علاقة القارىء بالنص مقياساً للظاهرة.

ويبدو أن هذا الموضوع يشغل الباحثين منذ بدأ التنظير النقدي للشعر يتخذ وجهة منهجية.

ونجد هنا في استرجاع مقترح محمد مندور المنهجي نموذجاً لهذا البحث. فهو يحاول في الكتاب الصغير (فن الشعر) استخلاص «المقومات الاساسية التي لا يمكن أن ينهض الشعر بدونها طبقاً لأهدافه»[٢٠].

وهذه المبادرة التنويرية من مندور تعد تقدماً في انشغالات الناقد العربي في حقل الشعر بعد أن كان مهتماً بوصف الأغراض الشعرية ومراتب الشعراء ونماذجهم العليا.. ورصد التطور المعجمي للمفردة الشعرية أو التنويعات البلاغية للاداء الشعري كالصور والاستعارات.

وكتاب مندور رغم صغر حجمه يوازي اطروحته النقدية

البارزة التي ضمنها كتابه (في الميزان الجديد). إلا أن دارسي منهجه النقدي لم يتوقفوا طويلاً عند هذا الكتاب أي فن الشعر أو أهملوه[٢١]، متناسين وصف مندور له بأنه عزيز على نفسه، كما أنه خلاصة آرائه في تعيين شعرية القصيدة إذ يراها كامنة في الأثر الذي تخلقه في المتلقي والاحساسات التي تثيرها فيه.

أما وسائل تحقيق تلك الشعرية فتتلخص مضمونياً بالوجدان وبيانياً بالصور المعبرة وايقاعياً بموسيقى اللغة.

وقد توسل إلى ابراز ذلك بمنهج تاريخي ـ مقارن نجد أنه كان مسيطراً على أفكاره منذ نشأته ناقداً. فهو لا يضع الشعر ضمن اللحظة التي ينتج فيها، بل يراجع سيرورته وتطوره كما يراه ضمن مجاله المخصص له، وصلته بالمجالات الفنية المجاورة دون أن يتنازل عن مزاياه الخاصة.

ونلاحظ أن مندور بسبب اعتماده على مبدأ الأثر الذي يخلقه الشعر في النفس، يبحث عن الانفعالات والاحاسيس والعواطف المثارة في المتلقي بفضل خصائص صياغة الشعر الذي يلاحظ مندور بنظرته التطورية أنه أصبح اليوم مقصوراً «على الشعر الغنائي وأن التجديد والابداع في الشعر إنما يتركز اليوم في هذا الفن..»[٢٢] بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيرى «أن الشعر لا يزال يتأرجح منذ فجر الانسانية حتى اليوم بين الكلاسيكية المستندة إلى المحاكاة الأرسطاطالية، ونظرية التعبير عن الوجدان الفردي[٢٣]».

فالشعرية في مقترح مندور موضوعة ضمن سياق التطور التاريخي ـ المقارن، الذي له فضيلة رؤية الشعر فناً انسانياً ولكن بإغفال الطفرات أو التغييرات التي تخلقها الحساسية الشعرية أو الاستجابة للحاجة التعبيرية. ويمثل لنا مندور في هذا المقترح توفيقية ممنهجة لا تفرط بالمضمون ولا تقلل من الفن الشعري كما أنها توازن بين ماضي الفن الشعري ومزاياه التي ترسخ بها في التراث وبين التعبير عن الحياة المعاصرة بأسلوب خاص يميز الشعر عن سواه. ويعطي مقترحة صفة علمية بالمقارنة بين أدبنا وشعرنا خاصة، وبين الأدب اليوناني القديم ليصل أخيراً إلى محاولة تحديد طبيعة الشعر العربي ومدارسه في العصر الحديث.

ونجد ـ خلاصة ـ أن مندور بمنظار التاريخ والمقارنة استطاع أن يحدد المجرى الموسيقى للشعر الحديث، فيحصره بالهمس الذي دعا اليه في كتابه النقدي الرائد (في الميزان الجديد) إذ يرى هنا أن العنصر الموسيقي المتمثل في الوزن والايقاع والانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية..[٢٤] شرط أن تكون الموسيقى أداة ايحاء. وبذا يتحد عنصر الايصال الشكلي بعنصر الايصال المضموني. فمندور يريد أن تكون الصورة والرمز والايحاء هي وسائل الشاعر في التعبير عن أفكاره باعتبار أن وظيفة الشعر هي الايحاء لا الابانة أو الافصاح.

ولكن كيف يستجلي النقد تلك الشعرية التي توجد افتراضاً في النص، ثم يظهرها، بقراءة الناقد، إلى الوجود؟

يرى مندور أن الذوق عامل أولي يهب الأشياء (طعمها) على نحو لا يستطيعه أي تحليل لكنه يجب ألا يشغل إلا المرحلة الأولى في العملية النقدية. إذ لا بد من أن يتبع مرحلة التأثر الذوقي مرحلة موضوعية تبرر انطباعات الناقد وتفسرها لتضبح وسيلة إلى المعرفة[٢٦].

فالنقد عند مندور هو «فن دراسة النصوص الأدبية، والتمييز بين الأساليب المختلفة»[٢٧] وفضيلة هذا التعريف تنبيهه المبكر إلى حقل النقد كممارسة نصية، وتمييز فني.

فالناقد بقراءته النصية يصل إلى (تمييز) الاساليب أي تعيين مزاياها التي تلي في الأهمية دراسة النصوص ذاتها واستنباط قوانينها الداخلية. فالأساليب حقل مهمل كما يلاحظ مندور «ومن أشد أبواب النقد تخلفاً في أدبنا الحديث»[٢٨].

وقد أوصلته دراسة الاساليب إلى اكتشاف القوة في الايحاء الذي يبدو للناس (ضعفاً) لأنهم لا يحتكمون إلى (أثر) هذا الاسلوب في النفس. فالتلقي إذن هو الذي يظهر قوة الايحاء أو الهمس باصطلاح مندور. وهو لا يعني به الضعف ولا الارتجال وإنما هو «إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد»[٢٩]. ذلك أن الكتابة محاولة اطلاع الغير على طبيعتنا

ليعينهم ذلك على اكتشاف ما اكتشفنا ويجدون في أنفسهم ما وجدنا. وإذا ـ يقول مندور ـ فنحن «نكتب لنساعد الغير على اكتشاف نفسه»[٣٠].

ولما حدد مندور غرضه؛ صار من السهل عليه أن يحدد الوسائل. فالهمس في الشعر نقيض الخطابة. والشعر المهموس معارضة للشعر الخطابي رغم توفرهما معاً على الوزن والإيقاع. إلا أن في الأول أوزاناً وإيقاعاً لا تظهر واضحة كاللون الفاقع وإنما تظهر بالقراءة المعمقة لأنها موسيقى عميقة: هي موسيقى النفس لا موسيقى اللفظ[٣١].

وهذا يقود مندور إلى اكتشاف مهم لم يطوره في سنوات نشاطه النقدي التالية، ألا وهو القول: ان للنثر وزناً وايقاعاً كما هو الحال في الشعر وان كان أخفى وأقل اطراداً.. مع فارق جوهري وحيد هو «أنه في النثر تتطابق الوحدات الايقاعية مع الوحدات اللغوية. وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الايقاعية كثيراً ما تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة»[٣٢].

وكان بالامكان متابعة هذه المقولة وصولاً إلى مسببات أخرى للشعرية غير الوزن والايقاع أو الأثر المتحصل بهما في المتلقي. إلا أن مندور لا يعود إلى هذه المسألة بعد كتابتها عام ١٩٤٩ بينما هي في نظرنا مشروع مهم لاكتناه الشعرية برؤية جديدة لا تقطع مجال الشعر عن مجال النثر تماماً ولا تعطي للشعر ميزات خارجية تلصقها به لتجرب بعد ذلك وجودها في النصوص.

من جهة ثانية يريد مندور وهو يقدم مشروعه التحديثي أن تتعدد مجالات النقد الأدبي فلا تقتصر على نقد الشعر؛ فذلك يجعل دائرة النقد ضيقة «ضيقاً شديداً» كما حصل عند الجيل السابق من النقاد. بينما يلاحظ مندور أن مفهوم النقد عند جيله قد اتسع... «وأصبح لا يقف عند شعر القصائد، بل يمتد إلى كافة فنون الأدب...»[٣٣].

وهذا الاهتمام بايجاد مجالات (جديدة) للنقد يعكس تأثر مندور بنظرية المجال الخاص لكل فن؛ مما يستكمل نظرته التاريخية ـ المقارنة.

وأحسب أن ارتهان مندور بهذا السياق قد حد من انطلاقته التحديثية التي توفرت لها كل عناصر المشروع المنهجي: بالنظرة المتنورة الى التراث. والمتفتحة على مناهج الغرب. والمدققة في موسيقى الشعر الحديث. وبالدعوة إلى الأدب المهموس الذي يجافي المباشرة والخطابية.

* * *

إذا كنا في معاينة مشروع مندور التحديثي قد التقينا بالدعوة إلى وضع الشعر في سياق تاريخي ـ مقارن من جهة، وتوسيع مجالات النقد الشعري لتتعدى شعر القصائد الغنائية من جهة اخرى؛ فإننا في مشروع أكثر حداثة وأقرب زمناً سنلتقي بدعوة ممنهجة إلى تضييق مجال نقد الشعر وحصره بزاوية (النقد النظري) وفق ما جاء في تراثنا النقدي.

وتتمثل هذه النظرة في كتاب (مفهوم الشعر) لجابر عصفور الذي كان عنوانه الجانبي هو (دراسة في التراث النقدي) بينما يقتصر متنه على دراسة التراث النقدي الشعري المكرس نظرياً لمفهوم الشعر. أي أنه لا يقف عند النقد التطبيقي «الذي يعالج النصوص الشعرية معالجة مباشرة تنصرف إلى شاعر أو أكثر، وتركز على معالجات نصية أكثر مما تهدف إلى صياغة مفاهيم كلية..»[٣٤].

فالمشروع متجه أيضاً إلى مراجعة مفهوم الشعر عبر سيرورته التاريخية. ولكن احتكاماً إلى المتن النقدي هذه المرة. وليس إلى ما جاء هامشاً لمتن ابداعي. وهذا أبرز ما يدل عليه استبعاد النقد التطبيقي.

فتأريخية المفهوم وانحداره النظري يجعلان النظر إلى مشروع جابر عصفور بكونه ذا دلالة اعتقادية ترى في التراث النقدي عاملاً مؤثراً في خلق حاضرنا النقدي أو نظريتنا النقدية. كما أنها ترى ابتداء غنى هذا التراث بالجانب النظري الذي لا تتبينه (المعالجة المحايدة) بل تلك المتسلحة بوعي الحاضر والاحساس بالمشكلات المعاصرة؛ وهي بحاجة إلى تأصيل. وفي مقدمتها: مهمة الشعر وماهيته وأداته[٣٥]. والكاتب يستكمل بذلك ما بدأه

في كتابه: «الصورة الفنية في التراث النقدي.» إلا أنه يحاول هذه المرة أن يجد في النظرية النقدية العربية ما يكمل مفهوم الشعر بأصوله النظرية من خلال ثلاثة كتب هي: (عيار الشعر) لابن طباطبا؛ و(نقد الشعر) لقدامة، و(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم. عاداً الكتابين الأولين مساهمة في (تشكيل) مفهوم الشعر؛ والكتاب الثالث (اكمالاً) للمفهوم رغم أنه جاء بعدهما بثلاثة قرون (ابن طباطبا وقدامة من القرن الرابع الهجري وحازم من القرن السابع). ما لكاتب يرى فيها «محاولات أصيلة لتحديد مفهوم الشعر؛... تحاور المحاولات السابقة والمعاصرة»[٣٦].

إلا أن استبعاد النقد التطبيقي والاقتصاد على النقد النظري يضعف مهمة الناقد الذي يريد الانشغال بالنص عن أفكار كاتبه أو سيرته أو نفسيته. وهي عيوب رصدها جابر عصفور في نقد معاصري كتابه الثلاثة الذين لم يفصلوا بين الشاعر وشعره.

إن جابر عصفور كان أجدر بمعاينة النقد النصي من سواه لأنه يعول على هذا النقد المنشغل بالنص المتحقق؛ مع إدراكنا أن كثيراً من النقد الشعري الموروث ـ رغم اتجاهه إلى النص ـ يمارس تطبيقاً نقدياً يستجلي من خلاله ما برز من تصورات سابقة على النص؛ ولا يستقصي احالات النص أو امتداداته. ولعل جابر عصفور قد وجد في الكتب الثلاثة ما يسد الفراغ التاريخي في مشروعة النقدي القائم على علمية النقد والاتجاه إلى الكيفية التي تم بها القول وليس إلى ما يقال. والنظر إلى التراث بكونه اثراء وأغناء للحاضر وعاملاً فعالاً في حياتنا المعاصرة (كما جاء في المقدمة) مما يؤدي إلى اثراء التراث نفسه.

فالمشروع المقترح لدى جابر عصفور ليس منقطعاً. انه لا يعود الى التراث الشعري ليطبق نظرية حديثة أو يجول في ميدان الشعر القديم باجراءات معاصرة تقدمها المناهج الجديدة، بل يعود إلى الجانب النظري من التراث النقدي الشعري للوصول إلى صورة متكاملة لنظرية شعرية يتم استقراؤها بروح عصرها الذي تكاملت فيه.

والكاتب لا يبحث في الكتب الثلاثة إلا عن نظريته هو، حتى اننا نجد في الصفحات الأولى من الكتاب ثناء على ابن طباطبا لأنه ينحو في النقد النظري منحى «يهتم بالتأصيل أكثر مما يهتم بالتطبيق الموضعي. ويعتمد على التبرير العقلي أكثر مما يستند إلى الحكم الانطباعي..»[٣٧] وهذا الثناء مصدره تطابق مشروع الكاتب مع أفكار ابن طباطبا وقدامة. فهو أيضاً ينحو منحى تأصيلياً نظرياً ويدعو إلى علمية النقد كما جاء في المقدمة لكي يتجاوز النقد الأدبي منطقة الانطباعات إلى منطقة التصورات.

لقد وجد جابر عصفور في مفهوم الصنعة الشعرية لدى ابن طباطبا اشارة إلى القول بعلم نقدي يقف عند أسرار هذه الصنعة ويجلوها للمتلقي كي يساعد في احداث التأثير وخلق اللذة المطلوبة.

وهنا يقف الكاتب ليستشف موقفاً عصرياً في نظرية ابن طباطبا فهو يهتم «بما يحدثه فعل التعبير في المبدع وفي المتلقي من أثر»[٣٨]. فالشاعر يثير نفس متلقيه ويبهجها باتاحته لها ما لم تكن تعرفه. وهنا يبرر الكاتب مفهوم اللذة التي تصاحب قدرة المتلقي على الفهم العميق والتذوق المرهف.

وبهذا يقرب جابر عصفور نموذجه النقدي التراثي ونظريته، من عصرنا فيجد فيها ما يقترب من مفهوم التوصيل والتأثير واللذة، وهي اجراءات منهجية حديثة يمكن التعرف على مراجعها بسهولة في المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة.

وفي مجال (الشعرية) ومجال الشعر الخاص يقف جابر عصفور عند مفهوم حديث يتأصل بدعوة ابن طباطبا إلى تناسب المعنى بين المقطوعة الشعرية والمقطوعة النثرية وبقاء الفارق بينهما في درجة الصياغة.

وذلك يقرب مجعلات الشعر والنثر. إلا أن الغريب في استنتاج جابر عصفور من هذه الدعوة كونها تخالف ميل الناقد المعاصر إلى «التسليم بوجود مجالات نوعية لأجناس الأدب شعراً ونثراً، وبالتالي يصعب عليه أن يسلم باتحاد أي

معنى في شعر ونثر»[٣٩]. وكان المفترض أن يلتقط جابر عصفور تلك الاشارة حول اتحاد المعنى في الشعر والنثر ليلفت النظر وهو في مقام التأصيل إلى ما في النثر من شعرية وما في الشعر من نثرية كي ينكسر حاجز النظر إلى كل فن بمميزاته الموروثة، وبقارق النظم المقصود في الشعر لا الأثر المتحصل في النفس بالنثر والشعر.

ان جابر عصفور ينفي عملياً المعالجة المحايدة فها هو في مقترحة التأصيلي يريد من معاصريه أن يقرأوا مفهوم الصنعة احتمالياً بكون (الفكر) هو المحرك الأساسي في المرحلة الأولى من الابداع و(الطبع) هو المحرك الاساسي في المرحلة الثانية[٤٠]. وبذلك يؤصل منهجه الداعي ـ كما كشفت المقدمة ـ إلى تأخير الانطباع وتقديم التصورات المترابطة عليه.

وإذا وجد الكاتب أن ثمة (أحكاماً أخلاقية صارمة) أو ضيقة في منهج ابن طباطبا، فإنه يقف ليبرر تلك الأحكام ويردها إلى الفقهاء الذين ورث عنهم ابن طباطبا أفكاره. وتلك كما يسجل الناقد من أبرز تناقضات ابن طباطبا إلى جانب التناقض في مطالبته بالصدق والحرص على مخاطبة الملوك بما يستحقون والكتابة لكل طبقة بما يشاكلها. فالصدق في حد ذاته مقولة خطيرة «تصرفنا عن الشعر إلى الشاعر.. وتجر إلى البحث عن التطابق بين القصيدة وصاحبها»[٤١]. وهو أمر يرفضه ناقدنا المعاصر: النصي والعلمي.

إلا أن هذه التناقضات ستجد لدى قدامة بن جعفر حلولاً ينوه بها الناقد. فقدامة يؤكد «أن أي حكم أخلاقي خارجي على الموضوعات التي يعالجها الشعر لا قيمة له بالنسبة إلى نقد الشعر، لسبب بسيط مؤداه أن ذلك الحكم الاخلاقي نابع من معايير علم متميز عن نقد الشعر وهو علم الأخلاق»[٤٢].

مع قدامة سيكون المقصود بالمعنى: المعنى الشعري لا الأخلاقي. وهكذا يمضي الناقد مع قدامه ليستخلص ملامح (علم) يقيمه قدامة لتمييز جيد الشعر عن رديئه مما تنبذ معه الانطباعات أو الأحكام الاخلاقية. فقدامة لا يرى في فحاشة المعنى سبباً يزيل جودة الشعر. ويبني الناقد المعاصر على ذلك استنتاجاً مؤاده «ضرورة الفصل بين الشعر والشاعر وتوجيه الجهد النقدي كله إلى الشعر فحسب لا إلى ذلك الشخص الذي أبدعه..[٤٣]» وهذا يفسر وقوف الناقد طويلاً عند استبعاد قدامة مفهوم الصدق من العملية النقدية مما يدخله في عداد النقاد (الشكليين) المهتمين بصورة القصيدة عند الحكم النقدي وليس مادتها. ويرد الناقد المعاصر هذا الوعي بالصياغة الشكلية ونبذ المضمون الأخلاقي حكماً عند التمييز، إلى ثقافة الناقد نفسه، فابن طباطبا شاعر ناقد لذا جاء اهتمامه بالمعاني على الصورة التي عرضناها. أما قدامه فهو أرسطي الأفكار «يرد علة الجمال في الفن الى الشكل والكيفية التي تتناغم بها الأجزاء في كل موحد ينطوي على لذة التناسب[٤٤]». والناقد بتأكيد الثقافة الفلسفية لقدامة يريد أن يضع لنموذجه النقدي أصلاً في الفكر يقربه من انجاز حلمه بعلم نقدي مكتمل. لذا فقد عاب على قدامة عدم تمييزه النقد الشعري عن المنطق بوجه خاص بينما وافقه في تمييزه نقد الشعر عن العلوم اللغوية التقليدية وعن السياسة والأخلاق. ذلك أن قدامة فهم المنطق أداة للفكر في عمومه.

وفي مقام التوصيل يضع الناقد نموذجه في عصرنا أيضاً فيجعل الشعر موصلاً للقيم بصياغة خاصة مؤثرة فيبحث في أثر القيمة الأخلاقية للشعر في المتلقي وتوصيل المحتوى بالشكل أو الصورة التي تظهر بها القصيدة.

ويتكامل المفهوم الشعري لدى حازم القرطاجني وهو المفهوم الذي بدأ بمحاولة ابن طباطبا ثم تشكل واضحاً بمحاولة قدامة الأكثر تماسكاً وتأصيلاً بسبب تكوينه الثقافي ذي المنحدرين: اللغوي والفلسفي.

ولعل الجزء الكبير المخصص لحازم في كتاب جابر عصفور يوضح مكانته في صياغة النظرية الشعرية التي يتشكل مفهومها الآن متكاملاً. فحازم يرد الشعر إلى الطبع ولكنه في تفصيل نظريته يقرن الطبع بما يسمى العلم بالشعر وأساسه صناعة البلاغة التي يرى حازم أنها وثيقة الصلة بالشعر.

ويقف جابر عصفور عند مدلول كلمتي (منهاج وسراج) في عنوان كتاب حازم. فالمنهاج يهدي عملية التذوق.. والسراج يضيء عملية التعلم[٤٥]. وفي تعليل اهتمام حازم بعملية التعليم يلجأ الناقد إلى البيئة لا المكونات. فيجد أن حازم كان يواجه الاحساس العام بهوان الشعر في مجتمع تنهار أصالته.. وهذا تفسير اجتماعي خارج المتن النقدي الذي يكتبه حازم. وقليلاً ما أفصح جابر عصفور عن مثل هذه الاحالة الاجتماعية التي يفترض أن النص ينطق بها.. وفي تعريف حازم للشعر بأنه «كلام موزون مخيل، مختص في لسان العرب بالتقفية» يقف الناقد طويلاً عند التخييل وفاعليته في المتلقي من خلال القصيدة. لأن حازم يربط التخييل بأثره أي بما يتمثل للسامع من ألفاظ الشاعر فتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها.. وتحديد مفهوم الشعر ينطلق أساساً لدى حازم من هذه المهمة التخييلية التي تظهر بالتلقي. مما يوصلنا إلى دور المتلقي في نظريته وصلة الشعر بالحياة والجماعة التي يترتب عليها تغير أحوال الشعر وموضوعاته. فينتبه الناقد إلى تأكيد حازم على الكيفية التي يقدم بها المحتوى للمتلقي..

وفي نزوعه إلى تأكيد (المجال النوعي) للشعر يستقصي جابر عصفور تمييز حازم الشعر عن الفلسفة والعلوم فيذم ايراد المسائل العلمية في الشعر.

ويدرس الناقد حرص حازم على تمييز الأساس الايقاعي للأوزان في ضوء فكرة الانتظام في الزمن والتناسب في السمع. ويفصل في مفهوم التناسب ليراه أساساً في نظرية حازم لا في الايقاع أو اللغة فحسب بل في المعاني أيضاً. ويشتق منه مفهوماً لوحدة القصيدة يجد أنه رغم أصالته عاجز عن مواجهة جوانب أخرى من التراث الشعري. وينتقد حازم لأن مفهومه للتناسب يظل ثابتاً في بنية الانغام الوحيدة الرجع.

وهكذا يحاول الناقد الحديث أن يجد أصول نظريته أو مشروعه ولكن بحوار جاد مع تلك الأصول تجعله يعترض على فصل حازم حركة الكلمات عن حركة المعنى وحجبه حرية الشاعر في اللغة.

إلا أن عزل جابر عصفور لمجال الشعر عزلاً تاماً جعله لا يرى المقصود الحقيقي (بالأقاويل الشعرية) لدى حازم مصطلحاً يقابل الأقاويل النثرية ومقترحاً يقرب الشعر من النثر في محاولة للبحث عن عناصر للشعرية ليست قائمة على النظم المقصود.

* * *

وهذا ما انتبه اليه كمال أبو ديب في كتابه الأخير (في الشعرية) الذي يقدمه بكونه يمثل «صياغة نظرية مكثفة لأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت.. من الاكتناه الدائب لطبيعة الشعر في أبعاده المختلفة بدءاً من الهاجس الايقاعي المبهم... وانتهاء بالرؤيا»[٤٦].

وكمال أبو ديب شأن جابر عصفور مشغول في الهم الأول بالتأسيس النظري عبر مفهوم الشعرية والغور على الابعاد المكونة لها.

إلا أن كمال أبو ديب لا يستنطق التراث في التأصيل الا بشكل عام تمثله اشارته إلى الجرجاني نصيّاً وإلى أبي نؤاس نموذجاً شعرياً. وعدا ذلك فإن كمال أبو ديب يأتي إلى مفهوم الشعرية بالمناهج الحديثة التي تعدت البنيوية في منطلقاتها.

وكمال أبو ديب محق في ملامسة التحديث النقدي من زاوية (الشعرية) كما سنرى. ذلك أنه لم يشأ أن ينشغل بالسياق التاريخي المقارن كما فعل محمد مندور، أو السياق التأصيلي التراثي كما صنع جابر عصفور بل أراد أن يكون سؤال الشعرية مدخلاً لتوليد نظرية نقدية في الشعر الحديث تتخذها حكماً ومحكاً.

ولا يعني ذلك أن كمال أبو ديب يرهن مشروعه بالمنهج الغربي الجديد (الذي سنتعرف على جذوره) وإنما ينشغل بالسؤال النظري ليقدم اجابة فنية يصبح التاريخ جزءاً صغيراً منها.

في تعريف (الشعر) خاصة: كانت النظريات الجمالية إلى عهد قريب تكتفي بالاجابة السالبة. فالشعر هو قسيم النثر. ضده الذي ينافر صفاته كما ينفر من اسمه. لا شك أن القول بهذا «الفرق» يحتم من جهة اخرى الغاء الفرق بين (النظم) و(الشعر) وبين (الوزن) و(النظم) وبين (الايقاع)

والوزن... وهكذا... (وسيترتب على ذلك لاحقاً التفريق بين مفردة شعرية وأخرى غير شعرية. وموضوع شعري وموضوع غير شعري. وهذا ما ترفضه الحداثة).

وفي بواكير التأريخ النظري نعثر على (شعرية) خص بها أرسطو التمثيل[٤٧] بكونه المحاكاة عن طريق الكلام. وانهمك في التمييز بين الأجناس الأدبية ضمن مجال المحاكاة أو رجوعاً اليها. وذلك ما يكمله كتابه في «الخطابة».

وقد ظللت الأجناس الأدبية سداً أمام نشوء تشخيص جمالي جديد للشعرية بفعل روح التقليد وهيمنة الأنواع الكبرى على المنجزات النصية تبعاً لهيمنة الموضوعات الكبرى وما شيده الأدب الكلاسيكي من مآثر خالدة: كان امتحان براعة الأجيال التالية متلخصاً في القدرة على محاكاتها أو احيائها.

وهذا يفسر النزعة الاحيائية في أدبنا العربي التي ارتبطت بالنهضة. ورادفت معنى التجديد بما أنه رد فعل على الركود الأدبي والبعد عن الماضي.

فكان من جراء ذلك أن قام التجديد والنهضة على أسس أحيائية تتمثل نماذج الماضي وتنسج على أشكالها. وتجد براعة النظم والاحياء ضرباً من التجديد والنهضة.

أي أن الشعرية لم تكن إلا شعرية النموذج ذي السطوة الخرافية. ومع الاتجاه إلى الحداثة، والبحث عن سبل جديدة، جرى اطراح الخصائص النموذجية العامة، ودبت الحياة في النصوص ذاتها لتخلق حياتها هي، ولا تكتفي بالامانة الوراثية للماضي.

تبع ذلك ما دعي في نظرية الأدب بوحدة الفنون وزوال الحدود بين الأجناس الأدبية، فصار السؤال عن (شعرية) النص قائماً يتطلب الاجابة التي تأتي من مواقع مختلفة.

من هنا وصفت الشعرية بأنها مفهوم متغير، ليس قاراً أو نهائياً، شأنها في ذلك ـ وهي خصيصة داخلية تتعلق بالنص ـ شأن الحداثة.

يكتشف «فاليري» لاحقاً أن الشعرية اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو بتأليفها شرط أن تكون اللغة فيه هي الجوهر والوسيلة في آن واحد.

لكن العصر الحديث يضع لها مرادفاً جافاً. إنها علم الأدب ـ كما يرى «ياكوبسون» و«رولان بارت». وهي علم موضوعه الشعر (جان كوهين) وقد تسري قوانينها في النثر أيضاً (باختين في دراسته: شعرية دوستويفسكي).

إن وصف النص الشعري بأنه «ما ليس نثرياً» لم يعد وصفاً كافياً. ذلك أن:

١ ـ الشعر ذاته لم يكتف بمفارقة النثر من خلال النظم.

٢ ـ النثر أيضاً لم يعد كلاماً مباشراً يرسل ما ليس شعرياً.

هذا الاقتراب المتقابل، تطلب النظر في جوهر العملية الشعرية والتدقيق في تكون الظاهرة الأدبية.

يعطي الرومانسيون اجابة اخرى.. فهم إذا رفضوا ربط الأدب بالموضوعات الكبرى المقلدة، راحوا يربطون الأدب بالذات ربطاً وثيقاً تنعدم فيه المسافة بين الكاتب وموضوعه.

لقد برزت الذات وامحى الموضوع لأن المنظور تلاشي تماماً. وحين تنبه منظرو الأدب الحديث إلى تفسير الظاهرة الأدبية وجدوا أن الكاتب يحتل أرض النص وفضاءه، ويهيمن عليه دون أن يدع فسحة لرؤية ابنيته. هكذا أقصي الكاتب في الاجراء النقدي ليظهر النص دون احتفاء بما يرسل الينا من معان.

أن الشعرية ـ يقول تودروف ـ لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل. وهي مقاربة للأدب، مجردة وباطنيه معاً، تستنجد لاستنطاق النص الأدبي بوسائل مختلفة[٤٨]. لكن الشعرية في بداياتها. وما دامت مفهوماً متغيراً فإن وصفها أو رصدها ليس إلا محاولة القبض على جوهرها في حالة بين حالتين: ماضية وقادمة. بعد اقصاء المؤلف، صار النص محور الشعرية. انه وحده محك اختبار القوانين الفنية ومصدر التقويم النقدي.

إلا أننا اليوم نشهد عصراً ثالثاً: يفسر الظاهرة الأدبية بأنها جدل بين النص والقارىء. إذ ان للنص وظيفة فنية يؤديها.

لكن للقراءة دور اكتشاف الوظيفة الجمالية التي تكمن وراءها.

القارىء هو: بحدود قراءته: مستقر شعرية النص ومظهرها من القوة إلى الفعل. ومن الكمون إلى التحقيق.

* * *

يضيف قدم الفن الشعري عند العرب أسباباً كثيرة لتفحص شعرية النص. فالفنون المحايثة له (الخطابة ـ السجع ـ المقامات. . .) والعوامل الخارجية الضاغطة على مجاله (القرآن ـ الأحاديث ـ الوصايا ـ التوقيعات ـ الأمثال ـ الحكم) وهي من مجالات الدين والمجتمع، كانت تضطره إلى ابراز سماته المتمحورة في النظم (الوزن ـ القوافي ـ ترتيب المعاني ـ الاغراض الشعرية. . .) فصار النظم مرادفاً للشعرية. وهذا يفسر هيمنة الاتجاه اللفظي على التيار النقدي العربي في مراحله الأولى. فالمعاني مبذولة معروفة والمهارات هي التي ترقى بها إلى مراتب الشعر. ومنذ عبد القاهر الجرجاني اتخذت العلاقة بين المعنى واللفظ شكلاً أكثر عدالة واتزاناً. فقد عاد النقاد بالقراءة إلى علاقة جديدة توفق بين الاشكال والمضامين، وتنبه إلى الأبنية المتولدة من الأداء اللفظي تعبيراً عن معان مؤلفة أو منتظمة. المفارقة هنا أن المعنويين اعادوا للاشكال هيبتها. فلم يحسبوا نظم العلوم أو الدروس الأخلاقية شعراً فالشعر عندهم ليس كلاماً موزوناً مقفى بمعنى اطلاقي.

أما اللفظيون وهم بذور الشكلانية الأولى فقد رأوا الشعرية في البنية السطحية فقط لأن الشعر عندهم قسيم النثر وضده.

وحين تهب علينا رياح المناهج، وتحملها الحداثة عبر نوافذنا وأبوابنا، نعود إلى شعرنا لنتفحص حقيقته وجوهره بهذه المفاهيم الجديدة ـ مع ملاحظة أن جدتها نسبية بحساب فارق الزمن الذي تصل الينا فيه ـ فالأجناس لا تتقاطع ضدياً أو تتحدد منزوية عن بعضها.

والقول بمفهوم كهذا يتطلب نزاعاً وخلافاً كبيرين يبدو أن ايجاد الحل لهما مستحيل احياناً. وهذا يدخل في اعراف القراءة أيضاً.

فالقارىء المتكون بميراث شعري طويل في تاريخ الفن الشعري، ينتظر صفات الشعر اللصيقة باسمه. الشعر: كائن هلامي يصله عبر النموذج الراسخ في الذاكرة المتكونة بدورها كينونة جمعية. وذلك يعطيها ثقلاً مضاعفاً. إنك لا تزيح باطراح النظم شعرية فردية بل تصطدم بذاكرة الجماعة وما تخلقه غريزياً حول نفسها من أسباب البقاء.

إن الاشكال الشعرية المتوارثة تغدو نماذج لها سطوة ذوقية ونفسية واجتماعية. إن لها مضامينها الخاصة وطرق نظمها وجماليتها، وهذه الشعرية المتحصنة بالزمن وعوامل شعرية اخرى، هي الجدار الذي لا تهدمه أو تجتازه مقترحات الحداثة الا بكثير من التضحيات، اعزها التضحية بالزمن. حيث يتوجب ـ مرة أخرى ـ ان تبدد النظرية الأدبية سنوات جميلة اخرى من عمرها في تقرير وجود العوامل والقوانين الفاعلة داخلياً في النص والمنظمة لعملية ولادته.

ولا بد للمناهج الجديدة ـ وهي تستنير بمنجزات الحداثة نصوصاً ونظريات أن تستحدث آلياتها واجهزة مفاهيمها ومنظومة اصطلاحاتها. ويختلط الأمر عندنا بمهمة اخرى هي العودة إلى نصوص التراث لغرض الممارسة النقدية التطبيقية. فتبدو المهمة النقدية متشعبة الاتجاهات مغتربة عن عصرها وتراثها في آن واحد.

ولعل هذا الاستنتاج يفسر تلك الحماسة للمناهج ويبررها أيضاً. فهي اطواق نجاة لكتاب غرقي في لجج الدعوات التحديثية وسط صخور المحافظة والتقليد وعوائق الاحتذاء والكسل الفكري والفني.

هكذا كانت تتمثل لي محاولات بعض النقاد الحداثويين العرب وهم يجوبون ارجاء «كوكب» التراث وكأنهم عائدون بقطار آينشتاين: ملابسهم عصرية وعقولهم متنورة بالعلوم الحديثة. لكن فارق الزمن النسبي الذي عادوا فيه إلى الماضي يجعلهم غرباء. . عملتهم كلغتهم ليست معروفة (انهم النموذج الحلمي المعاكس لأهل الكهف العائدين من الماضي إلى الحاضر الذي يكرس غربتهم عنه).

إن اكتناه شعرية النص لا تتم بالقسر واسقاط المفاهيم الجاهزة التي تمنحهم اياها المناهج. فالقوانين الخاصة

الفاعلة في النص هي التي تحدد شعريته. وهذا ما أدركه الناقد كمال أبو ديب في كتابه الأخير (في الشعرية) بعد أن غامر بالسفر إلى كوكب التراث من خلال كتبه الثلاثة السابقة: في البنية الايقاعية للشعر العربي ـ جدلية الخفاء والتجلي ـ الرؤى المقنعة.

لكنه هذه المرة يرصد الظاهرة الأدبية في جانبها الشعري متسائلاً عن الشعرية العربية. مقترحاً زوايا نظر جديدة، محاولاً أن يطبقها على عدة نصوص تؤدي الآن دور الميدان التطبيقي بعد أن كان النص في الكتب السابقة جوهر النظرية ومولدها احياناً.

والتطبيق فضيلة الكتاب الأولى. فهو يكشف ويحلل. رغم أن الاجتزاء يناقض مهمة النظر إلى الشعرية بكونها (خصيصة علائقية...) وتبقى القراءة ناقصة لأن العلاقات منكشفة بين جزئيات.

فالكاتب يرى أن البحث في الشعرية يهدف إلى «اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة: أي في بنية النص...» وحجته في هذه الاحالة النصية هي أن النص «هو الشيء الوحيد الذي نستطيع اخضاعه للتحليل المتقصي»[٤٩].

والنص لا يعطي بهذه المجتزءات ما تعطيه بنيته الكاملة دون شك. ولكن: لماذا الفجوة ـ أو مسافة التوتر ـ هي جوهر الشعرية؟ وكيف تتحقق شعرية النص بمقدار تلك الفجوة التي تحدثها المسافة المتوترة بين الأشياء والمعاني. بين الفنان والآخر. بين النص والمتلقي؟ يعرف أبو ديب الفجوة أو مسافة التوتر بأنها «الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات للوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه «ياكوبسون» «نظام الترميز» في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين» الشعرية إذا عند المؤلف هي احدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر. ولذلك فهو يستقصي مستويات تلك الفجوة التي تخلقها المعاني المؤتلفة في البنية دون تجانس معنوي أو ايقاعي أو دلالي.

أي أن شعرية النظم ليست انحرافاً في لغة الشعر عن لغة النثر بل في توليد الفجوات ومسافات التوتر ضمن مكونات النص، وهي قائمة في التضاد المطلق وخلق الشعري عبر خلق الفجوة ومسافة التوتر بين الدلالات المألوفة والرؤية الجديدة في النص.

لا شك أن وراء هذا الاجتهاد النظري في تفسير الشعرية، مراجع كثيرة يبرز بعضها إلى الذهن فوراً كمفهوم أفق الانتظار والمسافة الجمالية بين النص والمتلقي.. (نظريات آيزر وياوس) ولكن الكاتب يحيلها إلى هامش صغير آخر الكتاب[٥٠].

إذن، ما الذي يمنح القصيد خصوصيتها الشعرية إذا نحن استبعدنا مزايا الشعرية القائمة على مفارقة النثر شكلياً (بالوزن والقافية فقط)؟

الاجابة عن هذا السؤال تدخلنا مباشرة إلى اطروحة كمال أبو ديب الذي ينطلق من أن الشعرية «مفهوم متغير عبر التاريخ» ومن كونها «خصيصة نصية لا ميتافيزيقية» وذلك يجعل مهمة الكاتب هي «تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها..».

وقد تطلب ذلك من الكاتب تفادي دراسة الشعرية من خلال منظور الاختلاف. أي من التمييز بين الشعري واللاشعري. وهو أمر نبه اليه تود روف باعتبار أن للشعر والنثر نصيباً مشتركاً هو الأدب. وبعبارات «جان كوهين» في «بنية اللغة الشعرية»: «إن الشعر شأنه شأن النثر خطاب بوجهه المؤلف إلى القارىء. لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل».

ومفهوم التواصل لا يفترض اساساً تطابق الفهم بين المرسل والمستقبل. بل يكفي هنا أن تتولد الدلالات في وعي القارىء بما وصل إليه عبر النص أو ما يصل إليه لدواعي النظم والتأليف.

وما دامت الشعرية خصيصة نصية فإن اكتناهها يجري بوعي القارىء الذي يستدل بالعلاقات ولا يستجيب إلى احساسات جمالية تجزىء العمل بالحكم على موضوعه مثلاً بأنه شعري أو لا شعري. أو بوصف مفرداته بالشعرية أو اللاشعرية أو بالحكم على ايقاعه.

الشعرية، إذن، خصيصه علائقية أيضاً.

فالمجاورة بسبب التأليف هي التي تنشىء نمطاً خاطئاً من (العلاقات) بين الكلمات ودلالاتها ضمن جسد النص. وذلك ينقل الحكم على شعرية قصيدة من الاهتداء بموضوعها إلى اكتناه عناصرها. ومن تأمل مفرداتها جزئياً إلى البحث عما يجعل عناصرها ملتمة حول محور واحد رغم اللاانسجام أو اللاتوافق أو اللاتشابه التي يلاحظها القارىء في الشعر الحديث.

فهذا الشرخ الذي تحدثه الصورة الشعرية الجديدة على المستوى الدلالي ليس إلا اقتراحاً لشعرية جديدة.

ففي بيتي ستيفن سبندر:

تحت أشجار الزيتون، من الأرض
تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح

يرى كمال أبو ديب أن عبارة (التي هي . .) تهيء القارىء لعدة اختيارات[٥١] لكن كلمة «جرح» جعلت «العبارة بأكملها تتغير جوهرياً، وتنشأ ضرورة للعودة إلى قراءتها ومعاينتها في ضوء جديد هو الاختيار المقترح» فهي لا تنتمي ـ أي العبارة ـ بهذا المقترح إلا إلى كون الشاعر ورؤياه.

لقد ارتبطت الزهرة بالجرح دلالياً. وكان بالامكان ضمن عملية الاختيار أو الانتقاء أن تلبي العبارة رؤى عالم النبات أو مراقبة الصحفي مثلاً. لكن الخلخلة حصلت باقامة العلاقة بين الزهرة والجرح.

هذه الفاعلية هي التي يسميها كمال أبو ديب: الفجوة أو مسافة التوتر. «الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون. أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين. وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية.» ومفهوم الفجوة أو مسافة التوتر «لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه الاساس في التجربة الانسانية كلها»[٥٢]. لكن بنية النص اللغوية تسمح بتجسيد هذه الفجوة.

حدد الكاتب إذن وصف الشعرية لا تعريفها ـ فهي صعبة الحصر والتحديد نظراً لتغيرها وتجلياتها المتعددة ـ ثم راح يستقصي الانماط التي تتجلى فيها الشعرية ضمن النص لا سواه.

والكاتب يكرس هنا نزعته النصية التي أكدتها كتبه النقدية السابقة. ان النص هو ميثاق التحقق الوحيد. وان مرجع الاحتكام في تحديد شعرية، أو لا شعرية، أي نص «بدءاً من ليل امرىء القيس حتى ليل رامبو الثلجي الأبيض» هو بنيته أي جسده المتبنين المتخذ شكل القصيدة النهائي وانفتاحها على الايحاءات التي تلتمسها القراءة. غير أن الجديد في هذا الكتاب أن كمال أبو ديب يكسر البنية المغلقة أو المقفلة للنص.

إنه هنا (يفتح) النص عبر بنيته لكثير من التوقعات والاحتمالات التي لا تظهر إلا عبر وعي القارىء نفسه.

وهذا اقتراب منهجي من نظريات القراءة الجديدة التي تلت البنيوية ونحن نعتبر ذلك مرونة وتطويراً وجدلاً صحياً مع المنهج.

المنهج في هذا الكتاب ليس اداة دوغمائية أو طرقاً معروفة الحدود والمسالك. وهذه النقطة تنقلنا إلى تشخيص المراجع التي انصهرت في نص «أبو ديب» النقدي وتم تغييبها لصالح نص الأطروحة القائلة بأن «الشعرية إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر» والقائلة في أمكنة أخرى وبحماسة أشد ان الشعرية «هي» الفجوة أو مسافة التوتر. أي بذوبان الوظيفة والمظهر في كون واحد.

وأبرز المراجع في هذا المفهوم هو اطروحات مدرسة كونستانس الألمانية القائلة بجماليات الاستقبال ونظرية التلقي أو الوقع الجمالي التي تزعمها كل من ياوس وآيزر.

فياوس يزعم أنه قادر على بناء كل تاريخ الأدب على سيرورة الاستقبال وعلى القراءات المتتابعة. ويضع مشكلات الدلالة والمعنى التأريخي داخل حقول القراءة أي الاستقبال.

وهذا المفهوم يجسده مصطلح المسافة الجمالية لدى ياوس: وهي الهوة بين كتابة مؤلف ما: وأفق انتظار القراء.

فالنص اما أن يحقق أفق انتظار القارىء، واما أن يخيب أمله ويصدمه، واما أن يحول أفق انتظاره[٥٣].

وشعرية النص تتحدد في رد الفعل الأخير.

فحيث يستطيع النص (تحويل) أفق انتظار القارىء (وليس

تلبيته أو صدمه فحسب) يصبح عملاً (شعرياً).

ومن الواضح أن (الهوة) يستبدل بها مصطلح (الفجوة) لدى كمال أبو ديب. و(المسافة الجمالية) يستبدل بها مصطلح (مسافة التوتر).

وكانت الاحالة الوحيدة الى المرجع حين اشار الكاتب الى لفظة (الفجوة) التي يستخدمها آيزر ليصف عملية التلقي ثم يقول «عندما يملأ القارىء الفجوات يبدأ التواصل. فالفجوات تؤدي وظيفتها كمحور تدور حول علاقة النص ـ القارىء بأكملها».

وهذا الاتكاء على مصطلحات الهوة والفجوة والمسافة الجمالية تعيننا في تشخيص الانتقالة الحادة لدى كمال أبو ديب من البحث عن شعرية النص في انغلاق بنيته إلى البحث عنها في تجسداته التي لا تظهر إلا بالقراءة.

ونعود إلى مثال أبو ديب الذي اختاره من ستيفن سبندر. (فالزهرة التي هي . .) تخذل انتظار القارىء وتحوله إلى دال هو الجرح الذي ألغى المقدمات الأولى كلها: الشجر ـ الأرض ـ والزهرة.

لقد تحولت (أشياء) النص إلى مدلولات جديدة بحكم تحويل انتظار القارىء من وصف أو تعريف للزهرة بأنها . . . (أي شيء مألوف) الى تحديدها بأنها جرح. وذلك يحدث في نص آخر لأدونيس يقول فيها:

لأنني أمشي/ أدركني نعشي

فحركة المشي اليومية العادية تتناقض تناقضاً حاداً مع حركة النعش وادراكه للانسان. أي أن الفجوة نشأت بين (التقريري) ـ المشي ـ و(الايحائي ـ ادراك النعش له.

وثمة سلسلة من الفجوات. يطرحها أبو ديب، كاحتمالات أو اختيارات في وعي القارىء:

فجوة التركيب اللغوي: الجملة الأولى اسمية والثانية فعلية.

وفجوة الدلالة: المشي حياة والنعش جمود.

وهكذا يفيض اللاشعري: المشي، بكل ما هو شعري داع للتأمل: الموت.

* * *

هل تنبع شعرية النص من داخله فقط، داخل بنيته المنغلقة؟ أم من تجسداته في وعي قارئه المتسلل إلى وعي كاتبه أيضاً؟ إذا كان المؤلف لا يجيب بوضوح فإن اجاباته تتركز حول ما هو جمالي. ونحن نعلم أن النص يؤدي وظيفة فنية. أما الجانب الجمالي فهو مرهون بفعل القراءة ونشاطها. ولهذا يلفت الكاتب نظرنا إلى العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب في النص. وإلى العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية. فعلى مستوى الأبنية تتحقق شعرية النص وتتفجر كلما انعدم التطابق بين بنيته السطحية وبنيته العميقة. بينما تنعدم الشعرية كلما كان التطابق مطلقاً بين البنيتين.

وفي جدلية الحضور والغياب يرى المؤلف[٥٤] «أن كل تكوين شعري هو بلورة لعنصر من بين عدد لا نهائي من العناصر الممكنة. . . وما يتحقق يصبح حضوراً، أما ما يظل ممكناً فإنه غيّاب». والفاصل بين التحقق والامكان يحدده محوراً الانتقاء والتأليف (باصطلاح ياكوبسون) فيظل ماليس منتقى ماثلاً في حيز الامكان وحاضراً رغم غيابه في عملية التأليف. وهذا المفهوم يحيل أيضاً إلى مرجع محدد في أدبيات القراءة ومناهجها الجديدة. حيث يكون القارىء موكلاً باكمال فراغ النص واعادة انتاج معانيه احتكاماً إلى بياضه وإلى ما لم يظهر. أو بتعبير ماشيري: ما لا يقوله النص أو لا شعوره.

يشير آيزر وهو يتحدث عن القارىء الضمني (أي المتموضع في النص) إلى أن «التوتر ينتج عن الفارق بين أناي كقارىء، والأنا الآخر المختلف جداً الذي يهتم بأداء الفواتير واصلاح أنبوب الماء. .»[٥٥]. يصبح واضحاً الآن حاجة المصطلح الجديد إلى فضائه. فالقراءة وحدها هي التي تجعل الفجوة أو مسافة التوتر متحققة رغم أنها ممكنة بدون القراءة. ولكن كمال أبو ديب رغم انفتاح منهجه ومرونته في هذا الكتاب لم يسم المرجع كي لا يجر قارئه إلى المنحى المنهجي الجديد المتعين في صلب النظريات التالية للبنيوية والمعترضة عليها والمتقاطعة معها.

لقد تحصل لنا من تحديد المرجع أن مصطلح الفجوة أو مسافة التوتر وكذلك مفهومها: محور عن نظريات

الاستقبال التي ترى أن شعرية النص كامنة في جدل النص ـ القارىء. وكثير من آليات المنهج في كتاب أبو ديب لا تحقق فاعليتها ونتائجها الا احتكاماً للقراءة المتعددة التي لا تقبلها البنيوية تبعاً لنكرانها انفتاح النص على تعدد القراءات.

إن مصطلحي أبو ديب متلازمان. فالفجوة لا تفي وحدها بالغرض ما لم يتحقق معها توتر مختلف الحدة. لذا فهو يستخدم المصطلحين دون حرف عطف. ويرى أن للفجوة مسافة التوتر تجليات متعددة يمكن تحديدها بتنميطها (وضعها في أنماط).

ولعل أبرز أنماطها هي: الايقاعية، والتركيبية، والدلالية، والتصورية، والموقفية.

وفي كل من تلك الأنماط يتابع المؤلف تصورات جديدة مشفوعة بالتطبيقات الشعرية.

وجوهر الفجوة ومسافة التوتر لا تتغير في تلك الأنماط. إذ ينخلق التوتر بايراد ما ليس متوقعاً أو منتظراً.

وهنا تبرز قدرات الكاتب الاستقرائية ووضوح منهجيته واستقرارها. يضاف إلى ذلك شمولية رؤيته النقدية. فهو يناقش موضوعات فنية وفكرية شديدة الأهمية ناظراً إليها بمقياس الشعرية المقترح: الفجوة: مسافة التوتر.

هكذا يناقش قصيدة النثر ضمن معطيات جديدة تقترح شعريتها. ويقف عند مفهوم الصورة الشعرية والصلة بالتراث وقضية الايقاع والتداخل النصي (التناص) واستخدام الأسطورة وأفكار الثورة والتصوف ومشكلة التلقي الشعري ودور الشعر في اضاءة المألوف اليومي... وسواها من الموضوعات الحيوية مسترشداً على الدوام بمفهوم الفجوة: مسافة التوتر، معترفاً بأن هذا المفهوم الذي يقدمه ليس إلا اجابة مبدئية ـ متطورة قابلة لأن تصبح صيغة «أكثر نشذيباً وأشد غوراً وأسمى قدرة على التعبير وأناقه الانسباك واخلاصاً لشعرية الشعر». وهذه الدعوة تغرينا بطرح تحفظات أولية. فالكاتب يلجأ تطبيقياً إلى التجزيئية أي اقتلاع جزئيات نصوص التدليل على أفكار أو اطروحات.

وهذا يناقض اعتقاده بكلية النص الشعري.

كما أن الكاتب يؤيد تغير مفهوم الشعرية، ثم يطرح مفهومه المحدد لها مبرراً ذلك بأن اطلاقية مصطلحه لا تتناقض مع نسبية الشعرية لأن التغير في مفهوم الشعرية عبر التاريخ يخص طبيعة مسافة التوتر التي تتغير من عصر إلى عصر «ولا يعني ذلك وجود شعر قائم على مسافة التوتر وشعر لا يقوم عليها».

وهذا يعارض الحداثة القائمة على المغايرة ورفض الاشكال القديمة جذرياً.

أخيراً.

إن مفهوم الشعرية يدخل في تحديدات ميتافيزيقية يرفضها الكاتب نفسه في بداية الكتاب.

فليس معقولاً تصور شعرية يصفها الكاتب في الصفحات الأخيرة انشائياً بأنها: «نزوع الانسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم، الاسمى في عالمه وفي ذاته...»[٥٦].

أو الشعرية: هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الانسان والعالم.. الحضارة وسموها وعظمتها... المجتمع وصراعاته... إلا يدخل هذا الكلام الانشائي في باب الحماسة التبشيرية! ويناقض علمية الاستقراء والاستنتاج اللذين انتظما جهد كمال أبو ديب في كتابه المهم عن الشعرية؟

○ خاتمة

يمكننا بعد أن مزجنا الرؤية بمراجعة المقترحات المقدمة عينات لمشروعات التحديث في النقد الشعري العربي، أن نصف النزوع التحديثي بأنه تأصيلي، منفتح، منشغل بالتنظير أكثر من الممارسة. انه يتجه إلى الماضي لتأصيل المصطلح وتكريس المفهوم الذي يكون قد تشكل عادة بفعل النظريات أو المناهج الغربية التي يفرضها القول بالحداثة الشعرية ذاتها.

والنزوع إلى (التأصيل) خطوة أكثر قرباً من النظرية النقدية الخاصة، من النزوع إلى السياق التاريخي المقارن الذي اتسم به النقد السابق لحداثة العقود الأخيرة من هذا القرن. وذلك يضع الناقد في لب التراث النقدي يقرأه قراءة غير

مبرأة، بعبارة التوسير، أي أنه يأتي إلى هذا التراث النقدي ليأخذ منه (أو يضفي عليه) ما يريد أن يعزز النظرية الحديثة أي أنه يبحث عن تراثه الخاص.

إنه يحاول اعطاء الحداثة النقدية عمقاً في التراث النقدي، لكنه - في الاجراءات - ينطلق من منهج الحداثة المتكاملة التي تشمل الحياة كلها.

وإذا كان ثمة أمل ما في مواصلة اكتشاف طرق الحداثة النقدية، وصياغة نظرية نقد شعري عربية، فإن ذلك مرهون في الوقت نفسه بالانفتاح على الاجناس الأدبية والأنواع الشعرية ومحاولة الاحاطة بالحداثة الشعرية بقوانين القصيدة لا قوانين النوع الموروث.

وهذا سيمنح الحداثة النقدية صفة الاكتشاف، فلا تقبع الكتابة النقدية وراء النص الشعري، ولا تنقطع عنه بمسافة طويلة. إن الكتابة النقدية الحديثة، بقراءتها الجدلية الكاشفة، سوف ترسم ملامح الحداثة النقدية التي لا نختلف حول ضرورتها مهما اختلفنا حول درجتها ونوعها.

الهوامش:

(١) الممارسة النقدية كما تلخصها يمنى العيد: نشاط فكري يشتغل على الأدب موضوعاً له.. هدفه انتاج معرفة في ذلك الموضوع. (في معرفة النص - ص ٩ - ١٠ - منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط ٣ - ١٩٨٥).

ويراجع: الممارسة النقدية - بيلنسكي - ترجمة د. فؤاد مرعي - مالك صقور - دار الحداثة - بيروت - ط ١ - ١٩٨٢.

(٢) تيري ايجلتون - الماركسية والنقد الأدبي - تقديم وترجمة: جابر عصفور مجلة فصول - القاهرة - المجلد الخامس - العدد الثالث - ١٩٨٥ - ص ٣١.

(٣) لوي التوسير - البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر - تقديم وترجمة: فريال جبوري غزول - المصدر السابق نفسه - ص ٤٥.

(٤) حوار مع جوليا كريستيفا - اجراه فؤاد أبو منصور - مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت - العدد ١٨ - ١٩ - شباط آذار - ١٩٨٢ - ص ١٢٦.

(٥) شكري المبخوت - الأدب والمدرسة - مجلة عيون المقالات - الدار البيضاء - العدد ١١ - ١٩٨٨ - ص ٩٠.

(٦) ريفايتر - سيمائيات الشعر - محمود منقذ - مجلة شؤون أدبية - الشارقة - العدد ٣ - ١٩٨٧ - ص ٣٠٨.

(٧) الجرجاني - دلائل الاعجاز - طبعة دار المعرفة - بيروت - ١٩٧٨ - ص ٢٠٣، وقارن قول الجرجاني في معنى المعنى بقول ميشيل فوكو: «فالمعنى الذي ندركه والذي يتجلى مباشرة، قد لا يكون في الحقيقة إلا معنى أضعف يخفي معنى آخر ويغلفه، لكنه ينقله بالرغم من كل شيء. بحيث يكون هذا المعنى هو المعنى الأقوى المضمر في ذات الوقت.» ص ٦٧ - نظام الخطاب وإرادة المعرفة - ترجمة أحمد السطاني وعبد السلام بنعبد العالي - دار النشر المغربية - الدار البيضاء - ١٩٨٥.

(٨) الجرجاني - أسرار البلاغة - تحقيق هـ. ريتر - طبعة بالأوفست مكتبة المثنى - بغداد - ط ٢ - ١٩٧٩ - ص ١٢٦.

(٩) نفسه - ص ١٢٦.

(١٠) نفسه - ١٢٨.

(١١) نفسه - ١٣٣.

١٢ - نفسه - ١٣٣.

(١٣) أمبرتو إيكو - المرسلة الشعرية - مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت - العدد ١٨ - ١٩ - ١٩٨٢ - ص ١٠٢.

(١٤) وليم راي - المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٧ - ص ١٣ - ١٤.

(١٥) هنري لوفيفر - ما الحداثة؟ - ترجمة كاظم جهاد - دار ابن رشد - بيروت - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٤٤.

(١٦) الحداثة - تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفرلن - ترجمة مؤيد حسن فوزي - دار المأمون - بغداد - ط ١ - ١٩٨٧ - ص ٢٩.

(١٧) عبد الله الغذامي - تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - ١٩٨٧ - ص ١١.

(١٨) نفسه - ص ١٣.

(١٩) نفسه - ص ٨٠ - ٨١.

(٢٠) محمد مندور - فن الشعر - المكتبة الثقافية - ١٢ - القاهرة - د. ت - ص ٣.

(٢١) من هذه الكتب:

- هنري رياض: محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي - دار الثقافة - بيروت - والنهضة السودانية - الخرطوم - ط ٢ - بيروت ١٩٦٧.

- غالي شكري: محمد مندور الناقد والمنهج - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - ١٩٨١.

- محمد برادة - محمد مندور وتنظير النقد العربي - دار الآداب - بيروت - ط ١ - ١٩٧٩.

بينما انتبه جابر عصفور إلى أهمية هذا الكتيب: انظر مقالته: نقد الشعر عند مندور - مجلة عيون المقالات - الدار البيضاء - العدد ١١ - ١٩٨٨ - ص ٩٤ وما بعدها.

(٢٢) محمد مندور - فن الشعر - ص ٧.

(٢٣) نفسه - ٤٦.

(٢٤) نفسه - ٢٢.

(٢٥) محمد مندور - النقد والنقاد المعاصرون - دار القلم - بيروت - د. ت - ص ٦١.

(٢٦) نفسه - ١٧٩.

(٢٧) محمد مندور - في الميزان الجديد - مكتبة نهضة مصر - القاهرة - ط ٢ - د. ت - ص ١٢٩ - و ١٣٧ - والنقد والنقاد المعاصرون: ص ١٧٦.

(٢٨) في الميزان الجديد - ص ١١.

(٢٩) نفسه - ص ٥٠.

(٣٠) نفسه - ٩٢.

(٣١) محمد مندور - في الأدب والنقد - دار نهضة مصر - القاهرة - ط ٥ - د.ت - ص ٢٤.

(٣٢) نفسه - ٢٥.

(٣٣) النقد والنقاد المعاصرون - ص ١٤٧ - ١٥٠ - ويعني مندور بشعر القصائد: الشعر الغنائي. يراجع فن الشعر - ص ١٢٠.

(٣٤) جابر عصفور - مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - ط ٢ -

دار التنوير - بيروت - ١٩٨٢ - ص ٥.
(٣٥) نفسه - ٩.
(٣٦) نفسه - ١٠.
(٣٧) نفسه - ١٩.
(٣٨) نفسه - ٤٥.
(٣٩) نفسه - ٣٠.
(٤٠) نفسه - ٢٩.
(٤١) نفسه - ٦٩.
(٤٢) نفسه - ٨١.
(٤٣) نفسه - ٨٢.
(٤٤) نفسه - ٨٥.
(٤٥) نفسه - ١٣٥.
(٤٦) كمال أبو ديب - في الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط ١ - ١٩٨٧.
(٤٧) تودورف - الشعرية - ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٧ - ص ١٢.
(٤٨) نفسه - ٢٣.
(٤٩) كمال أبو ديب - في الشعرية - ص ١٤.
(٥٠) نفسه: ينظر الهامش ٩٣ - ص ١٥٥.
(٥١) نفسه: ص ٢٦ وما بعدها.
(٥٢) نفسه - ص ٢٠.
(٥٣) رشيد بنحدو - مدخل إلى جمالية التلقي - مجلة آفاق - الرباط - العدد ٦ - ١٩٨٧ - ص ١٢ - وتأملات في نظرية ياوس للكاتب نفسه في عدد آفاق المذكور - ص ٥٣ وما بعدها.
وحسين الواد - في مناهج الدراسات الأدبية - منشورات الجامعة - الدار البيضاء - ١٩٨٤ - ص ٥٢ وما بعدها - وبيير زيما: جمالية الاستقبال الثقافي - ترجمة الحسناوي مصطفى - أنوال ١٩٨٦/٣/٨. وفاضل ثامر - سلطة النص أم سلطة القراءة - مجلة الأقلام - ١ - ١٩٨٨
(٥٤) أبو ديب - في الشعرية - ص ١٠٦.
(٥٥) وولفغانغ آيزر - فعل القراءة - تقديم وترجمة - أحدم المديني - عدد (آفاق) المذكور آنفاً - ص ٣١ وكتاب وليم راي - المعنى الأدبي - ص ٤٣
(٥٦) أبو ديب - في الشعرية - ص ١٤٣.