جامعة نزوى
University of Nizwa

سلطنةٌ عُمان

جامعة نزَوى

كلية العلوم والآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

الشاعر العماني ناقدًا سيف الرحبي أنموذجًا

إعداد :

مريم بنت عبدالله بن حمد الحتروشية

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على

درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها. تخصص : النقد الأدبي

إشراف :

د. خميس بن ماجد الصباري

فبراير 2015م

التقدير والشكر

آن لـــي وبعـــد جهـــود ومســـافات وقـــد أكملـــت العمـــل فـــي بحـــث الماجســـتير، أن أتقـــدم بباقـــات الشكر وآيات العرفان:

لأســـــــــــــرتـــــــــي

وأساتذتي:

الفاضل الدكتور المشرف على الرسالة الدكتور خميس بن ماجد الصباري

الدكتور ثابت الألوسي والدكتور سعيد الزبيدي وقد سبق لهما الفضل في بلورة فكرة البحث

وكل من كانت له يد فضل في اتمامي بحثي هذا.

حفظكم الله ووفقكم.

الباحثة

ربيع2015 م

الملخّص:

تقوم هذه الدراسة بتطبيق المنهج الوصفي على أعمال سيف الرّحبي النقدية، وقد قامت برصد الظواهر والقضايا النقدية ومناقشتها بناءً على منهجها الذي عملت من خلاله على محاولة تقديم قراءات للظواهر النقدية الواردة في مقالات سيف الرّحبي النقدية.

فجاء التمهيد لهذا البحث ليعرض للقارئ صفحات من شخصية سيف الرحبي، والجوانب التي أثرت في شخصيته النقدية: كالبيئة، والمؤثرات العربية والغربية، ثم الوصول إلى انطلاقة تشكل رؤاه النقدية وشخصيته الناقدة، ومنطلقاتها العامة، فشكل التمهيد مدخلا غنيا بتفاصيل الرحبي إنسانا وناقدا.

ثم جاء الفصل الأول: (الرّحبي وجدل الأشكال الشعرية في العصر الحديث) محاولاً الكشف عن تلك العلاقات الداخلية والخارجية التي أدّت بالقصيدة إلى أن تتمرد على أشكالها وبنيتها ولغتها، إذ توصلت الباحثة إلى وجود علاقة تراكمية منطقية تحدث عنها الرّحبي بهذا الشكل الجديد للقصيدة، وقد ناقش هذا الفصل مواضيع أخرى كأزمة التجديد واللغة الشعرية وقصيدة النثر. وقد وضعت الباحثة خلاصة الدراسة في أعقاب كل مبحث من مباحث الفصل.

وجاء الفصل الثاني: (الرّحبي وقضايا نقدية معاصرة)، لتختار الدراسة قضية (التراث وعلاقته مع المعاصر) وقضية (النص والمتلقي في معايير نقد النص)، وحاولت أن تستبطن دلالات وظواهر متعددة في رحاب هذه القضايا، لتبرز دور الرّحبي على الساحة النقدية وما قدم للحضارة الإنسانية من نقد بعيد عن التحيز لفكر أو لمذهب أو لاتجاه؛ فكان عرضه لها عرضاً واعياً لأهمية الإبداع بوصفه جزءاً من إطار عالمي شامل. مع وجود الخلاصة التي تجمع في نسيجها أفكار واستنتاجات كل مبحث.

وتناول الفصل الثالث: (منهج الرّحبي الناقد: قراءات في نماذج من مقالاته)، لندرس من خلاله أسلوب الرّحبي في مقالات ثلاث وهي: (أدونيس: خارطة المتناقضات وسراب المعنى، وجبرا إبراهيم جبرا، وإلياس خوري شهادة الحرب اللبنانية) في محاولة لاستقصاء منهج الرّحبي في كتاباته النقدية ذات المنهج الانطباعي الذاتي الذي لا يحفل بالتأطير أو حتى بالتوثيق ويكتفي بالإشارات المضمرة التي تحيّر القارئ وتفتح له الأفق أمام العديد من القراءات وتستفز ذهنه وحصيلته المعرفية ليدخل في محاورة هادفة، ثم جاءت الخاتمة والتي تضم خلاصة جهود الباحثة وخلاصة فصول ومباحث الدراسة؛ وتعريف مختزل بمضامين كل فصل ونتائجه.

Abstract

Thesis for Master Degree

This study applies the descriptive analytic approach on the works of Seif Al-Rahbiy's criticism; so the study has monitored the analytic phenomena and issues and discussed them according to the approach through which it tried to introduce readings for the criticism that was presented in Seif Al-Rahbiy's critical articles.

Chapter I is about: "Al−Rahbiy and the Controversial Poetic Forms in the Modern Era", here he tried to uncover such inner and outer relations which led the poem to rebel against its forms, its structure and its language. The researcher tried to find out an accumulative logical relationship about which Al-Rahbiy wrote in that new form of the poem. Also, this chapter discussed other subjects such as the crisis of renewal, the poetic language and the prose poem.

Chapter II is about: "Rahbiy and Contemporary Critical Issues", here the study has chosen the matter of "Heritage and its Relationship with the Contemporary) and the issue of (The Text and the Recipient in textual Criticism Standards). The study tries to extrapolate multiple connotations and phenomena through these issues to highlight the role of Al-Rahbiy on the scene of criticism and what he presented to human civilization from unique criticism far cry from the biases of an idea or doctrine or trend. He introduced it with a conscious presentation that is aware of the importance of creativity as part of a comprehensive global framework that cannot be confined or restricte.

Chapter III is about: "Al-Rahbiy's Critical Approach: Readings of Some Models of his articles", through this chapter we study Al-Rahbiy's

style in three essays. These essays are: “Adonis: the map of contradictions”, “Mirage of the Meaning”, “Jabra Ibrahim Jabra& Elias Khouriy’s” Testimony of the Lebanese war”. These essays are being handled in an attempt to investigate and explore Al-Rahbiy’s approach in his critical writings, that self-impressionist approach which does not recognize the trends or even documentation, but it simply uses implicit references which bewilders the reader and open the horizon for him to read more and provokes his mind and his cognitive outcome to enter into meaningful dialogues.

الفهرست

الملخّص:..... ث
Abstract..... ح
المقدمـــــــة 1
تمهيـــــــــد..... 4
سيف الرحبي النشأة والبيئة: 5
المؤثرات العربية والغربية في تكوين شخصيته النقدية: 12
رؤيـة الرحبي النقدية: 22
شخصيته النقدية:..... 26
الفصل الأول..... 32
الرحبي وجدل الأشكال الشعرية في العصر الحديث 32
تقديم: 32
المبحث الأول: القصيدة الحديثة وأزمة التجديد: 33
ملخص المبحث الأول..... 47
المبحث الثاني: القصيدة الحديثة واللغة الشعرية الجديدة : 48
ملخص المبحث الثاني:..... 65
المبحث الثالث: القصيدة الحديثة وأزمة الشكل الشعري (قصيدة النثر): 66
ملخص المبحث الثالث: 86
ملخص الفصل الأول:..... 86
الرحبي وقضايا نقدية معاصرة : 89
تقديم: 89
المبحث الأول: التراث وعلاقته مع العصر 89
المبحث الثاني: النص والمتلقي (في معايير نقد النص) 89
المبحث الأول : التراث وعلاقته مع المعاصر:..... 91
ملخص المبحث الأول..... 118
المبحث الثاني: النص والمتلقي (في معايير نقد النص): 120
ملخص المبحث الثاني:..... 145
ملخص الفصل الثاني:..... 147
الفصل الثالث 149
منهج الرحبي النّاقد قراءات في نماذج من مقالاته النقدية:..... 149
تقديم : 149
المبحث الأول: أدونيس خارطة المتناقضات وسراب المعنى:..... 151
ملخص المبحث الأول:..... 171
المبحث الثاني: جبرا إبراهيم جبرا في ميزان الرّحبي:..... 173

ملخص المبحث الثاني:..... 186
المبحث الثالث: إلياس خوري شهادة الحرب اللبنانية:..... 187
ملخص المبحث الثالث: 198
ملخص الفصل الثالث : 199
الـخـــــاتـــمـــــة..... 201
قائمة المصادر والمراجع:..... 204
قائمة المصادر:..... 204
قائمة المراجع:..... 204
قائمة الدوريات والجرائد..... 212
قائمة الملاحق:..... 216
المقابلة التي أجرتها الدارسة مع الرحبي بتاريخ 2015/1/5..... 216
السيرة الذاتية :..... 222
أعمال الرحبي : 223
أضاف الرحبي للفكر العربي كثيرا وأعماله المصنفة والمطبوعة هي:..... 223

المقدمـــــــــة

الحمد لله خالقي ورازقي حمداً لو فاضت به الأكوان لما وفّى، ولو تعاقب عليه الملوان لما كفى، أحمده جلَّ شأنُه، حمد الذاكرين الشاكرين، وأستغفره استغفار المستغفرين إلى يوم الدين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين؛ نبيه الذي اصطفى، وحبيبه الذي انتقى، وشفعينا يوم الدين، وبعد:

حين كان ولابدّ من الطواف حول النتاج الفكري والأدبي العماني وقد فرض نفسه على الساحة الأدبية العمانية والعربية، وتحقق رجع صداه في الآفاق العالمية؛ فقد آثرت تناول جانبٍ مغفل لشخصية الأديب العماني سيف الرحبي، حيث سبقت الدراسات التي ألقت بظلالها على نتاجه الأدبي وسبرت مدى شاعريته وعمق ثقافته؛ لذلك وقفت هذه الدراسة على تناول نتاجه الفكري النقدي في كتبه الأربعة وهي حسب التسلسل الزمني:

- ذاكرة الشتات، الصادرة عن منشورات دار الفارابي - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات الطبعة الأولى 1991م.

- حوار الأمكنة والوجوه، نصوص ومقالات نقدية الصادر عن مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان العدد الأول نوفمبر 1999م.

- الصيد في الظلام، الصادر عن منشورات الجمل عام 2004م.

- حياة على عجل، الصادر عن دار الانتشار العربي الطبعة الأولى عام 2009م.

وتكتسب هذه الدراسة أهميتها من كونها ستعنى عناية مباشرة بآراء سيف الرحبي النقدية من وجهة نقدية تطبيقية، تقوم على تحليل رؤاه النقدية بعرضها ضمن سلسلة الرؤى النقدية، ومحاولة صوغ رؤية منهجية للرحبي ستسهم في إضاءة الطريق أمام الكشف عن منهجه وأدواته، التي

استثمرها في كتاباته، إذ إنه اهتم باللغة بوصفها تحرر النص من المواصفات والقواعد والقيود، فهي تفتح المجالات أمام الإبداع، لتتفاعل مع العلامات والإشارات في المجتمع، وتربط الإبداع بالسياقات الحضارية والإنسانية العامة بعيداً عن التأطير الإقليمي، أو الأيديولوجي، أو غير هذا من الأطر، التي حاول النقاد و المبدعون فرضها على الأعمال الإبداعية.

تحاول هذه الدراسة أن تحصي أكبر قدر من تلك الظواهر، والقضايا النقدية التي عرضها الرحبي، أما الصعوبات التي واجهتها الدراسة؛ فتمثلت في كثرة هذه القضايا، وتنوع الإنتاج النقدي عنده، فمقالاته تتعدد فيها الموضوعات، فهناك نقدٌ للشعر والرواية الشعرية محاولاً الإحاطة بالقضايا التي لامست تطور القصيدة، حتى تمردت بحداثتها على صورتها النمطية، وتحررت من جميع المواصفات والقواعد السلفية، وابتدعت لنفسها لغة جديدة كانت قادرة على ملامسة الحياة والمجتمع بكافة مستوياته.

وجاء الفصل الثاني بعنوان: الرحبي وقضايا نقدية معاصرة، لتدرس من خلاله قضية التراث والمعاصرة، وقضية التلقي والنص، وهو فصل حاولت فيه الدراسة أن تتوصل إلى إلقاء الضوء على فرادة الرحبي في هذه المسائل، التي يدخل في مضامينها العديد من القضايا النقدية، فهي تتصل بالنص والمبدع والمتلقي والزمان والمكان وغيرها من الأمور التي تتصل اتصالاً مباشراً معها.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: منهج الرحبي الناقد، لتختار الدراسة ثلاث مقالات من كتب الرحبي النقدية مختلفة المجالات، حاورت فيها الدراسة منهج الرحبي في كتاباته، لتتوصل إلى صورة كلية وتفصيلية عن منهجه الوصفي الانطباعي في النقد، الذي لم يكن يحفل بالتوثيق، ويكتفي بالإيجاز المختزل للعديد من المضامين، وبلغة شعرية آسرة.

وقامت الدراسة بوضع خلاصة خاتمة كل مبحث من مباحثها وكل فصل من فصولها، ليضم وبلغة موجزة محتوى كل مبحث بصورة تمكن القارئ من الإلمام بمضمون النص بصورة سريعة موجزة مبسطة.

ثم جاءت الخاتمة التي تجمل ما قامت به هذه الدراسة من تحليل لمسيرة الرحبي النقدية، من خلال مقالاته النقدية، وفصلت فصول الدراسة ومباحثها، مع إلقاء إضاءة مختزلة لعنوان ومضمون كل فصل ومبحث، وأجملت الخاتمة خطوات العمل بالمنهجين الوصفي والتحليلي حتى استطاعت تكوين الصورة الكاملة والشاملة عن سيف الرحبي ناقدًا.

تمهيـــــد:

يُعَّد سيف الرحبي من المثقفين العرب الذين زاوجوا بين الأصالة والإبداع؛ فهو الشاعر والكاتب والناقد،إذ أنه لم يكن يَحُّد حدود إبداعه جنس أدبي أو فكر أيديولوجي، أو مذهب متشدد في الحداثة أوالقدامة،بسبب نشأته المتفردة التي تركت أثراً واضحاً في شخصيته الإنسانية والثقافية والأدبية؛ ليكون متعددا في إبداعه ناضجا في كل ما يقدم ويناقش، فهو وليد مرحلة سياسية محتدمة،وهو معاصر لجيل أدبي تنازعته أطراف التجديد من كل صوب فنجد كتاباته مفتوحة ونصه متجولا بين مختلف النصوص لتتبعث في تضاريسه التي زاوجت لنا بين القديم والمعاصر، فنجد البيت الشعري القديم،والحكمة البوذية،واللمحة اليابانية التي تختصر المراد بأمثولة مختزلة،ونجد أيضا المقطع الروائي المعبر بسطر أو سطرين أو أقل،فضلا عن الرأي الفكري لمفكر ما، ونجد الشذرة الفلسفية الرؤيوية لفيلسوف ما،وهذه كلها تتجمع في نصوص يستخلصها عبر أسفاره ورحلاته حول العالم[1].

ويتناول هذا التمهيد الإحاطة بالجوانب التي أثرت في نضوج شخصيته النقدية وتوجيهها:وأهمها البيئة والمؤثرات العربية والغربية للوصول إلى تحديد إطار يشمل فلسفته النقدية الخاصة به،ويحدد جوانب شخصيته النقدية ومنطلقاتها العامة؛فشخصية الرحبي وليدة مزيج من الثقافات المتنوعة التي استقاها من الشرق والغرب على حد سواء سنعرضها لاحقا ليكون هذا التمهيد مدخلاً غنيًا بتفاصيل الرحبي إنسانًا وناقدًا.

---

[1] هاشم، شفيق: الشاعر العماني سيف الرحبي رحالة يتكلم مع سناجب الشرق الأقصى، مجلة الحياة، د.ط، 2014/1/1م، ص17.

سيف الرحبي النشأة والبيئة:

ولد الرحبي عام1956 م في قرية سرور – سلطنة عُمان[1]، في هذه القرية البدائية ينشأ الرحبي طفلاً صغيراً، يعاين ما حوله من حضارة أقرب إلى البداوة والبساطة والتشدد، في هذه القرية يبدأ تكوينه الثقافي في بيئة تصخب بالأعراف والقواعد والتقاليد القديمة،وفي تلك الفترة كانت القرية خصبة جدا،عكس ما هي عليه الآن،وكانت الأودية تنهمر باستمرار على عكس الجفاف الذي تشهده اليوم،كما كانت هذه القرية عبارة عن غابة من النخيل،إلى جانب أصناف الأشجار الأخرى،في ذلك المناخ نشأ نشأته الأولى، وتلقى تعليمه ودراسته القرآنية واللغوية[2]، يقول في سياق حديثه عن هذه البداية في إحدى اللقاءات الصحفية:"تكويني البدئي الطفولي الأول هو في البيئة العُمانية، بين جبال ووديان وحياة عُمانية خالصة،فهذه البيئة بالضرورة أثرت كما تؤثر على أي شاعر، وكائن بشري آخر لكن الشاعر على الأخص. أكيد هذا المشهد الجغرافي المدهش يحمل ما نسميه بالرعب الجمالي الآسر،يعني بيئة وحشية بالغة الوحشية،ولنا أن نسميها وحشية الجمال بغموضها وأشباحها وتهاويلها المختلفة.

هذا النوع من البيئات شبه البدائية أقرب إلى الشعر والفن من بيئات أخرى، بهذا المعنى أميل إلى رأي بعض الفنانين ومنهم الرسام "**بول جوجان**" بأن الفن والأدب أقرب إلى الوحشية والبدائية منه إلى الحضارة،أوأنه يعبر عن الحضارة بأدوات وحشية"[3]. فتلك البيئة كانت حاسمة

---

[1] ينظر: الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ط1، بغداد– العراق: منشورات الجمل، 2003م، ص:4. وينظر: الرحبي، سيف: حياة على عجل، ط1، بيروت– لبنان : مؤسسة الانتشار العربي، 2009، ص:321.

[2]الشيدي،عاصم:"تكلم لأراك– حوارات في الثقافة والفكر"، مجلة نزوى، الإصدارالرابع والعشرون أكتوبر ،2014م،ص:43–44.

([3]) الموقع الرسمي للشاعر سيف الرحبي.

بحضورها في حياته اللاحقة واقعيا ورمزيا،حيث ظلت تلك البيئة بجبالها وحيواتها البشرية والحيوانية ذات أثر عميق في النفس،ولا يزال يتذكر أنهم كانوا ينامون على إيقاع أصوات الذئاب وبنات آوى،هذه البيئة البرية العجيبة مارست حضورها المهيمن لاحقا على حياته وعلى شعره،لذلك تأتي التجربة الكتابية لاحقا وهي مليئة بمفرداتها البيئية،ولكنها ليست مقصورة على البيئة بحد ذاتها،بمعنى أنها ليست كتابة بيئية بقدر ما هي مفتوحة على مدارات مختلفة في الحياة[1].

هذه البيئة البدائية كان لها أثرها الواضح في نضوجه وتكوينه النفسي وفي مصادره الثقافية، فقد كانت حدود عالمه البدائي تشده لتبني آراء متعددة وتفرض عليه عدم الثبات والتقوقع حول رأي واحد فهو غني كغنى هذه الطبيعة بعفويتها وعطائها وقسوتها، فالقصيدة عنده ستكون "تمثلاً للعالم والأشياء، والموجودات في راهنها وحركتها المرتبطة بتاريخ وذاكرة،بشكل صريح على نحو ما، أو مضمر في جسد النص وثناياه"[2].

ويصرح بأنه كان مسكوناً بعُمان،يقول الرحبي:"البيئة العُمانية بالنسبة إليّ بطبقاتها الجغرافية والروحية المختلفة تشكل عاملاً جوهرياً،واستفزازاً أساسياً للخيال الشعري والوجودي عندي،وكما لاحظ أحد النقاد في بيروت،وهو يتناول أحد كتبي أنه حتى المدينة يُصَحرُّها سيف الرحبي،ويحولها من مدينة إلى صحراء بكل المفردات القاسية،والمترحلة والسريعة الزوال، ويسلخها من إهابها كمدينة ذات قيم مدنية وحضارية معينة،بمعنى أن تلك البيئة الصحراوية الجبلية البحرية العاصفة بالحركة والتغيير والأسئلة هي بالنسبة إليّ عامل جوهري في صياغة القصيدة والأدب طبعا".

---

[1] الموقع الرسمي للشاعر سيف الرحبي.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه– نصوص ومقالات نقدية، مجلة نزوى، العدد: 1/11/1999م، ص:73.

هذه النشأة كانت دوماً تقود الرحبي للعودة إلى هذه البيئة،التي رغم وحشيتها ورعبها إلا أنها كانت منبعاً لصفائه الذهني لأنها تتعلق عنده بزمن النشأة والطفولة، هذا الزمن الذي كانت تحضر فيه مفردات الحياة والسعادة البعيدة عن صخب التعقيد،والتورط بالعمر،لهذا نفى أن يكون هذا التعلق الفكري بها سيؤدي إلى تقييده بأدب البيئة،يقول:"وهذه المسألة لا تورطنا في الأدب البيئي،أو المسالكي كما يسميه الرحالة العرب الكلاسيكيون الكبار،وإنما نحاول أن نَسْتَلَّ الأسئلة، والثيمات والمواضع التي تشكل وتصيغ النص الفني والأدبي"[1].

هذا ما حفّزه للدخول إلى الأنثروبولوجيا في صُوَرِه الشعرية؛لأنه مسكون بهاجس التاريخ،ومرتبط بالأرض كارتباطه وحنينه للطفولة،يقول الرحبي:"الصورة تحاول أن تتوسل وتعبّر عن كل هذه العناصر أي أن الصورة تحاول أن تبني مملكتها الخاصة،ولديّ على ما يبدو هذه النزعة الأنثروبولوجية التي تخترق النص الكتابي والشعري، فأنا مسكون ومتورط إلى حد كبير في التاريخ العُماني بأبعاده،والجغرافيا العُمانية بأبعادها الجيولوجية والروحية،ومتورط في التاريخ العربي والبشري بصورة عامة.بمعنى أن الكتابة لا تترفع عن النزعة التاريخية بقدر ما تحاول اختراقها ولملمة بعض أشلائها التي تكون جزءاً أساسياً من صياغة النص الشعري،فلا أنزع إلى كتابة قصائد بالمعنى التفصيلي اليومي الذي سَاد عند البعض،بقدر ما يكون اليومي مربوطاً بخلفية أسطورية [2]،وببعد تاريخي جغرافي وما ورائي،فيأتي النص بهذا المعنى مركباً بأكثر من عنصر فني وعنصر بنائي.وتكون ثيمته نفسها مركبة من هذه العناصر الشكلية والمضمونية إن صحت

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه– نصوص ومقالات نقدية، مجلة نزوى، العدد: 1999/11/1م، ص:73.

[2] الشيدي، عاصم: تكلم لأراك–حوارات في الثقافة والفكر،ص:48.

هذه الثنائية[1]. وجود هذه النزعات في شعره لا يعني أنه سيوضع ضمن إطار التقسيم،أو أنه سيخضع لفئة معينة، فهو شاعر لم يكن يعرف الإخلاص للنموذج أو للشكل، لكنه كان دوماً يحلق في أطياف هذه البيئة.

والبيئة العُمانية تعيش في وجدانه؛ لهذا كان دوماً يمتلك حنيناً لأسلاف الماضي العربي ببداوته وحضارته العفوية،التي كانت تتضح دوماً بالعطاء اللغوي والفكري،يقول الرحبي في هذا السياق:"البيئة العُمانية تغري بالكلام عن الأسلاف،وعن بدايات التكوين البشري والجيولوجي في التاريخ الإنساني كله.البيئة عندنا بهذا التنوع والإدهاش وبهذه الطزاجة تستفز المخيلة الشعرية، والكتابية لتطرح أسئلتها الوجودية والحياتية بمعنى أنها بيئة فريدة"[2]، في رحاب هذه البيئة كان الرحبي طفلاً يتلقى علومه الأولى في الكتاتيب على أيدي شيوخ قريته،وكانت العلوم التي يتلقاها كلها تراثية،فلم يكن هنالك كتب تخرج عن هذا الإطار، كانت المكتبة في منزله تضم كتباً في الفقه واللغة وكتب المعرفة الدينية والشعرية بالمعنى التقليدي تماماً.

ففي تلك المرحلة المبكرة من حياة الرحبي،كانت مكتبة والده تعج بالكتب القديمة لأنه لم يكن على علاقة طيبة بتلك المعارف الحديثة،بل كان معاديا لأي معرفة خارج إطاره ووعيه التقليدي[3]يقول:"حتى حين نتأمل الأشياء،كنا مشدودين بذلك المنظور السالف، كبرمجة صارمة للنظر والتصرف، لا نشذّ عنه على الإطلاق"[4].

---

[1]المصدر السابق. ص48.

[2]الشيدي،عاصم: تكلم لأراك– حوارات في الثقافة والفكر،ص: 43.

[3]الموقع الرسمي للشاعر سيف الرحبي.

[4] الرحبي،سيف:منازل الخطوة الأولى في أحوال الطفولة والأمكنة والحنين،الكويت،دار سعاد الصباح، 1992م،ص:20.

وتفوّق في المرحلة اللاحقة عندما ذهب إلى مسقط،ليلتحق بالمدرسة "السعيدية" ضمن الدراسة المسائية،حيث كان يقضي نهاراته في مسجد الخوض،يتلقى علوم الدين واللغة،فأصبح "يتصدر حلقات الذكر و ينوب عن الشيخ في غيابه"[1]. كانت هذه المدرسة متعصبة دينياً لا تأبه بعلوم العصر،كنا لا نكاد نلامس قضية معاصرة إلا كي نعرضها في مجهر السلف الصالح ووصاياه وأحكامه"[2]. في هذه البيئة التراثية نشأ وكانت أول قصيدة كتبها "بقافية الكاف وتلخص سؤالاً فقهياً محيراً يطلب من الشيخ في المسجد فك حيرته،وسلخ رموزه وضبابيته،وقد ردّ الشيخ بقصيدة جواب على نفس الرويّ والقافية حسب ما درج عليه السلف،الذي ذهبت مخيلته في تخوم أراجيز وأنماط شتى في شعرنة المسائل الفقهية"[3].

وإذن فقد كانت مكتبة والده تضم كتبا كلاسيكية في التراث والشعر والفقه،وكانت قراءته لهذه المعارف منذ الطفولة زادًا ثريا،إلى جانب المدرسة التي لم تكن عصرية في تلك الفترة،بل تعتمد على نظام الكتاتيب،لكن هذه الفترة هي المعين الأول للذاكرة والوجدان،وأعتقد أنها أثرت في حياته الثقافية والكتابية[4].

كانت ثقافته هنا لا تتجاوز علوم اللغة بتفريعاتها الصعبة من: ألفية ابن مالك حتى ابن هشام وسيبويه والمبرد وملحة الإعراب وتحفة الأعيان في سيرة أهل عمان، وغيرها من كتب التراث في الفقه والشعر،تلك الكتب كانت هي الحاضرة الموجودة في تلك الفترة،ولا شيء يعكر صفاء فطرية بيئتهم،لدرجة أن والد سيف الرحبي إذا سمع صوت مذياع يبعث بعض الخدم لإسكاته، فقد

---

[1] المصدر السابق، ص: 75.

[2] المصدر السابق، ص: 71.

[3] الرحبي،سيف: منازل الخطوة الأولى في أحوال الطفولة والأمكنة والحنين،ص: 75.

[4] الموقع الرسمي للشاعر سيف الرحبي.

كان مثل ذلك ممنوعا ومحرما في تلك الفترة،وقد كان والده معاديا لجميع وسائل التكنولوجيا،يذكر أنه ذات مرة أحضر أحد أبناء القرية مذياعا صغيرا إلى البيت فقام بتحطيمه على جذع نخلة[1].

من هذه البيئة المتحصنة بتراثها الغنية بتضاريسها والمتشبعة بالماضي،خرج الرحبي ليكمل دراسته في رحلته الأولى إلى القاهرة،التي ارتبطت أيضاً بهذه المرحلة،يقول الرحبي: "كانت أول صورة شاهدتها لزعيم سياسي هي صورة جمال عبد الناصر المعلقة على جدار غرفة شبه معتمة ببيت جارنا في القرية، فلم يكن الوالد يسمح باقتناء، وتعليق الصور البشرية وغيرها من ذوات الأرواح لأسباب عقائدية ومذهبية.كانت صورة الزعيم كما أراها في ذلك العمر الموغل في الزمن ملونة على نحو كثيف،مما جنح بخيالي في أن تكون صورته الواقعية هكذا بالتمام والكمال،من غير التلوين الطارئ على الأصل ذي البشرة السمراء الفاتحة التي قَدَّت هيئتها من سلالة فرسان غابرين"[2].

كأن الرحبي في طفولته آثر أن يتعلق بمكان آخر سيحفر في ذاكرته ونشأته حضورا خاصاً،ويتابع الحديث عن جمال عبد الناصر كأنه يتحدث عن أسطورة إنسانية:"كانت الصورة المعلقة بجوار صورة البراق المجنحة،تمارس سحرها وجاذبيتها من غير حدود على الصغار والكبار،وبغياب التلفزيون الذي يحدد أبعاد الصورة،ويقزم دور الخيال،يمكن للصور الفوتوغرافية المشتبكة مع دوي الخطاب الإذاعي (صوت العرب)،أن تبسط هيمنتها وبطشها على الوجدان والمخيلة،وتجعل هذه تشطّ في فضاء أسطوري من البطولات،وتنتقم لحاضرها المكسور"[3].

---

[1] الموقع نفسه.

[2] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام (مقالات)، ص: 35.

[3] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام (مقالات)، ص: 35-36.

يبدو الرحبي في وعيه المبكر أنه كان يحلم للوصول إلى تلك القاهرة؛ لأنها كانت ترتبط عنده بمعاني النص،وكأنها جنة الدنيا التي يبحث عنها، إذ كان عبد الناصر ومصر في عيون من حوله مثالا للبطولة، ومصر الأقوى في العالم آنذاك،لكنها القوة الخفية التي لا تظهر دفعة واحدة [1]، ووسط هذا الحضور المضمر للقاهرة،يغادر موطنه نحوها،يقول:"ما زلت أتذكر أَلَقَ تلك اللحظة التي أَهِمُّ بالرحيل فيها. كانت سيارة جيب تقف أمام بيتنا القديم،الذي ظلت نجومه وأحلامه تلاحقني،وتجلس القرفصاء كل ليلة أمام سريري المحمول على كتف ريح عمياء، وتغرز نظراتها كسمّار المجالس تحت السماء الأولى.وكانت أمي تقف على حافة بئر تلوح بيدها،وأنا أصعد السيارة كأنما ذاهب إلى كوكب آخر"[2].

ويبوح الرحبي بهذا المضمر،الذي يجول بخاطره نحو القاهرة،يقول:"قدمت إلى القاهرة التي غدت أسطورتها في خيالي،أحلام يقظة،ومنام لم يهدأ أوارها إلا بهذا المجيء المبكر بالنسبة إليّ،لهدف واضح هو الدراسة،وهاجس خبيء هو الفضول والمعرفة.ولا أتصور أن هناك لبْسَاً في التعارض بين المدرسة العربية والمعرفة"[3]، وجاء للقاهرة بعد هزيمة عبد الناصر وغيابه؛ليظل أسطورة تمارس حضورها في ذاته الطفولية التي لم تغادره في مسيرته الفكرية.

يمضي في القاهرة ثمانية أعوام[4]، كان منذ طفولته يتطلع إلى هذه الحياة المعجزة،وكان جو القاهرة كما يصفه"يعج بالأيديولوجيات والاتجاهات في حقولها المختلفة... وكان الجو الطلابي والثقافي الذي أنتسب إليه تبتلعه السياسة في اتجاهها اليساري ذي الطليعة الفلسطينية آنذاك،والذي

---

[1] ينظر: المرجع السابق.

[2] الرحبي، سيف: منازل الخطوة الأولى في أحوال الطفولة والأمكنة والحنين، ص: 80.

[3] الرحبي،سيف: الصيد في الظلام، ص: 37.

[4] الرحبي،سيف: منازل الخطوة الأولى في أحوال الطفولة والأمكنة والحنين، ص: 81.

كان الأدب على هامش توجهاتها ومتونها"[1]. كان عمره آنذاك أربعة عشر عاماً حيث يلج لقراءة الأدب الحديث،برموزه ورواده ووجهاته المختلفة عربياً وغير عربي،وكانت هذه المرحلة كما يصفها:"كانت تلك المرحلة المبكرة للانفصال،الرابعة عشر من العمر،بقدر ما هي منطلق الدخول في الطور الثاني،والمعترك الجديد طبعني سلوكاً وكتابة بطابعه الحاسم، بقدر ما أصابني بصدع كيان،على ما يبدو كان مستعداً أكثر لتلقي الصدوع والانشطارات من الانسجام البراني والتآلف"[2].

المؤثرات العربية والغربية في تكوين شخصيته النقدية:

في هذه المرحلة وجد الرحبي نفسه تَطَّلِعُ على الثقافة بنهم، فقرأ كثيراً من الشعر العربي القديم والمعاصر للمتنبي والمعري وابن الرومي وغيرهم من الشعراء القدامى،وقرأ لأحمد شوقي والبارودي وحافظ إبراهيم والسياب من الشعراء المعاصرين،وشكلّت هذه جزءاً من تكوين الذاكرة الثقافية،فشهدت القاهرة بداية تكوينه الثقافي بمرحلة كانت أكثر اتساعاً ورحابةً بعيداً عن تشدد العادات والقيم،فلم يكن هناك شيء يقف أمام نهمه المعرفي[3].

وشكلت المرحلة القاهرية بوابة للرحبي للتعرف على التجديد والحداثة،كان أشبه بمن عاصر القديم،وتطعّم بثقافة الجديد،ليكون نموذجاً متفرداً لمفكر عربي أصيل معاصر، يقول:"قرأت لشعراء التجديد الأوائل في مرحلة الحداثة الشعرية العربية،من: السياب والقباني والخال وعبد الصبور إلى محمود درويش وغيرهم،عبر بوابة المكان القاهرية"[4]. فكان الرحبي وليد ثقافة متأرجحة بين

---

[1] الرحبي،سيف، الصيد في الظلام، ص:7.

[2] الرحبي،سيف، منازل الخطوة الأولى،ص: 8.

[3] ينظر: الرحبي،سيف:منازل الخطوة الأولى في أحوال الطفولة والأمكنة والحنين،ص: 8-9.

[4] المرجع السابق، ص: 10.

الوصفات الجاهزة لأدب اشتراكي هادف،وملتزم بالأصول والقواعد والأهداف وأدب مفتوح على الاحتمالات الجمالية والتجريب واللعب الحر بالمخيلة وإطلاق الحرية للفكر واللغة.

انتقل فيما بعد إلى العديد من البلدان العربية والغربية؛ لتتنوع مصادره الثقافية وتتشعب، ليقرأ في الروايات العربية والعالمية وفي الفلسفة وعلم النفس فيتشكَّل عنده حصيلة معرفية تغذي حسّه الشعري،والنقدي في آن معا،وترددت أسماء العديد من الأدباء والشعراء والفلاسفة وغيرهم في كتاباته،من مثل: موليير[1]، ونيتشه، ورامبو، وجوته، وسارتر[2]، وألبير كامي، وهيجل[3]، وباشلار، دانتي[4]، وغالب هلسا[5]، وعلي قنديل[6]، والسياب، وأدونيس، وقباني[7]، والماغوط[8]، والسرغيني[9]، وأمل دنقل[10]، وفولتير[11].

وهذه الأسماء شكلت منظومة فكرية عند الرحبي، أسهمت في تشكيل هويته النقدية، وتعدد أدواته، وأفكاره، وجديتها. فهو مثال للمثقف المنفتح على الثقافة الإنسانية، لا تحده الحدود، ولا تقيده المذاهب والمعتقدات[12]. فالرحبي لا يجد نفسه محدوداً بقطر أو فضاء، يقول: "حتى الآن

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 266.

[2] الرحبي، سيف: القاهرة أو زمن البدايات،دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر،2011م، ص: 199.

[3] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 193.

[4] المرجع السابق، ص: 192.

[5] المرجع السابق، ص: 114.

[6] المرجع السابق، ص: 47.

[7] الرحبي، سيف: القاهرة أو زمن البدايات، ص: 185.

[8] المرجع السابق، ص: 179.

[9] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 10.

[10] المرجع السابق، ص: 65.

[11] المرجع السابق، ص: 75.

[12] المرجع السابق، ص: 113.

وبعد تصرم هذه الأزمان، أحاول تشخيص هوية هذا المخلوق السارح في برية الله، وهو الأعلم بما خلق وقدر وشاء. التسميات تذهب هباء كغيرها، وحتى الشعر والمعرفة نوع من نشدان خلاص وعزاء"[1].

ولابد أن نقف على أهم المحطات التي مر عليها الرحبي وهو يؤسس كيانه الثقافي الثري من خلال ذكر أهم الدول العربية والغربية التي ارتحل إليها وهي:

انتقاله إلى العاصمة: بعد انتقال سيف الرحبي من القرية حيث المدرسة بمعناها التقليدي إلى العاصمة "مسقط" التحق بالمدرسة "السعيدية"، وهي مدرسة تدرس فيها العلوم الحديثة، وأنهى الابتدائية فيها ثم انتقل إلى القاهرة ليبدأ مرحلة أخرى من حياته[2].

فترة القاهرة: درس هناك الإعدادية والثانوية وكذلك المرحلة الجامعية، وهذه الفترة كانت المرحلة الحيوية في حياته، وكانت المدارس آنذاك قيد التأسيس، انتقل سيف الرحبي في تلك المرحلة المبكرة إلى القاهرة فكانت بالنسبة له أفقا مختلفا مكانا ومعرفة وبشرا، تمثل انتقالا من البيئة المغلقة والمحافظة بدرجة كبيرة جدًا إلى بيئة منفتحة، بيئة اتصلت بالعصر الحديث منذ قرن تقريبا آنذاك، لذلك اعتبرها محطة ولادية أخرى بالنسبة له بعد الولادة الأولى في قريته (سرور).

هناك بدأ التكوين الجديد على الصعيد السياسي فقد كانت القاهرة آنذاك تعيش خضمّا من الصراعات السياسية اليمينية واليسارية، فالرئيس جمال عبد الناصر كان قد رحل قبل شهور قليلة وكانت القاهرة مفعمة بصورة الرئيس الراحل بخطاباته وشخصيته الكاريزمية المهيمنة على كل

---

[1] المرجع السابق، ص: 95.

[2] فؤاد، نصر الله: من حياة الشاعر سيف الرحبي، منتديات حصن عمان، كتبت يوم، 21,02,2008، http://www.hesnoman.com/vb/showthread.php?t=15922

شيء وكان الرئيس أنور السادات قد تسلم الرئاسة ، لكن الوضع لم يستقر بعد، كانت فترة مفصلية على أصعدة مختلفة.

كما احتك الرحبي في القاهرة بالوضع الفكري وبدأ بالقراءة الشعرية الحديثة لكُتّاب معاصرين أمثال بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل وغيرهم، وكوّن صداقات من المثقفين والشعراء وتعرّف على أحلامهم وطموحاتهم.[1]

في دمشق وبيروت: في أواخر السبعينات انتقل الرحبي من القاهرة باتجاه دمشق وبيروت، وفي هذه المرحلة المكانية والزمانية كان الهاجس السياسي قد خف كثيرا في توجهاته، وصار الهاجس الأدبي والإبداعي أكثر غلبة وحضورا في قراءته وكتابته وتوجهاته، وإذا كانت القاهرة مرحلة التكوين الأول والأساسي والحاسم في حياته، فإن مرحلة دمشق وبيروت كانت الأكثر كثافة وتحديدا للخيار الأدبي والإبداعي، فهناك أصدر سيف الرحبي ديوانه الأول "نورسة الجنون" ثم تبعه الكثير من الكتب والإصدارات، كما أنه كان يمارس العمل الصحفي في المجال الثقافي فقد كان مراسلا لأكثر من جريدة وقتها.[2]

في الجزائـــــر: ذهب الرحبي إلى الجزائر في بداية فترة الرئيس الشاذلي بن جديد وكان الذهول يسيطر على الجزائريين بسبب اغتيال الرئيس بومدين وخسارتهم لتلك الشخصية المهيمنة ذات الطموحات الوطنية وانعدام الطموحات الشخصية على الصعيد المادي، وبعد تلك المرحلة بدأت فترة الضعف والهشاشة في أوضاع الجزائر، وكانت تلك الفترة بداية ظهور التيارات المتشددة حيث بدأت تتغلغل في الجامعات وأعماق المجتمع الجزائري الذي كان يشهد نوعا من الفساد بعد

([1])فؤاد، نصر الله: من حياة الشاعر سيف الرحبي، منتديات حصن عمان، كتبت يوم، 21,02,2008، http://www.hesnoman.com/vb/showthread.php?t=15922

([2]) المرجع نفسه.

رحيل بومدين، ويعتقد الرحبي أن هذه البذور الأولى للكارثة الحالية التي تشهدها الجزائر، وقد أثرت فترة مكوثه في الجزائر على أدبه وكتاباته.[1]

الحياة في بلغاريا: عاش الرحبي في بلغاريا سنة أو تزيد، وكانت البلد تعيش مرحلة الحكم الشيوعي الشمولي، لكنها كانت بلدا جميلة، فهي عبارة عن حديقة ثلجية هائلة، وقد عاش في بيت الطلبة، وكانت الثلوج تغطي ذلك المبنى الذي كان يعيش فيه وكان أمام المبنى جبل اسمه "فيتوشيا بلانيا"(جبل يابان) وهو عالٍ ومخضر، كان الرحبي يصعده في أوقات الصفاء للكتابة والتأمل والقراءة، وعاش هناك فترة في كنف الطبيعة والتأمل الجمالي والمشاهد المدهشة بمعزل عن الوضع السياسي.[2]

الحياة في لندن و باريس: سبب انتقاله إلى لندن أن زملاءه محمد عبيد غباشي وحبيب الصايغ أصدرا مجلتين هناك وهما: أوراق، والأزمنة العربية، فرحبا به لينضم إليهما، وبقي فترة في لندن ثم لم يستقر به المقام فيها؛ فسافر إلى باريس وعاش فيها فترة طويلة مراسلا صحفيا لعدد من المجلات، ثم انتقل إلى دولة الإمارات وعمل في مجلة "أوراق" وفي عدد من الصحف الإماراتية ثم عاد إلى باريس مرة أخرى، كانت مرحلة طويلة زمنيا وثرية، حتى عاد لاحقا إلى عمان ليستقر هناك ويشارك في المشروع الثقافي والفكري والشعري العماني[3].

هذا التعدد في المصادر الثقافية، وتلك الرحلات في أقطار مختلفة، كان لها الأثر الواضح لتنوع منابعه الفكرية واتجاهاته، وعدم تمسكه بفكر محدد، يقول مفيد نجم: "تنوع مصادره، وانفتاحه

([1]) المرجع نفسه.

([2])المرجع نفسه.

[3] ينظر: نجم، مفيد: أرض الأبدية قراءات في تجربة الشاعر سيف الرحبي، بغداد: منشورات الجمل، 2007م، ص: 15.

على الثقافة الغربية باعتبارها جزءاً من الثقافة الإنسانية"[1]. فهو كان يؤمن بوحدة الثقافة، ولا يحددها بمكان، أو أشخاص، ولا يربطها بدين أو قُطر، بل يراها منظومة واحدة تُعَبِّر عن فكر إنساني واحد، وهم إنساني وجودي لا يتعلق بحدود أو ديانات.

هذا لا يناقض ما نجده من أصداء له كانت واضحة في إنتاجه، فالصورة التي تكونت عن سيف الرحبي لدى الغالبية من زملائه وأصدقائه من الأدباء العرب، هي صورة الإنسان الجوّال الدائم الترحال، والتنقل من بلد إلى بلد آخر، صورة المبدع المسكون بعشق عميق للأمكنة والناس. ربما كان في بداية مرحلة هذا التجوال مضطراً إليه، غير سعيد به لما ترسب في النفس من شعور دفين بوجود حالة من الإقصاء والنفي؛ لكنه اعتاد هذه الحالة فصارت بالنسبة إليه – حتى بعد أن استقر به المطاف – أسلوب حياة تتجلى في البحث عن جديد في القديم، وعن قديم في الجديد، مدناً، وناساً، وأفكاراً، وهو في كتاباته النثرية، كما في كتاباته الشعرية شغوف بالمكان، يحركه الحنين"[2].

هذا لا يعني أن الرحبي لم يكن يمتلك فكراً قومياً؛ فهو الشاعر العربي، والناقد الذي كان يلحظ بعقله تلك الإشكالات السياسية في عالمه، وكيف كان لها أثر في التخلف الحضاري، وفي خلق إنسان عربي مأزوم بالقيود الفكرية، والتاريخية. يقول الرحبي متحدثاً عن صنف من الناس موجود في هذا العالم العربي: "هو متمسك بثقافة السماع مقابل ثقافة التأمل والإبداع، ولا بأس أن يسحب معه الصوفية والسوريالية، فكل شيء أضحى مستباحاً لهذا الصنف، الذي هو ليس عجيباً ولا غريباً، وإنما جزء من صيرورة القيم وتحولاتها، صاحب مؤسسات، ويلعن المؤسسات الرسمية،

---

[1] الشيدي، عاصم: تكلم لأراك– حوارات في الثقافة والفكر، ص: 47.

[2] الموقع الرسمي للشاعر سيف الرحبي.

وبدين مجرد التعامل معها، صاحب تاريخ، يغالي في نضاليته حتى التطرف، سارداً مواقف بطولية، كأنه يتحدث إلى موتى أو أطفال حضانة لم يُتح لهم مغادرة تلك الحضانة يوما من الأيام... هو الذي شرد أفراداً وعائلات، وقعت في دائرة نفوذه في المغتربات والأصقاع"[1]، إن النقد المبطن للواقع الساخر من هذه الوضعية للتفكير، ينم عن وجود هم يؤرق الرحبي، وكأنه يتساءل في غمرة السياق إلى متى سيظل هذا الواقع وإلى أين نحن ذاهبون؟.

لعل هذا الشعور المتخم بغياب النموذج في العالم العربي، وإحساسه المفجع ضاعف من حزنه وألمه، فتجده يعاني من وحدته، ولعل هذا الترحال، وعدم الاستقرار في قُطر معين هو وجه آخر لذلك التشرد الروحي، الذي شعر به الرحبي؛ فنجده يكتب في إحدى كتاباته عن تمنيه للموت، يقول: "أعود إلى فراشي متثاقلاً... الوحدة والمرض، وهذا الجو الآخذ في الاكفهرار، أبحث عن النوم، النوم، لو يأتي دفعه واحدة وإلى الأبد، أحاول أن أتذكر بعض أحلام البارحة، التي تهرب دوماً من القبض عليها في ذكرى أو كلمات، وبصعوبة كان ذلك الحلم الذي رأيتني فيه بمقهى لا أعرف هوية مدينته، كان مقهى فخما، ونصف معتم.. وفي حلم آخر، كنت طفلاً مع مجموعة أطفال... وكأنما الأحلام بداهة يكسرها الزمان، والمكان، والواقع، تصنع عالماً خاصاً بقسمات مختلفة. وفي حلم آخر، أنتحبُ أمام جنازة أبي... فركت وجهي، ودلكت جمجمتي؛ لأنتزع نفسي من أزقة هذه الأحلام وأضغاثها، ذاهبا لإعداد الإفطار، وأدوية الصباح"[2].

---

[1] نجم، مفيد: أرض الأبدية: قراءات في تجربة الشاعر سيف الرحبي، ص: 115.

[2] ينظر: المقالح، عبد العزيز، 2008/7/6م، سيف الرحبي يصطاد في الظلام، مجلة الحياة، العدد 16529، ص: 17-18.

فنحن عندما نقف أمام الرحبي، نجدنا نتحدث عن مفكر مثقف متنوع الإبداعات، وتجربته تعد واحدة من التجارب القليلة على الصعيد الثقافي والفكري والنقدي[1]، لكننا أيضاً لا بد لنا من أن ندرك أننا أمام إنسان، كان يعاني من واقع موّار لا يعرف الاستقرار؛ لهذا نجده يصف نفسه بأنه كائن مغترب، ومنفي، ومترحل، يقول: "حين يصل الإنسان الذي دعوناه في هذه العجالة بالكائن المغترب والمنفي والمترحل. أسماء متعددة لوجه واحد يتعدد حين يرنو في مرآة ذاته، حين يصل إلى هذا الشرط المتفجر لوجوده، يدخل حالات هذيانية شتى"[2].هذه الفلسفة الوجودية المتناهية، والغائبة في الذات، تدل على وجود أزمة داخلية تمزّقه. لقد أقام الرحبي في فضاء ضبابي مزج فيه المجهول والمكشوف، ووقف على أهبة السفر وانشغل بأسئلة الوجود، ودار في فضاء الزمن ليقيم في أزمنة نصوصه على تخوم الأسئلة وفي لُجّة التجربة، يعتصر عناقيد الألم والجمال في كتاباته[3]، ولعل هذا كان صدى لقراءاته الفلسفية عند الغرب التي كانت تتماهى مع هواجس النفس، وتشعر دوماً بانحلالها، وتمزقها، وغربتها عن العالم، يقول: "فهو من فرط العواطف، واليأس لا يستطيع أن يؤذي حتى بعوضة، كما يقول المثل الدارج. وليس بقادر إلا على تدمير ذاته بالتحديق والتأمل في المشهد الدموي المحيط، الذي يتناسل وحشية وانحطاطاً لا مثيل لهما، عليه أن يتدبر تسويات أخرى أكثر انسجاماً ونبلاً مع محيطه، وذاته الممزقة"[4].

فالرحبي الإنسان كان مأزوماً يعاني مع ذاته وجوداً غير مستقر في المكان والزمان. هذا التعدد في المنابت الثقافية، وهذا التنقل، وعدم الثبات كلها عوامل ساهمت في تشكل ذات على قدر

---

[1] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 249-249.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه: نصوص ومقالات نقدية، ص: 217-218.

[3] سوسن، جميل حسن،"سيف الرحبي صاعدا الجبل"،مجلة الحياة،العدد 10،18237/03/2013م ،ص 15.

[4] الرحبي، سيف: القاهرة أو زمن البدايات، ص: 135.

وعيها، كانت تعاني في اللاوعي من وجودها؛ لهذا كان ينزع دوماً نحو التجريب، والخروج على السائد والمعروف، فقراءاته في القديم والحديث وتنوع مشاربه الفكرية، جعله شخصية أدبية قادرة على كسر الروتين في الأدب والفكر ليس فقط لأنه عاش ومارس الترحال بين العواصم، التي أكسبته الكثير من الخبرات في الحياة والأدب، بل لاشتغاله على تجربة شعرية عميقة تشهد تطورات مستمرة، وتتبنى الكثير من القضايا الجمالية[1] يقول: "هذا النزوع أو الطموح لبناء وطن موازٍ عبر الكتابة، يتحمل كل هذه الأعباء من الفجائع والمهازل، لا محالة له من توسيع رقعة الكتابة ومفهومها، من الدخول في حقول التجريب والخروج على ما هو متفق عليه وسائد. فالتجريب والخروج في هذه الحالة ضرورة وليس ترفاً أو نزقاً عابراً، شرط وجود وإبداع. انفجار الأحشاء بعنف الداخل والخارج في الصورة والعبارة لتستحيل الكتابة إلى مُنَازلة مفتوحة مع العالم"[2]. هذا التفكير الإبداعي في اللغة والعالم كان جديراً بمنح الرحبي هذه الاستقلالية المتعددة والمنفتحة في العطاء، فهو لم يتحدد بفكرة، أو منهج كان دوماً يقف موازياً للثقافة يحاكيها، ويحاورها بفكر حر قادر على العطاء، والتجريب والإبداع.

لهذا كانت الكتابة عنده منفذاً للعالم، والحياة، والوطن، والسياسة، ولكل مناحي الحياة على انفتاحها وتشابكها، يقول: "تحاول الذات الكاتبة في هذه المواجهة أن تتلبس أقنعة شتى وتحشد أسلحتها وحيواتها المختلفة: أزمنة بدائية تسطع على صفحة المسوّدة الأولى للخلق. حيوانات، وجوارح أحلام، وذكريات الأمس الموصولة بأحلام البشر الأوائل، وقائع صغيرة وكبيرة تتوحد في مركب المخيلة المندفعة من الحسي إلى التجريدي، والمرئي المباشر إلى الغيب المتعالي. " في وهم

---

[1] سوسن، جميل حسن،"سيف الرحبي صاعدا الجبلً، ص15.

[2] الرحبي، سيف : القاهرة أو زمن البدايات، ص: 138.

هذا الوطن الموازي أو البديل أو أي اسم آخر، الذي يسمى الكتابة، تحلم الذات الكاتبة أن تلامس قبس وحدة وجود مبعثرة في الأصقاع، وأن تنقذ ما أمكن وسط جلبة الإعصار والهشيم"[1].

فالرحبي كان دائم البحث والتعثر. هو شخصية أدبية متمردة بنفورها من هيمنة القوالب، ولا تستحوذها طائفة، ولا تستطيع المذاهب إغراقها في غمرة القوانين، هي ذات قارئة مفكرة، استطاعت أن تستل لها طريقاً رحبة واسعة، تطل على الإنسانية بشتى اختلافاتها، وكأنها عالم واحد، وثقافة واحدة، تبحث فيها عن لغة جديدة وفكر ناقد جديد، يستوعب القديم، ويتصل به؛ ليوجد له ذاكرة جديدة. وهو شخصية صنعت مصيرها بيديها، حين فارق السياسة لما أدرك أنها مهنة العاجزين، ولم يستسلم لإغراءات الوظيفة وهو يعرف أنها الطريق الأرخص إلى الموت، فقد اختار منذ صباه أن يكون متمردا على الصمت المنافق ليبقى حتى اللحظة وهو يحلم بالعدالة الاجتماعية[2].

---

[1] الرحبي،سيف: القاهرة أو زمن البدايات، ص: 138.

[2] فاروق،يوسف:جريدة العرب،لندن،نشر في: 2003/1/15،ص16.

رؤيـة الرحبي النقدية:

لقد كان الرحبي يعي حقيقة أن الثقافة هي مُلك للإنسان، ليس العكس؛ لهذا كان يمارس النقد بنظرة شمولية متفردة ، يقول: "أن يتوهم الكائن، أي كائن بأن له الحق في الاستحواذ والنفوذ والهيمنة، من غير خلفيات أو قنوات شرعية تؤهله، من غير معايير يحتكم إليها، ومن غير قدرات، فتلك هي مصيبة المصائب، التي ستقود إلى هاويات وانهيارات لا حصر لها. والأعمال الدموية والعسكرية واحدة من مظاهرها"[1].

ويحاول في ما يكتب أن يتجادل مع الثقافة والسياسة، وأن يحاور تلك الفكرة الغائبة المبطنة التي تسود الإنسانية، يتابع: "هذا الإحساس، مجرد الإحساس بهذا الحق المتوهم، والذي يقابله إحساس يتطور ويبلغ أقصاه بالظلم والغبن، في شعوره بأن الآخر يبغي سحق أي حيّز مستحق له على أرض الواقع والخيال، تَبَنِّي هذا الوهم القاتل بين أبناء البلد والمكان الواحد بداية الانجراف إلى الهاوية. تحاول القوانين والدساتير ضبط هذا الاندفاع الهمجي، وتنجح في لجم بعض نزوعه الاستئصالي، لكن المصيبة في تبني هذا الوهم أو هذا الوعي نفسه، هو تبني هكذا قناعة في محاولة احتكار الهواء والرزق والرمز، رغم كل الأطر والقنوات التي تحاول تسويق قيم الفضيلة، والتسامح، وتذكير البشر ليل نهار، بالموت والفناء وعقاب الآخرة. يظل هذا الوعي وتفريعاته علامة الرعب الأكيدة"[2].

فالرحبي صاحب قضية، لكنها قضية تشبه ثقافته من حيث أنها لا تعرف التقيد أو القوانين. قضية وجودية إنسانية تبتعد عن الانتماء لمذهب، أو لطائفة أو التحيز لقُطر أو بيئة، فهو ناقد

---

[1] الرحبي،سيف: حياة على عجل، ص: 262.

[2] المرجع السابق، ص: 262-263.

وباحث عن حقيقة، وعن حياة، وعن شيء لا يجده في كل ما هو حوله، يقول: "رغم هذا المشهد المهيمن على سياق التاريخ والبشر، هناك من يبحث عن ملاذ روحي، وفسحة فيها بعض من نور الإبداع الحر. تبقى الكتابة الحقيقية الباحثة عن ذاتها وعالمها في عزلةٍ وتيهٍ، وصحارٍ لا تنته عند حد، ضد نزعة العدوان التي تنتظرنا وراء كل أكمة، ومُنعَطَف وزقاق، وفي أعماقنا المذعورة دوماً... تبقى الشاهد والضحية"[1].

وهو شاعر رحالة كان يجوب العالم كله، ينتقل بين الرمل والماء، ويتوقف في محطات الحياة والموت ذلك التوقف الوجودي الواعي بما يجري في العالم على المستويين الوجودي والإنساني، وقد عبّر عن هذا الوعي عبر كتاباته التي ملأت عشرين كتابا حتى الآن[2].

كان الرحبي ينبذ الكراهية في هذا العالم، حيث انصهر هذا كله في مواقفه النقدية، وأطروحاته الأدبية إذ أنه لا يتوقف أمام الأشخاص أو الرموز، إنما يحاور ثقافة إنسانية واحدة، ولا يؤمن بتجنيس الإنسان لقُطر أو طائفة أو أيديولوجية، يقول: "كأنما الذوات البشرية بلغت مبلغاً من التشظي، وشقة الخلاف وأوهامه الدينية، الأيديولوجية والتاريخية، لا يمكن رأب صدْعه. أو أن هذا النوع من أساليب المعالجة والذي يتسم كثيراً منه بما يشبه الدوران الديماغوجي المنتفخ الأوداج للكلام وغياب الصدق والمعرفة الحقيقية"[3]، ويتساءل: "هل يمكن فتح كوّه يدخل منها خيط ضوء في هذه الجدران المتعاظمة الصماء، على رغم العالم الذي أضحى قرية أو عزبة بفعل تطور التكنولوجيا الاتصالية وحقائقها واستيهاماتها؟"[4].

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 48.

[2] عمر،شبانة:سيف الرحبي يشدو للقراصنة وموت الأشياء"،جريدة عمان،2013/03/02م،ص 5.

[3] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 260.

[4] الرحبي،سيف: حياة على عجل، ص: 260.

لعل هذه الجدلية الإنسانية، وهذا التشكل الفكري النقدي، هو حقاً نتاج لتلك الذات التي تفتحت على هواجس وأفكار المكان لتلك الطفولة الحائرة، والغائبة، والحاضرة. فهو دوماً سيظل يرتد لها، هذا ما يصرح به في إحدى كتاباته، يقول: "هذه الطبيعة المحتشدة بالهوام والذئاب وبنات آوى، أراجيح طفولتنا البعيدة، والمحتشدة بالحنين. هذه الطبيعة اليتيمة التي قُدّتْ من براثن بركان، على صفحتها وُلدتْ وتفتحت أسئلتنا الأولى، دهشتنا وهواجسنا، كمشروع وجود صعب وممكن. كانت الوحشة تفضي بالضرورة إلى مقاومتها بطرق مختلفة منها التأمل، والمعرفة، والشعر"[1].

فالرحبي لم يكن إلا ذلك الإنسان المسكون بالأسئلة، وهو المأخوذ بالحرية، وبالتفكير، والترحّل عبر الكلمات لا يجيد البقاء على فكرة؛ لأنه لا يحب أن يسجن في المكان، وعوالمه مفتوحة على المدهش والمجهول دائما، ففي تجواله وأسفاره ثمة جديد وغريب يلفت الاهتمام ويثير الانبهار، ذلك أنه شاعر يعيش الأشياء بفطرية وطبيعية، يحمل معه بيته ورمال صحرائه وأمواج محيطه الهادر أينما حلّ، كما كان يحمل هموم الشعوب في حله وارتحاله، كل هذه أثرت بمسيرته النقدية الفكرية. فكان قادراً على التنقل والترحال في كل الثقافات، وكان قادراً على العطاء الحر الواعي بأهمية وجوده على الساحة النقدية والأدبية.

كانت الكتابة هذه تمثلاً للحياة بكافة تناقضاتها، وازدحامها؛ لهذا كانت أدواته النقدية تتشابك، وتتنوع وتختلف، ولا تعرف الصمت عن الحقيقة. يقول الرحبي: "الكتابة، كما الحياة، حركة أبدية في غابة الأشكال، التي تكتسب شرعية وجودها من هذه الأخيرة، ...، عبر تعاقب الأجيال الإبداعية والإنسان يبحث عن فريسته الهاربة دوما في تخوم اللغة، ليخلق المعادل الفني لتجربته الحياتية... فالتجريب والبحث المضني عن فضاء جديد للكتابة ليس نزقاً عابراً، كما يزعم دعاة

---

[1] الرحبي،سيف: الصيد في الظلام، ص: 5.

الجمود العقائدي والفني، أو "ولدنة" لا مبرر لها. تاريخ الأشكال الفنية في حقول الخلق يعلمنا هذا الدرس البليغ، فالحركات الكبرى في الفن، والأدب لم تتكون إلا في أعقاب الكوارث والانعطافات الحادة في تاريخ الأمم؛ حيث النفس البشرية تنفجر مخزونات آلامها و تمزقاتها معبراً عنها في بحث المبدع عن لغة تستطيع استيعاب اتساعاته الرؤيوية عن احتدام أشواقه إلى حياة على نقيض الدمار المحيق"[1].

نحن عندما نتأمل هذا التشكيل للموقف النقدي، ندرك تماماً أننا أمام ناقد جديد يمتلك أدوات نقدية تنم عن ثقافة وحسٍ عالٍ باللغة والحياة. ويحاول أن يفلسف النقد، ويخرجه من إطار القوالب المتعارفة، تلك القوالب التي لطالما كانت هاجساً عند غيره، جعلت النقد يتحول من مساره ليخدم موقفاً فكرياً، أو عقائدياً. لكننا إذ نتحدث عن الرحبي فإننا نتحدث عن عالم خاص، عن ناقد له أثره الواضح في الساحة النقدية، فهو ناقد حر، وكاتب متعدد لا يحدّه جنس أدبي، ولا يتقوقع في قوالب الآخرين؛ بل إنه يقرأ، ويدرك، ويحلل، ويناقش بحس ذاتي عالٍ، وقدرة أدبية متمرسة، ذات ثقافة عربية غربية إبداعية.

[1] الرحبي،سيف:ذاكرة الشتات، بيروت:دار الفارابي، 199م، ص: 39.

شخصيته النقدية:

من عمان خلقت شخصية متفردة مكتظة بالعذاب تطرح صوتا مرتجفا رعبا، ممتلئا أحاسيس، ممعنا هجوما ومباغتات[1] نجدنا مع الرحبي نعاني إحساسه المفرط بالزمن المفجوع بالغياب والذكريات[2]، وكان لهذا الإحساس الذي تمثل في تناثر معطياته الثقافية وتنوع مشاربها؛ إذ لم يكن ناقداً عادياً يبحث في العوامل المؤثرة في النص، وفي عملية الخلق الأدبي وصلة النص بصاحبه، ومحيطه، وعصره[3]، كان النقد يمثّل أزمة أخرى من أزماته في الحياة وغربته يبحث فيه عن ذاته، يقول: "إنها هواجس وانطباعات شخصية تتوسل مناحي معرفية شتى تندرج ضمن الأدب والفن، وتؤشر إلى رؤية قلقة عبر المقال وعبر أعمال الآخرين ... أحيانا يستعذب المرء أن يرى ذاته متشظية ومبعثرة في أعمال أخرى يقرأها بمحبة ... الأعمال الأخرى في هذه الحالة ذريعة للتعبير عن الذات"[4].

فلم يبحث الرحبي في نقده عن منهج أو فكرة أو تحليل عابر للغة، ولم يؤمن بوظيفة الناقد التي تتلخص في تقويم العمل الأدبي، وبيان قيمته الموضوعية التعبيرية والشعورية، وتعيين مكانه في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث، وما أخذ منه، وتقويم سمات صاحبه وخصائصه الشعورية[5]، وغيرها من الوظائف التي تتعلق باللغة، أو البيئة، أو المناهج النقدية.

---

[1] عمر، شبانة:سيف الرحبي يشدو للقراصنة وموت الأشياء،ص 5.

[2] ينظر:نجم، مفيد: سيف الرحبي يباغت الحياة ويلقي تحيته على قراصنة ينتظرون الإعصار،مجلة ثقافة، الثلاثاء 2014/5/27م، السنة 3، العدد 9571.

[3] ينظر:الطاهر،علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979م، ص: 340.

[4] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص:7.

[5] قطب، سيد:النقد الأدبي أصوله ومناهجه،القاهرة: دار الشروق، 2003م، ص:7.

فالرحبي يحاول في قراءاته أن يكشف ذاته المبدعة التي يحاور بها الحياة أو انعكاسات تجربته فيها، يقول: "في هذه اللحظة التي تختزن في أحشائها أزمنة مختلفة وأجيالاً مختلفة، نجد فيها الرؤى والأفكار، متشردة ، تبحث عن محيطها، عن مسكنها الطبيعي في اللغة المحتملة"[1]، وكنت التقيت بالناقد وأجابني بأن النقد "معرفة بأدوات علمية وأدبية وذوقية، ولا أعتقد أن هناك مانع من أن يكون إبداعاً من غير مناظرته مع الإبداع الأدبي المحض، وهو يتضمن بجانب الأدوات الأخرى الجمالية بالدرجة الأولى أداة عقلانية في تشريح النص وإضاءته وتحليله"[2].

وكأن النقد هو وجه آخر من العملية الإبداعية يكشف معاناة الناقد في البحث والضياع في متاهاتها، ومحاولة ردم المسافة بينه وبين ما يرى ويسمع، وكأنه في نقده يسأل ذاته عن مكانها في لغة الآخرين وإبداعهم. وبهذا تجاوز كثيراً ما قدّمه النّقاد أصحاب المناهج، وأثبت أن النقد يحتاج إلى الثقافة التي تدعمها الذات بحضورها الواعي القادر على العطاء أكثر من الأخذ. وتحدث الرحبي عن علاقة الإبداع بالنقد قائلا: "في العالم العربي هناك تقدم للعملية الإبداعية نوعا ما على حساب النقد، ربما لأن الإبداع والكتابة لهما علاقة بالفطرة، والحدس، ولا يرتبطان بالضرورة بحقول معرفية، فالنقد العربي يرتبط بحقول مثل الفلسفة، وعلم النفس، وهي مجالات متخلفة في الوطن العربي عما هو عليه الأمر في الغرب، بحيث نرى أن هناك متابعة ومواكبة مستمرتان للإبداع"، وأشار الرحبي إلى أن الهزائم التي تعرضت لها الأمة العربية تركت أثرا في إبداع شعوبها، لأنها نبعت أساسا من التخلف الحضاري، والتصدع الاجتماعي، والاقتصادي، وغياب الحرية التي تعني غياب شروط العلاقة بالعصر بمعناها العميق للكلمة إذ يقول "أن العديد من الهزائم العربية

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 25.

[2] أسئلة حوارية قامت بها الباحثة مع سيف الرحبي بتاريخ 2015/1/5م.

استطاعت أن تطوّح بنا خارج التاريخ تقريبا، وهذه الخلفية تؤثر بالتأكيد عليّ ككاتب، وأستحضرها أثناء عملية الكتابة فتتماهى في طبيعة النص السردي[1].

ولم يكن الرحبي بالناقد الذي يهتم بجنس أدبي أو يخلص لفكرة أو مذهب؛ إذ أنه يبحث دوماً عن عمل إبداعي يثير العالم، ويقلب بداخله الموازين، يقول: "لكن القلة فقط تستطيع تقديم عمل فني ينسف عفن العالم، ويقيم بهاء الطفولة، ويهزُّ عتبة الهدوء الزائف الذي رسّخته قرون الانحطاط"[2]. فقيمة العمل تكمن في تلك الثورة البريئة لذات المبدع النابعة من التراث، والعابرة للأزمنة بلا قيود بالية، أو مضامين متوارثة، والقادرة على نسف ما حولها وإنتاج لغة من عالم آخر.

لهذا يبدو الرحبي في كتاباته النقدية غير مولع بالتوثيق أو بالمصطلحات النقدية البرّاقة، إنه يشير بكلمة واحدة إلى عدة مناهج ومصطلحات دون أن يقع في شباك الذاتية المحضة أو الموضوعية المفرطة، فالنقد الحقيقي كما يقول: "لا بد أن يكون إضافة إلى النص المقروء وإجلاء للكثير من غوامضه وخوافيه، وبهذا المعنى يمكن أن يكون واسطة بين النص والقارئ آخذاً بيده إلى وعي أعمق وأكثر وضوحاً، وهو يضيء النص الإبداعي بأدواته المعرفية المتشعبة والتي تتضمن حقولا معرفية متنوعة: كالفلسفة، وعلم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع. والناقد كي يؤدي مهمته لا بد أن يكون ملماً بحقول معرفية مختلفة"[3].

كان ناقداً للّغة والأفكار والمضامين، يطرق مدارات النصوص والقضايا دون الإشارة إلى مصادره أو مراجعه، ولكنه يثبت أن ما يكتبه لا يفهمه إلا صاحب القراءة المتمرّس، إذ يكتب لقارئ

---

[1] مقال للشاعر سيف الرحبي:"موقع البوابة"، نشرت في 2000/10/17م.

[2] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 36.

[3] اللقاء الذي أجرته الباحثة مع سيف الرحبي بتاريخ 2015/1/5م.

واعٍ، ولا يحاول أن يثبت مقدرته بقدر ما يحاول أن يبحث عن ذاته المحتشدة بالغربة والأسئلة، وأن يجد وطناً بعيداً عن الحدود مؤسّساً نقداً إنسانياً لا يختص بفرد أو فئة أو جنس، بل يُعبّر عن الإنسان بمشاكله وهواجسه وبحثه الدائم في اللغة عن وطنه وذاته، يقول: "المسافات التي تقطعها طاقة القول الشعري لا يمكن مقارنتها حتى بموكب القياسات الضوئية، لا يمكن القبض عليها بمبضع البحث الأكاديمي، كما لا يمكن التنبؤ بنهايات القصيدة المفتوحة على آفاق لا حدّ لها، قد يمكن تلمس البداية الصعبة لانطلاقته الشعرية أي الدخول في اللحظة الخاصة، والمشتبكة بأطراف الكون في علاقة بالغة التعقيد، لكن من يعرف، إلى أي مجهول تقودنا عربة المخيلة؟"[1].

فشخصيته النقدية المثقفة قادرة على تقويم رؤية شاملة لكل شيء حولها، وكأنه يقف على شرفة العالم، يقول واصفاً الثقافة العربية: "مشهد الثقافة العربية المضطرب والباحث عن ذاته وسط ركام المعارف والخطابات المنجزة والمكرسة من كل حدبٍ وصوب، وسط زمن لخّصت كثافة مآسيه ومهازله فترة الثمانينات بشكل صاعق"[2].

استطاع الرحبي كناقد أن ينتقد حتى الإنسان العربي في العصر الحالي، الإنسان الذي أصبح مستهلكا أكثر منه منتجا، مستمعا يعي أو لا يعي شيئا مما يقال، مستكينا جبلته الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية للرضوخ ولا شيء سوى الرضوخ، ثم في أوقات فراغه يتذكر التاريخ بجحافله فلا يملك إلا الغناء، ربما بحثا عن التسرية والتسلية فقط، لذلك نجد الرحبي يقول: "يسمع العربي بكل مستويات هذه التسمية وفئاتها، لغط القرون ورطانة الخطابات، وضجيجها الذي يصم الآذان، ويعشي الأبصار من فرط ترديده وترجيعه عبر دروب الفضاء والصحافة والخطابة، التي لا

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 36.

[2] المرجع السابق، ص: 7.

تفتأ ترعد بالآتي والقادم، اقتصاداً واجتماعاً وثقافة وفناً وحداثةً وعولمةً، وما بعد الحداثة وفوقها وتحتها"[1].

وهذا التهكم على الإنسان العربي يحمل نقداً لاذعاً للسلطة من جهة، وللإنسان من جهة أخرى، وكأنه يطالب بتلك الثورة للدخول إلى العالم، ويقول متابعاً سخريته من تلك الذات الضائعة: "يسمع ويدمن السماع والإصغاء في جو طقوسي حتى تحل الصفة محل الموصوف الغائب وغير الملموس بيد الحياة والأرض بالضرورة، يتحول إلى كائنات تقاذفه أمواج الخطابات من كل فجّ ومنعطف حتى تتلاشى كينونته المادية في لهبها وزعيقها، ويستحيل إلى مجاز وتجريد بمعنى المحو والسحق ولا شيء غيره"[2].

ولا ينقد العربي بل يتوسع إلى الغرب والإنسان في كل مكان في بقاع الأرض، يقول: "تاريخ من التحارب الطائفي والقبلي والإثني والعائلي، يغذي أرضية الدم ويدفع بها إلى مناطق جديدة وعبث مطلق، لا تقيم وزناً لفرد أو فرادة في شيء، فالكل ينضوي تحت لواء القطيع في أشكاله الحزبويّة والكُتلوية والفِئوية، الساحقة للخصوصية والفرادة"[3]، ويقول: "نشرات الأخبار بكل أنواعها، تلخص ما يحيق بهذه البيضة الأرضية، من حروب وفيضانات وأهوال وكوارث في هذا المشهد القيامي تتداخل أشكال الدمار الاجتماعي والطبيعي، الذي هو جزء من مسؤولية البشر وتحاربهم، وعدوانهم على الطبيعة والأرض كما عدوانهم على بعضهم البعض"[4].

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 119.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 119.

[3] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 119.

[4] المرجع السابق، ص: 47.

هذه الرؤية النقدية للعالم كان أثرها واضحاً في رؤاه النقدية للأدب، وهو يفسّر عدم خضوعه لمنهج أو مذهب؛ إذ إنه يرفض أن يتقوقع في قوالب جاهزة، أو أن ينخدع بالمظاهر والقشور كان يبحث عن شيء جديد عن منهج شامل للإنسان والعالم، ويبتعد عن التحيّز والقوانين، ويحترم التاريخ والتراث، وينهل من الحديث والمعاصر، ولا يتقيد بمكان وينعتق من الأيديولوجيا مؤمناً بخصوصية اللغة وقدرتها على العطاء مهما كان جنسها، وبقدرة الإنسان على صياغة أدب جديد يعبّر فيه عن أزمته مع العالم والآخر.

ويرى الرحبي بأنّ الناقد لا بدّ له أن يكون ذاتاً قبل أن يكون منهجاً وقانوناً، وأن يكون بعيداً عن التعصب والتحيّز، ليحاول أن يجد ذاته فيما يقرأ، فيقرأ العالم قبل أن يقرأ اللغة، ومن هنا يظهر الرحبي الناقد الإنسان المثقف المبدع المتّسع الأفق والرؤى، لنبحر معه في آرائه، ونطوف في عوالم ثقافته وقراءاته.

الفصل الأول

الرحبي وجدل الأشكال الشعرية في العصر الحديث

تقديم:

يحاول هذا الفصل أن يحدد من خلال أطره العامة تلك النظرة المتفردة التي حملها الرحبي للنص الشعري، وتحديدا القصيدة الجديدة. وما مرت به من تطورات وصراعات نقدية حول: التجديد، والحداثة، والأصالة والمعاصرة، واللغة، وصولاً إلى قصيدة النثر التي تحررت من المواصفات، والقواعد المفروضة على الإبداع الشعري. وتطلب هذا البحث منا الاطلاع على كتابات الرحبي المتوزعة في مقالاته وكتبه حول قضية القصيدة في مستوياتها كافة، فجاءت مباحث هذا الفصل لتلبي هذه الغاية على النحو الآتي:

المبحث الأول: القصيدة الحديثة وأزمة التجديد

المبحث الثاني: القصيدة الحديثة واللغة الشعرية

المبحث الثالث: القصيدة الحديثة وأزمة الشكل الشعري (قصيدة النثر)

وهي مباحث حاولت أن تتسلسل مع القصيدة ، متقيدة بالرؤية النقدية الخاصة التي حملها الرحبي في مقالاته، ومناقشة هذه الرؤية مع آراء لنقاد آخرين، للوصول إلى نظرة شاملة تعيننا على فهم الرؤى النقدية لمواضيع ناقش الرحبي فيها ظواهر نقدية متعددة، منها ما يتعلق بلحظة الكتابة، والإبداع، واللغة الشعرية، والتأثر والتأثير. ومنها ما يتعلق بالمبدع، وما يعانيه في نصوصه من قلقه اللغوي والفكري اتجاه ذاته واتجاه العالم. ومنها ما يتعلق بالمتلقي الناقد: ثقافته، وأدواته. وكلها قضايا ربطها الرحبي بقضية القصيدة وجدل الأشكال الشعرية الجديدة.

المبحث الأول: القصيدة الحديثة وأزمة التجديد:

يناقش سيف الرحبي العديد من الظواهر النقدية التي تتعلق بالقصيدة الحديثة، من حيث: بنيتها، ولغتها، وشكلها؛ إذ أن القصيدة الحديثة واجهت موقفاً حرجاً تمثل في اتساع الهوة شيئاً فشيئاً بينها وبين المتلقي، أدى إلى انسلاخ المضامين، وتنوع المصادر، ومراوغة أشكالها للبحث عن أشكال أكثر رحابة وتوسع. هذا التجديد الذي سماه البعض بصدمة الحداثة، فظهور نص جديد على الساحة الأدبية بملامح غير مألوفة عند القارئ خلق كثيرا من البلبلة وتضارب الآراء حول تقبله وهذا ما خلق هوة وشرخا بينهما.

وهذه الهوة كما يراها النقاد لها أسباب عديدة ؛ فبعضها يخرج عن نطاق الأدب، وتمتد جذوره لأسباب تتصل بظروف الحياة المحيطة بالجماعة البشرية، وهي أسباب لا قبل لدارسي الأدب وناقديه بمناقشتها وطرح تصورات للإفلات من قبضتها، وبعضها الآخر يدخل في نطاق الأدب ومن الإنصاف أن يقال أن جزءاً من هذا الجانب يرجع إلى موجات المد والجزر التي تحكم العلاقات بين الأجناس الأدبية؛ فينتعش جنس منها على حساب خفوت جنس آخر، ولكن يبقى جانب كبير في النهاية من عوامل هذه الهوة يعود إلى "القصيدة" ذاتها والتطور الذي لحق بها، وحاجة هذا التطور إلى مزيد من التنظير والمناقشة والتحليل، وهي مهمة النقد الأدبي بالدرجة الأولى"[1]. فالشكل الذي ظهرت عليه القصيدة الحديثة في الشكل والمضمون يستدعي تطبيق آليات جديدة تتناسب مع هذا الكيان الجديد المتنوع بمنظومته وتقنياته، وبحاجة إلى مناهج من أجل تنظيره ومناقشته وتحليله حتى يتلاءم وروح العصر، وكان هذا من اختصاص النقد بشكل صريح.

---

[1] درويش،أحمد : في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، ط1 ، القاهرة– مصر: دار الشروق،1417هـ –1996م، ص 5: .

فمتابعة الشعر وتمحيصه وغربلة جيده من رديئه هي مهمة تقع على عاتق النقد في الأول والأخير، وارتباط النقد بالشعر خصوصا والأدب بشكل عام بنظري هي علاقة تكاملية ترابطية، فكلما تتبع النقد الشعر تطور وقلت عثراته، بينما يؤدي غياب النقد إلى تراجع مستوى الشعر، أو كما يسميه البعض ب "أزمة الشعر المعاصر" وذلك حين يغيب النقد عن الساحة الأدبية.

واستطاع الرحبي أن يحدد مشكلة القصيدة، وما تواجهه في ظل الحداثة والتحديث ومحاولة صمودها؛ لتحمل التراث واللغة وتحفظ بداخلها هموم الشاعر القابعة في الماضي المتصارعة في الحاضر، يقول: "يكثر الحديث كتابةً وشفاهية، حول الكيفيات المختلفة والمتعددة لكتابة النصوص الشعرية وغير الشعرية، كلٌ له طريقته ومنحاه في الكتابة والمقاربة، والدخول المغامر أو المحسوب في طقوس اللحظة الكتابية بالغة الالتباس والتعقيد والتجلي." تَمثل القصيدة هو تَمثل للعالم، والأشياء، والموجودات في راهنها وحركتها المرتبطة بتاريخ وذاكرة، بشكل صريح على نحو ما أو مضمر في جسد النص وثناياه، كونها لحظة ارتطام بالذات وتشظيها وشتاتها في الوقت نفسه، الذي هو ارتطام بالمحيط والعالم والأشياء مهما توهم الشعر في اجتراح القطيعة والانفصال، تظل تلك العلاقة الصراعية والمتوترة مع التاريخ على صعيد التفاعل والتواصل الإبداعيين"[1]. ويوضح الرحبي من خلال مقولته ما تتعرض له النصوص الأدبية من تضارب آراء حول طريقة كتابتها، وما نتج عن هذا الأمر من كثرة كلام بين الدارسين والنقاد والشعراء حول الكيفيات المختلفة التي تكتب بها النصوص الأدبية، كما وصف الرحبي العلاقة التي تربط النص الإبداعي بالعالم الخارجي بالصراعية المتوترة.

---

[1] الرحبي ، سيف : حوار الأمكنة والوجوه ، ص : 73 .

فالمشكلة الحقيقية التي تواجهها القصيدة اليوم هو دخولها في صراع وتوتر أوجدته جدلية الحداثة والتراث، هذه الجدلية التي أسالت الكثير من الحبر حول الكيفيات المختلفة التي تكتب بها النصوص الأدبية، فالقصيدة هي مرآة الكاتب التي تتغير مع تغير العصور وترتبط ارتباطا مباشرا بالمحيط الخارجي ولهذا فهي تعكس ما يدور فيه، لهذا فالقصيدة المعاصرة تحاكي ذلك التمزق والتشظي الذي يعيشه الإنسان اليوم ، كما أن لكل كاتب طقوسه الكتابية وأسلوبه الخاص الذي يميزه عن أي كاتب آخر، وبذلك فتعدد هذه الأساليب يثري الساحة النقدية.

ويؤمن الرحبي بوجود ارتباط حتمي بين التراث والنص على اعتبار أن النص تداعيات ثقافية، وتاريخية، واجتماعية متوطدة من الماضي، ومتأصلة بالحاضر فاختلاف معايير النقد تبعاً لاختلاف مضامين وأشكال التاريخ الإبداعية، لا يعني أننا نستطيع دوماً اقتلاع اللغة من حضورها التراثي، وسلخها عن ماضيها مع حفاظها على خصوصيتها التي منحتها التمايز في النص عن غيرها من النصوص[1]. والتراث لا يعني فقط التراث العربي بل هو يمثل "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[2].

فالصراعات الداخلية والخارجية تؤثر على الأدب كما تؤثر بالأديب؛ لهذا قامت –بدورها– "بتعجيل ولادة الأشكال الجديدة، واندفاعها بوعي أو غير وعي إلى تحطيم صنمية اللغة، وثبات

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 73.

[2] عبد المطلب، محمد: النص المشكل أو قصيدة النثر، القاهرة: دار العالم العربي، 2011م، ص: 16.

الدلالات بالمعنى المتعارف عليه وأفولها"[1] هذا الحس النقدي الواعي الذي امتلكه الرحبي ساعده على فك شيفرات القضايا وإماطة اللثام عن الحقائق النقدية التي ظلت غائبة وغائمة؛ إذ أنه ربط بين النقد والحياة والأدب، ورفض التعصب لشكل من الأشكال أو قالب من تلك القوالب الجاهزة أياً كان مصدرها. وترك للأديب حرية التجديد بوصفه جزءاً من حرية الحياة، وحقوقه فيها.

فالموقف النقدي يتجسد بضرورة قراءة الموروث الثقافي المتراكم للأجيال السابقة وتوظيفه بما يتلائم وروح القصيدة وترسمها في علاقة موضوعية تربط بين الواقع المعيشي والماضي ربطا تكامليا دون أن نجعل من هذا التراث قيدا نلتزم به أو نمنحه الوصاية الأبوية، وهذا ما دعا إليه الرحبي حيث رفض التعصب وقولبة اللغة في قوالب جاهزة، وترك للأديب الحرية في اختيار الطريقة التي تلائمه.

تنطلق الحداثة في تقويم التراث من داخل الأجهزة المعرفية للأصالة العربية، في ضوء جدل الحداثة والتراث، وموقف الوعي من هذه الجدلية في ظل الاصطدام بمؤشرات الوعي الغربي المغاير، وكيف تمثلت الحداثة الشعرية متغيرات العصر سواء ما تعلق باللغة الكشفية أم بالرؤية المنبثقة من تجليات الوعي الحضاري والحس الإنساني، وكيف انعكس ذلك على جمالية الإيقاع الذي انتقل بالقصيدة من قواعد الوزن العتيق إلى مستوى من الوعي الشعري المغاير في تعامله مع البنيات الداخلية والوحدة الشعورية للتدفقات الموسيقية والنغمية، وهكذا تموضعت الحداثة العربية في

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 81.

فضاء من التأمل الرؤيوي والحدسي الذي يمكنها من تجاوز معيارية النظام الأحادي، وقد لاقت الحداثة تضارب آراء بين من تقبلها ورحب بها وبين من رفضها وانتقدها بل وثار ضدها[1].

ورفض الرحبي ما ساد عند الكثيرين من رفض للحداثة، فكان ناقداً حراً يؤمن أن المرحلة هي التي تفرض على اللغة هذا الخروج، نحو أشكال شعرية أكثر مقدرة على حمل تجربة الحياة، يقول: "يستمر الشعر الجديد في اجتراح مغامراته مبحراً في المناطق الصعبة للوجود البشري، ويستمر في الوقت نفسه صب اللعنات عليه من أكثر من جهة وصوب إلا قلة قليلة.

يستمر الشقاق والانفصال بين أطراف النزاع في الوقت الذي تستمر فيه الحياة العربية نحو مجهولها الخاص، مندفعة إلى الطرف الأقصى من هاوية مصير لا قاع له ولا قرار. فكأنما هذا الشعر المدان تعبير طبيعي عن شروخ هذه الحياة، وتصدعاتها التي لا تحصى، فلماذا لا يكون له الحق في التجريب والاختبار والتجاوز، رغم ما يشوب البعض منه من غثاثة، وسوء تعبير وجهل بتاريخ اللغة وطاقات عملها ؟!"[2].

تعبر القصيدة عن العالم على امتداده الغائب في الماضي ونموه المتصاعد إلى اللحظة الراهنة في الحياة الإنسانية، كما أنها تعبر عن مضامين متصارعة ، فكانت تحتل كماً هائلاً من التطورات والتحديثات فى بنيتها وإيقاعها ومضمونها، وقادرة على تشرب الإنسان بكافة عصوره [3].

---

[1] خيرة، حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ط1، 1996م، ص 14.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 82.

[3] خوري، منح: الشعر بين نقاد ثلاث، بيروت: دار الثقافة، 1966م، ص: 76.

"فالتجديد الشعري ليس مجرد قفزات في فراغ، إنما هو موجات متتابعة يشد بعضها بعضاً، وتتمم إحداها الأخرى"[1].

ولا يخفى على الدارسين ملاحظة ذلك التطور الكبير الذي مرت به القصيدة منذ نشأتها إلى اليوم، ذلك التغير الذي مس جميع نواحيها من شكل ومضمون وبنية وايقاع وحتى مضامين، فالقصيدة هي جزء لا يتجزأ من هذا الواقع وأي تغيير يحصل عليه فلها نصيب منه، وهذا كله يرجع إلى تداخلها مع موجات الحداثة وما نتج عنه في جميع الأصعدة، وكان الرحبي من بين الذين تقبلوا الحداثة بصدر رحب، ودعا إلى كسر النموذج التقليدي الذي يدعو إلى التقولب ويحرم القصيدة من حق التطور والتجديد شرط أن لا نتنكر للتراث، وتنسلخ بذلك القصيدة عن هويتها.

إن انكسار النموذج التقليدي بتراكماته كان بداية وعي جديد ظهرت في مناخه بعض ملامح التغيير لعل أغلبها ناتج عن رفض المحاكاة وإعادة خبرات الماضي، وضرورة التكيف مع روح العصر، والرغبة في تأسيس جديد لبنية روح الشعر العربي[2].

وعانى الرحبي من ذلك التفكير النقدي الاتباعي الذي يرفض كل جديد ؛ فهو لا يؤيد الانصياع والتقوقع في حيّز التراث فحسب في حين أن الحاضر موّار بشتى الحركات التجديدية، ولا يؤيد الانسلاخ عن جلدته وعن ماضيه وهو يتوجه باللوم لتلك الصيحات المتشنجة التي تذم الخطوات الجريئة نحو التجديد والحداثة والخروج من بوتقة التراث، فموقفه ليس بموقف المحافظ أو السلفي المتشدد، وإنما هو موقف المثقف المستنير؛ لذلك يقول: "فكل عمل يخرج على حظيرة المعايير المستقرة في الذاكرة الثقافية ويجرح ثوابتها، يقذف بفقدان الأصالة وعدم التعامل مع واقعه

---

[1] الموسى، د.خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2003م ، ص: 47.

[2] خيرة، حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي47.

الخاص، أصبح هذا التعامل تقليداً شائعاً في الثقافة العربية، فالواقع هو الفهم الحدثي للأشياء، وعلى النص أن يكون الصدى الانعكاسي لما يجري، كي يتم تعميده واقعياً، وإلا فهو خارج الواقع وقادم من كواكب أخرى، وليس خارجاً،ضمن ضرورة لا مناص منها، من رحم هذا الواقع، لكن طرائق التعبير وعمق تعاطيها مع حركة هذا الواقع هو الذي أعطى النص أبعاداً لغوية ودلالية أخرجته من دائرة الآني إلى برهة أعمق، ومن خلال الشكل الذي ينفي نفسه باستمرار كي يكون مفتوحاَ على الاحتمال، وصولاً إلى رؤية أكثر استيعاباً للإنسان"[1].

وإذا كان تطور الشعر "يمثل سلسلة من الموجات، كل جيل وكل ثورة فيها يلقيان بنفسهما في وجه المطلق ثم يتحطمان ويتبددان، دون أن يعطيا على ما يبدو، باستثناء بعض الآثار الأساسية التي تشير إلى ذروة الموجة، إلا ذريعة لتجديد (النزوة) الشعرية والخيال الجمالي، ثم تصعد موجة أخرى من جديد من الأصول السرية العميقة"[2]، والرحبي يعيب على النقاد رفضهم للمؤثرات الخارجية في النص، واتهاماتهم للمجددين بأنهم غرّبوا النص عن التلقي. وهذا ما تحدث عنه غيره من النقاد.

فللمؤثرات الخارجية "دور فعال في توجيه الأدب وهذا لا ينكره ناقد حصيف أو دارس جاد، ولكن هذا الدور يتضاءل إذا لم يجد مناخاً صالحاً للتجديد، فإذا عزلنا الظروف الداخلية التي مهدت السبيل لقبول التجديد، كانتقال العالم العربي تدريجياً من القبول إلى الرفض، ومن السكون إلى الحركة، ومن الجهل إلى المعرفة، وجدنا تعذر قبول التجديد؛ لأنه يتناقض وحياة الأمة في تلك الحالة، وهذا ما يدعونا إلى رفض الآراء التي يعيد فيها أصحابها الدوافع التجديدية إلى المؤثر

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 21- 22.

[2] ألبيريس: الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار عويدات، 1965م ، ص: 149.

الخارجي وحده، متناسين دور المؤثرات الداخلية وتطلع المجتمعات إلى التغيير، ولذلك إذا كان الشاعر أصيلاً استطاع أن يستفيد من تجارب الآخر، وأن يعبر عن تجربته بلغة غريبة عنه دون خشية على خصوصية صوته"[1].

فالنصوص لا بد أن تتلاقح كذا الثقافات بوصفها نتاج إنساني بعيداً عن التقليد الأعمى، ولا يجوز للناقد أن ينكر دور الغرب في الثقافة العربية، ويتهم النص بالتغريب دون الحكم على ذات النص وخصوصيته الإبداعية، يقول الرحبي: "كلمة التغريب عود من أعواد مقصلة النصوص والفنون، فالنص الذي لا يفهم في مستوى دلالي واحد ومباشر يُرمى بتهمة التغريب، وإذا كان التغريب هو هذا فلا بد للنص أن يكون تغريبياً بشكل صاعق؛ لكي يحقق ذاته كنص مختلف عن الثرثرة السائدة، أما إذا كان التغريب هو انسلاخ النص من ذات صاحبه ومكوناته التاريخية والزمنية، وتحوله إلى نص غربي، فهو بالتأكيد تقليد أعمى مقابل للتقليد السلفي، لكن المطروح في أحيان كثيرة أن كلمة التغريب تقصد نصوصاً لا علاقة لها بهذا العمى التقليدي ولمجرد أنها تفاعلت مع منجزات إبداعية في أماكن وأزمنة مختلفة، وكل كاتب أصيل لابد أن يكون جزءا من هموم عصره وإشكالاته، خاصة في زمن وصلت فيه مركزية الحضارة إلى توحيد الأطراف، بما يفرض ذلك في جانب من جوانبه انتشار رقعة التواصل الثقافي والأدبي، والتيارات الأدبية والفكرية في أوروبا، مثلاً، أخذت الكثير من الحضارات الأخرى في صياغة خطابها، فالإبداع الإنساني في كل مكان هو إبداع تاريخ الإنسان وملكه المشترك في وجه البربرية والجهل"[2].

---

[1] الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003م ص: 49.

[2] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 23-24.

إن رفض التفتح على الحضارات الأخرى لا يعني بتاتا التمسك بالهوية والحفاظ على مقوماتها طالما لم يكن هذا التفتح والتأثر كليا، بحيث يجعل اللغة تقع في فخ التقليد الأعمى وبذلك تصبح مجرد آلة تركض وتتبهر فقط بما يقدمه الغرب، وتحيد تماما عن ركب الإبداع الذاتي وتفقد بذلك أطرها الخاصة ومقوماتها، فالكاتب الذكي هو الذي يعرف ماذا يأخذ وكيف يأخذ بالقدر الذي يلبي احتياجاته ويزيد من طاقة الإبداع لديه ويولد عنده مساحات جديدة تفتح له آفاقا أخرى تكوّن له مناخا خصبا يساعده على الإبداع، فتقوقعه على ذاته يحد من إبداعه ويضعه في خانة الجمود الفكري والحضاري، كما أن انبهاره وركضه فقط أمام ما يقدم له في أطباق جاهزة يحيد به عن الإبداع ويدخله في نفق التقليد.

فالتقليد الأعمى في النصوص لا يقتصر فقط في إتباع الموروث بهيكلته البلاغية، وقوالبه الجاهزة، وموضوعاته، بل إنه يتمدد في تقليد النماذج الحديثة والإخلاص لنمطيتها وقواعدها. والرحبي يستنكر هذا التقليد؛ لأنه نوع آخر يفتك بالإبداع، ويُخرج النص عن مساره الطبيعي الجمالي، ليصبح شكلاً من أشكال الحاضر المتعفن[1]، والشعر هو حضارة الأمة وإرثها، إنه "طاقة تعكس حال المجتمع بتحولاته المستمرة في حياته وحركيته"[2]، هذا المجتمع الذي وجده الرحبيمتشظياً يعاني ما يعانيه الطرفان في حوارهم حيث يغيب الصوت ويتبعثر، "كأنما الذوات البشرية بلغت مبلغاً من التشظي وشُقة الخلاف وأوهامه الدينية، الأيدولوجية والتاريخية، لا يمكن رأْب صدْعه، أو أن هذا النوع من أساليب المعالجة والذي يتسم كثيراً منه بما يشبه الدوران

---

[1] المرجع السابق، ص: 36.

[2] ينظر: سقال، دسرزه: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، انطلياس (لبنان): منشورات مريم، 1992م، ص: 103.

الديماغوجي المنتفخ الأوداج للكلام، وغياب الصدق والمعرفة الحقيقية"[1]، فكأنما القصيدة تقع في تلك الهاوية المدوخة[2]باحثة في ذاتها المتشظية بين ماضٍ حافلٍ بالتراث، وحاضر جدلي تتصارع فوقه الحضارات.

إن شهوة الانفتاح على المبتكر هو سنة من سنن الحراك الكوني، ومرحلة من مراحل الصيرورة التي تعمل بديناميتها الفاعلة في تدجين الخبرة الماضوية بخبرة وليدة تزاوج بين الأصيل والمحدث، وهذا ما جعل النص التراثي في تزامنيته الأفقية حاضنا لمهيمنات مكتسبة أفرزها الأفق الجديد، بما يحتضنه من قيمة ذوقية مستندة إلى مجموعة من الخبرات الفنية والأدبية، والتي خلخلت مجموعة الأنساق السائدة والأعراف المحاطة بهالة التعظيم، وعلامة التنذير من تجاوز الخطوط الحمراء، إلا أن سنن التطور لا تعترف بأبدية التسييد ونهائية النموذج وإطلاقيته[3].

وتبقى القصيدة الحديثة هي ثمرة للثقافات الإنسانية على اختلاف منابتها، بشرط أن ينقلها شاعر كبير مثقف واعٍ بمتطلبات ذاته، وعصره، والحضارة الإنسانية[4]، فكان لابد للقصيدة أن تستفيد من تقنيات القصيدة الحديثة[5]، ومن معطيات الحضارة في تطوير الشعر العربي الحديث. والإشكالية حقاً تكمن كما يراها الرحبي في كيفية التعاطي مع هذه المفاهيم. "فمن البديهي أن

---

[1]الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 260.

[2]المرجع السابق، ص:315.

[3]ينظر: ت. س .إليوت: الوظيفة الاجتماعية للشعر، ترجمة: جهاد دروزة ، المعرفة: ع 140 ، سنة 1973م.
أبو شبكة، إلياس: مقدمة أفاعي الفردوس، ط 3 ، بيروت: دار الحضارة ، 1979 ، ص: 27 – 29 .

[4]مندور، محمد: محاضرات في الأدب ومذاهبه، القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية ، 1955، ص: 1 .
إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ط2، بيروت: دار العودة، 1972، ص: 14 .

[5]الجيوسي، سلمى الخضراء: الشعر العربي المعاصر، مجلة: عالم الفكر ، م 4 ، ع 2 ، 1973م، ص: 12، والواقع والأسطورة في الشعر العربي الحر في القرن العشرين ، مجلة: فكر وفن ، س 19 ، ع 37 ، 1972م، ص: 43.

الكاتب يحاول أن يعيش كل الأزمنة المعرفية، ويستفيد منها داخل زمنه الراهن ليكون جديراً بالتعبير عن واقعه وزمنه بأصالة، وعليه أن ينتشر في دروب وأقاليم مختلف التجارب والثقافات، في مستواها المحلي والكوني، لكي يستطيع أن يكوُن خصوصياته التعبيرية عن الذات والواقع والتاريخ، والتي سترتفع بسبب طرائق التعبير والوعي الحاد بالأشياء إلى لغة مقروءة في بيئات ثقافية متعددة في العالم، فالإبداع الإنساني لابد أن يوحده في النهاية همٌ الوجود المشترك، وليس استيهامات محلية أو عالمية، هي الأخرى من ضروب الوهم الخادع"[1].

إن الاشكالية هنا ليست في التجديد بحد ذاته أو انفتاح النص العربي على النصوص الأدبية الأخرى المقيمة في الغرب، بل في الطريقة والأشخاص، في طرحنا للسؤال: من الأجدر في نقل هذه الحضارة إلينا؟ وماذا وكيف نأخذ من هذا الكم الهائل القادم إلينا من كل صوب؟ إن إثارة هذه التساؤلات هي النقطة الأولى لرسم الخط الصحيح لطريق الإبداع، وبما أن القصيدة الحديثة اليوم هي مفتاح الثقافة الانسانية وجب التمحيص جيدا في اختيار الشخص الأنسب والشاعر الفذ القادر على حمل مسؤولية كهذه على عاتقه، وينبغي أن يكون هذا الشاعر مدركا لما ينقله فينتقي فقط ما يلائم ثقافة بيئته وما يساهم في تطورها، فالعبرة ليست في الكم بل في نوعية ما ننتقيه من تلك الثقافات الغربية المختلفة.

ومحاولة الشاعر مع القصيدة يجب أن لا توقعه في شرك التغريب أو التبعية–كما سبق الحديث عنه–وهذا الرأي يقترب به الرحبي من رأي جاك بيرك، يقول: " العالم اليوم يجد نفسه في التعددية ذاتها، فهو قائم على مبدأ التباين وعلى التفاعل بين الثقافات المختلفة، فالتحول الكيفي

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 22– 23.

أفضل الأشياء توزعاً في العالم"[1] فيقف على عاتق القصيدة أن تتأثر تفاعلياً مع الآخر دون أن تتمسك أو تتقيد أو تقيم وزناً لشيء بها على حساب شيء آخر" فليس مما يمس الكرامة أن يتلقى المؤلف شيئاً، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً"[2] فالعملية تكمن في الخلق والإبداع. والنجاح هنا يكمن في القدرة على التوظيف لخدمة عمل فني متميز.

لهذا يقف الرحبي موقفا ضدًا من أولئك النقاد الذين وقفوا في وجه هذا الإبداع والتجديد، يقول: "أمام هذا الواقع المؤلم، لا نستغرب تلك الدعوات المتشنجة التي لا تفتأ في غير مناسبة، تنظر إلى الثقافة الرفيعة وإلى الفنون وما يمت إلى الإبداعات الروحية، بارتياب وحذر، يصل حد الازدراء، فهي منسجمة مع سياق معيشها الاستعراضي المبتور بتراً عن الذاكرة والمعرفة ... ويتصدر أعداء الفن والجمال والمتثاقفون الحشد، متشدقين بكلام لا معنى له في أحسن حال، حول عصر الصناعات والتقنيات والعقل جاهلين بداهة، أن هذا العصر لم ينبثق من ركام الأوهام وترف الفراغات وإنما سبقته عهود التنوير، وانعطافات الفكر والفنون والوقائع الحاسمة"[3].

فالرحبي أخذ موقفا صارما أمام من وقفوا ضد التجديد والإبداع وأصروا على تبعية الشعر وقوقعته داخل أطره القديمة ؛ لما رأى من مميزات التجديد وما أضافه للقصيدة الحديثة، لذلك فإن ارتياد فضاء التجديد يدفع الشعراء إلى هاجس المغايرة والخروج من أسر المنظومة السلفية وأطر الماضي لأن مغامرة الشاعر تكمن في قدرته على التجاوز والإنجاز، وكلما حاول الشاعر كسر أسوار الروتين ومواد الواقع الجاهز، واستبطان القيم الجمالية التي تحقق عنصر الإدهاش

---

[1] الموسى، د.خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص:51.

[2] فايسشتاين، أولريش: التأثر والتقليد، ترجمة: مصطفى ماهر، مجلة: فصول، مجلد: 3، ع: 3، 1983م، ص: 19.

[3] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 62.

والمفاجأة، إلى جانب اليقين الفكري، يكون عبر ذلك قد تصاهر مع اللغة وامتلك أفقها الخاص دون أن تسقطه في شباكها المغرية الناعمة ، وبذلك تتحول عملية الكتابة الشعرية إلى مغامرة جمالية تستبطن في جوهرها إعادة صياغة الوجود في أطر التخمين والمخاتلة التي تجعل قراءة القصيدة تمر في مناخات الخلق والتوجس والابتكار، واحتكاكها بالثقافات الحديثة يجعلها أكثر إبداعا وحيوية[1].

إن ذلك الفكر الجامد الذي يرفض تقبل التجديد دون أن يعلم ما يحتويه هذا التجديد حتى، لا يساهم في تطور القصيدة ولا يسير بها نحو الإبداع، بل بالعكس من ذلك تماما هو يحد من فرص الابداع ويقزمه إلى أبعد الحدود، ويحرم القصيدة التشرب من منابع الثقافات المختلفة واكتساب نكهات جديدة، والانفتاح على آفاق عالية، واكتساب المرونة والحيوية، كما أنه يحصر القصيدة في قوالبها الثابتة الرافضة للتفتح والتطلع إلى النماذج الثقافية المختلفة.

فعندما تتأثر القصيدة بالثقافات الحديثة على اختلاف منابتها ومنابعها ومسوغاتها، تتصارع دوماً لتقدم نموذجاً فنياً أصيلاً، يختزل الإبداع بلغته وصوره؛ ليكون قادراً على الاستمرار والبقاء، "فالمؤثر والمتأثر هما بالقدر نفسه من الموهبة، وربما لا يكون الأخير أقل أصالة وقدرة من الأول[2]، ولابد للشاعر من أن يجتاز بقصيدته فلك الآخر ليجد ذاته وأصالته[3]، فبنية القصيدة تستفيد بما يتناسب معها وينهض بها دون أن يكون هذا التأثر مقصوداً؛ لأنه جزء من اللاوعي يتعلق بالإبداع مبتعداً عن النقل والتقمص والتبعية المغرّبة النص، لهذا لا بد للناقد كما يرى الرحبي أن يبتعد عن المفاهيم الخاطئة للنقاد وعن ذلك الفكر المحاصر بالتراث أو المكان أو الزمان، يقول

---

[1] سلام، مهدي: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة ماجستير، ص86.

[2] سرحان، سمير: مفهوم التأثير في الأدب المقارن، مجلة: فصول، مج: 3، ع:3، 1983م، ص:30.

[3] المرجع السابق.

"لكن فكر المجتمعات الاستعراضية، إذا صح أن لديها فكراً مهما كان نوعه بمعنى أنه يندرج في سجال ما،وهو أمر مشكوك فيه حتى العظم واللثة، فهو فكر اختزالي، يختزل الأفكار ويسلخها عن سياقها الطبيعي في التاريخ والمكان، واستسهالي ناعس ومرتاح ومطمئن لبلاهته كونه لا علاقة له بطين الواقع وجبلّة التاريخ"[1].

إن أزمة التجديد في القصيدة التي دارت فيها أقوال النقاد حول ظواهر تمثلت بالتقليد، والتبعية، والتأثر، والتأثير، والتغريب. والمشاكل التي عانت معها القصيدة أزمة في مضمونها بوصفها وليدة عصر النزاعات والحروب والتحيّز. والمبدع يقف على حافة صراعات ثقافية وإنسانية واقتصادية واجتماعية، تغزو مناحيه الفكرية، وتحاول أن تقيده بموقف أو بمكان أو تحدّه بزمان أو تراث. فلابد للشاعر كما أوضح الرحبي أن يتحرر ليمارس بقصيدته فعل الخلق والإبداع بعيداً عن الوقوع في شرك تلك الإشكاليات. وهذا سيقودنا للحديث عن قضية أخرى وهي: القصيدة واللغة الشعرية الجديدة؛ لنعرض قضايا تشابكت معها عرضها الرحبي في كتاباته محاولين إعادة صياغتها وفهمها وفقاً لخارطة النقد العربي.

[1]الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 62.

ملخص المبحث الأول

تعتبر القصيدة الحديثة ثمرة الثقافات الإنسانية باختلاف منابتها ومنابعها، إذ واجهت تحدياً كبيراً أدى إلى اتساع الفجوة بين القارئ والمثقف، مما أدى إلى تغيير في المضامين والتنوع في أشكالها، وهذه الفجوة ترجع أسبابها إلى ظروف الحياة المحيطة والطبيعة البشرية، وبعضها يعود إلى نطاق الأدب والعلاقات التي تربط بين الأجناس الأدبية، لكن السبب الرئيس يعود إلى القصيدة بحد ذاتها وما اعتراها من تطورات، وهذه التطورات بحاجة إلى دراسة ومناقشة من قبل النقاد.

ومن النقاد الذين درسوا موضوع القصيدة الحديثة وأزمة التجديد الناقد سيف الرحبي، إذ كان موقفه بتحديد الصراع الذي حدث للقصيدة العربية ما بين الحداثة والقديم، فهو يؤمن بوجود ارتباط بين التراث والنص، وقبول ما هو جديد بعكس ما جاء عند الكثير من النقاد من رفضهم لموضوع الحداثة. فلا نستطيع اقتلاع اللغة من تراثها، فالصراعات الداخلية والخارجية أثرت بالنص الأدبي وأدت إلى ظهور عناصر وأشكال أدبية تتماشى ومتطلبات العصر والحضارة الإنسانية.

قاوم الرحبي كل ما هو نمطي وموروث لصالح حركة التجديد ودعا إلى كسر الحواجز والقوالب اللغوية القديمة مع ثبات الدلالات، فهو ربط بين النقد والحياة والأدب ورفض البعض لأي شكل أو قالب من تلك القوالب القديمة، وإتاحة الفرصة للأديب بحرية التجديد بوصفه جزءاً من حرية الحياة.

فالرحبي يستنكر التقليد الأعمى للنصوص الأدبية القديمة وتقليد القوالب الشكلية الجاهزة، لأنه يخرج النص عن طبيعته الجمالية ليصبح قالباً مقلَداً ليس أكثر، لذا يُعد الشعر حالة مجتمع بجميع تحولاته، فهو يرى أن تبقى القصيدة مواكبة لتقنيات القصيدة الحديثة وبالتالي لا تقيّد الشاعر بحالة من الصراعات الثقافية والإنسانية ليمارس الإبداع على قصيدته بحرية ودون قيود.

المبحث الثاني: القصيدة الحديثة واللغة الشعرية الجديدة :

يقدم الرحبي في مجال النقد الحديث نقداً واعياً بالمرحلة التاريخية والاجتماعية التي يمر بها الشاعر والقصيدة، وهذا التجديد الذي استطاعت القصيدة أن تتحرك معه في أطرها العامة ومضامينها، نابع من تلك اللغة الشعرية المتمردة التي لا تؤمن بالصناعة اللفظية الثقيلة، إذ أنها أوجدت– كما يرى الرحبي– فراغاً في روح النصوص، يقول: "الصناعة اللفظية حين تسود أوجه الحياة، تعبير لا ينقصه الوضوح، عن خواء هذه الحياة والأفكار، فبدل من أن يوجد فكر وأدب حقيقيان يوجد محترفون أذكياء في صناعة الأبنية اللفظية الخالية من الفحوى والدلالة، وترويجها، وتعميمها. في النقد والأدب يمارس هؤلاء المحترفون اللعبة بمقوماتها وعناصرها موهمين مريديهم بذلك الطقس الأسطوري الصعب الذي يحوم حوله المريد من غير قدرة النفاذ إلى أعماقه ودلالاته المترسبة في القاع، أو في الأعالي الميتافيزيقية التي لا يصلها إلا شيوخ اللعبة، فيقع المريد في الترديد اللفظي والترجيع الفارغ الذي هو في واقع الحال دين أساتذته الذين لا عمق لهم إلا الصناعة اللفظية، التي تبدأ من اللغة الخالية من الروح والوجود وتنتهي بها"[1] .

فالنقد الحديث يؤمن اليوم بضرورة التخلي عن تلك الزخارف اللفظية التي كانت تنمق النصوص الشعرية، فبالرغم من أنها كانت تلبي احتياجات الشاعر القديم، إلا أن الشاعر الحداثي صار يختنق منها، إذ أنها تكبل طاقة الابداع لديه، وتجعل من الشعر مجرد كلمات منمقة مرصوفة بجرس موسيقي تطرب له الأذن لكن ذلك على حساب المعنى المغيب كليا في منظومة هذه الصناعة التي صبت جام اهتمامها على الألفاظ في القصيدة الشعرية، هذا ما أدى إلى النفور منها وظهور ثورة التمرد والتحرر لتختار القصيدة لنفسها روافد فكرية جديدة.

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 68.

وقد تكونت عند الشاعر المعاصر الرغبة في التحرر والانعتاق والتمرد على التقاليد العروضية واللغوية الكلاسيكية، وقد ساعد على بعث هذه الرغبة الجديدة في التشكيل مجموع الروافد الفكرية والشعرية الغربية عموما، والفرنسية على وجه التخصيص، وقدرة الشاعر العربي المعاصر على التطلع نحو الآخر الأوروبي المتحرر من قيود التشكيل، والهادف إلى خلق كتابة شعرية جديدة لا تؤمن إلا بتجربة صاحبها من خلال إعلاء الذاتية والعمل المستمر على تجنب التأثيرات الفكرية والحضارية والإيديولوجية، ضمن الواقع المعيش من خلال تقانة تعطيل الحواس أثناء العملية الإبداعية[1].

يؤمن الرحبي بقضية حرية الشاعر في صوغ نصوصه وبناء لغته "الثائرة والمستنفرة والمستفزة على الدوام، القائمة على: التحدي والنقض والمراوغة والإيهام والتغميض، لا تعتمد على الاستقرار ولا تتواطأ مع الممكن والمدرك والمألوف"[2] فهي لغة متمردة". إنها رفض لكل أشكال التجديد والمعقول والمنطق والتناسب المقيد بين بداية انطلاق الدال، ونهاية استقرار المدلول، وهي في حدود الفعل الشعري الداخل بكل نشاطه وحيويته وحرارته تشكيل لا منطقي ولا معقول"[3] وهي كما يرى أرسطو لا تكتسب الامتياز إلا عن طريق مخالفة المصطلحات العادية[4]، بإحلال عناصر غير مألوفة محل عناصر القول العادية لتحدث صدمة في أفق التوقع.

---

[1]حبيب، بوهرور: الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، أطروحة دكتوراة، 2006م، ص3.

[2] محمد، صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، عمان (الأردن): دار مجدلاوي، 2007م، ص: 68.

[3]عبيد، محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، ص: 68.

[4]ينظر: عبد اللطيف، محمد حماسة: لغة الشعرية دراسة في الضرورة الشعرية، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2006م، ص: 639.

إن جمالية القصيدة اليوم يكمن في كونها تخلت عن نمطية الشكل الواحد المملة، وتحررت من تلك القيود البالية التي كبلت يد الإبداع فيها، فأصبحت للشاعر الحرية المطلقة في اختيار لغته الخاصة وصياغة نصوصه الإبداعية بالأسلوب الذي يلائم ذوقه ويتماشى مع أفكاره، والشاعر الحداثي أطلق العنان محلقا مع المعاني ينوع في طريقة رصفها بين الغموض والمراوغة والرمز مبتعدا قدر الإمكان عن سطوة اللفظ التي عمرت في ثوب القصيدة طويلا.

فالقصيدة تبحث عن جديد يستوعب هذا الواقع المرتبك حولها بالثقافات والمتنازع بالشعوب والحضارات، فيرى الرحبي أن على المبدع أن: "يجهد دوماً في مغادرة مواقعه في ثباتها لغة وأشكالاً، ليبحث عبرهما وفي اشتباكهما معا عن الحياة والتاريخ، الشخصي والعام، عن جديد يتوسل طرقا تعبيرية مختلفة ومفارقة. وليبحث (أي النص المعنى) في تضاريس حياته الحسية والداخلية، التي هي حياة صاحبه ومحيطه وعصره، وفي قوة المعيش وسطوته على الكائن والمخيلة ليقول إضافته الخاصة للمنجز والمتحقق، يتراءى وكأنه يغرف صوره ورؤاه من أراضٍ مليئة بالضباب والتي هو يمتلكها ليست أراضٍ تجريدية في المطلق وإنما أراضي بشر، بما هي مجبولة عليه من كراهية وحب وقسوة، وبما يشبه كوابيس النائم، وهو ينزلق على سفح هاوية"[1].

وهذا يفسر مقولة الضرورة الشعرية في القديم، فرغم النموذج التقليدي الصارم للنموذج الشعري التقليدي، نلحظ أن الشعراء حاولوا أن يجدوا دوماً مبرراً للانعتاق الذي تستوجبه الثقافة، والعصر، واللحظة الإبداعية. وفي هذا يقول ابن جني "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها. فاعلم ذلك على ما جشمه منه، وإن دل على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص:7.

قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته بل مثله في ذلك عندي، مثل مجرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام"[1].

إن مقولة ابن جني توضح رغبة الشاعر القديم الواضحة في التحرر والانعتاق والبحث عن الإبداع المواكب للثقافة وروح العصر، فتلك القوالب الجاهزة والمنظومة الشعرية جعلت الشاعر قديما يرتكب أقبح الضرورات ويخرق الأصول والقواعد فقط كي لا يحيد عن أطر الصنعة اللفظية، وبذلك كان ينتج نصوصا منمقة مزخرفة تفتقر إلى الذوق وتحيد تماما عن خانة الإبداع.

وقد نظر الشاعر العربي المعاصر إلى حركية الإبداع من مستويين مختلفين هما مستوى تشكيل الخطاب الشعري، ومستوى التنظير النقدي لهذا الخطاب، ذهب في المستوى الأول إلى تمثل رغباته في التجديد، من خلال عمله الدؤوب على إعادة تشكيل الخطاب الشعري وفق متطلبات الرؤيا الشعرية، والإبداعية الحديثة والمعاصرة من جهة، ووفق الرغبة الذاتية في الثورة على الطقوس الشعرية والأساليب البلاغية المتوارثة منذ القديم من جهة أخرى، فعمل على تفكيك التشكيل الجديد كمرحلة أولى بعيدا عن التنميط والاجترار في الشكل والمضمون على حد سواء، مؤمنا بأن اللا قاعدة هي القاعدة الذهبية، وأن الشاعر المعاصر عليه أن يعمل على تأسيس آفاق شعرية جديدة، تتجاوز ذاتها حتى لا تصبح هي الأخرى نمطا، وقاعدة تأخذ صفة الديمومة والإلزام عبر الزمن، ولكن هذا لا يعني إلغاء التراث فهو جزء لا يتجزأ من حياة المبدع وعليه أن يدخله في قصيدته شرط أن لا يندمج كليا معه فيكون مقلدا ومجترًا لا غير[2].

---

[1]ابن جني، أبي الفتح عثمان: الخصائص، ج2، تحقيق: عبد الحكيم بن محمد، القاهرة: المكتبة التوفيقية، 1968م، ص: 392.

[2]حبيب بوهرور: الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، ص5.

والرحبي الناقد المثقف كان على وعي حقيقي يدرك أن التراث الشعري والحضارة الإنسانية جزء من ثقافة يعيشها المبدع، يستحضرها دومًا في قصيدته. وهذا يفسر تماماً تلك الأنماط والأنواع والنماذج الحديثة، التي غيّرت في بنية القصيدة ومضامينها ومراميها، وهو جزء مما نادى به كوهن من أن "القصيدة ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي، إن القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تحدث عنها رامبو تلك الكيمياء التي تجمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر معايير الإستعمالية للغة"[1] وإن لا معقولية الشعر ليست موقفاً مسبقاً إنها الطريق الحتمية، التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبداً بشكل طبيعي"[2].

يبيح النقد القديم للشاعر هذا التمرد على النماذج والسياقات الشعرية، وهو ما وجدناه يتقدم متضخماً مع تقدم رؤى الإنسان، وتعقد مجتمعاته، فحاول دوماً أن يجد لغة أقرب إليه تستوعب نماذجه التي حطمت القواعد، ورفضت التقييد تبعاً لتلك الموضوعات التي عانى معها أزمات متعددة. وكان الشعر عند العرب يرتبط "بالحدسي والتخيلي والوجداني أكثر من ارتباطه بالعقلي والمنطقي، وأُطلق العنان، وعُدّ ذلك من باب شجاعة العربية، وجعل الخليل الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا، ولا شك أن مثل هذا الاعتراف أو الإقرار هو نتاج واقع تواصلي"[3].

---

[1] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي وحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع، 1986م، ص: 113.

[2] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص: 129.

[3] العين، خيرة حمر: دراسة في جماليات العدول، اربد (الأردن): مؤسسة حمادة للتوزيع والنشر، 2001م، ص: 26-27.

يدرك العرب دور الثقافة والواقع في القصيدة؛ فسمحوا للشعراء بإعادة الكلام وتركوا لهم حرية صوغ التراكيب دون أن يعيبوا عليهم ذلك، بل إنهم برروا لهم ذلك الانزياح من خلال الضرورة الشعرية؛ لأن التجربة الشعرية تدفع الشاعر إلى استعمال مسائل شعرية متعددة دون وعي كامل من حيث موافقتها أومخالفتها للقواعد؛ "لأنه يرى في هذه الألفاظ أو التراكيب بريقاً خاصاً يعتقد أنه يضئ الطريق أمام ما يزيغ إليه"[1]، فالتجربة تحكمه وتوجهه دوماً للخروج، أو التقيد تبعاً لما تفرضه اللحظة الإبداعية.

إن المنظومة الخليلية بما تحمله من قوانين وقواعد شعرية صارمة، قد منحت رغم

ذلك الشاعر القديم بابا للضرورات الشعرية ينزاح فيه الشاعر عن القواعد المفروضة ليسد الثغرة التي تتركها تلك القواعد الصارمة، فيلجأ الشاعر إلى صوغ تراكيب وألفاظ جديدة منزاحة عن اللغة المألوفة، وكأنه بذلك كان يمهد لثورة التمرد والانقلاب عن القواعد التقليدية.

ويبرر الرحبي الناقد للشاعر خروجه على الأنماط وانفلاته من القواعد والقوانين، يقول في مقال بعنوان: بهلوانيو اللغة: "كل شاعر ومنذ أزمنة سحيقة بالضرورة يمتلك عناصر أدوات ورؤية يبدع من خلالها عالمه الشعري، عناصر الموضوع، فطرة المخيلة وسحرها الغريب، نظرته الخاصة للأشياء ... كان الشاعر البدوي الذي يفترسه مشهد الصحراء بسرابها اللانهائي يسعى إلى ترويضه عبر التحويل الشعري ليعيد شيئاً من التوازن للخلل القائم بهذا المعنى، فالشعر حالة كيانية وليس حرفة، وأعمق من الهواية، إن هناك افتراساً متبادلاً بين الشاعر والمشهد المحيط، تلعب فيه المخيلة

[1] عبد اللطيف، محمد حماسة: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، ص: 46.

والوجدان الدور الحاسم، لكن الصحراء دلفت إلى الأعماق، ووجودها الخارجي أصبح مسكوناً بالقنابل والنفايات النووية، لتبدأ الحداثة فعلاً تدميرياً و افتراسياً من نوع آخر"[1].

يركز الرحبي في مقاله هذا على قضية الحداثة ودورها في خلق إنسان أو كما يصفه (كائن) متشرد أمام كل هذا النهم الحضاري للتطور والتقدم فنجده ينسلخ عن ذاته وحضارته ليصبح جزءاً من الطبيعة والزمن أو يعود للتاريخ متعلقاً بذاته الغائبة في ذلك الماضي ففجر في اللغة طاقاتها، ليقيم نموذجاً شعرياً جديداً في لغته ومضامينه فالشاعر الحداثي لم ينطلق في وضعه لأفق الحداثة الشعرية من عالم جلي وواضح، لذا جاءت محاكاته لهذا العالم غير منسجمة وتجسيداته المرئية، إذ أخذ الشاعر الحداثي يقرأ الوجود من خلال ما يكتنف ذاته، وليس قراءة خارجية لهذا الكون أي أن الحداثي يسقط ما يراه بمنظور رؤيته لهذا العالم، لذا حفلت نصوصه الشعرية بجملة من الجماليات، التي تشكل فرادة جديدة ، كالسؤال، والكشف والتجاوز، والغموض، والرؤية، أو غيرها من الملامح الحداثية التي فعلت من هذا النص، وعملت على تنشيط فضاءاته الدلالية والتأويلية، وجعلته منفتحا على هذه التعددية التي لا تفرض أحادية المعنى[2]، وفي هذا الصدد يقول الرحبي: "لم تعد القصيدة الجديدة السبعينية والثمانينية تتمحور حول المواضيع (الكبيرة) والكلية، صارت تقيم في العارض والزائل ملتمسة جوهره البعيد الفالت على العين العادية، وهي أيضا متحررة من (المحور)، وانحراف عليه. وكذلك (الفكرة) أي أنها أقرب إلى الحياة، قصيدة الشؤون العادية، لكن خلف المظهر وعاديته ثمة ماهو خفي"[3].

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص:236.

[2] سلام مهدي:تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، ص2.

[3] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 237.

فوضوح المعنى قضية لا يعيرها الشاعر أدنى اهتمام؛ لأن المعنى الواضح في "رؤيته الخاصة لا يجعله مع انفعاله بمعناه يحفل بوضع الكلمات، ولا الروابط المنطقية المنظمة"[1]، فأصبح الشاعر في قصيدته "يفر من كل ماهو مألوف معهود محلقاً في سماء الخيال لا يكاد يشعر بالألفاظ كما يشعر بالمعاني، فإذا سيطرت عليه الصور سيطرة تامة فقد يسوق لنا مثل هذا النظام الغريب"[2]،وعلى الناقد أن لا يحكم على هذه اللغة بأنها "مجرد رخص شعرية أو ابتداع فردي، وإنما هي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة، وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة"[3].

ومثل هذا الرأي يقودنا حتما للإقرار بزئبقية المعنى الذي يولده الشعر الحداثي الذي يفر بمعناه خارج الأطر الواضحة، فلذة القصيدة حين يكون معناها متخفّيا، حين تحبس أنفاس القارئ وهو يقرأها مرات عديدة ليكتشف ما تخفيه تلك الألفاظ البسيطة المألوفة، عكس القصيدة التقليدية التي تستخدم ألفاظا صعبة منمقة وبراقة قد يجد القارئ صعوبة في فهمها، لكن سرعان ما يفهمها بمجرد لجوؤه إلى القواميس، فمعانيها واضحة ومباشرة تتخفى خلف ألفاظها الصعبة.

لقد أبدت الحداثة العربية موقفا من التاريخ، والواقع والإنسان لتصير هاجسا معرفيا يفضي إلى رؤية شمولية بغية اكتساب وعي مغاير من خلال استقراء أقنعة النص في جميع مراميه، بما فيه التراثية[4].

---

[1] عبد اللطيف، محمد حماسة: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، ص: 646.

[2] براهيم، أنيس: من أسرار اللغة، ط6، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1687، ص 330.

[3] الرواشدة، سامح: في الأفق الأدونيسي، ردمك: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2006، ص:87.

[4] خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص 14.

وتعتمد القصيدة الجديدة في رأي الرحبي على المخيلة الشعرية تلك المخيلة التي لا تمارس مع الماضي اللغوي القطيعة بل إنها تتأثر به في جانب من جوانبها، يقول "من هنا تلعب المخيلة دوراً غير عادي في نثر الواقع، وتحويله إلى مخلوقات، صور وحيوات لغة، لا أميل إلى الاعتقاد بـ (القطيعة) بين راهن القصيدة العربية وسابقها، هناك الجذور والقرابة الروحية بين هذه القصيدة وتلك. وهناك أيضاً تطور أشكال التعبير من فترة إلى أخرى، للغة ذاكرتها الفريدة"[1].

تلك الذاكرة التي لابد للمبدع استغلالها لا قتلها "فالقصيدة الأخرى هي أيضاً يتسلقها بهلوانو اللغة لنقرأ ركام صور فارغة من الدلالة ونبض الحياة، فكأننا أمام مونتاج مفتعل من العبارات والألفاظ"[2]، فيضع اللوم على النقد الذي سكنه هاجس القداسة أمام مجموعة من الأسماء والمصالح[3]، فللشعر تلك الطبيعة المَلَكية فإما أن يكون وحده صاحب السيادة، وإلا فإنه يتنازل عنها نهائيا"[4].

ويربط سيف الرحبي في مقالاته النقدية بين قضية اللغة في القصيدة الجديدة، وقضايا الإبداع، وقضايا الاجتماع والسياسة والحروب، وغير هذا من الأمور الخارجية، التي تتعلق بحياة المبدع، وتوجه ميوله نحو الثورة أو التقليد والتبعية[5]، فالمرحلة التاريخية الحديثة "تتميز بحكم طبيعتها التحويلية التأسيسية بتفسخ البنى الاجتماعية القديمة وانهيارها، وبمحاولة تأسيس بنى جديدة على مختلف المستويات، وطبيعي أن تكون البنية الشعرية إحدى البنى التي كان لابدّ من أن

---

(1) الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص : 237-238.

(2) المرجع السابق ، ص: 238.

(3) المرجع السابق، ص: 239.

(4) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص: 147.

(5) ينظر: الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 1981/9/10م، وينظر: الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص:7، 44.

يطولها التغيير"[1]، "فالشاعر كائن مميّز لا يرضى بالمعنى الذي تضيفه العادة الإنسانية على الأشياء وإنما يبحث لها عن معنى آخر، ويصبح دوره في أن يوقظنا ويخلصنا من الأفكار المشتركة الضيقة"[2].

فالشعر تعبير فني دون اعتبار أسس معينة مسبقة، عن تجربة حياتية شخصية كيانية فريدة تلد مضموناً يعرب عن رؤيا خاصة للعالم، وللغة، يكون الإنسان أمام مصيره هو موضوعه الأول[3]، فهو يرفض أن يكون أسير أي شكل نهائي؛ لأن الحياة تتطلب منه البحث عن الجدة والعطاء بعيداً عن النظريات والمقولات[4]، ليسير على صدى المجددين الذين رأوا أن الآلهة هي من تمنحهم الشعر[5]، بمعنى أنهم لا يُخضعون الإبداع للعالم أو اللغة.

ويشير الرحبي في هذا الإطار إلى دور كمال أبو ديب، وما قدمته نظريته في مجال الأدب، يقول "فمثلاً ناقد طليعي مثل الدكتور كمال أبو ديب حين يقترح لدراسة الشعر العربي الحديث المنطلق التالي: "ولعل أبرز ما يتجسد في هذه الحركة هو الانتقال باللغة من كونها شيئاً محدداً وثابتاً، إلى كونها سلسلة من الإمكانيات والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة في قاموسيتها، إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية في جسد النص الأدبي بإمكانيات متعددة، مثرية إياها بهذه التعددية وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات، التي يمكن

---

[1] زراقط، عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، بيروت: دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1991م، ص:7.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ط2، بيروت: دار العودة، 1978، ص: 9.

[3] الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، بيروت: دار الطليعة، 1978م، ص: 80، 81، وأدونيس: زمن الشعر، ص: 150، 278.

[4] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، بيروت: دار العودة، 1979م، ص: 118-119.

[5] ينظر: هنري، بيير: الأدب الرمزي، ترجمة: هنري زغيب، بيروت: دار عويدات، 1984م، ص: 10- 14.

أن تقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة". إن هذا المنظور النقدي الصحيح لم يعد يعني مقاربة جديدة مثلما كان في الخمسينات، فالجديد الآن أكثر تعقيداً"[1].

إن الفكرة التي ينطلق منها كمال أبو ديب والتي يبني من خلالها نظريته حول اللغة هو أن نجعل منها طاقة تتفجر منها الدلالات والإيحاءات في الجسد النصي، وأن نخرجها من ثبوتيتها وجمودها وذلك بأن نطلق للمعاني العنان للتحرر والانطلاق في الفضاء الإبداعي.

ومهما كان الأمر فإن الأصيل لا يكون طفرة زائلة بل إنه يخلد ويثبت صلاحيته وتفرده سواء أكان شعراً أم نقداً[2]، لهذا وجه الرحبي نقداً مبطنًا لكمال أبو ديب بشكل غير مباشر عندما يعيب على الحداثة انبهارها بالنماذج الغربية، وبحثها عن لغة مؤطرة بقيود المناهج، يقول في نهاية حديثه: "تبقى الحداثة دوماً ذلك المشروع الناقص، واكتماله المتوهم يعني سقوطه في شرك الدوغمائية والتكلس؛ أي موته أو تحوله إلى مؤسسة قمعية، ويبطل أن يكون مشروعاً وفعل شعر وحياة يشهد بصدق على كل الأزمنة، انطلاقًا من زمنه الراهن... وربما جماع السجال حوله يدل على أن اكتماله في نقصانه، في نفيه المستمر لذاته وحاجته الدائمة إلى التشرد وراء ظل يختفي في دهليز أسئلة لن تكتمل"[3].

إن توجه الحداثة الذي سار عليه الشعراء المجددون، أصبح البؤرة المركزية في خروج النص الشعري من النمطية والاجترار وارتيادهم لعوالم الابتكار والفضاءات الأكثر حداثية، وإذا كان التوجه التقليدي في كتابة النص الشعري يؤسس على نقل المعنى الذي يبتغي الوضوح من خلال أسلوبية الشاعر المباشرة، إذ يتسم وعبر تعبيريته بلغة خطابية، فإن هذا مغاير تماما للتوجه

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 15.

[2] ينظر: زراقط، عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص: 105-106.

[3] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 20.

الحداثي المنطلق من إيمانه بطبيعة المشتركات الرابطة بينه وبين الفلسفة، فالتعبير إستراتيجية قولية هي أداة واصفة للمطلق والمجرد والنهائي واللانهائي[1].

فهذه اللغة الحداثية تنطلق من مفهوم التحرر لتصنع لنفسها منظومة تتأسس من فكرة الانفلات من قبضة القيود والقوانين المسطرة، بعيدا عن النمطية والاجترار والتحليق في عوالم الخلق والابتكار والإبداع اللامتناهي وذلك بالابتعاد عن الأساليب الواضحة المباشرة ورصف المعاني والتوجه نحو الغموض وتعدد المعنى والرمزية.

ويربط الرحبي بين اللغة الشعرية والحداثة، لأنه يرى أن اللغة تفرض سلطتها على الأشكال الشعرية والنص؛ لأنها هي ذاكرة الإنسان وحاضره، وفيها يتوغل إبداعه. ومصطلح الحداثة الذي ربطه أيضا بالجدة والإبداع[2] "مرادف لمصطلحات مثل: القديم والجديد، التقليد والابتكار، وأبناء اليوم وأبناء الماضي"[3] والنقاد ربطوها أيضاً بكل شيء يتعلق بالقيم الحياتية،بوصفها حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم[4].

والحداثة التي تحدث عنها الرحبي تلامس كل جوانب الحياة البشرية، يقول: "لم يعرف التاريخ البشري مثل هذه التحولات المفاجئة، كالتي اقتحمت الحياة والتفكير دفعة واحدة، واحتلت حتى عند الموغلين في العداء لها، المساحة كاملة بلمعان حداثتها وتقنياتها الخلابة وسط بشر، لم يبذلوا أي جهد في هذا الاتجاه، بل خضعوا طواعية لصياغة هذا المصير الحتمي من غير فعالية

---

[1] سلام، مهدي: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، ص18.

[2] المرجع السابق، ص: 36.

[3] زراقط، عبد المجيد: الحداثة في النقد العربي المعاصرة، ص: 196.

[4] الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، ص: 14، 17، 85، 88، 95.

إبداعية، تؤرخ للمشاركة في صياغته وفحواه، بهذا المعنى ستكون الحداثة هي التي صنعت البشر وليس العكس، إنها ليست خيار حرية وإبداع"[1].

والحداثة لم تمس جوانب الحياة البشرية فقط بل تجاوزت ذلك بأنها تبنّت مركزية الذات وذلك بالانطلاق من العقل ومعاييره لإظهار الحقيقة وبنت منظومتها الفكرية على الوعي وحده، ولكنها أعطت لنفسها الحرية في صياغة خطاب متعدد ورؤية متشظية في قراءة الأشياء والنصوص، وبالتالي كانت الحقيقة متجزئة وغير متجذرة إلى لا وعي الأشياء والنصوص، لأنها قرنت العقل إلى منظومة وعي آنيٍ ومتجدد.

يقرر الرحبي أن هذه الحداثة التي أثرت على القصيدة الجديدة، وصنعت أشكالها ولغتها لها عيوبها التي خلقت تحولات ساحقة لأنماط الحداثة الأخرى؛ فأدت إلى "هزة في الوجدان الجمعي، ولخبطة في جهاز الإستقبال الذهني والعصبي، حيث نرى هذا الجمع معلقاً بخيوط لا مرئية في رحلة ضياع يومي تمتد من: المأكل، والملبس، ولغة الكلام حتى نسيج القيم، والمعايير التي تنظّم عقد سلوك الجماعات والأفراد، التي انسلخت نحو الفظاظة والحقد وبذخ الاستعراض، نحو تفكك البنى والعلاقات المتوارثة التي كانت ركن الاجتماع المشترك، لصالح الاغتراب والأنانية المفرطة والوهم"[2].

فانقسم المبدعون إلى أقسام: قسم تمسك بالتجديد الحر، وقسم حاول العودة للماضي بحجة الحفاظ على الهوية والتراث، وقسم حاول أن يكون صورة من الآخر الغربي، فاقتضت الحداثة وجود إشكالية حقيقية مع القصيدة؛ إذ إنها أثارت إشكالاً من حيث العلاقة بالجاهز: تراثياً كان أم أجنبياً،

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 53.

[2] المرجع السابق، ص: 53-54.

وبخاصة أن الأجنبي يتخذ وجهاً سلبياً من حيث علاقة البلدان النامية بالغرب الصناعي ذي الطابع الاستعماري، كما أنها تثير إشكالاً من حيث علاقة الخلق الحديث بالبنية المجتمعية إن كانت تتيح ممارسته أم لا، وذلك على صعيد توفير المناخ الملائم بما فيه من حرية وثقافة لازمتين، فيكون للحداثة بهذا المعنى صلة بوظيفة الشعر في مجتمعٍ نامٍ"[1].

يضع الرحبي يده على أهم إشكاليات الحداثة في الوطن العربي، يقول: "ظلت الحداثة العربية في سجالاتها وقفاً على التجديدات الشعرية والثقافية، منطوية في كبرياء عزلتها، ناظرة إلى الواقع والتاريخ اللذين يزدادان سوءاً بعين الترفع والازدراء والقرف، وحتى حين انتمى بعض رموزها إلى مشاريع ما، لم يكن ذلك الانتماء إلا تجربة وجود شعرية ستدعم العزلة والانفصال اللاحقين"[2].

فالحداثة برغم ما أحدثته من انقلابات جوهرية في كيان القصيدة ومنحت الشاعر الحق في التحرر والتعبير عما يختلج في نفسه وهدمت تلك القوالب الجاهزة والقواعد الجامدة، إلا أنها في الوقت ذاته أحدثت هزة كبرى في المعايير المتفق عليها في المنظومة الجمعية، فظهرت التكتلات والانقسامات اللغوية واختلاف الآراء فيمن تقبل هذه الحداثة و من أنكرها نكرانا مطلقا وتشبث بالموروث اللغوي والقيم التي يحملها التراث، وبين من فقد هويته حين انبهر انبهارا كليا بالحداثة وانساق وراءها آخذا رديئها بجيدها متخليا بذلك عن مقوماته، كل هذا كان أدى إلى نشوء فوضى على الساحة الأدبية بين من قبل الحداثة وبين من رفضها وأنكرها.

---

[1] زراقط، عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص: 201.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 55.

وهذا الإنكار لأثر الحداثة والتنكر لها أدى إلى انحدار النقد واللغة والقصيدة، ونشوء تلك الفوضى في عالم الأدب. فلا أحد يستطيع أن يسلخ القصيدة ولغتها عن مضامين الحداثة التي كانت سبباً من أسباب ثرائها وتعدد أصواتها ودلالاتها، فالقصيدة أصبحت أكثر عمقاً ونضجاً تحتاج إلى قارئ خبير يستنطق شيفراتها اللغوية، ويفك تغاليقها ويسبر المجهول فيها، ويستنطق المخفي والمكبوت والمسكوت عنه في لغتها[1].

والحداثة الشعرية والثقافية عند الرحبي كان لها تأثيرها بالمناخ العالمي، فهي كما يرى: "ليست مثل حداثة الأدوات الاستعمالية والتكنولوجيا في مجتمعات ريعيّة، والفصل واضح المعالم في الحالة العربية، بل هي هجينة قلق خاص، مع تمثل قلّ أو كثر لوقائع الإبداع والتاريخ، تلك بعض سمات أساسية، أما الطَفْح الآخر في الثقافة الخليجية والعربية المرتبط بآلية الاستهلاك والوجاهة، فهو توأم الوقائع الفاجعة لحداثة النمط، حياة وأفكاراً"[2].

وهو يبرر ربطه لقضية اللغة بقضايا القصيدة الحديثة وأشكالها والحداثة والإبداع، لأنه يؤمن أن اللغة ذاكرة للأمم الإنسانية، هي التي تختزل بداخلها هموم الشعوب وتاريخها وهواجسها وأحلامها، يقول: "أطرح مسألة اللغة مدركاً أنها التعبير الواسع عن التاريخ والحياة في شموليتها، فالإنسان حسب ملارميه، كائن لغوي، واستناداً إلى كلام الناقد (يوسف سامي اليوسف) أن هذه المقولة ذات جذر أسطوري، ويذهب بعيداً حين يؤكد أنها وجدت مكتوبة على أحد المعابد

---

[1] ينظر: الموسى، د.خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص: 120.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 56.

الفرعونية، لماذا لا تكون كذلك إذا كانت هي نمط تفكير الفرد والجماعة منذ بدء الكائن البشري، وليست مجرد مفردات في سجون القواميس"[1].

ويرفض الرحبي ما شاع من مصطلحات الحفظ والقراءة فلا بدّ من عملية الهضم وإلا استحالت الكتابة إلى سطوح فارغة ولعب وتقنية وشكلانية بالمعنى الرديء للكلمة، فاقدة الجوهر والروح[2]، فاللغة في القصيدة الجديدة ضمن إطار الحداثة لابدّ أن تكون "وسيلة وغاية، أي أنها أصبحت هدفاً في ذاته، يصنع المبدع بها وفيها ما شاء من تكوينات يتعالى بها على محفوظه القديم والقريب، حيث يدفع اللغة للتعبير عما لم تتعوده، ويطوّعها لمهام لم تكن من اختصاصها، وأصبح العبث–عند شعراء الحداثة– توظيف اللغة للتعبير عن (معلبات) فقدت شرط الصلاحية، ومن العبث توظيف اللغة شعرياً للتعبير عمّا يمكن أن يتحقق في صيغة نثرية"[3].

كل هذه عوامل ساهمت بنضوج اللغة في القصيدة الحديثة، وتحررها من قشور التقليد فدخلت في حيز اللامتوقع خارجة عن معاييرها منحلّة من القيود الصارمة[4]، فالمألوف من القول لا يثير في المتلقي أي إحساس؛ لأنه يجري بحسب الإلف والعادة، أما إذا كان هذا القول مخالفاً لما اعتادت عليه تقاليد المتلقي، وانزياحاً عن المعهود والمألوف، عندها يحقق القول الصدمة التي

---

[1] الرحبي، سيف ، ذاكرة الشتات، ص: 38.

[2] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص:236.

[3] عبد المطلب، محمد: النص المشكل أو قصيدة النثر، القاهرة: دار العالم العربي، 2011م، ص: 23–24.

[4] ينظر: بركات، وائل: مفهومات في بنية النص، سوريا: دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص: 74.

أشار إليها جاكبسون، والتي تقود إلى الأثر المنشود[1]، من خلال عملية هدم وتفكيك ثم إعادة بناء النص دلالياً[2].

وهذا سيقودنا للحديث عن إشكالية أخرى تحدث عنها الرحبي تضم في رحابها العديد من القضايا، وهي تتعلق أيضاً بهذا الفصل: القصيدة الحديثة وأزمة الشكل الشعري (قصيدة النثر). وهي قضية تشغل حديثاً عن ظواهر متعددة سنفصل القول فيها في المبحث الأخير، لهذا الفصل محاولين جمع ما تناثر في كتابات الرحبي حولها وحول الجدل النقدي القائم مع بسط الحديث عن وجهة النظر للنقاد حولها ومحاورة الرأيين.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 77.

[2] الجزار، محمد فكري: لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، ط2، مصر: ايتراك للنشر والتوزيع، د.ت، ص: 20.

ملخص المبحث الثاني:

إن اللغة الشعرية المستخدمة في القصيدة الحديثة أدت إلى تحرك الأطر العامة والمضامين للقصيدة الحديثة التي لا تؤمن بالصناعة اللفظية، وينطلق الرحبي بقضية مهمة هي حرية الشاعر بانتقاء النصوص وبناء اللغة القائمة على المتناقضات والغموض، فلا بد للقصيدة أن تواكب هذا الواقع المتغير باستخدام ألفاظ ورموز مناسبة، وهذا مغاير للضرورة الشعرية.

فالرحبي يهتم بالتراث الشعري وهو على وعي كامل بأهميته كجزء من الثقافة التي يمتلكها الشاعر، والنقد القديم أعطى للشاعر فرصة التمرد على السياقات الشعرية وإعطاء الفرصة بإعادة الكلام وصياغة التراكيب دون أي قيود تذكر.

وبرر الرحبي للشاعر خروجه عن الإطار العام والقواعد والقوانين التي تحكم القصيدة، فهي تعتمد على المخيلة الشعرية التي لا تنقطع عن الماضي اللغوي بل إنها تتأثر به، فالشعر تعبير فني دون أن يكون مقيداً بأسس معينة إذ يعبر عن تجربة شخصية ونجد مضموناً يعبر عن رؤيا خاصة، وباستخدام اللغة التي يريد.

والرحبي ربط بين اللغة الشعرية والحداثة على اعتبارها الهيكل الرئيس لبناء القصيدة الحديثة، واللغة الشعرية لا بد أن تكون برأيه وسيلة وغاية أي أن يضع المبدع ما يريد من كلمات شعرية يتعالى فيها عن محفوظه القديم.

وقضية وضوح المعنى لا يعيرها الشاعر أدنى اهتمام لأنها موجودة في رؤيته الخاصة، فأصبح الشاعر يفر عن كل ما هو مألوف ويستخدم ألفاظا غير واضحة وهذا ما اعتبره الرحبي إبداعا وبراعة في توظيف واستخدام المادة اللغوية للتعبير عمّا يجول في خاطره.

المبحث الثالث: القصيدة الحديثة وأزمة الشكل الشعري (قصيدة النثر):

إن انفتاح القصيدة المعاصرة على التغيرات التي طرأت على الساحة الأدبية جعلها تشهد جملة من تلك التغيرات التي أثرت فيها شكلا ومضمونا، وأدت إلى انسـلاخها عن التقاليد، وتحررها من عبء الوزن والقافية والموسيقى العروضية التي نادى بها الخليل، هذا التحول الجذري الذي مسها شكلا ومضمونا لم يكن ليمر مرور الكرام، فقد خلف أزمة في الأوساط الأدبية خاصة من ناحية الشكل، فلم يكن من السهل على القارئ والناقد وحتى الشاعر تقبل هذا الشكل الجديد بسهولة.

ويناقش سيف الرحبي في مقالات متعددة أزمة القصيدة التي أثرت في بنيتها ومضامينها؛ إذ أن الشاعر سعى دوماً للتخفيف من عبء التقاليد والقيود في لغته، وفي مضامينه وفي أشكاله الشعرية. فانتقلت القصيدة من حيزها الضيق لتتأثر في بناها بمعطيات الحضارة الجديدة، يقول: "الكتابة كما الحياة حركة أبدية في غابة الأشكال التي تكتسب شرعية وجودها من هذه الأخيرة ... عبر تعاقب الأجيال الإبداعية، والإنسان يبحث عن فريسته الهاربة دوماً في تخوم اللغة؛ ليخلق المعادل الفني لتجربته الحياتية ... فالتجريب والبحث المضني عن فضاء جديد للكتابة ليس نزقاً عابراً، كما يزعم دعاة الجمود العقائدي والفني أو "ولدنة" لا مبرر لها.. تاريخ الأشكال الفنية في حقول الخلق يعلمنا هذا الدرس البليغ، فالحركات الكبرى في الفن والأدب لم تتكون إلا في أعقاب الكوارث والانعطافات الحادة في تاريخ الأمم، حيث النفس البشرية تنفجر مخزونات آلامها

وتمزقاتها معبراً عنها في بحث المبدع عن لغة تستطيع استيعاب اتساعاته الرؤيوية... عن احتدام أشواقه إلى حياة على نقيض الدمار المحيق"[1].

وبما أن اللغة جزء من هذا الفضاء الكبير فأي تغير يطرأ على هذا المحيط الخارجي فللغة نصيب أوفر من هذا التغير، كذلك القصيدة العربية قدعرفت تغيرات عديدة منذ نشأتها عبر العصور فهي المتنفس الذي يلجأ إليه الشاعر ليعبر عن مختلجات نفسه ومكنوناته الدفينة وتمزقاته وآلامه، وتغير القصيدة مرتبط بكل تلك الأحداث الطارئة على حياة الإنسان، وما وصلت إليه القصيدة اليوم يعكس تلك الأوضاع التي تعيشها الشعوب في العالم.

فالقصيدة تأثرت بعوامل كثيرة أدت إلى تطور بنيتها الداخلية الفنية والموضوعية وتمثلت بسلسلة من العلاقات "بين الأمس واليوم والغد، وبين التراث والمعاصرة والحداثة في علاقة جدلية، وهي تشد الإنسان إلى أرضه وتاريخه وتعزز الروابط القومية، وتبعث الثقة في النفس الجماعية وتميزها من غيرها"[2]. فالنقاد أقروا أن "الحسَّ التاريخي يستلزم بصيرة لا تقتصر في إدراكها المنطوي من الزمن الماضي، وإنما تدرك كذلك استمرار وجوده في الحاضر. هذا الحس التاريخي يلزم الأديب ألّا يكتب بروح جيله الكامن في أعراقه فحسب، وإنما بشعور هو أن الآداب الأوروبية كلها منذ عهد هوميروس إلى اليوم، وما دخل تلك الآداب من تراث بلاده جميعاً كل هذا موجود. آنيا، هو يؤلف معاً نظاماً آنياً"[3].

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 39.

[2] الموسى، د.خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص:16.

[3] خوري، منح: الشعر بين نقاد ثلاثة، بيروت: دار الثقافة، 1966م، ص: 76. وينظر: روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة: جميل الحسيني، بيروت: منشورات المكتبة الأهلية، 1963م، ص: 23.

كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر إيذانا بدخول تيارات فكرية ومذاهب أدبية، تعددت مشاربها وتنوعت مرجعياتها الفكرية، فتباينت بذلك أشكالها التعبيرية وآلياتها الفنية وفق أسس شعرية، رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة التي لا تقوى الأشكال التقليدية على حملها، مما أدى ببعض الشعراء إلى الإعلان عن ضرورة استحداث أشكال شعرية جديدة،[1] وأصبحت القصيدة واقعة تحت وطأة المدارس فترة من الزمن،وأشار الرحبي إلى وجود محاولات للتمرد على الشكل التقليدي، واللغة عند القدماء، يقول:"عبر العهود السابقة نحدق في البوابات التجديدية آنذاك، ونجد: أبا تمام، المعري، المتنبي، أبا نواس قد كسروا العمود الفقري في جسد القصيدة التقليدية، وأوصلوا لغة الشعر إلى أقصاها في التعبير عن الاضطرابات التي أنبتتها المدينة بإيقاعاتها المستجدة في الذاكرة العربية"[2]. هذه الاضطرابات كما يرى الرحبي أثّرت في أشكال القصيدة، وفجّرت فيها تخوم اللغة لنجدنا أمام نصوص تمرّدت على أصولها، ولم تعترف بالقيود حتى أنها تجاوزتها في جنسها، ولم تقم وزناً للفرق بين الشعر أو النثر.

فكسر تلك القيود والتمرد على تلك القواعد الثابتة وحده كفيل بخلق روح جديدة تتماشى مع متطلبات العصر، وتساعد في خلق جو مناسب للشاعر لكي يفجر إبداعه دون أي قيود تعيقه، لتتلون القصيدة بأشكال عديدة تهافت الشعراء على التنويع في كتابتها.

---

[1] كاملي، بلحاج: اثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والاصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2004م، ص12.

[2] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 40.

لذلك أصبح من الضروري على الشاعر المعاصر أن يجدد في طرق تعبيره وأدواته الفنية، تماشيا مع مستجدات العصر،فكان التمرد والتحرر من القيود والأشكال القديمة هما أولى مداخل هذا العهد الجديد.[1]

والرحبي ألمح إلى تأثر الشعر بالمدارس الغربية وتحدث النقاد عن تأثير مدارس كالرومانسيةRomantisme، والرمزيةSymbolisme، والسوريالية Surrealism التي غيرت في بنية القصيدة العربية منذ مطلع القرن الماضي[2]. فالرومانسية كانت أهم مدرسة في تاريخ الأدب الأوروبي؛ إذ استطاعت أن تخترق تخوم المدرسة الكلاسيكية العريقة، وهي لمتولد من عدم ؛ وإنما مهّدت لها ظروف اجتماعية، واقتصادية، وسياسية، وفلسفية، وأدبية زعزعت أركان التقاليد الأوربية الكلاسيكية، وهيأت مناخاً صالحاً لولادتها[3].

فاستطاعت الرومانسية "أن تقلب الفكرة الكلاسيكية عن الخيال رأساً على عقب، فبعد أن كان دليل مرضٍ في العمل الفني أصبح قوة صاهرة تضع وحدها الشكل العضوي في بنية

---

[1]كاملي، بلحاج: اثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص13.

[2]للتوسع في تأثير الرومانسية انظر: بلاطة، عيسى: الرومنطقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، بيروت: دار الثقافة، 1960م. إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، مصر: دار الفكر العربي، 1955م. الربيعي، محمود: في نقد الشعر، القاهرة: دار المعارف، 1986م، ص:129.

للتوسع في تأثير الرمزية انظر: الجندي درويش: الرمزية في الأدب العربي، الفجالة: مكتبة نهضة مصر، 1958. أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، القاهرة: دار المعارف، 1978م.

للتوسع في تأثير السريالية انظر: ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دمشق: دار المأمون للتراث، 1978م. وجيدة، عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت: مؤسسة نوفل، 1980م.

[3]ينظر: تيغيم، بول فان: الرومنسية في الأدب الأوروبي، ترجمة: صياح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1981م، ص: 153 وما بعدها.

القصيدة[1]، وحاول الرومانسيون العرب أن يجاروا الرومانسيين الغربيين في تجديد إيقاعية الشعر، فاستخدموا بحوراً غنائية خفيفة ومجزوءة، وتخففوا من سلطة القافية الموحدة، فنظموا المقطعات، والرباعيات، والشعر الحر... ونظموا المخمسات، والسداسيات، والمزدوجات، والشعر المرسل، وهذا التنوع في إيقاع الشعر العربي منحه ليونة، وتنوعاً، وحرية مما مهد لولادة القصيدة الحداثية فيما بعد"[2].

وحقيقة ما كان للقصيدة العربية أن تتطور بهذا الشكل، وتكتسب هذه الجمالية والمرونة لولا ذلك التأثر الكبير بتلك المدارس المقيمة في الغرب، فمدارس بحجم الرومنسية والرمزية وغيرهما من المدارس الأوروبية لها الأثر الواضح في تغير شكل ومضامين القصيدة العربية لتبدوا بهذه الصورة التي هي عليها اليوم.

ويشير الرحبي إلى وجود تلك التأثيرات، لكنه لا يخوض غمار البحث المتعمق بها. فقد كان قادراً على تلخيص كل شيء بالتلميح، ووضع يده مباشرة على الأساس الذي أدى لكل هذه التشعبات، وكثيراً ما أثار قضية العوامل الخارجية التي تعانيها القصيدة مع العالم. فأنكر المذاهب التي حاولت أن تقيد وظيفة الشعر أو تحد ماهيته أو تؤطر حدود وظيفته، يقول: "الفنون الشكلانية واللغوانية التي تحاول إخفاء فقرها الروحي، والدلالي بالاستعراض اللغوي، واللمعان البراني للتوليدات الصورية، وافتعال الإدهاش، ليست هي ما يدل ويحصن ضد الانهيار الكاسر .. خاصة

---

[1] الموسى، د.خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص: 56.

[2] الموسى، د.خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص: 68.

وأن الألعاب الشكلية للصورة أصبحت تعميماً شعوبياً تسوقه مؤسسات الاستغلال، والتدمير في كل وسائل الاتصال الجماهيرية"[1].

إن جوهر الشعر منعجن بالوجود اللغوي ، ويرتبط وجودهما معا بإثارة الدهشة والراحة النفسية والإعجاب، ولا يتحقق الإبداع الشعري إلا بالخلق اللغوي ،فلا يكون للشعر فعل السحر إلا إذا أحسسنا أنه خلق جديد وذلك عن طريق اللغة الخالقة، أي اللغة البكر، كما تفقد اللغة الفاعلية الساحرة والقدرة الخالقة بفعل استخدامها المتكرر وألفتها، ولا سبيل إلى إعادة توهج الحياة إليها عن طريق الإبداع الشعري، ليس بانتقاء مفردات غير مألوفة وإنما برصفها بشكل مفاجئ وغير مألوف[2].

فالرحبي لا يريد للشعر أن يصبح وسيلة، ويتخلى عن مهمته الجمالية والإبداعية التي تتجاوز حدود المنطق، والقواعد والقوانين، يقول: "هل أستطيع القول، إن الشعر بمعناه الشاسع الذي طوح به دوار البحث الجمالي واللغوي والتاريخي هو ما يشكل نوعاً من خلاص الروح، وهي تكابد قسوة الواقع، وتشظي القيم النبيلة، وانحدار التاريخ .. الروح المجروحة بكل أنواع الغيابات، والمحاصرة بغزارة الدم المراق في الأرض الخراب"[3].

فالشعر "دخل في التفاصيل والجزئيات والهوامش والظلال والحيثيات والتخوم والشواطئ والحدود كلها، بلا قيد أو شرط تفتح منافذ متجددة، وذات مرونة عالية، وكفاءة مضاعفة تتطور

---

[1] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 114.

[2] عبد الله، العشي: أسئلة الشعرية: بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009م، الجزائر، ص25.

[3] المرجع السابق، ص: 114.

باستمرار في سبيل تحقيق إضاءات متوالدة للنص"[1]، هذا ما أدركه الرحبي الناقد، فالقصيدة التي عانت زمناً من القوالب الشكلية، التي فرضتها سلطة التراث كما وصفها بقوله: "ربما كتبت أول قصيدة وفق هذا النظام المغلق في كهوف السلف ولغته؛ لأن أي خروج عنه مروق وإلحاد، وما زال أصحاب هذا الرأي الظلامي عند رأيهم حتى لحظتنا الراهنة ، وبشكل أكثر عنفاً وتطرفاً ولا عقلانية"[2].

وهذا النظام المغلق–لا يتناسب و طبيعة القصيدة الجديدة التي بدأت تتعامل مع موسيقاها وألفاظها وصورها تعاملا جديدا، فكان من البديهي "أن يختلف الإطار العام الذي يضم هذه العناصر عن الإطار القديم، وكما كان هذا الاختلاف بين الشاعر المعاصر، والشاعر التقليدي في استخدام وسائل التعبير الشعرية الأساسية ضرورة فرضها التطور العام في معنى الشعر، ومهمة الشاعر فكذلك كان اختلاف إطار القصيدة الجديدة عن الإطار القديم ضرورة يفرضها ذلك التطور نفسه"[3].

لذلك يجب الاقرار بطبيعة القصيدة المرنة القابلة للتجديد وفق متطلبات الزمن وحسب احتياجات الشاعر الذي يرى فيها المتنفس الذي يلقي فيه همومه وآلامه، فالقصيدة ما بين نظامها التقليدي المغلق وبين ما هي عليه اليوم قد مرت بمراحل كثيرة وتخطت عقبات كبيرة لتثبت للعالم أحقيتها وشرعيتها في التطور والتجديد وكسر كل القيود التي تقف حائلا بينها وبينه.

---

[1]عبيد، محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، عمان (الأردن): دار مجدلاوي، 2007م، ص: 67.

[2]الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 6.

[3]إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص: 239.

ويدرك الشاعر أهمية التجديد اللغوي حتى يكون ذلك مؤشرا جماليا على مستوى القصيدة الحديثة،كما أنه يدرك مدى إمكانات اللغة واكتنازها لأسرار الخلق والإبداع، ولكن ليس كل جديد مرحب به فقد انقسم الشعراء إلى مؤيد لهذا الشكل الجديد وبين من كان متمسكا بشكل القصيدة التقليدي والتي وصفها الرحبي بالنظام المغلق[1].

والرحبي آمن بوظيفة الشعر بوصفه رؤيا، وجعله قضية مستقلة، ونقله من اعتباره انفعالاً أو وصفاً أو حكمة إلى اعتباره "رؤيا في الإنسان والوجود وتستشف العالم وترسم الأبعاد،"[2] فلا يقتصر التجديد في القصيدة والحداثة في الأغراض والألفاظ، بل إنه يأتي من الداخل من أعماق القصيدة لتتجاوز المحاولات الشكلية التي قامت بها حركات التجديد الشعري المعاصرة والسابقة، بتفجير إمكانات الخلق الشعري. فالشاعر لا يعنيه آخر صيحات الموضة الكتابية هو في حالة الكتابة– كما يصفه الرحبي– " تتحول خرائط الخارج بسراباتها، وحقائقها إن وجدت، إلى امتداد أروقة جمالية، لبستان الداخل بسراباته وحقائقه، التي ربما تتجلى ولو كإشراقات عابرة كنوع من تسوية ممكنة مع وجود صعب وعمر هارب"[3].

من هنا وجد الرحبي أن القصيدة نزعت نحو أشكال جديدة لم تتصل بالماضي إلا بطريقة "النفي الخلاق، فاللغة الجديدة في جموحها إلى النقض وارتياد قفار جديدة في التعبير، تخلق لنفسها فضاءً خاصاً تمارس فيه الرفض بضوابط أقل مما كانت عليه عند شعراء المرحلة السابقة، حيث العقلنة والتصميم في الحقل الشعري الذي تتداخل فيه الوقائع، وقائع تاريخ حقيقي ومتخيل مع

---

[1]عبد الله، العشي: أسئلة الشعرية: بحث في آلية الإبداع الشعري، 2009م ص26.

[2]أبو سيف، ساندي سالم: قضايا النقد والحداثة دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، عمان (الأردن): دار الفارس للنشر والتوزيع، 2005م، ص: 50.

[3]الرحبي، سيف: القاهرة أو زمن البدايات، ص: 137.

الشخوص برموزها وفق حساسية الوعي السائد لتلك المرحلة .. إنها مسألة تاريخية للشعر في سفرها الكلي نحو المجهول"[1]، ولم يجد الرحبي هذا الوعي بأنماط الحداثة للقصيدة سائداً إلا عند "القلة التي ذهبت إلى المعنى العميق للقراءة كهاجس وجود ومصير، كون الكتابة هي إعادة قراءة عميقة للنصوص والثقافات المختلفة، كما للحياة والوجود بمختلف تجلياته وأشكاله"[2].

فمنطق رفض القصيدة القديمة هو رفض مبرر نابع من فلسفة جديدة أيقنت أن التجديد ضرورة، وأن المنظومة القديمة صارت تعيق نمو الابداع بدلا من تحفيزه وإطلاق العنان له، فالقصيدة وهي في حضن الحداثة امتلكت الرغبة في المغامرة والسفر نحو المجهول، وارتياد فضاءات جديدة تكتسي منها أثوابا جديدة تتزين بها كل مرة.

إن التجديد في الشعر ظاهرة طبيعية تطورية في كل زمان ومكان بدأت منذ وجد الشعر أساسا واستمر هذا التطور شيئا فشيئا إلى أن وصل إلى القصيدة المعاصرة، فالتجديد فيها لم يبدأ من فراغ وإنما كان استمرارا لجهود شعراء سابقين من العصور المختلفة كانت لهم محاولات كثيرة ومتعددة للتجديد في بنية القصيدة وموسيقاها،[3] فبدأت القصيدة المعاصرة تخرج من إطارات التقييد البلاغي والعروضي؛ لتتوسع نحو أجناس أرحب "فالجيل الأخير من شعراء الحداثة لم يعد يعطي اهتماماً كافياً للإيقاع الخليلي، بليرى فيه قيداً على الشعرية يحاصر طاقاتها وإمكاناتها الإبداعية، بوصفه هيئة صورية غير محققة للتمايز بين المبدعين من ناحية، وغير قادرة على استيعاب مغامراتهم من ناحية أخرى ... فانتهاك الإيقاع الخليلي قد لازم الشعرية في مسيرتها المغرقة في

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 16.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص:7.

[3] محمد، عباس عرابي: التحولات في بناء القصيدة العربية المعاصرة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008م، ص16.

القدم ... فالشكل التقليدي للإيقاع يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكنينات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب، وتغلبه على إبداعه وشخصيته، بينما الوسائل الجديدة التي يأخذ بها الشعر الحر تتيح للشاعر قدرا أكبر من الحرية التي تقوده في طريق الإبداع، وهذا ما دفع الشعراء في عصرنا إلى إيجاد استعارات موزونة غير منفصلة عن أصولية الأوزان العربية الخليلية[1] ويجب أن ندرك أن (قصيدة النثر) لم تهجر الإيقاع تماما، ولم تبعده عن منطقة عنايتها نهائياً، وإنما معناه أن للحداثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة، وهي مناطق تندمج مع البنية اللغوية والدلالية اندماجاً كلياً. وفي هذه المناطق يتدخل الحس الصوتي ليكون بديلاً للإيقاع المحفوظ، وهذا الحس يعتمد (الحرفية) مدخلاً للإيقاع. ولا شك أن التراث كان له مغامراته مع هذه الحرفية، لكن مغامرة الحداثيين لها خصوصيتها المفارقة؛ حيث أصبح (الحرف) عندهم أمة قائمة بذاتها، لاحتماله كثيراً من الرموز والإسقاطات، وامتلائه بالإيقاعية حال تردده على نحو منتظم"[2].

فقضية الخلق الفني كما عبر عنها النقاد أو معجزة الشعر أو بتعبير آخر قضية التحول بالمعطيات الحياتية أو الذهنية، أو بهما معا، إلى فن شعري، ومعجزة الخلق هذه عبر عنها بودلير بقوله: "من الطين الذي عجنته طلع الذهب، ووصفها إيليوت بقوله: "ليست عواطفنا محور القيمة الفنية، وإنما المحور هو الطريقة التي ننسق بها تلك العواطف ونعبر عنها. صراع الشاعر يحول

---

[1] المرجع السابق، ص18.

[2] عبد المطلب، محمد: النص المشكل أو قصيدة النثر، ص: 27-28.

آلامه الذاتية إلى شيء خصب غريب وشيء عام وموضوعي، إن ذلك الصراع هو وحده الذي يمثل الحياة بالنسبة للشاعر"[1].

فالشاعر يمتلك لغة شعرية "تكوّن بمعناها الخاص نسيجاً خصوصيا في الكلام أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد[2]، ودفق واحد"، لهذا مارست القصيدة سلطتها" فلم تكتف بالقفز فوق التفاعيل، بل تخطت نموذجية اللغة، ومارست كماً هائلاً من المفاجآت التعبيرية الدلالية التي صدمت التلقي في ذوقه أحياناً، وفي فكره أحياناً، بل وفي معتقده في بعض الأحيان، ولم تتوقف هذه المفاجآت على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون"[3].

إن الصدمة أو عنصر الفجاءة الذي أحدثته القصيدة اليوم نابع من ذلك التحول الجذري الذي عصف بالتقاليد اللغوية وألقى بها نحو الزاوية، وأوغل في غابة الحداثة باحثا عن المغامرة في ذلك الجديد الغامض، مخلفا وراءه صراعا منتفخ الأوداج بين الموروث التقليدي والجديد القادم من الغرب.

لم تعد القصيدة الحديثة تعترف بالقوانين أو القواعد؛ لأنها قادرة على أن "تفرز أنماطها الذاتية، وسننها العلامية والدلالية، وبذلك يكون السياق الداخلي هو المرجع لمجموعة القيم الدلالية حتى كأن النص معجم لذاته"[4]. فقراءة النص تعني "قراءة مرجعه، وفهم واقعيته الأدبية بوصفها

---

[1]زراقط، عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص: 165.

[2]أدونيس: زمن الشعر، ط2، بيروت: دار العودة، 1987م، ص: 94.

[3]عبد المطلب، محمد: النص المشكل أو قصيدة النثر، ص: 29.

[4]المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، القاهرة: الدار العربية للكتاب، 1972م، ص: 114.

تركيزا على هذا المرجع، أو تأكيدا عليه أو مطابقة معه فدراسة النص هي دراسة انتمائه للواقع"[1]، وإن فرار الحداثيين من العروض أمر فرضته المقدمات السابقة؛ "ذلك أن كل مرحلة شعرية كانت لها منطقة للبدء، ومنطقة للوصول، وبين المنطقتين كانت تمارس مغامراتها التجديدية في اعتدال أحياناً. وفي غلو أحياناً أخرى"[2]، فالشعراء المحدثون وجدوا في القافية والعروض قيوداً يقول خليل مطران: "وأنت تعرف أن قيود القافية في القصيدة العربية مرهقة، وكثيراً ما وجدتها عقبة في إطّراد الفكرة ..إن الفن الصحيح ينضج في جو من الحرية، وهذه القيود الثقيلة– قيود القافية الواحدة و الوزن– تتعارض مع حرية الفن، وإذا كان للقدماء طريقتهم، فمالنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا؟ "[3].

والرحبي كان يعي أن قصيدة النثر كانت نتاجاً للتطور الاجتماعي والثقافي والسياسي، ولكنها لابد أن تكون جزءاً من الاستمرار للمسيرة الشعرية على امتدادها في القديم فهذا الشكل الفني الجديد الذي بات يحتل مساحة كبيرة في النتاج الشعري العالمي عامة، وفي المشهد الشعري العربي بشكل خاص يجمع جماليات شكل القصيدة المتمثلة في الصورة والتخيل والرمز والرؤيا وشفافيتها، وجماليات النثر المتمثلة في التحرر من أسر الوزن الشعري والانطلاق في آفاق التحرر اللفظي والتركيبي[4]، يقول الرحبي: "جدل الأشكال وتطورها، دائماً يخضعه الفرقاء إلى منطلقات تنظيرية تاريخية وفكرية، تتعلق بهوية اللغة وقيمتها الثابتة المقدسة، وتلك المتحركة المتطورة باستمرار، مما يطرح بالضرورة قيم الأمة وتراثها في إلحاح الجدل ومتطلباته ... إذ كانت أشكال التعبير واتجاهاته

---

[1] العيد، يمنى: في معرفة النص، بيروت: دار الآفاق للتجديد، 1985م، ص:55.

[2] عبد المطلب، محمد: النص المشكل أو قصيدة النثر، ص: 91.

[3] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، القاهرة: دار الشروق، 1984م، ص: 58.

[4] سوزان، برنار: قصيدة النثر،، ترجمة زهير مجيد مقامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دمشق،، ط 2 ص45.

وإيقاعاته المختلفة تثري بعضها عبر الرغبة الصادقة في الحوار والكشف عن منابع الحقيقة الإبداعية، وكذلك الأمكنة العربية التي ينتج فيها هذا الإبداع وهذه الثقافة التي تشكل معماراً متعدد القسمات والخصوصيات، ومن هذه الرؤية لا معنى للتعالي الزائف الذي يبديه البعض اتجاه الآخر تحت مبررات لا تخدم إلا أغراض التعصب والرؤية الضيقة"[1].

لم يحاول الرحبي أن يخوض في غمار كتاباته النقدية سجالات تتعلق بالمصطلحات أو بقضايا أخرى كالريادة، يقول: "كلمة رواد هي الأخرى مطاطة فهناك الريادة الحقيقية في سياق التجديد الشعري والثقافي، بما فيها قصيدة النثر التي أصبحت تشكل المتن الشعري على نحو ما برغم ما تدعيه من امتياز نبذ وهامشية أصبحا من نصيب الشعر العمودي المتوارث: إنه نوع من سخرية القدر؛ حيث مارس التاريخ مكرهاً بحدة حسب التعبير الهيجليي إن صح في هذا السياق، وهناك الريادة الصدفوية البرانية التي تنطبق على بعض الشعراء في تلك المرحلة، التي اتسمت بالتأسيس. ليس لأنهم شعراء رادو الحداثة والإبداع الحقيقيين بل لأنهم كتبوا في تلك المرحلة"[2].

فلو فتحنا الباب للحديث عن الريادة فإننا سندخل جدالا كبير لا مخرج له، ذلك أنها _كما وصفها الرحبي_ كلمة مطاطة لها أكثر من مدلول كما لها أكثرمن شخص يرى أن الريادة من حقه وأنه صاحب السبق في سياق التجديد. ثم إن الحديث عن هذا الموضوع يخرجنا عن جوهر النقاش الحقيقي ويجعلنا نركض خلف مواضيع تطرح الكثير من الإشكالات ولا نحصل منها في الأخير على أدنى فائدة لأنها مجرد قشور لا تعبر عن الجوهر الحقيقي في أي دراسة.

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 102.

[2] المرجع السابق، ص: 108.

هذا يلخص لنا منهج الرحبي في تحديد شعرية النصوص التي لا تتعلق عنده بقضايا عابرة كالريادة أو الشكل أو تلك الأدوات النقدية المبهرجة، التي حملتها سموم الأفكار السطحية، فقصيدة كقصيدة النثر حتى تثبت جدارتها واستحقاقها لابد "أن تكون صادرة عن إرادة تنظيم واعية، فتكون كلاً عضوياً مستقلاً، وهي ذات إطار معين، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، يمكن بها بناء أبحاث وقصائد، فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر فعليها مهما كانت معقدة أو حرة في الظاهر أن تشكل كلاً وعالماً مغلقاً، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة"[1]، فالرحبي يرى أن سؤال الإبداع الشعري الراهن، سؤال إشكاليات متشعبة ومدوخة تتناسل باستمرار وإلا أصبح السؤال عادة روتينية فارغة، نوع من بيروقراطية كتبة حصيفين ومواظبين لكن من غير لوثه أو إطلالة حمقاء على الهاوية"[2].

فلا شيء يحدد هوية النص أو الخطاب أكثر من إبداع واضعه "فالركيزة الأولى ترتد إلى المبدع، وقدراته الداخلية عقلياً، ونفسياً، والركيزة الثانية تتوجه بكل هذه الطاقة الداخلية المزدوجة إلى المتلقي المقصود سواء كان متلقياً خاصاً أم عاماً، وفي الوقت نفسه فإنها تستحضر العالم لتسلط عليه الوعي كلياً وجزئياً، أما الركيزة الثالثة، فإنها تتوجه إلى (النص) بوصفه نصاً مفارقاً للنصوص الخالصة التوصيل، أو لنقل إنها تتوجه إلى استحضار الخصوصية التعبيرية المفارقة للغة التخاطب التلقائية"[3]، فالمبدع لا يهتم بالشكل أو الهيئة أو النظام الذي سيقع عليه قدر اهتمامه بمقدرته المطلقة على حمل ما يتأجج بداخله من إيحاءات ودلالات معقدة، منها ما يتعلق بالذات أو الآخر، ومنها ما يتعلق بالسلطة والنظام، ومنها ما يتسع ليشمل العالم واللغة.

---

[1] أبو سيف، ساندي سالم: قضايا النقد والحداثة، ص: 175.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة وال>وجوه، ص: 108-109.

[3] عبد المطلب، محمد: النص المشكل أو قصيدة النثر، ص: 96.

لقد اقترنت قصيدة النثر بطموح جمهور الشعراء الذين كانوا يصبون إلى الانقلاب على سلطان القواعد إلى عالم رحب الآماد، مترامي التخوم، مفعم بالحرية وعليه كان النزوح إلى الحرية من البوادر الأولى لظهور قصيدة النثر، ولاسيما حين أخذ فريق من الأدباء يشعرون أن الكتابة زقاق غير نافذ وبعبارة أخرى حين غدا الشعر تعاملا فرديا مع الألاعيب اللفظية، واتباعا مشوها للقواعد الأكثر فنية[1].

فقصيدة النثر كانت عصارة صراع طويل ومتواصل مع فلسفة التغيير التي عصفت بالمنظومة التقليدية التي قدست الشكل وأعلت من شأنه على حساب المعنى.

ويسلط الرحبي الضوء في هذا الإطار– قصيدة النثر– على المبدع الذي كان نتاجاً متشظياً تنازعته الرغبة في الخروج على القواعد الفارغة التي قيدت وحدّت من لغته وإبداعه، فحاول أن يتصارع معها، ويتغلب على سطوها بالنزوع إلى تلك القصيدة التي يكون هو وزنها وإيقاعها، يقول: "انكسرت أشياء كثيرة، تصدعت عن أماكنها المعتادة، وفيما تصدع تلك السطوة المتوارثة لشعر المنابر ومواصفاتها المحفوظة غيباً والتي لا تعني جوهر العملية الإبداعية في شئ: لنتخيل الشاعر الجديد المختلف، مذعوراً متطيراً من تلك الحدَبات التي فرّخت أسوأ الشعر العربي، معمداً ببركات الكنيسة الأيديولوجية الصاعدة في تلك الفترة. من منا لا يتذكر حين كان سوء الطالع يقذف به إلى سماع ذلك الزجل المنبري، وكأنما يمارس أقصى حالات المازوشية. هناك طبعاً شعراء كبار تشرفت بهم المنابر، لكنها لم تصنعهم، لقد صنعهم ثراء الموهبة والتجارب المريرة ... أصبح الشاعر الجديد لا يميل إلى الإنشاد المنبري ويجتاحه نوع من إحساس المقصلة وبأن المشهد بكامله

---

[1]عادل نذير بيري الحساني: قصيدة النثر العربية، النشأة والمرجعيات اللغوية، أطروحة ماجستير، جامعة كربلاء، كلية التربية، قسم اللغة العربية، 2008م، ص44

عبثي ومضحك، وأتخيله أحيانا يتوسل أفكاراً إبكطم ادية لإنهاء هذه الورطة التي لم يعد لها مبرر"[1].

وجد الرحبي أن قصيدة النثر نوع من محاولة التخلص من الورطة، فالقواعد والقوانين شكلت عبئاً على المبدع جعلته يهرب منها؛ ليغرق في العبثية والفوضوية والعشوائية في نصوصه "فمحاولة الإفلات غالبا ما تكون نوعاً من مغامرة الخلاص من قيود النظام، وصرامته استعداداً للدخول في نظام جديد لا ينفصل عن القديم انفصالاً كاملاً، ولا ينتمي إليه – أيضاً – انتماء كاملاً؛ فهي مرحلة قلق وتوتر تحتاج إلى عملية تطبيع وتجاوز مبررات القلق والتوتر التي تصاحب فترات التحول"[2]، وقصيدة النثر بوصفها نصاً تخلت عن تلك الأناقة العمودية والتفعيلية واختارت لها أناقة خاصة من خلال موسيقاها الداخلية". لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي الاستجابة لإيقاع تجاربنا المنسوجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"[3]، فلم يعد مفهوم الشعر منطوياً على أنه مجرد مشاعر، بل أصبح خبرات إنسانية وتجارب عميقة"[4].

وقد اكتسبت قصيدة النثر شكلا أدبيا ورسوخا ثابتا وتنظيرا واضحا، استقرت معه الكثير من الأطر الجمالية وهو الأساس لقصيدة النثر المعاصرة والتي تظهر أبرز ملامحها في التخلي عن الوزن والقافية، والإبقاء على روح الشعر المتمثلة في الإحساس المتقد، والصورة الخلابة، واللفظ المنغم وتستقي جماليتها منها، والتي كانت كمحاولات تعود إلى إشكالية مصاحبة للمدرسة

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 109.

[2] عبد المطلب، محمد: النص المشكل أو قصيدة النثر، ص: 98.

[3] أبو سيف، ساندي سالم: قضايا النقد والحداثة، ص: 178.

[4] اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص: 250.

الرومانسية للشعر في مطلع القرن العشرين، وقد امتازت باعتمادها على وحدة السطر الشعري بدل البيت العمودي القديم وكذلك على نغم الألفاظ، وجمال الصورة، وتألق العاطفة، فنجد في قصيدة النثر نفس مفاهيم الشعر الرومانسي وآلياته، وقد نعتبره في الأغلب الأب الشرعي لقصيدة النثر في ضوء تجربة هذا النوع من الشعر[1].

فقصيدة النثر بما تحمله من خصائص جمالية وأنساق واضحة مكنتها من فرض وجودها وجعلتها تحظى بمكانة كبيرة لدى الشعراء والنقاد، وكانت المدرسة الرومنسية هي الأرضية الخصبة التي مهدت لظهور قصيدة النثر، بل إنه يرجع الفضل لها في ظهورها ونشأتها.

ودخلت معطيات جديدة لقصيدة النثر تعاملت معها بشكل مختلف عن ذلك المنحى التقليدي التوظيفي، يقول الرحبي: "النص الشعري الجديد يتعاطى مع اللغة وأدواتها، مع الواقع وحركته، بشكل يختلف عن مرحلة التعاطي الأولى في الحداثة الشعرية. التعاطي أو التعامل مع الأسطورة، الرمز، الإيقاع، انصهار هذه العناصر في القصيدة، في الصورة الشعرية المركبة تلك التي لا تلامس عناصر الواقع إلا كي تقذفه في أتون مخيلة مفعمة بالغرابة .. أو عبر دفق اللغة في جريانها إلا ما يشبه "التكسر الهذياني"، لكن ليس عبر مثنوية الصورة وبتوحد أكثر من التفصيلي والجزئي أو اختزال الجملة الشعرية إلى حد خنق نفس اللغة أو ... إلخ، ربما هذه "الاتجاهات" الثلاثة هي الغالبية في النص الحداثي الجديد، وبمختلفها تطمح إلى التعامل مع اللغة

---

[1] فالح الحجية الكيلاني: من خصائص جمالية قصيدة النثر، جريدة الديار اللندنية، العدد98، 2012/12/1م، ص15.

والأشياء بشكل أكثر تفجراً وجوانية وغريزية، وخلق ذلك الصخب "للإيهام الملحمي"، والقصيدة المتعددة الأصوات والرمز المحدد للأساطير"[1].

فالقصيدة استطاعت أن تستغل كل إمكانات اللغة لتفجر فيها الدلالات من خلال اتكائها على استحضار الأسطورة[2]، فنهل الشعراء منها واتخذوا بعضها مكونات قصائدهم؛ ليكثفوا من خلالها معانيهم ويتقاطعوا بها مع الماضي، "وتدخل ضمن تجربة شاعر محدد، وهو يقوم بتفكيك الحكاية الأسطورية أو التراثية، أو أي مادة أخرى، ثم يعيد تركيبها وفق تجربته ورؤاه"[3]؛ لأنه يعبر فيها عن عصره لا عن عصور سالفة، وهي مجرد وسيلة تعبيرية لا غاية في حد ذاتها؛ إذ يستغل الشاعر فيها الطاقة الإيحائية الغنية التي تمنحه ازدحاماً في الدلالة، يجعل نصوصه تدخل في حيز واسع وجدلي للقراءات، وتستثير حفيظة المتلقي وتحاورها، وتدخل معه في مغامرات جمالية إيحائية يرتبها وفقاً لمعايير تجربته وثقافته.

مثّلت قصيدة النثر خلاصاً للقصيدة من مأزق الذاكرة العروضية؛ "فظهور عدد قليل من الشعراء الذين لم يشغلهم سوى هاجس خلق النموذج المفارق مؤشراً على بداية تأسيس قصيدة مختلفة. تمتلك الوعي بذاتها داخل الزمن"[4]، فهي لا تنفصل عن السابق بل إنها تتمرد عليه، وتعرفه جيداً، وتحاكيه في مضامينها ساخرة من وطأة القوانين والأعراف، يقول الرحبي: "هذه الاتجاهات أو هذه المؤشرات لاتجاهات جديدة في الحداثة الشعرية العربية التي يمكن أن نسميها

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص:16.

[2] ينظر: بدوي، عبد الرحمن: فن الشعر، بيروت: دار الثقافة، 1956م، ص: 28.

[3] الموسى، د.خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص: 121.

[4] موافي، عبد العزيز: دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية، تحولات النظرة وبلاغة الانفصال، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص: 48.

مفصلاً آخر في مسار التصدع، والتجديد في تاريخ الشعر العربي، مفصلاً في مرحلة، وليس مرحلة ثانية أو "ولادة ثانية" بالمعنى التاريخي لهذه التعبيرات. وفي السياق نفسه ليس من الضرورة التأكيد على بداهة وصلها بما تحقق قبلاً، كل ما في الأمر هو استخلاص سمات تميزها، التي نحاول من خلال الجدل إعطاء صورة عامة لمسارها المختلف النازع إلى إعطاء فهم جديد لمصطلح الحداثة"[1].

كما أن قصيدة النثر ألفت عناصر من الواقع المنظور وفق الرؤية الفكرية للشاعر بعلاقات جديدة بين ألفاظ النص وتراكيبه، هذه العلاقات مبنية على وحدة النص وحدة واحدة، ذات جماليات مبتكرة تعتمد على رؤية الشاعر للواقع المادي الخارجي بمنظور جديد، وإمكانياته الشعرية في سياقاتها نحو الجمالية والأفضلية بحيث تنعكس هذه الرؤية على العلاقة اللفظية وبنية التراكيب، وقوة التخيل، وجدة الرمز، وهذه الرمزية اتخذها بعض الشعراء ذريعة للإيغال في الإبهام والغموض بحيث انعكست سلبا على المتلقي وأدت إلى عزوفه عن قراءتها في بعض الأحيان حيث يفضل عليها قصيدة العمود الشعري لما فيها من موسيقى في الوزن والقافية القريبة إلى أذن المتلقي[2].

وكان الانتقال إلى هذا النموذج الحر" قصيدة النثر" ضرورة لا غاية في مرحلة وصل فيها المجتمع والفن إلى مجال ضيق، فالشاعر لم يعد يهتم بأن ينظّر أو يبرر منحاه ونماذجه الشعرية، وبدأ يتململ من سلطة النماذج التي قتلت نصوصه، ومقدرتها على الخروج باللغة من حدودها الضيقة إلى حدود تشبع غريزة إبداعه ففجر بنيات القصيدة. والرحبي ينعي ذلك النقد الذي بحث دوماً عن مجموعة محدودة من النماذج، وحاول أن يبرر منظراً لكل مرحلة دون أن يعي حقيقة

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 16-17.

[2] فالح الحجية الكيلاني: من خصائص جمالية قصيدة النثر، ص15

جوهر الشعر، يقول: "النص الشعري الجديد الذي لم يصاحبه صخب تنظيري، مثلما حصل لشعراء المرحلة الأولى باستثناء بعض المقالات. ولذا بقي الالتباس يملأ تخومه بصباب الخلط بين الحقيقي الأصيل وعكسه، وبقى شعراء في الظل، وهم الأكثر جدارة من الكثير من أولئك الذين كرسهم الإعلام العربي منذ زمن يمتد في عمر الحداثة الشعرية عربياً"[1].

إن ظهور قصيدة النثر نتيجة حتمية لمتطلبات العصر الراهن ، ورغبات الشاعر المحاصر بأحزانه ، الباحث عن منفذ للهروب من واقع الألم والمعاناة التي لم تستطع القصيدة التقليدية بقوانينها الصارمة التعبير عنها، وعما يختلج داخل صدر هذا الإنسان المضرم بالخيبات، فطاقة الإبداع في تلك المنظومة التقليدية محدودة وصار لزاما البحث عن فضاء جديد يستوعب هذه الطاقة اللامحدودة ويفجر منافذ الإبداع لدى الشاعر المتشرب من نبع الحداثة الشعرية الجديدة.

ويربط الرحبي هذا النزوع والتحرر باللحظة الإبداعية لحظة الكتابة التي ترتبط باللاوعي الذي ينتج فيه المبدع نصه، يقول: " لحظة الكتابة لحظة حدسية ملتبسة. لا نعرف في البداية إلى أي مدى يأخذنا هذا الاصطدام والعناق مع الوجود وكائناته وهي تتشكل بطريقة أخرى"[2]، وهو يبرر من خلالها هذا التحرر الذي وصلت فيه قصيدة النثر ذروتها، يقول: كل هذه الاكتشافات التي تنزع إلى استبطان الوجود، أوصلت هاوية الشعر إلى أقصاها، وجاءت المدارس الأدبية والفنية لتغنيها بالبحث والنصوص الإبداعية"[3].

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 19.

[2] المرجع السابق، ص: 26.

[3] المرجع السابق، ص: 27.

ملخص المبحث الثالث:

تأثرت القصيدة بعدة عوامل أدّت إلى إحداث تغيير في بنيتها الموضوعية والفنية، فانتقلت من الحيّز الضيّق للتأثر في بنائها لمعطيات الحضارة الجديدة، وأشار الرحبي إلى وجود محاولات للتمرد على الشكل التقليدي والتأثر بالمدارس الغربية المختلفة مما ولّد مجموعة من الاضطرابات أثرت في أشكال القصيدة إذ لم تقِم وزنا للفرق بين الشعر والنثر.

واكتفى الناقد الرحبي بالإشارة إلى وجود التأثيرات بالمدارس الغربية لكن لم يتعمق بدراستها بل أبدى رأيه الصريح إزاء المذاهب أو المدارس التي تقيد وظيفة الشعر، ويؤكد على المهمة الجمالية والإبداعية للشعر فهو لا يريد أن يتقيد بقوالب محددة ؛ لأن النظام المغلق لا يتناسب مع طبيعة القصيدة الجديدة التي بدأت بخلق تعامل جديد مع موسيقاها وألفاظها.

أما وظيفة الشعر فقد جعله الرحبي قضية مستقلة، ونقله من اعتباره انفعالاً إلى رؤيا في الإنسان المبدع، إذ لا يقتصر التجديد على الألفاظ بل إنه يدخل في ثنايا القصيدة فهو لا يهتم بحالة الكتابة الحالة الشكلية، وبالتالي بدأت القصيدة بالخروج من إطارات التقييد البلاغي والعروضي لنجد أجناساً أدبية أوسع إذ للشعراء إيقاع معين يندمج مع البنية الدلالية واللغوية اندماجاً كاملاً.

لذلك فالقصيدة الحديثة لم تعد تعترف بالقوانين الشعرية لأنها قادرة على إيجاد أنماط ذاتية يكون السياق الداخلي هو المرجع لمجموعة القيم الدلالية لذا لابد لقصيدة النثر أن تثبت جدارتها لأنها صادرة عن إدارة وتنظيم واعية لأن القواعد العروضية تشكل عبئاً على المبدع.

ويرى الرحبي أن الانتقال إلى هذا النموذج من الشعر ضرورة لا غاية لأن المجتمع وصل إلى مجال ضيّق، ولأن الشعر لم يعد يحتمل هذه النماذج التقليدية التي قتلت نصوصه.

ملخص الفصل الأول:

جاء الفصل الأول بعنوان الرحبي وجدل الأشكال الشعرية محاولًا الإحاطة بالقضايا التي لامست أطر القصيدة وتمردت على صورتها النمطية، وأوجدت لنفسها لغة جديدة قادرة على مواكبة الحياة والمجتمع، ولتحديد موقف الرحبي من هذه القضية تم تقسيم الفصل إلى ثلاثة مباحث.

تناول المبحث الأول الظواهر النقدية التي تتعلق بالقصيدة الحديثة، وما تواجهه من تحديات في ظل الحداثة والتحديث، لتحمل التراث وبالوقت نفسه تبقى محتفظة بهموم الشاعر المتصارعة مع الحاضر. إذ يرى الرحبي أن المبدع ليس الذي يقف على حافة الصراعات الثقافية والإنسانية التي تغزو فكره وتحاول أن تقيده بموقف أو بمكان أو تراث، بل هو المبدع الذي تحرر لميمارس بقصيدته فعل الخلق والإبداع بعيداً عن الإشكاليات.

وجاء المبحث الثاني ليتناول قضية اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة التي تعتمد على المخيلة الشعرية ولا تمارس القطيعة مع الماضي اللغوي بل تتأثر به بجانب من جوانبها، لذا نجد الرحبي يربط بين اللغة الشعرية والحداثة لأنه يرى أن اللغة تمثل ذاكرة الإنسان وتفرض سلطتها على الأشكال الشعرية والنصوص، ولا بد أن تكون وسيلة وغاية يصنع المبدع فيها ما يشاء ليتعالى فيها على محفوظه القديم.

وهذا تطلب الحديث عن إشكالية أخرى تناولها المبحث الثالث وهي القصيدة الحديثة وأزمة الشكل الشعري، أشار الرحبي في هذه القضية إلى وجود محاولات للتمرد على الشكل التقليدي واللغة عند القدماء مما أثرت في أشكال القصيدة وتمردت على أصولها لنجدها لم تقم وزنا للفرق بين الشعر والنثر.

والرحبي كان يعي أن القصيدة الحديثة هي نتاج للتطور الاجتماعي والسياسي، ولكنها لابد أن تكون جزءًا من الاستمرار للمسيرة الشعرية على امتدادها في القديم. فالقصيدة حتى تثبت جدارتها لابد أن تكون صادرة عن إرادة وتنظيم واعٍ إذ إن الانتقال هو ضرورة وليس غاية.

الفصل الثاني

الرحبي وقضايا نقدية معاصرة:

تقديم:

يحاول هذا الفصل أن يلقي الضوء على قضيتين نقديتين تتصلان بالنص في علاقته مع الماضي الحضاري والإنساني، وفي علاقته الخارجية مع المتلقي والعالم؛ لهذا جاء هذا الفصل بمبحثين لتلبية أهدافه:

المبحث الأول: التراث وعلاقته مع العصر

المبحث الثاني: النص والمتلقي (في معايير نقد النص)

يضم المبحث الأول العديد من القضايا التي تعرضت للتراث، وفهم الرحبي الخاص له بأنه الحصيلة الإنسانية الحضارية في شتى معارفها ومنابتها بعيداً عن الأيديولوجيات الفكرية واللغوية والإقليمية. وتم مناقشة تلك الوجهات والرؤى النقدية التي وقفوا فيها مواقف متعددة مع التراث أو ضده أو ذلك الموقف الذي وعى أهميته بوصفه عطاء لا ينضب لروح النص، وكانت فلسفة الموت كفيلة عند الرحبي لشرح موقفه المتفرد في هذا الموضوع.

وفي المبحث الثاني تعرضنا لقضية التلقي عند الرحبي تلك القضية التي قدم لها بفهم معاصر تجاوز فيه غيره من النقاد، الذين انحصرت مواقفهم فيها بقضايا ومواقف مذهبية مختلفة. فالرحبي لم يتحدث عن إطار ذلك المثقف الواعي، بل إنه تمدد مع روح العصر؛ ليلقي الضوء على الإنسان (الكائن) الذي عانى حربا فكرية مع الحضارة بمنتجاتها

الإعلامية، التي خدمت وجها من الإبداع على حساب غيره وعرضنا فيها لمجلة شعر ودورها المتفرد في إضاءة المسار أمام المتلقي، وفتح أفق جديدة تكسر التابوهات الحضارية والاجتماعية والسياسية.

المبحث الأول : التراث وعلاقته مع المعاصر:

تحت هذا العنوان يخوض الرحبي غمار العديد من القضايا التي تتعلق بعلاقة الماضي بالحاضر، وهي علاقة تحمل في مضمونها صراعاً أو توافقاً؛ إذ أن الحداثة التي قد درنا حولها في الفصل السابق كانت تلقي بظلالها على الماضي والحاضر، لتجعل المبدع يقف في منطقة متوترة لا يقيم له رأياً.

لا يدرك المبدع إلى أي حد يتوقف تأثره بالتراث أو رفضه له، والرحبي الذي تثقف من ينابيع هذا التراث كان يعي تماماً تلك الجدلية التي يقع فيها المبدع التي تتعلق بالتراث، وحدود تلك الصلة بين المعاصر والقديم بتراكمات عطائهما، تلك التي قد تفرض قيودا ما وقواعد صارمة، وتلك التي تمنح حرية كاملة تتحطم فيها سلطة التراث، وتبقى روحه تتسلل فيه بوصفه جزءاً من الامتداد الطبيعي للحضارة الإنسانية.

يشكل التراث بكلياته المادية والمعنوية حضورا دلاليا وكينونيا في الوعي النقدي والفلسفي الحديث،ولعل ما يميز حضوره هو نوعية الأسئلة التي يثيرها بوصفه معطىً حضاريا كليا غير مجزء، والكلي هو الجوهري المتحرك الخاضع دوما لجدلية التحول والاستمرارية والتطور، وبذلك يظل حضورا حيا ونابضا فينا، ليس بدافع الحاجة أو الضرورة أو بوازع ديني أو أيديولوجي ولكن بوصفه ذلك الكيان المنسجم مع نفسه والذي يمتلك قدرة على تحريك الواقع المعاش أدبيا وشعريا وحتى لا نقع في الفهم التقليدي الذي لا يبتعد عن وجدان القديم على اعتبار أنه منبع للإلهام ؛ إذ لا يمكن استحضاره إبداعيا بقدر ما يمكن

استرجاعه تذكاريا،والقديم يظل في حيّز المتراكم بينما يبقى التراث قوة إثارة ،وتبعا لذلك يجب أن نفرق بين أن يكون الماضي ذلك المعطى الجمالي لديمومة إبداعية متحركة ومستمرة بدافع من قوة التحول"ماضي الحداثيين"،وبين الماضي من حيث هو سكوني لا يوحي إلا بثبوتية معاييره المغلقة "ماضي السلفيين"، غير أن القصد من ذلك ليس استبعاد معطيات التراث، فمثل هذا الزعم ينافي الاعتقاد بأنه على قدر ما يجب توجيه الحاضر بالماضي يجب أيضا تغيير الماضي بالحاضر ومثل هذا التكافؤ لا يسعى إلى تغليب الحداثي على التراثي أو ربط السابق باللاحق وإخضاعه له وإنما هي رغبة في اعتبار أن الجديد مكمل للقديم بشرط أن يكون جديدا بالفعل أو على الأقل يحمل مؤشرات الجدة والجدية[1].

إن الحديث عن التراث مسألة تأخذنا إلى أبعادا كثيرة وتشعبات مختلفة، فهذه الكلمة بقدر حجمها تحمل من المفاهيم القدر الكافي لتسلط نحوها الأضواء وتسيل معها الكثير من الحبر، هذا التراث الذي شغل بال المبدعين في علاقته بالماضي وما يعكسانه في كتابات الأدباء، ثم علاقة الجدلية الصاخبة بالحداثة وما أحدثه صراعهما من ضجة كبرى داخل الأوساط الأدبية.

وقضية التراث استغلت جزءاً كبيراً من كتابات الرحبي فكان يشير إلى التراث وقضية المعاصرة تحت العديد من المسميات، فنجده يكتب مقالات بعناوين متعددة: "ذاكرة الفيلة والاستعراض"[2]، و" دِش الصحراء ... أو عرب الحداثة"[1]، و"الصناعة اللفظية الثقيلة"[2]،

---

[1] خيرة، حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص 59.

[2] الرحبي، سيف: حوار الوجوه والأمكنة، ص: 57.

و"العصاب الشعري"[3]، و"الاستفاده من ألف ليلة وليلة"[4] و"الصيد في الظلام الكاسح"[5]، و"التغريب والأصالة في العمل الأدبي"[6] و" لحظة الكتابة وتاريخ الإبداع"[7]، و"حذاء سندريلا"[8]، وغيرها من الإشارات التي تخللت كتاباته حاول فيها أن يعبر عن وجود أزمة اتجاه هذا الموروث الذي لابدّ أن يشكل حضوراً ما في ذات المبدع، حتى في وقوفه ضده ورفضه فإنه بخروجه عليه يعبر عن أزمته مع التراث.

هذا التنوع في الكتابات يوحي بأهمية هذه القضية التي شغلت بال الرحبي وكل الدارسين بشكل عام، فقضية بهذا الحجم قد خلّفت وراءها أزمة كبيرة وصراعا لا ينتهي بين رافض ومؤيد لها، إن الحديث عن أزمة التراث ليس بالأمر الهين ولا يجب أن يؤخذ هذا الموضوع ببساطة، فالحديث عن التراث هو حديث هن هوية الشعوب وبطاقة تعريفها، والإنسان المعاصر وجد صعوبة ومشكلة في تقبله، هذا الأمر الذي طرح عدة اشكالات صار من الواجب إيجاد حلول منطقية لها.

يحدد الرحبي تشعبات تلك المشكلة التي يواجهها المعاصر مع التراث بعدة عناصر، يقول: "تمضي وجهة هذا الإبداع الجديد في دروب وعرة وملتبسه، لكن سماتها الأغلب

---

[1] المرجع السابق، ص:49.

[2] المرجع السابق، ص: 63.

[3] المرجع السابق، ص: 79.

[4] المرجع السابق، ص: 232.

[5] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 5.

[6] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 21.

[7] المرجع السابق، ص: 25.

[8] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 245.

تستجدي أو تباشر ماضياً رحل وطفولة هربت، وربما حباً لم تعد ملامحه واضحة إطلاقاً عدا سطوع الغياب. يشكل الماضي بما يستدعيه من طرائق تعبير تشبه السير الذاتية، نسيج هذا النص ويستغرق صوره وتخييله للأشياء والأماكن والأشخاص، ومنه يستمد الكلام طراءه الشعري، وطاقته المختزنة كمن صنعته صدمة الغياب والعبور والحنين، يقف على ديار الأحبة التي انطفأت نيرانها، ويشتم الرماد والدمن ويبكي، وكأنما يتفجر في أعماقه صوت الشاعر القديم مخترقاً كثبان الأزمنة. يقف ولا يستوقف؛ لأن الصلة بالآخر فقدت آصرتها الطبيعة، فهو وحيد في ليل محنته وذكراه، بمعنى آخر يصل ما يزعم أنه قَطَعه لكن بأشكال أخرى وفي أماكن وأزمنة مختلفة"[1].

هذا التضمين الطويل السابق لعله يلخص لنا تلك القضية التي اشتعلت وتوهجت مع تطور الزمن وتشابك معطياته الإنسانية والحضارية، فأصبحت الذات تجد في روح العصر تلك القوة والحرية التي لطالما قيدها الموروث وحددها بقوانينه الصارمة. لكن الرحبي يؤكد أن المبدع الذي لم يعد يتبع السلف فيما يكتب يظل يرتد في لاوعيه دوماً إلى ذلك الماضي الذي سيظل يشكل نسيج النص الداخلي، فيظل القديم يتأجج حضوراً فيه كصدى متردد لا يهدأ، حتى وإن فقدت الصلة تقدمها الطبيعي اللازم بوصفها جزءًا من الماضي الإبداعي، سيظل النص مرتبطاً بها بضميره الحضاري مهما كان زمنه بعيداً أو قريباً عنها.

لقد برز الموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر من التراث في قراءاته وفق جدلية الحضور والغياب، الحضور في الراهن من خلال توظيف مجموعات منتظمة من

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الوجوه والأمكنة، ص: 7-8.

تقانة التناص مع الذاكرة التاريخية، ضمن سياقات الحاضر في شتى تفاعلاته من جهة، والغياب جراء قدرة بعض الشعراء على خلق نوع من الحواجز الوهمية التي تحول دون قراءاتهم الإرادية لبنية التراث كفاعل سياقي، وقد نظر الشعراء للتراث وشكلوا مواقفهم منه ضمن فضاءات اجتماعية وسياقية وأيديولوجية عديدة ومتناقضة في الكثير من الأحيان، لأن الموقف من التراث هو موقف من الحاضر لا موقف من الماضي، فحسب موقفي من الحاضر يكون موقفي من الماضي وليس كما يقول أو يظن البعض، ويتشكل الموقف من التراث ضمن فضاءات متنوعة تشترك كلها في عملية مراجعة عامة وشاملة للتراث، خاصة إذا تقمص الشاعر الناقد دور المتلقي أو القارئ (في عصر القارئ) في أثناء مراجعة المادة التراثية ليوظفها توظيفا عصريا يسكن حاضر القارئ ويصبح بعض أقنعته وأرديته[1].

إن الحديث عن هذه الثنائية _ثنائية التراث والحداثة_ في ظل الموقف النقدي لدى الشاعر المعاصر وكذلك الناقد يبرز لنا نظرته لها وفق معطياته واعتباراته الخاصة، فكل شاعر له رؤيته الخاصة لهذه القضية ويعتبر موقفه من التراث موقفا كليا لحياته وذلك بوصفه تعبيرا عن حاضر الإنسان وواقعه المعاش وليس ماضٍ فحسب لهذا يجب أن تكون نظرته ثاقبة نحو الأمور ورؤيته النقدية واضحة تجاه هذا الموضوع، ذلك أن المبدع صار يرتدي ثوب القارئ ويضع نفسه في محله ليرى الأمور بعين القارئ لا بعينه.

---

[1] حبيب، بوهرور: الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، اطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006م ص270.

فكون الشاعر معاصراً أي أنه يعيش في زماننا يعاصرنا وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدي فحسب، أو بترداد شعارات العصر أو محاكاة ما يقع فيه، أو حتى الادعاء. وإذ يختار الشاعر موقفا جذرياً في العصر ومن العصر، فإنه يحدث حدثاً فيه ومنه، وضده على نحو يكون إحداثه فعلاً من أفعال اختيار حداثته[1] فارتباطه بالتراث يظل شيئاً لازماً لا مفر له منه؛ إذ أن الرحبي عد هذا الارتباط جزءاً من العملية الإبداعية في لاوعيها الباطن.

وانطلاقا من فلسفة قراءة وتشكيل الموقف من التراث، دخل الشعراء الرواد المعاصرون مجال التنظير، فقدموا مواقفهم وأطلقوا العنان لمشاعرهم في صياغتها، فقد كانوا في مراحل تجريبية أولى سمح لهم فيها بقراءة الموروث الثقافي والإبداعي العربي قراءة ذاتية وأيديولوجية تارة، وقراءة استشراقية تأسيسية تارة أخرى، خاصة حين ترتبط هذه القراءة ارتباطا جدليا بقضية الحداثة،فلا تطرح قضية التراث إلا وقضية الحداثة حاضرة ضمن نص الحديث، ويرجع ذلك إلى العلاقة التكاملية التي تجعل من الحداثة محاولة تركيب بين التراث والتجديد والأصالة والمعاصرة في نظر بعضهم، وعند بعض آخر هي التغاير،وهي الخروج من النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير[2].

إن مواقف الشعراء المختلفة برزت بشكل لافت حول هذه الجدلية، حيث بدت تنظيراتهم وقراءاتهم المختلفة لها بين فلسفة التأييد والرفض، رغبة في خلق فضاء إبداعي

---

[1]ينظر: عصفور، جابر: معنى الحداثة في الشعر، مجلة فصول، مجلد4، عدد4، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو 1984م، ص: 36.

[2]حبيب، بوهرور: الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، ص 272.

جديد ومغاير على الساحة الأدبية، فكل واحد يطمح للوصول إلى أعلى قمم الإبداع وكل له نظرته الخاصة في الطريق الأنسب لها، حيث كانت اختياراتهم نابعة من وعي عميق ونظرة متأنية ما بين تراث يحتفي بالأصالة ويمجد الماضي ومعاصر يتغنى بالحداثة ويرغب في خلق جو جديد ومغاير بعيدا النمطية والتقليد.

فالكثير من أدبائنا المعاصرين لاسيما الموهوبون منهم، يعانون اليوم بالفعل من الأزمة في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الكبار، ومن منجزات الحضارة الصناعية الحديثة، وما تثيره هذه القضايا والأحداث والمنجزات في وجدان الأديب الحق من أسئلة بشأن الإنسان، حريته وسعادته ومصيره"[1] تلك الأزمة التي تتلخص في العلاقة مع الموروث، ومدى مناسبة هذا القديم للعصر وقيمه ومضامينه.

نجدنا أمام موقف يتجسد في تعظيم الموروث والتمسك به بوصفة جزءاً أصيلاً من الذاكرة والتاريخ، يقول الرحبي: "هل لحظة الكتابة هي ذلك الخزان الهائل لما سبقها في اللغة والكتابة والحياة ولا فكاك من ميسمه، فهو يتواصل كتدفق مياه في المجرى الطبيعي مهما شطت الأحقاب والاختلافات والثقافات؟"[2]. فالتراث الذي يُبنى على انتقال السمات الحضارية أو الثقافية لمجتمع معين من جيل إلى جيل عن طريق التعلم والتعليم، ويسمى

---

[1] مروة، حسين: أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث، مجلة الآداب البيروتية، العدد2، بيروت: دار الآداب البيروتية، فبراير 1967م، ص: 28.

[2] الرحبي، سيف: حوار الوجوه والأمكنة، ص: 8.

بالتراث الحضاري أو الثقافي أو الاجتماعي، ويتحدد التراث- كمصطلح اجتماعي- بالسمات الحضارية أو الثقافية أو الاجتماعية لأمة من الأمم"[1].

فالتراث شكل "بكلياته المادية والمعنوية حضوراً دلالياً وكينونياً في الوعي النقدي والفلسفي الحديث. ولعل ما يميز حضوره هذا هو نوعية الأسئلة التي يثيرها بوصفه معطى حضارياً كلياً غير مجزأ "[2]؛ إذ إنه يظل يتداخل فينا ليس بدافع الحاجة أو الضرورة، بل هو يحضر بوصفه "ذلك الكيان المنسجم مع نفسه، والذي يمتلك قدرة على تحريك الواقع المعاش أدبياً وشعرياً"[3]، إنه ذات أخرى تعيش بدواخلنا لا نستطيع الانفصال عنها أو التنكر لها فهي تشكل هويتنا التي استمرت معنا ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

إن أنصار هذا الموقف ممن تغنوا بالتراث رأوا فيه ذلك المعطى الجمالي المتكامل ذلك أنه جزء أصيل من الذاكرة الجمعية والتاريخ الحافل بماضي الشعوب، وهو يسير بخط سيروري منتظم متواصلا حاملا مع عصارته ثقافة وحضارة الأجيال السابقة، ذلك أنه كيان منسجم يحمل هوية الشعوب وحضارتها، فالاستغناء عنه هو استغناء عن شريان مهم يضخ الدم في قلب الأدب.

---

[1] عيتاني، نديمة: التراث في الحضارة العربية، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م، ص: 21.

[2] العين، خيرة حمر: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996م، ص: 59.

[3] عبود، حنا: القصيدة والجسد، دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1988م، ص: 13.

والرحبي في ظل حديثه عن أصحاب هذا الموقف يصف أصحابه بأنهم يعشقون الموروث، يقول: "يتبدى مشهد الإبداع العربي على هذا النحو وبتحديد أكثر ينطبع بسمات وعناصر غالبة. وإذا كان الحنين وعشق الماضي، بمعناه الذي مضى وتاه في الذاكرة والزمان. من مواقف ولحظات وتفاصيل، وليس فقطتلك المراحل الحضارية من القوة والازدهار في تاريخ الأمم، وإن كان يتقاطع معها ويلبسها، إذ يتداخل الفردي والجماعي بشكل لا شعوري"[1]، فالتراث لا بد أن يحضر دوماً في الفكر الإبداعي بوصف المعاصر سلسلة متعاقبة من الماضي[2]، فهو جزء أصيل منه لا يستطيع المبدع أن يقطعه عنه أو ينكره. فهو يشكل قيمة تتصل بإمكانات المبدع المتحققة، وتقترن بالوجدان الحضاري.

الذين وقفوا مع التراث ونادوا بربط الشعر به،نجد أن الحركة الشعرية عندهم امتداد للتراث وولادة جديدة له، فلا حاضر دون ماض ولا مستقبل دون حاضر، غير أن هذا الارتباط لا يعني الاستعادة أو الخضوع له ، فذلك تقليد يميته، ولا يعني الانفصال عنه أيضا فذلك يقتل القصيدة الجديدة ذاتها، وإنما يعني الحوار معه لتمليه أولا وتجاوزه وإثرائه ثانيا، فالعلاقة بين التراث والحداثة هي علاقة اتصال وانفصال في الوقت ذاته، فالشعر إبداع وخلق لا إعادة إنتاج للموروث الشعري أو مجاراة له[3].

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الوجوه والأمكنة، ص: 8.

[2]عيتاني، نديمة: التراث في الحضارة العربية، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م، ص: 53.

[3]قلالة، عمار: "التجديد في الشعر العربي" بحث أكاديمي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2011م، ص12.

والرحبي يبرر هذا الاتصال بالتراث، وهذا العشق المضمر له في الوعي أو اللاوعي، يقول "يستَعْبد الحنين صاحبه، لكنه استعباد عذب، يبلل جوانحه من يباس محقق، ويقيه سحق المنافي والمدن، لنتخيل سيناريو العربي المعاصر وهو يجلس حول مدفأة بمدينة حديثة، مثلما كان سلفه حول مواقد الخيام في الأرباع الخالية التي تسفوها الرمال من الجهات الأربع"[1]، فتلك السطوة والإجلال للماضي يصبح شيئاً لازماً لا فكاك منه، تستعذبه تلك الروح التي غزاها المعاصر بحلله المعقدة وصخبه العالي؛ إذ تصبح العودة للموروث بمثابة الرجوع إلى الروح بسكونها وهدوئها لتجد ذاتها الغائبة.

إن هذا التشبيه الذي وضعه الرحبي لأنصار التراث يأخذنا لجمالية ذلك الواقع المعاش في الأجيال السابقة حيث الهدوء والنقاء وصفاء السريرة بعيدا عن صخب المدينة والفوضى التي تعيشها_ أو بالأحرى صخب الحداثة_، فالمتبصر في هذه الكلمات يدرك ذلك السحر والإجلال الذي يمتلكه التراث، فالعيش في لحظة الصفاء تلك يغري بالرجوع إلى العيش في تلك الحياة الهادئة الجميلة بعيدا عن التعقيد والصخب اللذين يسودان حياة الحداثة.

وليست المسألة كما يراها بعض النقاد مجرد تعلق "للخروج من حال الضعف والتخلف واستعارة صبغة خارجية رقيقة ملساء؛ لاستشعار قوة وهمية"[2]، يقول الرحبي: "إذا طرحنا السؤال على نحو آخر أي أن الأمم والشعوب حين يكون حاضرها متخلفاً ومفرغاً من قوى

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الوجوه والأمكنة، ص: 9.

[2] عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: 110.

الاندفاع والحياة، فلا بد أن ترى نفسها أو يرى مثقفوها أنفسهم في مرايا الماضي بسحره الخاص؟ فمثل هذا الجواب غير مقبول تماما في ضوء شواهد أقوام أخرى لها من الحضارة والقوة ما يكفيها للجم سطوة الماضي، والمثال الأوروبي أقرب وأوضح في هذا السياق، ولدى مثقفيه وكتابه وفلاسفته الذين يحن بعضهم للاستفادة من شمس الأندلس الذهبية (نيتشه)، وإلى حكمة الشرق وعواطفه وطاقته الروحية (رامبو)، (جوته)، وأغلبهم إلى فردوس الإغريق المفقود، الذي لن تتمكن البشرية من استعادته"[1].

ونجدنا أمام موقف يرى أن التراث هو الأب الروحي لكل معطيات المعاصرة الذي يضيء الطريق أمام الإبداع، يقول الرحبي: "أي حوار بين السابق واللاحق، بين الجد الأكبر وبطشه وسطوته الصحراوية، وبين هؤلاء الأحفاد اللائذين بمدفأتهم السيزيفية، يتحلقون حولها رجالاً ونساء، يبدأ الحديث أولاً حول النميمة وأفقها المبهج، ولا تفتأ الأبخرة تتصاعد، والعيون تحدق بين مسافة السقف والنافذة المضرجة بالثلج، لتلتقي وتفترق في حركة عصبية. ليبدأ الحنين نشيده الأزلي، ويأخذ الماضي هيمنته المطلقة"[2]. فالرحبي يصف التراث وصداه بالحنين، وكأنه علاقة من صميم الفكر، وليست مجرد شيء مقصود لذاته أو متعمداً، فالماضي والمعاصر جزء من الهموم الإنسانية على تعدد منابتها ومعطياتها، تظل دوماً تتجاور وتتلاقح في الإبداع ليكون النص جزءاً من تلك السلسلة الزمنية لا ينفصل عنها.

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الوجوه والأمكنة، ص: 9.

[2] الرحبي، سيف: حوار الوجوه والأمكنة، ص: 9-10.

إن الذي يحاول فصل التراث من منابع الفكر حسب أصحاب هذا الرأي هو يحرم بذرة الإبداع من النمو في فضاء الإنسانية الشاسع، فعلاقتهم بالتراث متينة جدا لدرجة منحوها حق الوصاية الأبوية ليحقق الإبداع ذاته وسط معطيات المعاصرة، ومحاولة فصل التراث عن المعاصرة هي محاولة لكسر سلسلة متينة من التتابعات الزمنية المشدودة ببعضها داخل أسوار الإبداع الذي لن يتحقق دون تلاحم وتلاقح كليهما.

فالتراث يقترن بالوجدان الحضاري ولا يفارقه، ليس هو أمر شكلي أو مبهم، "وليس النتاج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تُستنفد بل تظل فعالة، متوهجة، وجزءاً من حركة التاريخ، ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة إليه، والارتباط به، وإنما هو حياتنا نفسها، ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول"[1]، فنحن لا نقلد التراث ولا نحاول أن نصب حاضرنا ومستقبلنا في قوالبه إننا نبصر جذور غدنا الذي نريده مشرقاً في الصفحات المشرقة من التراث، وأن نجعل العدل الاجتماعي الذي نناضل لأجله الامتداد المتطور لحكم أسلافنا بسيادة العدل في حياة الإنسان، وأن نجعل قسمات العقلانية والقومية في تراثنا زادا طيباً وروحاً ثورية تفعل فعلها في يومنا وغدنا، وبذلك يصبح تراثنا روحاً سارية في ضمير الأمة وعقلها، تصل مراحل تاريخها وتدفع مسيرة تطورها خطوات وخطوات إلى الأمام، وبذلك وحده يصبح التراث طاقة فاعلية وفعالة"[2].

---

[1] أدونيس: كلام البدايات، بيروت: دار الآداب، 1989م، ص: 45.

[2] السيد، محمود أحمد: عصرنة التراث، القاهرة: دار طه، 1999م، ص: 113.

فالشعراء والنقاد والأدباء على حد سواء يرفضون أن تكون العلاقة بين التراث والشعر علاقة وصاية أبوية، تحدد النهج وتفرض الوسيلة، إن العودة للماضي ليست مجرد عودة للتقليد، بل "للاهتداء بأنواره واستخراج العبر والمغازي ليس إلا، خصوصاً أن التجديد يكون داخلاً في التراث ونابعاً من صميمه"[1]. وقد أشار الرحبي إلى قضية التقليد للتراث والنمطية وخطرها على المبدع، إذ يقول: "في ضوء تغير المرجعيات والتأثير، وطريقة استخدام اللغة صار ثمة ميل أكبر لقراءة التراث السردي العربي والمشرقي، وتوسيع رقعة الاستفادة منه بموازاة التغير في طبيعة الحوار الشعري مع "الآخر" والمرجعيات الغربية، فبرزت أسماء ومقترحات إبداعية لم تكن واضحة في المرحلة السابقة، شعراء هاويات ونزوع تدميري، وشعراء حياة"[2]، فإما أن يكون حضور التراث مغذياً للنص، وداعماً له أو يكون سبباً لتدميره، وإلغاء إبداعه، وهذا يعتمد على وعي المبدع الذي لا بد له من أن ينهض بالتراث ليس كوثيقة تاريخية، وقيود وإنما كروح تبعث الخلود في إبداعه بعيداً عن وهم القطيعة[3] أو الالتزام، فعليه أن يترك الحرية لإبداعه دون وضع القيود أو القوالب أو التصميم على اتخاذ موقف يفرضه على ذاته وإبداعه.

يحاول الرحبي ايصال فكرة مهمة وهي كيفية توظيف التراث والاستفادة منه بما يخدم النص الأدبي ويغذي إبداعه، وحذّر من سوء استخدام التراث الذي لن يفيد الأدب بل

---

[1] أبو هيجة، خليل، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1995، ص: 269.

[2] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 9.

[3] ينظر: الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 10.

بالعكس من ذلك تماما، هو يدمره ويلغي مساحة الإبداع فيه، لذلك على الأديب أن تكون اختياراته واعية أثناء توظيف التراث ليكون وثيقة لصالحة لا ضده.

إن توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر يرتكز على ركائز عدة أولها ضرورة قراءة الموروث الثقافي والحضاري لغاية ربط العلاقة الموضوعية بين الراهن المعيش والماضي ربطا تكامليا دون جعل التراث قيدا نتقيد به أو أنموذجا للاحتذاء والمعارضة، أما الركيزة الثانية فتمثلت شعرا من خلال التناص مع الموروث في صوره المختلفة، دينية أو أسطورية، أو تاريخية، حيث قرر الشاعر المعاصر توظيف التراث داخل تشكيل بنية القصيدة الحديثة لغاية خلق نوع من التواصل الفكري بين قواسم يجدها مشتركة وثالثة الركائز هي توظيف النماذج التراثية توظيفا استدلاليا انطلاقا من قراءة الحاضر، ومحاولة فهم الماضي في ضوء الحاضر لا العكس، هذا ما تحقق عن الشعراء "الميتافيزيقيين" الذين التمسوا لمواقفهم أعذارا في الموروث، وقد تجسد موقف الشعراء المعاصرين من التراث في اعتبارات أربعة تمثلت في:

- ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص، فلا نحمله ولا نحمّل عليه ما لا يطيق، أي وجوب تمثله ككيان مستقل نرتبط به تاريخيا.
- مراجعة التراث انطلاقا من الراهن المعيش والنظر إليه في ضوء المعرفة العصرية لا لتجريحه، أو الانتصار له، كما سبق أن حدث، لكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية وروحية وإنسانية خالدة.

- خلق علاقة توفيقية للتعامل مع التراث، فلا ردة تجاه الماضي كلية كما فعل أصحاب الإحياء، ولا عن طريق الاجتهاد في جعله مسايرا لتصورات العصر، لكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري.

- ضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين جذور الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر.

من هنا أضحت مقاربة التراث بالنسبة للشاعر المعاصر مقاربة إلزامية وفق الاعتبارات والركائز السابقة الذكر، إذ على الرغم من كسر القوالب الشكلية للقصيدة العربية، والثورة على نظام الوزن والقافية، فإن الشاعر المعاصر ظل متشبثا بالمادة الفكرية والحضارية التي يمده بها التراث، فتوطدت العلاقة بينه وبين الماضي في إطار شراكة فكرية تعمل على استيعاب المعنى الإنساني للتراث وتفهمه وإدراكه ووعيه[1].

فالتراث حتمية إلزامية على الشاعر أن يوظفها في نصوصه، حتى وإن كان قد تحرر من تبعات التراث التي قيدته زمنا طويلا من أوزان وبحور وقافية، وكانت عبئا ضغط على ملكة الإبداع فيه، فالتراث ومهما كثر الجدال والنقاش حوله يظل قبلة مقدسة يرجع لها الشعراء والأدباء في كتاباتهم ويتزودون منه، لأنه يحمل هويتهم وحضارتهم داخله.

فمهما كان من أمر هذا الارتباط بالتراث فإن القضية ترتبط حتماً بالإبداع، ومقدرته على استيعاب الحاضر وهضمه مع الماضي، يقول الرحبي: "لا يمكن أن يحدث تغير

---

[1] قلالة، عمار: "التجديد في الشعر العربي" بحث أكاديمي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2011 ص16،17.

وتطور في غياب الموهبة والتجربة الحقيقيتين"[1]، فالتراث ليس ميراثاً، ليس مالاً، وبضاعة، ومخطوطات يتوارثها الجيل عن آبائه ويورثها أبناءه، وذلك هو الميراث، ذلك هو المنقول وأما التراث فهو ما لم ينقل بعد، ما لم يكن هناك لينتقل إلى هنا .... إنه التراث غير الموجود حقاً. ولا يوجد إلا كلما تفكرت به، كلما استطعت أن تكشفه في ذاته"[2].

فالرحبي يرى أن التراث سيحضر دوماً بصورة لاواعية، يقول: " في هذا المنحى يتجلى الخطاب العربي الحديث في لاوعيه، وكأنه يقتفي أثر أسلافه الغابرين فيما هو يفارقه، ويتقاطع معه تعبيراً ورؤية، وقلّما نجد أعمالاً تشير إلى النقيض إن طمحت إلى ذلك فسنجد أحجار الحنين والماضي الذي غَرُب إلى غير رجعة أو هو محلوم به في مرآة مستقبل غامض، خبيئة في جسد العمل الفني"[3].

لهذا نجد النقاد دوماً يسلمون بحتمية الالتقاء بين المعاصر والتراث بشرط حضور الإبداع الخلاق الذي يستحضر التراث في لاوعيه لا بوصفه دالاً بل مدلولاً دائب الحركة، فالمبدع يتشرب الماضي تشرباً واعياً يستوعب كلياته الجوهرية ويتمثلها بواقعه الإبداعي والفكري[4]. وبهذا عليه أن يبتعد عن القياس الذي أصبح "في مشكلة الميكانيكي ذاك العنصر اللا متغير (الثابت) في نشاط بنية العقل العربي، العنصر الذي يجمد الزمان ويلغي

---

[1] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 247.

[2] صفدي، مطاع: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، بيروت: مركز الإنماء القومي، 1986م، ص: 245.

[3] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 11.

[4] العين، خيرة حمر: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص: 62.

التطور ويجعل الماضي حاضراً باستمرار في الفكر والوجدان؛ ليمد الحاضر بالحلول الجاهزة الحاضر الذي أضحى بمثابة الثابت البنيوي للعقل العربي"[1]. فالمعاصرة ليست مجرد قضيه زمنية أو فكرة إنها امتداد التراث وعطاؤه، وهي صورته الممتدة.

يتجاوز ارتباط المعاصر بالتراث حدود الموضعة أو الذاتية إنها شيء أصيل في الفكر الإبداعي لا مناص للمبدع منه، يقول الرحبي: "يبني الحنين مضاربه على أرض صلبة في مرآة مكان متهشم باستمرار، هذه المفارقة أعطت الحنين سلطته الخاصة على المكان الواقعي والمتخيل، والذي يعاد تشكيله كل لحظة في ضوء الحاجات والحنين والخيال. لكن هذه المفارقة تصح مقلوبة أيضاً، فيصبح فمنبع الحنين هو المكان بماضيه وذكرياته، هو الذي يمد تلك الطاقة الغامضة بدم الفتنة والاستمرار، والاثنان يمارسان سطوتهما على النص والحياة، الاثنان توأما غربة سحيقة في النفس البشرية"[2].

هذه الصورة التي قدمها الرحبي للتراث تلخص تماماً الكثير من المواقف، فقضية التعلق بالتراث تتخذ أشكالاً منها محاولة التمرد عليه، وتظل روحه متأصلة تتغلغل في ثناياه فلا فكاك منها، ولا نستطيع التنكر لها. فنحن لا نستطيع أن ننعزل عنه "فالقول به جهل كامل، لا بالماضي وحده، بل أيضاً بطبيعة الإنسان، وطبيعة الإبداع"[3]، فهو ليس دائما في حكم "الذي كان" بقدر ما هو امتداد دلالي للذي ينبغي أن يكون"[4].

---

[1] العين، خيرة حمر: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص: 63.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 12.

[3] أدونيس: كلام البدايات، ص: 144.

[4] العين، خيرة حمر: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص: 68.

التراث قضية متشعبة أخذت مواقف متضاربة، وأثارت جدلا واسعا داخل الأوساط الأدبية، بين مواقف تمردت وثارت ضده بل رأته معيقا لحركة الإبداع، وبين من أيده ورأى أن شرارة الإبداع تنطلق منه ومنحه حق الوصاية الأبوية، وبين كل تلك الآراء المتضاربة هناك موقف وسط يرى بضرورة توظيف التراث في النصوص الأدبية دون إلغائه أو رفضه ولكن في الوقت نفسه توظيفه دون منحه الوصاية الأبوية، وأن يعرف الأديب ماذا يأخذ من التراث، وماذا أضاف للأدب من الذي نقله إليه، وهذا الرأي الذي أشار إليه الرحبي ونادى به.

ويشير الرحبي إلى أن قضية التراث وارتباطه الحتمي بالإنسان والعصر، وأي محاولة للفصل بين الماضي والحاضر ستؤديان إلى حدوث خلل في الحياة، يقول: "غُلاة الحداثة وغُلاة التقليد يلتقون في محطة واحدة وصلب وهم واحد كونهم يلعبون خارج مسرح التاريخ الفعلي للبشر وأفعالهم وللثقافة والحياة. متكئين على تلك الحزمة من الأوهام التي طوّح بها الخيال الضعيف إلى مناطق عماء خانق"[1]. فالقضية ليست مجرد التراث العربي بل إنها تشمل التراث الإنساني الذي لا يستطيع الإنسان الانعتاق منه، يقول الرحبي: "تنحو النزعة الإقتلاعية نحو التبسيط في محاولات رؤيتها للتطوير والتنوير والإنماء، إلى اختزال تاريخ البشر وشروط وجودهم الروحية والمادية إلى نوع من كونية زائفة في تعميم المفاهيم والإنجازات التقنية والحياتية، لتنمو بعيداً عن أرضيتها الطبيعية وإطارها النظري، السلوكي

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 51.

والأخلاقي. مما ينتج عن ذلك من تشوهات وانفصامات ترمي بالكائن خارج مدار تاريخه والتاريخ عامة"[1].

وإن وجود الموقف المعارض للتراث ومحاولة القطعية معه كرد فعل تجاه نكران كل ما لا يمت للمعاصر بصلة، هو فهم قاصر "فالمسألة مشروطة بالفعل المعرفي، لا بالانفعال الذاتي"[2]. حتى لا تتحول إلى موقف محايد يتماهى مع نزاعات فردانية محايدة دون التفاعل مع معطياته، يقول الرحبي: "وضمن ثنائية الصراع بين حداثة الوهم وتقليدية الوهم، أصبح المنحازون لوهم التحديث عازفين ومتبرمين من كل يمت إلى الجذور والماضي بحجة التخلف عن ركب العصر ومظاهره. من هنا نشاهد ذلك الجهل الفاضح بتراث الأجداد وانجازاتهم الحقيقية وأنماط معيشتهم، حتى عند كتاب ومثقفين بتوقيع الادعاء والإشاعة"[3]. هذا الموقف ينافي الحقيقة التي تعتقد "بأنه على قدر ما يجب توجيه الحاضر بالماضي يجب كذلك تغيير الماضي بالحاضر"[4].

إن الشاعر الحديث الذي يؤمن بالثورة على التراث، لا يريد التوقف عند حدود التطور الطبيعي للغة، بل يريد أن يطورها_عامدا_ من خلال منظوره الخاص، رافضا كل قيمة تفرض عليه من الخارج، ومن ثم ارتبط الشعر بقانون التطور والتحول، حتى غدا الشاعر في مسابقة مع الزمن، ومسابقة مع شعره نفسه، وأصبح التطور لا يعني انتقال سمات مذهب

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 51.

[2] بنيس، محمد: حداثة السؤال، المغرب: المركز الثقافي العربي، 1985م، ص: 132.

[3] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 54.

[4] خوري، منح، الشعر بين نقاد ثلاث، ص: 77.

شعري – في حقبة ما– إلى سمات مذهب أخرى في حقبة أخرى، بل أصبح حركة متسارعة بعدد الأفراد الذين يقولون الشعر، وبذلك قضي على فكرة "الخلود" الكلاسيكية وأصبح التميز في الدائرة الشعرية مرحليا ، وصحب هذا كله إيمان بأن أي قيمة ثابتة أيا كان منبتها ومهما تكن مدة ثباتها فهي تشير إلى الركود والتخلف والجمود، سواء أكانت تلك القيم تتصل بالدين أو بنمط حياة أو طريقة تفكير، وكان هذا الوجه من النظر يصيب أكثر ما يصيب مؤسسة قائمة على ثوابت ضرورية مثل الدين، فمجرد الدعوة للهدم المطلق دون تحديد وتعليل والرفض المطلق دون مبنى فكري متكامل لهذا التراث يعد حركة نهلستية تنشب المجتمع في الفوضى[1].

فهذا الرفض للتراث نابع من ثقافة مقتنعة بفلسفة التطور واللحاق بركب الحضارة، وهذا التطور لن يتم طالما يجر معه أذيال الماضي أينما ارتحل، هذه العقلية تريد أن تؤسس لجيل رافض لفكرة الركود والتخلف القابع بتجميد التراث والتغني به وإعادة تقليده ونقله في زمن صار يعج بالمحدث والجديد الذي من حقه أن يأخذ فرصة ليثبت قدرته وفاعليته في صنع الإبداع ورسم خطط التطور والرقي، لكن ما يعاب على هذا الموقف هو الرغبة في الهدم الكلي للتراث دون تبرير منطقي، أو فلسفة واضحة الأركان والقواعد، وهذا يعد اجحافا بحق التراث.

ومن هنا لا بد من التمييز "في التراث بين مستويين: الغور والسطح. السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال. أما الغور فيمثل التفجر، التطلع. التغير، الثورة لذلك ليست

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 113.

مسألة الغور أن نتجاوزه بل أن ننصهر فيه. لكن لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح. ذلك أن السطح متصل بالواقع والفترة الزمنية؛ أي بتجربة تاريخية معينة. بينما يتصل الغور بالإنسان، كإنسان، الغور مطلق، أما السطح فتاريخي"[1]، وهذا كان خلاصة رأي أدونيس في التراث حيث قال: "يجب أن نميّز في التراث بين مستويين الغور والسطح، السطح هذا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال،أما الغور فيمثل التفجر، التطلع، التغير، الثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل ننصهر فيه؛ فالشاعر الجديد –إذن– منغرس في تراثه، أي في الغور، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه، إنه متصل لكنه ممدود في جميع الآفاق"[2].

فالتراث لا بدّ لنا أن نتصل به اتصالاً واعياً نابعاً من ثقافة إنسانية كلية تشمل الماضي والمعاصر، على حد سواء، وهذا ما نادى به الرحبي، يقول: " لنتخيل عنف التحول الذي طرأ على هؤلاء البشر الذين كانوا مستقرين في مسيرة حياتهم، يتناسلون جيلاً بعد جيل حتى اكتسحتهم آلة التحديث، وقذفتهم خارج تاريخهم بأزمنة ضوئية. إن هذه الصورة تشكل نموذجاً مكثفاً في مأساته للحياة بصورة عامة، تلك التي اكتسحتها تلك الآلة الصماء المثيرة، من غير أن يكون لبشرها ذلك الجهاز الحسي والذهني الملائم لاستقبال تلك المعطيات المعقدة التي خلفتها المدنية الحديثة"[3].

---

[1] أدونيس: كلام البدايات، بيروت: دار الآداب، 1989، ص: 45.

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 114

[3] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 55.

ويشكل الموت عند الرحبى جزءًا من الإشارة إلى قضية التراث بعبثية الحضور وازدواجية العطاء بوصفه حياة من نوع آخر وانقطاعاً عن الحياة "فالحقيقة الإنسانية، رفضية كانت أم مستسلمة، هاربة من الموت أو منحدرة إليه، وفى كل ما تفعله تحاول أبدا ودائما مقاومة زمنيتها. غير أن هذه المقاومة كثيراً ما تكون حركة لاواعية، وكونها لاواعية لا يضعف من صحة هذا القول بل هو دليل على أنها مجذرة في الوجود الإنساني"[1].

هذه الفلسفة هي التي انطلق منها الرحبي، يقول: "الموت كما الحياة. مسرح الكتابة، إن هذا الجسد المحاط بهوام الموت وهواجسه ومطارقه التي لا تهدأ ليل نهار، لا يمكن مواجهته أو التخفيف منه إلا عبر اللغة، وربما الذوبان فيه وتحويله إلى كائن أليف، إنها المنطقة الأكثر خطورة التي تلجها الكتابة، المنطقة التي تشبه الربع الخالي تدعى "عروق الشيبة" التي تبتلع تحولات رمالها الهائجة قطعان الجمال والماشية والبشر من غير أثر، وكأنها لم تكن. هذا الموت القاسي وسط تلاطم أمواج الصحراء، هذا السحق الذي تمارسه الطبيعة، سيكون نموذجاً لطيفاً لسحق البشر بعضهم بعضا"[2].

يعبر الرحبي من خلال الموت عن ذلك الموقف المشوش اتجاه التراث الماضي بصرامته وحتميته، يقول: "فالتجربة الشعرية تتخطى الموت بمعنى آخر في وجودها العادي تتحرك الحقيقة الإنسانية في إطار الإرادة. ولأنها كذلك، فهي تقتحم الأشياء عوضاً من أن تنفتح عليها، وتتركها تعلن ذاتها كما هي. وبعبارة ثانية، إن إرادة الحقيقة الإنسانية في

---

[1] رفقة، فؤاد: الشعر والموت، بيروت: دار النهار للنشر، 1973م، ص: 27.

[2] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 12.

وجودها العادي تمنع الأشياء من الظهور كما هي ... إلا في التجربة الشعرية، وجميع الفنون تتحرك في الأفق الشعري، فالوجود الشعري لا يتحرك بين الأشياء على أساس إرادي، ولأنه كذلك فهو لا يقتحم الأشياء، لا يلبسها بما ليس عندها، بل ينفتح صوبها برؤية خالصة ... في هذه التجربة يصير الشاعر طفلا، يرى كل شيء وكأنه لأول مرة يراه، فيندهش"[1].

هذه الدهشة الأولى في براءتها تظل تشده إلى التراث بعبثيته الزمنية الرجعية إلى الوراء، يقول الرحبي: "لا يمكنني الشروع في أي كتابة مهما كان هاجس جدتها ومدنيتها إلا ويتدفق ذلك الكون البري، منازل الخطوة الأولى ليكون لُحمة النص وسُداه"[2]، فتصبح الكتابة المعاصرة جزءاً من موت ذاكرة بُعثت لتستجدي قوة ما في الماضي (التراث)؛ لتنهض بمهمتها وتنفتح فيها منابع أصالتها.

إن الفكرة التي يؤسس لها الرحبي مبنية على فكرٍ واعٍ لأصالة الماضي والتراث والتجربة الشعرية النابعة منهما بفكرة الموت، وكأنه به يروض الكتابة ويلبس اللغة ثوبا جديدا لم تألفه من قبل، فتجسيد فكرة الموت في بعث التراث يقحم اللغة في تجربة جديدة ومغامرة أدبية تحاول بعث الموت وبث الروح فيه لتحوله إلى كائن أليف يغذي روح الإبداع من خلال الرجوع للتراث والماضي.

ولكن حتى تلك العودة للماضي لا تعني التخلي عن معاصرتها، بل إنها تنبعث بكل معطياتها نحو زمن طفولتها وصفائها الذهني؛ لتعيد بعثها وخلقها من جديد، يقول الرحبي:

---

[1] رفقة، فؤاد: الشعر والموت، ص: 29.

[2] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص:13.

"الكتابة بهذا المعنى ليست لعباً لفظياً ولا صوراً بهلوانية تتوسل الإدهاش البراني لإخفاء فقرها الدلالي والروحي. إنها لعب أكثر عمقاً وخطورة وجمالاً، إنها الإقامة في حدود القسوة والموت ... وفي هذا السياق كانت الكوابيس والاستيهامات والأحلام التي غذّت طفولتنا بين تلك الأطوار ترحّلت معنا، بعد أن أخذت هيئات وأشكالاً مختلفة. وكبرت بين الطرق والمدن والأفكار، لكنها لم تهرم، بل ظلت على نضارتها (الكوابيس خاصة)، وكأنما الواقع منجم هذه الكوابيس الذي يشيخ عبر أراضٍ تنهار باستمرار، لا يجد ضالة الاستمرار والتجديد إلا في هذا المضمار، إنه الواقع العربي بامتياز"[1].

هذا الفكر النقدي المبدع لمحاولة ربط علاقة التراث والمعاصرة بفلسفة الموت مقنع تماماً، إذ إن الرحبي يشير إلى ذلك البعث المطلق الذي حملته فلسفة الموت، التي تتلخص في اعتقاد الفرد بأنه إذا ما مات "فإنه يبقى كائناً واعياً على نحو ما كان وهو على قيد الحياة، إن موته قد حال ببساطة بينه وبين الاتصال بالأحياء بطريقة يمكنهم التعرف عليه، وروحه التي لا تزال واعية بصورة كاملة ومفعمة بكل الأشواق والرغبات الإنسانية، ترحل إلى أرض الموتى إلى أن تصل شجرة "فراولة" هائلة فإذا ما تناول شيئاً من ثمارها فإن عودته عندئذ إلى أرض الأحياء والحياة ملء إهابه تصبح أمرا مستحيلاً إلى الأبد، أما إذا أبى أن

[1] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 12-13.

يتناول شيئاً، فإن إمكانية عودته تبقى قائمة، وبالنسبة للأحياء، فإنه يظل متمتعا بالرغبات البشرية العادية جميعا"[1].

فالمثال السابق يستطيع أن يلخص لنا القضية فإما أن يرفض المعاصر الماضي وينقطع منه وبذلك ينقطع عن جوهر الحياة وينكر معطياتها القدرية وتطورها الطبيعي، رافضاً الاعتراف بوجوده الحقيقي ضمن دورته التدميرية التي لا يمكن أن تنفصل عن ماضيها أو حاضرها أو مستقبلها، أو إنه يتعصب له وبذلك يصر على موت مضمر يقف في وجه مسيرة الحياة المعاصرة فيتقوقع في لا فاعليته ويقتل إبداعه ويلقي به في متاهات الموت المظلم، أو هو يهضمه ويتميز به، ويتخذه جزءاً حاضراً في لاوعيه كأنه منارة للمستقبل بوصفه امتداده المضمر في الماضي والمستقبل.

والرحبي يؤيد الرأي الأخير؛ لأن العودة للأصل في منابته وجذوره المشرقة ستمنح العمل شيئا من تألقه في الحاضر وفي المسيرة الحضارية والإنسانية عامة. فهو لا ينفصل عن ذاته ولا ينقطع عنها؛ إنه يظل جزءًا من مسيرة الذات الإبداعية الكبرى يتحاور معها، ويكون جزءاً فاعلاً فيها واعيا بأهميتها وقيمتها بوصفها تقع ضمن إطار الإنسان المعاصر الإنسان الحضاري على مختلف منابته ولغاته، فليست القضية قضية صراع بقدر ما هي

---

[1] شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: إمام عبد الفتاح، عدد: 76، الكويت: سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص: 23. وقد ناقش الرحبي آراء الكتاب في مقال له بعنوان: (الموت في الفكر الغربي) في كتابه ذاكرة الشتات، واستطاع أن يستوحي منه فكرة نقدية متفردة في مجال المعاصرة والتراث، انظر: الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 115-120.

سلسلة تتضامن معا لتشكل نسيجاً فكرياً ممتداً لا يمكن التمرد عليه أو التنكر لحضوره، لأنه بهذا سيعتبر تنكراً لفطرة الحضارة التراكمية.

فأفضل طريقة في التعامل مع التراث هي الانطلاق منه كأصل لا يجب التنكر منه ثم هضمه في مساحة اللاوعي الإنساني ليتشرب منه الحاضر في نصوص ابداعية تواكب المعاصر دون أن تحيد عن هويتها، وفي الوقت ذاته تمسك عصا الإبداع من الوسط، فلا هي تتعصب للتراث وتتمسك به لدرجة التقوقع والابتعاد الكلي عن مهاد الحضارات والنزول بسقف الإبداع، ولا أن تتنكر له وتلغي بذلك هويتها فلا توجد شجرة متفرعة بثمارها وأغصانها إلا ولها جذور ضاربة بعمق الأرض وهي التي تشدها وتمنحها الصلابة، إن هذا التفكير الواعي هو الذي يعطي لهذه الجدلية حلا منطقيا، ويسير بهذه الأزمة بحل يرضي جميع الأطراف، ويفتح المجال واسعا أمام الإبداع دون إفراط أو تفريط.

وفي معرض الحديث عن قضية التراث والمعاصر لابدّ لنا أن نلقي الضوء على قضية المتلقي بوصفه جزءاً من حضور النص، فهو المسئول عن توجيه روحه إلى ينابيع العطاء ومنحها دورها الحضاري، ليصبح النص جزءا من الحصيلة الإنسانية التفاعلية. فالقارئ العادي أو المثقف هو الضمير الذي يتردد في سياقات النص، والرحبي كان ناقداً واعياً لذلك الحضور وتلك الأهمية، إذ إنه ينظر للقارئ بوصفه جزءًا من حصيلة النصوص وجوهرها؛ فهو جزء من عطاء النص، ومن امتداده الحضاري بما يحمله هذا القارئ أو كما يسميه الكائن من خيبات أو انتصارات تمتد من القديم حتى المعاصر والمستقبل، فهو رؤية

النص، وحصيلة النص الفكرية مرهونة بهذا المتلقي ووعيه وحضوره فيه، وهناك من حدد قراءتين أساسيتين للتراث، يتشكل الموقف النقدي انطلاقا منهما، القراءة الأولى هي القراءة الوصفية للتراث حيث يعزل التراث عن القارئ تماما لكي يراجع الأثر مراجعة محايدة تماما، أما القراءة الثانية فهي قراءته ضمن فاعلية تثاقفية مع القارئ ذاته، الأمر الذي يضفي عليها صبغة أيديولوجية بحيث يسقط حضور القارئ والعصر معا على المقروء (التراث) وتاريخه، وهذا ما ظل يؤكد عليه الدكتور محمود أمين في قوله. "التراث لا يوجد في ذاته، وإنما هو قراءتنا له،وموقفنا منه وتوظيفنا له"[1].

[1]حبيب بوهرور، الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، ص 271.

ملخص المبحث الأول

حظيت قضية التراث باهتمام كبير من كتابات الرحبي، لما لهذه القضية من دور في تكوين ذات المبدع، فأصبحت الذات في هذا العصر تجد الحرية التي لطالما قيدها الموروث وبذات الوقت يبقى القديم يتأجج في داخله ، ويشكل حضوراً في نسيج النص الداخلي، فالارتباط بالموروث القديم حتمية لا مفرّ منها إذ عدّ الرحبي أن هذا الارتباط جزء من العملية الإبداعية.

تعددت آراء النقاد اتجاه قضية التراث في تحديد موقفهم من قضايا العصر ومدى مناسبتها مع القيم الموروثة، فالبعض تمسك بالموروث واعتبره جزءاً من الذاكرة والتاريخ على اعتباره ذات–على حد تعبيره– تعيش في داخلنا ولا نستطيع الانفصال عنها لأنها تشكل جزء من هويتنا إذ يعتبر المعاصر سلسلة متعاقبة من الماضي فهو جزء أصيل لا يستطيع المبدع إنكاره.

والعودة للتراث ليس للتقليد بل للاهتداء بنوره، وتغذية للنص وداعماً له لا سببًا لتدميره وإلغاء إبداعه وهذا يعتمد على وعي المبدع الذي عليه أن ينهض بالتراث وأن يبدع بحرية دون قيود. وقد أشار الرحبي إلى أن أي محاولة في الفصل بين الماضي والحاضر سيؤدي إلى حدوث خلل في الحياة، والانقطاع عن التراث يعتبر نكران لكل ما لا يمت للمعاصرة بصلة، لذا لا بد أن نتصل بالتراث اتصالاً واعياً وبنظرة كلية تشمل الماضي والمعاصر.

لذا يؤيد الرحبي العودة إلى التراث بل والتسلح به؛ لأنه سيمد العمل بشيء من التألق في الحاضر و يضيء عمق المسيرة الحضارية، فالقضية ليست قضية صراع بل هي سلسلة متتابعة تشكل النسيج الفكري لا يمكن التمرد عليه أو التنكر لحضوره. أما القارئ هو جزءٌ من حصيلة النصوص الثقافية، وحصيلة النص النهائية مرهونة بهذا المتلقي ومدى وعيه وإدراكه.

المبحث الثاني: النص والمتلقي (في معايير نقد النص):

ظهرت نظرية التلقي في العقود الأخيرة من القرن الماضي لتؤكد حضور دور القارئ مقابل عدد من المقولات ومن بينها مقولة "موت المؤلف"، ذلك أن النص الأدبي قابل للقراءات والتأويل حسب معارف المتلقي وقدراته، لكن هاته النظرية ركزت على قارئ بعينه وأهملت نوعا آخر مهما وهمشته بالرغم من كونه عنصرا مهما في تطور الإبداع الأدبي[1].

من هذا المنطلق حاول الرحبي أن يركز على هذه القضية التي ظهرت مؤخرا على صعيد الساحة النقدية، فالنقاد في قضية التلقي ركزوا على الإنسان المثقف أو القارئ العالم والناقد، وأهملوا الإنسان العادي أو ذلك الذي وقع في تراكمات الغرب والعولمة، يقول: "هذه "العولمة" الاستهلاكية الكاسحة في الطعام والملابس والتعبيرات الغريزية الأخرى، تنسحب أمامها مياه الروح وأماكنها مخلفة تلك الفراغات الرهيبة المليئة بالحطام"[2].

فقد صنف النقاد المتلقي إلى أنواع كثيرة فهناك متلقٍ عادٍ، ومتلقٍ ذكي، وآخر منتج ورابع ضمني، وما أولته الدراسات الحديثة جلّ اهتمامها هو ذلك القارئ الذكي المبدع ، والمثقف الذي يضيف إلى النص ما غاب عن مؤلفه ذاته ، بينما ذلك القارئ أو المتلقي العادي الذي يكتسح طبقة كبيرة في المجتمع فقد أهملته وتجاوزته[3].

---

[1]حسين نشوان، نظرية التلقي، جريدة الرأي، 2014/5/1، الأردن، ص7.

[2] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 64.

[3]وليد، قصاب: الاهتمام بالمتلقي ليس فتحا حداثيا "شبكة الالوكة، 2007/7/9.

وقد حاول الرحبي أن يبحث عن روح أخرى لهذه القضية تتصل دوما بتلك القضية الأساسية، فهو يتحدث عن عدة درجات للمتلقي، ويهتم جدا بذلك الإنسان الهائم على وجهه وسط أتون مستويات العصر، يقول "وحتى المتلقي، عدا القليل جدا يكون هو الآخر، تائهاً و(مطعوجاً) في الخضم المتلاطم نفسه"[1].

فالمتلقي في صلب الدراسات اللغوية يأتي على مستويات متفاوتة، كما أن الأدب الحديث صار يقوم وفق متطلبات هذا المتلقي، حيث صب اهتمام النقاد والدراسات بهذا المتلقي وأولوه اهتمامهم.

فالمتلقي الذي يتحدث عنه الرحبي إما أن يكون مثقفاً واعياً يحمل معه حصيلة فكرية أيديولوجية، يحاول من خلالها توجيه ما يقرأ نحو سياقات حضارية وإنسانية، أحيانا تكون رحبة إذا استطاع أن يهضم ما يمتلك من أدوات؛ ليخدم من خلالها ما يقرأ، وأحيانا تكون هذه الحصيلة نقمة على الإبداع إذا حاول أن يستغلها؛ لصبغ ما يقرأ بمذهب أو حصره بأيديولوجية معينة، فهو إما أن يقتل روح النص أو يغذيها. وهناك القارئ الإنسان في مستواه العادي بعيدا عن تطرف الثقافات وأزمة المذاهب، هو إنسان هذه الحضارة الذي تتقاذفه الهواجس والحنين والأمكنة، يتلقى كل شيء وكأنه زي عصري من أزياء العصر أو موضة من صيحاته.

فالرحبي يجد في هذا الإنسان الذي يتلقى الخطابات من مستويات شتى مهدد بإبادة فطرته وذوقه، يقول: "هذه الدعاوى الخطابية حول العدالة والأخلاق وثنائية الحق والباطل،

---

[1] المرجع السابق، ص: 195.

الخير والشر، بتلك الإطلاقية هي أكبر مشوش وحاجب ضد التدمير، لتلك القيم النبيلة.. وهذا الهجوم المعنوي الذهني، أكثر إبادة لإنسانية الإنسان وفطرته وذاكرته، من الإبادات المادية المباشرة، بحيث يبقى مشدوداً طوال يومه وغده بتلك "الخطابات" المقدمة على ذلك النحو الباهر البراق، وهي ليست خاوية فحسب كما يحصل في الأدب "اللغواني" اللفظي الفارغ من الداخل، وإنما مملوءة بالسموم وخلاصات الكذب والتدليس عبر التاريخ"[1].

ومنه يمكن القول أن دراسة الأدب رهينة بدراسة الذوق وعلى هذا الأساس بنيت نظرية التلقي، إذ جعل للمتلقي أهمية أولى تفوق المؤلف والنص، والمتلقي الذي يهمنا – كما أشار الرحبي – هو المتلقي العادي بجانب المتلقي العليم الذي يمثله الناقد، إن الاهتمام بهذا المتلقي العادي بني على أساس تساؤل طرحه بعض النقاد لماذا يستخدم بعض الكتاب مصطلحات معقدة وغامضة بالرغم من وجود مصطلحات واضحة تفي بالغرض، فهل الشهوة المتعلقة بهالة الغموض التي قد تفضي إلى الانبهار دور في خلق فجوة التواصل بين المتلقي العادي والنص ومؤلفه؟ ولقد أجاب بعض النقاد على هذا التساؤل قائلين أن النقد بتقنياته وآلياته ومناهجه وفلسفاته إنما وضع للنخبة المثقفة وكذلك النص الإبداعي لا يمكن أن تكون أفكاره ولغته وألفاظه بسيطة ومتاحة للجميع، ولكن إن كان هذا القارئ يمثل شريحة كبيرة في المجتمع فكيف يمكن تقريب النص له – أي المتلقي العادي – وليس بالضرورة تبسيطه، أو

[1] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 195-196.

كيف يمكن تجسير الفجوة بين المتلقي والنص والناقد، هذا ما جعل الرحبي يقف مطولا أمام هذه المسألة ويثير حولها مواضيع عدة فإلغاء هذا المتلقي بنظره هو إلغاء للنص ذاته[1].

إن الامعان في خطاب الرحبي يجدنا نقف مطولا أمام تساؤلاته العميقة، ونحاول البحث معه للإجابة عنها: فلماذا هذا التهميش الواضح للمتلقي العادي؟ والتركيز فقط على النخبة من المثقفين بالرغم من كون المثقف العادي يمثل طبقة كبيرة من المجتمع؟ أليس الأصح التركيز عليها؟ ولماذا يميل الأدباء إلى تلك الألفاظ الغامضة التي لا يستطيع قارئ عادي بسيط فهمها؟

إن تسليط الضوء على هذه الإشكالات وايجاد أجوبة عنها ثم محاولة البحث عن حلول مقنعة سيسد ثغرة كبيرة في تطور الإبداع ويحسن طرق التواصل بين الأديب والقارئ، وينمي حب القراءة لديه، فقيمة النص الأدبي من قيمة القارئ.

وعند المضي مع الرحبي سنجده يتحدث أيضا عن متلقٍ آخر يحاور النص، ويكون جزءًا من بنايته، وهذا هو القارئ الذي استطاع أن يهضم حصيلته ليخدم روح النص، وهو ما وجدناه واضحا في مقالاته في كتابه (حوار الوجوه والأمكنة)؛ حيث نجد مقالات من مثل: "القاتل ... الضحية والحلم الوردي"[2]، و"على رعد نقاشات ومفكرين"[3]، و"شظايا عام

---

[1] صالح رمضان: "مقالة بعنوان: "من زاد فجوة التواصل بين النص الأدبي والجمهور؟"، جريدة صوت فتح، فلسطين، 2014/11/11م، ص 3.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 25.

[3] المرجع السابق، ص: 119.

جديد"[1]، وهي مقالات مست جانباً مباشراً من هذا الموضوع المتشعب الذي يتقاطع مع قضايا عديدة.

فالرحبي يؤمن أن "النقد ليس حقلاً بريئاً ... فإذا كان الأدب هو غاية الأدب نفسه، فليس هو المصدر الوحيد لعملية تكونه، إن النقد لا يظهر بوصفه جواباً سريعاً تلقائياً، على الحقيقة الوجودية للنص، مقترناً بصورة عضوية مع الغاية التي يضيء وجودها. للنقد حياته الخاصة المستقلة نسبيا، قوانينه وبنياته الخاصة؛ إنه يشكل نظاماً معقداً داخلياً يتمفصل مع النظام الأدبي أكثر من كونه يعكس هذا النظام. إنه يظهر إلى الوجود ثم يختفي بناءً على شروط خاصة محددة"[2].

فالنقد الأدبي سيخضع دوماً لمتغيرات تتعلق بالبيئة والزمن والمجتمع والحداثة، بوصفه جزءاً منا يعيش فينا ويتحاور مع كل ما هو حولنا، يقول الرحبي: "الوجود جميعه خارطة لهواجسنا وأحلامنا وتناقضاتنا، مسرح لصنيع الكتابة وتجلياتها المختلفة. فالحياة والموت والمسألة الاجتماعية والانحطاط الحضاري والحب والكراهية، لا تنفصل عن شعرية الأشياء ولا تقابلها، بل يظل الشعر على سطح هذه الأشياء والحياة اليومية، إذا لم ترتبط تلك الخيارات الفنية بخلفياتها الروحية والإشارية والمرجعية الأعمق: الواقع وما وراءه"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص: 137.

[2] ايجلتون، تيري: النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، عمان (الأردن): المكتبة الوطنية، 1992م، ص: 29.

[3] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص:11.

إن هذا النظام الأدبي مبني على ثالوث مشكل من عناصر أساسية تحكمه هي : النص والمؤلف والقارئ، وكل الدراسات الأدبية والنقدية كان محورها النص الذي يدور حوله صراع الكاتب والناقد والقارئ حول ملكيته، وهذا من منظورات نقدية متعددة، فالرؤية النقدية الكلاسيكية ترى في النص بنية مغلقة منتهية له بداية ونهاية ومن هنا فهو يتميز بالأحادية في كل شيء وله دلالة محددة والقارئ الجيد هو الذي يمسك بها أي أنها موجودة داخل النص وما على القارئ سوى البحث عنها واستنباطها لذلك يعتبر الكاتب هو المنتج الحقيقي للنص وما القارئ سوى مستهلك له، بينما النقد الحديث نظر إلى المتلقي أنه محور النص الإبداعي وهو الذي يخلق معناه ويلبسه كل مرة ثوبا يتجدد بتجدد قراءته لذلك النص[1].

فالقارئ في النقد الحديث هو المنتج الحقيقي للنص، وهو الذي يولد معناه، فكاتب النص تنتهي مهمته عند وضعه نقطة النهاية في آخر الجملة، وحينها تبدأ مهمة القارئ الحقيقية في استنباط معنى النص وإضافة معاني جديدة له لم تكن به من الأساس، وهنا تظهر قدرات القارئ الإبداعية في كيفية توليده للمعاني من النص، ليصبح القارئ هو المنتج الفعلي له.

فالقارئ سيكون دوماً على اتصال بحقائق جوهرية تكمن في جوهر الإنسان والحياة، وسيكون أفق النقد مفتوحا دوما على خيارات لا تحصى للقراءات؛ "فالنقد يبحث في جوهره عن الإنساني والشعري، كمدخل أساسي إلى رحاب ما هو إنساني أما الجمالي فهو الإنساني

---

[1] ينظر: وردة سلطاني: النص بين سلطة الكاتب والقارئ، جامعة بسكرة، مجلة المخبر، العدد الأول 2009م، ص5.

في أروع تجليات الشعرية"[1]، فالإنسان والحياة هما موضوعا المادة الإبداعية؛ لأن المبدع يظل دوما يطرق أبواب تلك الحصيلة المجتمعية بإنجازاته أو انحطاطاته؛ لذلك يظل المتلقي باحثا عن جذوة حضوره فيها ناقداً كان أم قارئاً عادياً.

فأي عمل إبداعي سيخضع شاء أم أبى للفكر بطبيعته الخلاقة والقادرة على مراوغة ذاتها، وإطفاء شيء من الروح في كل شيء حولها، فليس الأدب جزءا خارجا عن الفكر، وإن تعلق بالذات وتطلعاتها فهو يظل جزءا من حضوره الفكري والوجداني معا، يقول الرحبي: "ليس الفكر مقحماً على السياق الإبداعي وليس مسبقاً عليه، إنما يأتي في مسار البحث الإبداعي، وفي مسار تكون النص يذوب الفكر في سياق الصورة والمشهد الإبداعي نفسه. هنا تتحقق شروط الكتابة الشعرية والفنية ولا يكون الفكر مقحماً عليها إطلاقاً، وإنما جزء صميمي من البنية الفنية وليس معرفة مسبقة جاهزة"[2].

فالممارسة النقدية الجوّابة في عوالم العمل الأدبي بكل حسها المغامر، وتخطيها الاختراقي للحدود تتجسد على صعيد الإنجاز بوصفها "معرفة وأخلاقا وشجاعة وخصوصية وتعددية"[3]، بحيث يدخل النقد منطقة المغامرة الجمالية متماهياً وسانداً وصانعاً؛ من أجل تحويل فعل الاختراق الشعري إلى منجز إنساني رفيع المستوى بالدرجة الأساس.

---

[1] ينظر: فانوس، وجيه: محاولات في الشعري والجمالي، بيروت: اتحاد الكتاب اللبنانيين، 1995م، ص: 6.

[2] الشيدي، عاصم: تكلم لأراك حوارات في الثقافة والفكر، ص: 41.

[3] المناصرة، عز الدين: هامش النص الشعري، عمان (الأردن): وزارة الثقافة، 1999م، ص: 299.

فقد "أسفرت تدخلات الفكر المنهجي الحديث في الدراسات النقدية الأدبية عن نتائج باهرة على صعيد إدراك الجوهر الجمالي للنصوص الإبداعية، وتأثيره الفعال في تنشيط الذاكرة الثقافية، وتعبئتها باتجاه توليد جديد للنصوص"[1]، إذ أن النص يغدو في نظر الرحبى جزءا من تاريخ الكائن في عصوره المختلفة، ليس مجرد لغة أو أداة للتوصيل أو الجمال هو الجزء الأهم من ركيزة الحضارة والحداثة[2]، ومن هنا يصبح على عاتق الناقد حِمل آخر يتمثل في مدى استيعابه لوظيفته الإنسانية.

ذلك أن للنص فاعلية تكمن في حمله مسؤولية نقل الحضارات على عاتقه، وليس مجرد نص يقرأ ثم يوضع على الرف، هو جزء من كيان جمعي وجودي للإنسان بتراكماته الثقافية والحضارية في زخم المعرفة وتأثير الحداثة.

فعملية القراءة ليست عملية محضة أو قائمة على الفهم الأولي إنها تعيد تشكيل معنى النص الذي "لا بد من عمل القارئ في المادة النصية لينتج المعنى"[3] فجمالية الإبداع تكمن في التفاعل الفني بين منتج النص وقارئه أو بمعنى آخر تقوم على قطبين قطب فني وآخر جمالي، فالفني هو نص المؤلف بينما القطب الجمالي فهو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ، وإذا كان الوضع العملي الأدبي يقع بين النص والقارئ فإن تفعيله يعد محصلة تفاعل بينهما، والنص الأدبي يتسم بتعدد قراءاته، قراءات متعددة تبعا لخبرة القراء ودرجاتهم

---

[1] عبيد، محمد صابر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، اربد (الأردن): عالم الكتب الحديث، 2008م، ص 53.

[2] ينظر: الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص:25.

[3] سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1991م، ص: 184.

وأساليبهم حتى أن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء[1] فليس الإبداع نقيا "أي ليس خلقاً خالصاً فمادة تشكيله الفني ليست بريئة من المعنى والأيديولوجية، كما أن سياسته في تشكيلها مثقلة بالشيفرات، أما المتلقي في هذه العملية الاتصالية الصراعية، فعليه أن يقبل دورا أكثر عناء وإيجابية، فيدرك أن فهمه وتفسيره للتجربة الفنية يعتمد إلى حد كبير على كفاءته الثقافية، وتمرسه بالفنون، وقدرته المعرفية على إنشاء المعنى من خلال مشاركته في ملء فراغات النص، وتحليل وتفسير، بل وتفكيك الرسالة المنبعثة إليه"[2].

ومع وجود قضية التغريب وسطوة الآخر ظل الإبداع العربي ينأى بالمتلقي عن جدليات هذا الصراع، وكأن العربي متقوقع في محراب إبداعه بعيدا عن خط التطور الإنساني، يقول الرحبي: "لم يعد شرط العقل النقدي في الغرب بصورة خاصة، وهو المعني بداهة بمدارات الحضارة والتقدم في أطوارها الكبيرة في هذا العصر، يمارس فاعليته الحقيقية في تصويب المسار وما آلت إليه نتائجه الكارثية. رغم فرص التعبير والمنابر الواسعة التي تتيحها مكتسبات الحضارة الغربية، ظل هذا العقل في الهامش يمارس دوره على صعيد النخب من غير قدرة النفاذ والتأثير في وعي المجتمعات والتاريخ"[3].

---

[1] محمد، السيد احمد دسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر، كفر الشيخ، ط 7، 2008م، ص238.

[2] صليحة، نهاد: مشكلات التلقي والتواصل في الفعل المسرحي، مجلة المسرح، العدد: 36، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، نوفمبر 1991م، ص: 10-11.

[3] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 26.

فهذا القارئ الذي تحدث عنه الرحبي هو قارئ موجه في قراءاته؛ إذ إنه يخدم أسماء معينة، ويدور في فلك النخبة دون البحث عن العمل الأدبي الذي يمس جوهره الحضاري، ويحرك الغائب في روح التطور، فباتت القراءة من هذا المنطلق جزءا من تخلف الوعي الحضاري، بوصف القارئ نموذجاً من ضحايا معركة النفوذ والسيطرة قتلت في غزوها كثيراً من النصوص الإبداعية، التي كان لها الحق في أن تتواجد على الساحة النقدية لكن هذا القارئ غدا ضحية أمام آلة الحضارة الفتاكة.

فالرحبي سخِر من المتلقي الذي سخّره العصر ليخدم أعمالاً نمطية فارغة؛ ليصبح عبئاً جديداً على الثقافة الإنسانية يروج لمعلبات فارغة، يقول: "في منحى الإنسان ذي النمط الواحد في المزاج والتفكير والاختيار الذي يرصف كما ترصف "الطماطم" ذات الحجم الواحد في صناديقها، أو مثل الطيور التي تختزن داخل الأقفاص، كيلا تغرد خارج السرب، وهو تشبيه أكثر أملاً وأقل قسوة"[1].

هذا التهكم الموجه للمتلقي الذي يقف على حدود ساذجة من أعمال لا قيمة لها سوى أنها حملت أسماء براقة أو ألقاب مبهرجة يلخص لنا ضيق الرحبي بهذا النموذج أو تلك الفئة التي شبهها بالطماطم في صناديقها أو الطيور في الأقفاص، ليدل على أنها لا تمتلك أمرها، إذ إنها موجهة من قبل حضارة ساذجة لم تستطع أن تجد لها خيطاً يربطها بالمعاصر، وظلت تعاني تقزماً روحياً واجتماعياً وحضارياً اتجاه ثقافة الغرب الذي ظل دوما في نظرها السلطة العليا في الحياة. فالرحبي عندما ينتقد ذلك القارئ الذي جرفته أوهام الحداثة الغربية

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 26.

وانبهر بها فهرول نحوها آخذا القشور تاركا لبَّ الحضارة الحقيقي راكضا وراء عناوين براقة ما يثير فيها هو العنوان فقط استقاها من الغرب ضنا منه أن التقليد الأعمى لهم هو من يخلق للمرء حضورا ويجعله يلحق بركب التطور والحضارة تشبيه بليغ وقاس يكفيه كونه صندوق من الطماطم التي تشابهت حجما أو طيور تكدست داخل الأقفاص كي لا تغرد خارج السرب أو بالأحرى حتى لا يكتشف أن تغريدها هو في الحقيقة مجرد نعيق.

إن المتلقي عنصر فعال في إنتاج النصوص وتشكيل العملية الإبداعية، ومن المجحف بحقه أن لا يحظَ بالاهتمام اللازم أو جرفه داخل نصوص وهمية فارغة تعنى بالقشور، هذا الأسلوب جعل الرحبي يثور وينتفض ويضع تشبيهات ساخرة له، فتارة شبهه بصندوق الطماطم المعلبة ذي الحجم الواحد، وتارة كسرب الطيور المكدسة داخل الأقفاص، هو نداء صريح بالدعوة للاهتمام بالمتلقي ونزع قشور السطحية عنه لأنه في عصر هو من يمثل النص، في عصر غياب أو موت المؤلف كما أطلقت عليه الدراسات الحديثة لذلك يجب أن يكون على قدر تحمل هذه المسؤولية.

فليست القراءة عند النقاد المعاصرين ذلك "الفعل البسيط الذي يمر به البصر على السطور، وليست هي أيضا القراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا"[1]، فالقراءة كما يراها النقاد "يجب أن تكون شبيهة بقراءة الفلاسفة للوجود، إنها فعل خلّاق يضم الرمز إلى الرمز، والعلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا، فنختلقها اختلاقا، إن القارئ وهو يقرأ يخترع ويجاوز

[1]إسماعيل، سامي: جماليات التلقي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، ص: 13.

ذاته نفسها، مثلما يجاوز المكتوب أمامه إننا في القراءة نصب ذاتنا على النص، ويصب علينا النص ذواتا كثيرة فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم"[1].

فالمبدع الحقيقي هو القارئ وهو يضيف إلى النص المكتوب ما عجز عنه كاتبه، لذلك فالقراءة تختلف عن أي قراءة سطحية عابرة، فالنقاد هنا شددوا حول هذه النقطة وأعني بها القراءة الإبداعية التي تعطي النص نكهة جديدة مختلفة يتذوقها القارئ أمام كل نص يقرأه، فإذا كان "المبدع يتَخَلّق في ذوق عصره ويكوّن موقفا منه إما: متماهيا فيه، أو مغايرا له. وتختلف المغايرة من مبدع لآخر حتى تصل حد التضاد أحيانا"[2]، فإن المتلقي يقف على عاتقه مسؤولية مهمة تتلخص بمنح النص خطواته الأولى نحو دخول وظيفته في الإبداع الإنساني"[3]، يقول الرحبي: "هذا الإنسان الواحدي الذي حسمته آلة الحضارة الغربية بتفوق باهر، رغم مظاهر الحريات السطحية، وتمت عملية الدمج للفروقات والاختلافات، وكذلك الأجناس والسلالات والثقافات في مستوى آخر لـ "كتلة" التاريخ الجديدة"[4].

فالنقد ليس عملاً طارئاً على العمل الأدبي فالقارئ لا بد أن يتمتع بفطرة سليمة لا تخضع لتلك الدعايات المضللة ولا بد لها من مؤهلات مكتسبة "تزداد بمر الزمن وتعقد الحياة وتعقد النص المبدع. يدخل فيها الثقافة العامة، ودراسة الأدب والفلسفة وتاريخ النقد، والإلمام

---

[1] الواد، حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، مجلد 5، عدد:1، 1984م، ص: 115.

[2] الجبر، خالد عبد الرؤوف: أقانيم الوجود المتلقي والنص والمعنى (قراءا ت في التراث الفكري العربي)، عمان (الأردن): وزارة الثقافة، 2006م، ص: 22-23.

[3] المرجع السابق، ص: 125.

[4] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 26.

بالعلوم والفنون،"[1]لكننا نجدنا أمام كائن انتزع من أميته؛ أي براءته وعفويته، ليدخل في خضم صراعات مصيرية لا تنتهي، يقول الرحبي: "إن انفصام هذا الكائن هو أعلى درجات الاختلال التي عرفها تاريخ الوعي البشري وأعلى درجات الاختلال في ضمور وقصور الجهاز الإدراكي حتى الإمحاء الكامل، عن الشروط والملابسات التي انتجتها تلك الحياة المستجدة، بشخوصها وهوامها ومخترعاتها الاستعمالية وغير الاستعمالية اللامحدودة. إنه الضحية المثالية لقاتل لا يتراءى له إلا كحلم وردي"[2]. فالرحبي يجد الإشكال الأول نابعاً من تلك الذات التي تتلقى ما حولها عاجزة عن العطاء حيث "صارت البشاعة والقبح والخواء هي الأركان التي تؤثث الأمكنة والحياة"[3].

فالإنسان العربي تأثر فكراً وتاريخاً بسبب"عصور القهر والاضطهاد الفكري والسياسي التي عاشتها أمته، فظلت الجماهير الغفيرة ترزح تحت نير الجهل والرجعية الفكرية والتأخر؛ إذ لم تتح لها خلال أجيال عديدة الظروف الملائمة لكي تتعرف إلى كنوز المعرفة البشرية، ولكي تواكب التطورات الفكرية العالمية، ولتتمكن من إدراك قيمة الآثار الفنية المتعددة للعقل الإنساني. بينما نلحظ أن الجمهور، في بعض البلدان المتطورة، يتفهم ويتذوق مختلف الإنتاجات الفنية والأدبية بسبب من الظروف الملائمة التي كونت وعيه وحسه ووجدانه"[4].

---

[1] الطاهر، علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988م، ص: 344.

[2] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 28.

[3]المرجع السابق، ص: 30.

[4]ثامر، فاضل: معالم جديدة في أدبنا المعاصر (كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية)، د.ن، د.ت، ص 400-401.

فليس الهدف من القراءة هو القراءة العابرة للنص ثم إغلاق الكتاب، فمسؤولية القارئ أكبر من هذا، فعليه أن يتذوق النص وان يستشعر بكلماته وأن يولد معانيه وأن يضفي له مدلولات جديدة ربما تكون قد غابت عن مؤلف النص، فهنا يكمن الإبداع الحقيقي للقارئ حين يشارك في إنتاجه، بل أن يكون هو المنتج الفعلي له.

لهذا السبب وجد الرحبي أن "القلة ذهبت إلى المعنى العميق للقراءة كهاجس وجود ومصير، كون الكتابة هي إعادة قراءة عميقة للنصوص والثقافات المختلفة، كما للحياة والوجود بمختلف تجلياته وأشكاله"[1]. فقد أصبحت الأعمال الأدبية – كما يراها الرحبي – وكأنها "الربح السريع في عالم التجارة والمقاولات"[2]، ولعله في مقاله الذي جاء بعنوان: "على رعد نقاش ومفكرين" استطاع بتلك السطور التي اقتبسها من فدريكو فلليني (صوت القمر)، يلخص لنا ما يعانيه القارئ الذي يقع ضمن أصوات ترويجية وثقافية وتجارية، يقول: "اعتقد أننا إذا استطعنا أن نصمت قليلا فإن شيئا ما يمكن فهمه"[3].

يضعنا الرحبي أمام إشكالية كبيرة وهي كثرة النصوص الأدبية ورداءتها كونها لا تمت للإبداع بصلة وهمها الوحيد تجاري وهو الربح السريع والكثرة على حساب النوعية لذلك صار الكتاب يروجون لأعمالهم وهمهم الوحيد هو الربح السريع وجعلوا القارئ يعيش في دوامة مع نفسه أمام هذه العناوين الكثيرة البراقة والتي لا تحتوي في النهاية على شيء ذي فائدة، وحين

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 70.

[2] المرجع السابق، ص: 84.

[3] الرحبي، سيف : حوار الأمكنة والوجوه ، ص: 119.

تصبح غاية الأدب الترويج والتجارة لا الإبداع والثقافة فإن هذا الأدب سينحط وينحط معه المجتمع بأكمله.

فالقضية تكمن بوجود إشكالية بالرؤيا، إذ إن القارئ "لا يمتلك رؤيا واضحة للعالم وتفهما واعيا لحركة الواقع التاريخي المعاصر، ولدوره في الحياة"[1]. فالقارئ عانى دوما من الأيديولوجية أو الاستطيقية، بل حتى الشخصية[2]، ومن وظيفته الغائبة اتجاه ما يقرأ ويشاهد؛ فوظيفته لم تكن تتلخص بدراسة الأدب على اعتباره تراكماً تدريجياً للحقائق والشواهد أو بالفهم السليم للأعمال الأدبية المفردة، فالحقيقة أنه عليه أن يفهم ما يقرأه في ضوء صياغته للواقع الإنساني والحضاري بمجمله[3]. فأي عمل هو جزء من التطور الإنساني والحضاري للعالم، ولا يتعلق الأمر – كما يراه الرحبي – بفئة أو أمة إنها قضية إنسانية عامة.

فالمتلقي ضمن هذه الأطر لا بد أن يتخلى عن دوره السماعي في عملية التلقي، لأنه يعتبر هو منتج آخر يستطيع أن يدعم الإبداع في العمل الأدبي، ويكشف عن دوره في مسيرة الحضارة الإنسانية، والإبداع الحضاري، وهذا ما كرره الرحبي في نقده لهذا الفكر الاستقبالي العاجز عن تحديد وظيفته أو بصمته في تاريخ الإنسانية،يقول: "يسمع العربي بكل مستويات هذه التسمية وفئاتها ... يسمع العربي وهو قابع في ركن بيته بين أفراد عائلته

---

[1]ثامر، فاضل: معالم جديدة في أدبنا المعاصر (كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية)، ص: 402.

[2]ينظر: ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، العدد: 110، الكويت: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د.ت، ص: 341.

[3]ينظر: إسماعيل، سامي: جماليات التلقي، ص: 51–52.

الفاغرين آذانهم لهذا الرعد الخُلّب القادم من جهات لا يعرف عنها شيئا، أو وهو جالس في ندوة إذا كان من أهل العلم والثقافة أو معرض الكلام المنتفخ بعضلاته الوهمية ... يسمع ويدمن السماع والإصغاء في جو طقوسي حتى تحلّ الصفة محلّ الموصوف الغائب وغير الملموس بيد الحياة والأرض بالضرورة "[1].

إن هذا المتلقي المكتفي بالسماع هو عبء على النص الأدبي، لا يقدم لعملية التلقي شيئا سوى أنه قام بترديد ما كتبه المؤلف، هو متلقٍ لا يضيف للحضارة شيئا ولا يساهم في التطور اللغوي لها، بل ربما قد يشوه المعنى الحقيقي للنص بدل ضخ دم جديد فيه يملؤه حيوية وحياة.

فهذا المتلقي الذي تحدث عنه الرحبي هو متلقٍ ذو ثقافة ضحلة ، ولا يستطع أن يقيم وزناً فكرياً أو حضارياً لما يسمع، هو فقط يدمن السماع على اختلاف طبقاته مثقفاً كان أم إنساناً عادياً إنه يعاني خللاً وظيفياً روحياً لا يدرك شيئاً. يكتفي بتلك الوظيفة السماعية العاجزة عن العطاء والإبداع؛ حيث يغيب فعل "الفهم وهو ضروري للحكم الأدبي. كيف يمكننا أن نكون على يقين من أننا نقرأ بفهم سديد، إذ من الواضح أن الأذكياء من القرّاء يفضون بتفسيرات متضاربة لنص واحد، ويفضي بهم الأمر إلى أنهم يرمون شكوكاً على مقدرة المؤلف على معرفة ما يعني النص، وكيف يتأثر حكمنا إن كان المعنى الذي نبلغه

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 119.

يبدو غير مقبول لدى قراء آخرين؟"[1]. إن المتلقي إن عجز عن إدراك معنى النص أو إنتاج معنى يليق بهذا النص الإبداعي فإنه يحدث خللا كبيرا في توازن العمل الإبداعي، فالنقد الحديث قد حمّل القارئ مسؤولية إنتاج النص من جديد بل ونادوا بفكرة موت المؤلف؛ أي أن كاتب النص ينتهي دوره حين يضع نقطة النهاية أمام نصه الإبداعي، وحينها تبدأ المهمة الحقيقة والتي كلفت للقارئ ليفجر من هذا النص الإبداع الكامن فيه، والرحبي هنا تخوف كثيرا من ذلك المتلقي الفارغ الخالي من صفات العقل، ذلك المتلقي الذي يسمع فقط دون أن يضيف للنص أي عطاء أو إبداع، بل إنه حمّله مسؤولية الإخلال الوظيفي للنص حين يكون مستقبلا فقط.

هذا المتلقي أو هذا المستمع يقف على عتبات النصوص دون أن يخترق مضامينها، إنه ينشغل عنها بما يقوله الآخرون دون أن يتخذ موقفاً مما يشاهد أو يقرأ، ويظل مستمعاً أميناً على ما يسمع لا ينتهك حرمة ما يلقى إليه من معارف، وكأن النص شيء مقدس عصي على الحوار، ليتخذ موقفه ويبني تصوراته بناء على ما يقوده سماعه، وكلما اتسعت حصيلته السماعية اتسعت أفق معتقداته اتجاه ما يقرأ، حيث يغيب الفكر والوعي تحت وطأة الإصغاء.

فالقضية التي تقع على عاتق المتلقي هي تحديد قيمة ما يقرأ بوصفه وثيقة اجتماعية حضارية لها مكانتها ودورها، والرحبي يدرك تماماً ما يقع على المتلقي من ضغوط، فالمسالة

---

[1] روثفن: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، مراجعة: محسن جاسم الموسوي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، 1989م، ص: 285.

تتخذ شكلاً شبيهاً بالحرب النفسية والفكرية والاجتماعية والسياسية فيصبح النص محاطاً بهالات يصعب اختراقها، يقول: "ما تبقى من هذا الكائن، وهو الجزء الذي نفذ بجلده من فظائع الحروب والمجازر المجانية التي اعتاد طغاة العرب وأدعياء البطولة على ممارستها، لا بد واقع في الطرف الآخر من أشراك هذه المجزرة الشاملة"[1].

إننا لا ننكر ذلك الدور الكبير الذي يقوم به المتلقي، وتلك المسؤولية التي تقع على عاتقه، والضغوط النفسية المترتبة عليه، فهو يحمل هم رسالة اجتماعية وثقافية وذلك بإضفاء القيمة عليها وإلباسها ثوب المعنى الفضفاض الذي عجز عن كتابته صاحب النص، فهذه المهمة ليست بالسهلة وليس كل قارئ قادرا على أن يكون قارئا إيجابيا منتجا.

فالرحبي يعي تماما ويدرك أن المسؤولية الملقاة على عاتق هذا القارئ ليست بالسهلة، فما يقع عليه من ضغوط نفسية أشبه بالحرب النفسية كونه مطالبا بإنتاج المعنى للنص وإعطاءه الحيوية ليساير ويعكس خلفية هذا المجتمع بثقافته وأيديولوجيته، فالمتلقي مطالب بأن يكون مرآة للمجتمع يعكس خلفياتها بذكاء ويسقطها على كل ما يقرأ ليضيف لتلك النصوص ما عجز عن إضافته مؤلفه ذاته.

فهو يقع أسيراً لسيرك الكلام على حد وصف الرحبي، فيختلط كل شيء، إذ يقول: "ليس للكلام طبيعة محددة أو مجال يحد انطلاقته وجموحه البائس في احتلال شغاف المستمع أو المشاهد أو القارئ، لكنه يتمتع بكل الوظائف التي تجتمع في واحد أو كثرة مختلفة المجالات لكن كأنما تصدر عن واحد وفق الطبيعة والنبرة والتوجه. وغني عن القول

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 119.

أن إفلاس الفكر علامة مركزية لهذا النوع من القطيعة في القراءة والسلوك، حيث تحل الشعارات والعناوين الضخمة محل التحديد والصوت الخاص والتفاصيل والتاريخ"[1].

فكل شيء في هذه الحضارة قد تلوث بمعطيات كان لها الدور الأكبر في توجيه القراء نحو صيغ جديدة متلبسة بمفاهيم انقطعت فيها أواصر الإدراك، وغابت عنها الحقائق، فغاب فيها الإبداع هائما على وجهه لا يستطيع أن يجده القارئ الذي استهلكه العصر بثقافة الاستماع والدعايات؛ إذ إن القارئ المعاصر عانى ما يعانيه النص في وقوعه تحت رحمة تلك التكنولوجيا المزيفة دوما، والمضللة للوقائع بشعاراتها وعناوينها المبهرجة، فكانت مهمة المتلقي صعبة ومستحيلة في الوصول للإبداع وفهمه على وجهه الصحيح.

فالرحبي كان قادراً على تجاوز أفق غيره من النقاد الذين حصروا التلقي بنظريات، وأطّروا لها بقوانين وأسس؛ إذ إنه استطاع أن ينفذ إلى صلب الحقيقة، ويفضح معالمها ويجسدها، فليست المشكلة في الخطاب أو الناقد أو المعاصر أو غير هذا من المبررات للقطيعة الحضارية، والتخلف الإنساني إننا نقف على شفير هاوية تقود إلى شيء من الانفصام، يقول: "رعب المفارقة الشيزوفرينية بداهة ليس في الهم الإنساني المشترك، وإنما في هذا الهروب المتقن من الإشكالات الحقيقية الضاغطة، وليس في نقد الغرب المهيمن كجزء من طبيعة القوة وبطشها وفحواها، مثل كل الحضارات البشرية التي هيمنت وتفردت وإن بدرجات متفاوتة، وإنما نقد التشريعات التي تشكل نحوا من مكاسب إنسانية ... المفارقة

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 120.

تكمن في هذا البطر الفكري الذي لا يمتُّ إليه ذلك النفر من العرب والعالم الثالث بأي نسب كان"[1].

فلا بد للقارئ أن يعي حقيقة وجوده فيما يقرأ، فهو "نقطة انطلاق النص وليس نهاية له"[2]، فالقراءة تمثل إعادة للخطاب وفق معطيات الحضارة الإنسانية بعيداعن قراءة العصر في ضوء الفقه المعطل والجامد"[3]، يقول الرحبي: "إننا وسط مسرح أسطوري للقسوة ... مسرح لم يعد ممثلوه مجهولين كما يعبر "هيجل" عن غموض الحياة وخوافيها، وإنما عناصر اللعب وخيوطه واضحة وضوح خشبة العالم الذي تجري على أديمها هذه الاحتفالات الدموية الباذخة. رقعة شطرنج تصطرع عليها الزلازل والحروب والقباضيات التكنولوجية وتجفل فيها بنات آوى والضباع الحزينة التي غادرها السحرة القدامى مع بزوغ سحر العالم الجديد. يعج ظاهر المشهد بجلبة، وفوضى عارمتين لكن خيوط اللعبة محكمة الإمساك بيد الساحر الكبير"[4].

إن النص الحديث يتطلب الوعي والقدرة على فهم المقصود منه، لذلك وجب على المتلقي أن يحدد مكانه وسط ما يقرأ، يلزمه الوعي والإدراك والثقافة الواسعة وسط نصوص إبداعية كثيرة مختلفة المقاصد منفتحة على الحداثة الجديدة، فمطلوب منه بعد قراءته للنص

---

[1] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 138-139.

[2] العين، خيرة حمر: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص: 7.

[3] ونوس ، عبد الله: بين الحداثة والتحديث (في قضايا وشهادات)، عدد1، الدار البيضاء: مؤسسة عيبال، سنة 1999م، ص: 8.

[4] الرحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 142.

أن يعيد كتابة أخرى له وفق ما بناه حولها من معان لم تكن موجودة فيه، فإن كان هذا القارئ غير مثقف وتنقصه الخبرة فمن الاستحالة أن يقوم بهذه المهمة، بل ربما سيقوم بعكس ذلك أي تشويه المعنى الموجود في النص.

ويبدو أن الرحبي يحاول أن ينتقد الإنسان العربي أو كما يسميه الكائن في كافة مراحله التاريخية والاجتماعية والثقافية؛ لأنه يقف بعيداً عن الخط العام لسير الحضارات الإنسانية والأمم ، يحاول أن يجد ذاته الهائمة وأن يتلمس أركان وجوده فيها، ولعل هذا قدر سيظل يلاحقه دوما، يقول:"أن تبقى المعرفة الإنسانية والجمالية، الشعرية في طليعتها،غريبة وهامشية يسومها الجهل والثرثرة في هذا الزمان، فذلك قدرها وربما شرطها النابع من تركيب حدس رؤيوي لاغائي خاص. ومتى كانت بهذا المعنى إلا غريبة منذ تحول البشر في صميم تكوينهم الكياني والاجتماعي إلى بنيان الربح والخسارة والمنفعة بأكثر معانيها فجاجة ومباشرة "[1].

تلخص التجربة النقدية والأدبية التي خاضتها مجلة شعر– كما أشار الرحبي–الصدام بين المتلقي والنص ففي مقاله بعنوان: "خمسون عاما على تأسيس مجلة "شعر"[2]، يقول:"خمسون عاماً مرت على تأسيس مجلة شعر الطليعية في التحديث الأدبي والتجديد. هذه الخمسون هي عمر الجيل اللاحق على الجيل التأسيسي الذي واصل حفريات البحث لمن سبقوه، بجرأة ومغامرة، اجترحت تلك الثغرة الحادة في الأدب واللغة العربيين عبر أراضٍ

---

[1] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 200.

[2] المرجع السابق، ص: 163–168.

سكونية وعرة من الانكفاء على الماضي بقداسة أنماطه وقوالبها الجاهزة ... خمسون عاما ليست عادية، إنها أرخبيل أزمنة ضوئية متراكمة من الأحداث والتحولات الكبرى في الوعي والمعرفة والتاريخ"[1].

ومجلة شعر كانت قد "خلقت ابتداءً من العام 1907م، تاريخ صدور بيان الكتابة الجديدة ليوسف الخال مناخاً فكرياً وتياراً إبداعياً متميزاً عن كل التيارات الفكرية والإبداعية التي سبقته، سواء من حيث الطرح التنظيري للشعراء أو من حيث تفعيل هذا الطرح من خلال الإبداع المتفرد الذي تمثل في الشعر الجديد بنوعيه الشعر الحر وقصيدة النثر"[2].

والرحبي لا يعنيه عن أي جنس أدبي دافعت أو نظّرت، فهي قد أحدثت زلزلة في فكر المتلقي من خلال "طليعتها المتنوعة المشارب والأفكار لكنها المنحازة دائماً إلى التجديد الأدبي والفكري والطليعي،الذي تمر به تلك المرحلة عالميا.وإلى تحطيم كافة أشكال التابو،وفتح المجال شاسعاً للتجريب والتيه والابتكار في اللغة والرؤى"[3].

فالمجلة هي صورة جديدة لتوجيه المتلقي نحو مساحات أرحب ترفض الاستماع والانقياد، لتلك المقولات المبهرجة،والشعارات الأخاذة؛فهي قد فتحت أفق التجريب أمام النصوص،وفتحت أفق التذوق أمام المتلقي دون أن تنساق بسياقات أيدولوجية، أو تنحاز لأفكار أو قوالب جاهزة. لهذا نجد الهجوم احتدّ على تلك المجلة التي لم تُجد فنون السماع

---

[1] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 136.

[2] بيك، كمال خير: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، بيروت: الشرق للطباعة والنشر والتوزيع، 1986م، ص: 72.

[3] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 164.

بقدر ما كانت تجيد الإبداع، وعدم الامتثال للأوامر، بل وجدت طرقها في الخروج على كل ما هو مألوف وتحطيمه.

فكانت مجلة شعر قادرة على فتح الذائقة على أفق جديد فاستفادت من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للأدب الاغريقي[1]، إذ وجد الرحبي أن "الحرية هي كلمة السر الجامعة بين أفراد ذلك الفريق التأسيسي للمجلة الذي ذهب به الطموح الإبداعي المشروع والمنطقي، الجنوني العاصف إلى اقتحام المرحلة الجديدة في الأدب والشعر العربيين والتي تقف على عتبة الانعطافات الأساسية في تاريخ الأدب، أو هي في العمق منها "[2].

كان لهذه المجلة دورها في الارتقاء بدور النقد بوصف الإبداع حصيلة إنسانية ليست حكراً على زمن أو ثقافة أو مجتمع، "فتوجهت نحو الآخر الأوروبي فكرياً وإبداعياً، من خلال بعث حركية التجربة الأدبية خاصة من الثقافة الفرنسية والثقافة الأنجلو أمريكية، ووقفوا على ترجمات النتاج الغربي من الشعر خاصة"[3].

وفي ظل هذا المناخ المفتوح على الآراء والاحتمالات والتجريب خاضت مجلة (شعر) غمار مسيرتها التي أثبتت حيويتها، وخطت طريقها وسط ضجيج الانتقادات، فقد كان

---

[1] ينظر: بيك، كمال خير: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 77-78.

[2] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 164-165.

[3] أبو جهجهة، خليل: الحداثة الشعرية العربية، ص: 134.

السجال النقدي يزيد من رغبة أصحاب المجلة في إعلاء أصواتهم، وشجعهم على تبني تنظيرات مغايرة، لما هو سائد في الوطن العربي[1].

فالرحبي بجّل دور هذه المجلة، يقول الرحبي:"نحدق في تلك السنوات وكأنما على شفاهاوية قيامية ستجرف الجميع إلى حلقات أعماقها السحيقة.كم من المشاريع والأحلام والثورات انكسرت بداية الطريق أو منتصفه لا فرق. كم من المفاهيم والتنظيرات الواثقة استحالت إلى غبار وحطام؟ ... كم من الحروب والمجازر العبثية المجانية التي ما زال أوارها يشعل على الأرض العربية ويلتهم اليابس والأخضر إن ما زال من بقايا لهذا الأخير"[2].

النقد اللاذع الذي واجهته هذه المجلة كان دليلا على ظلامية التفكير المتلقي الساذج السطحي الذي لا يعي أهمية ما يقرأ، ولكن اختلافه عن العادة كان حجة لنبذه، يقول أدونيس: "يسمينا الإرثيون "الفوضى". يسموننا أيضا "الخيانة"، هكذا نبدو في أعينهم. للمرة الأولى، لا يخطئون النظر. فالحق أننا نعلن فوضانا وخيانتنا في ذلك العالم الممغنط بالجيف المقدسة. ولا نكتفي بل نقنع الجيوش بالخيانة، كما تقول: يعني نقنعهم بالفوضى أيضا"[3].

والرحبي الذي ينتصر للمجلة التي استمرت في عطائها لأنها استطاعت أن تجد قيمة العمل الفني وتحدد مسيرة القارئ فيه، بوصفه جزءاً من الإبداع الإنساني الحضاري لا يمكن

---

[1]ينظر: الضبع، محمود إبراهيم: قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003م، ص:307.

[2] الرحبي، سيف: حياة على عجل،ص: 167.

[3]أدونيس: زمن الشعر، ط2، بيروت: دار الساقي، 2005م، ص: 320.

فصله، يقول:[1]"ربما الخيار الإبداعي والجمالي الذي تمسكت به (شعر) للتغيير، وجافت من أجله السياسة بأشكالها السائدة المباشرة، أصبح الآن ما يشبه طريق حياة، ووجود في ظل الحصر الطائفي والتهريج المفتوح على مصراعيه الذي انحطت بسببه السياسة إلى أرذل السلم المعرفي وأدناه. حين نقرأ المشهد الشعري والثقافي العربي الراهن نقرأ عناصر التأثير لمجلة "شعر" بإيجابها وسلبها، إذ أن هذا الأخير جزء عضوي في أي تأسيس أو مغامرة. ويبقى الكثير أمام الزمن الذي من غير رحمة يكتسح الأفكار والأجساد والجماد. "شعر" في قلب أي سجال ثقافي عربي عبر ذلك الأرخبيل المهول من السنين وعبر المستقبل"[2].

[1] الرحبي، سيف: حياة على عجل، ص: 167-168.

[2] الرّحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 55

ملخص المبحث الثاني:

ركز الرحبي على قضية المتلقي التي لم تحظ باهتمام كبير من النقاد، إذ ركزوا على الإنسان المثقف وإهمال الإنسان العادي، فالمتلقي برأي الرحبي إما أن يكون واعياً ومدركاً لما يحمله النص من حصيلة فكرية وبالتالي القيام بتوجيه النصوص نحو سياقات فكرية وهذا يشكل نعمة للنصوص الأدبية، وأحياناً تكون حصيلته الثقافية نقمة على الإبداع عندما يلقي بالنص لأيديولوجية معينة.

وهناك الإنسان العادي الذي يتلقى كل شيء وكأنه زي عصري وبالتالي يهدد ذوقه ووعيه. ويتحدث الرحبي عن متلقٍ آخر وهو الذي يحاور النص ويكون جزءاً من بنياته ويهضم حصيلته الثقافية لخدمة روح النص وبالتالي سيكون النقد مفتوحاً أمام خيارات لا تحصى من القراءات.

والممارسة النقدية في النصوص الأدبية تتخطى حدود النص لتكشف عن بعدٍ آخر هو مدى وجود القيم الجمالية واستيعاب الوظيفة الإنسانية فالمتلقي عليه أن يقبل شيء مهم وهو أن فهمه وتفسيره للتجربة الفنية يعتمد إلى حد كبير على كفاءته الثقافية، ومدى قدرته المعرفية على تحليل وتفسير النصوص.

وسخر الرحبي من المتلقي الأرعن الذي يقف على حدود هاوية عند أعمال لا قيمة لها، وأنه موجهه من قبل حضارة ساذجة لا قيمة لها ولم تجد شيء يربطها المعاصر،

فالنصوص الأدبية هي أفعال خلاقة تضم الرموز المختلفة والنقد ليس عملاً طارئاً بل هو عمل يتمتع بفطرة سليمة لا تخضع لأي قوانين أو مؤهلات مكتسبة.

فالقضية التي تقع على عاتق المتلقي هي تحديد قيمة ما يقرأ على اعتباره وثيقة اجتماعية، والرحبي يدرك ما يقع على المتلقي من ضغوط، فكل شيء تلوث بمعطيات كانت توجه القراء نحو مفاهيم انقطعت فيها أواصر الإدراك وغاب عنها الإبداع.

وأشار الرحبي إلى مفهوم جديد هو مجلة شعر وهي صورة جديدة لتوحيد ولرفض الاستماع والانقياد للنصوص التي لا تحكمها أيديولوجيات منظمة، لذا كان لها دور كبير في الارتقاء بدور النقد بوصف الإبداع حصيلة إنسانية ليست حكراً على زمن أو ثقافة معينة، والرحبي ينتصر للمجلة لأنها استطاعت أن تجد قيمة للعمل الفني بوصفه جزءاً من الإبداع الحضاري وتحدد مسيرة القارئ الذي لا يمكن فصله عن هذا الإبداع.

ملخص الفصل الثاني:

جاء هذا الفصل ليلقي الضوء على قضية التراث والمعاصرة وقضية المتلقي والنص، وإلقاء الضوء على رؤية الرحبي في هذه المسائل لاتصالها بالنص والمبدع والمتلقي والزمان والمكان التي تتصل معاً اتصالاً مباشراً.

فضم المبحث الأول العديد من القضايا التي تعرض لها التراث وفهم الرحبي الخاص لها على اعتبارها نتاج للحصيلة الإنسانية، لذا نجد الرحبي يخوض غمار العديد من القضايا المتعلقة بعلاقة الماضي بالحاضر وهي علاقة تحمل في مضمونها صراعاً أو توافقا.

فالرحبي يرى أن عملية ارتباط المعاصر بالتراث من الأصالة بمكان في الفكر الإبداعي بحيث لا مناص للمبدع منها، ومحاولة أي فصل بين الماضي والحاضر ستؤدي إلى حدوث خلل في بناء النص الشعري، والعودة للأصل في منابته وجذوره ستمنح العمل الأدبي شيء من التألق ويكون جزءًا فاعلا من سيرة الذات الإبداعية ويكون جزءاً فاعلاً فيها وواعياً لأهميتها وقيمتها بوصفها تقع ضمن إطار الإنسان المعاصر لذا فهي قضية سلسله تتضامن معًا لتشكل نسيج فكري معتمد لا يمكن التمرد أو التنكر لحضوره.

وجاء المبحث الثاني ليلقي الضوء على قضية المتلقي باعتباره جزءاً من حضور النص والمسئول عن روحه إلى ينابيع العطاء ومنحها الدور الحضاري ليصبح النص جزءاً من الحصيلة الإنسانية.

فالمتلقي الذي تحدث عنه الرحبي إما أن يكون واعياً يمتلك فكر أو أيديولوجية معينة يحاول من خلالها توجيه ما يقرأ نحو سياقات معينة وأحياناً تكون حصيلته الثقافية نقمة على الإبداع إذ حاول أن يستغلها لمحو النص بفكره.

يرى الرحبي أن النقد ليس عملاً طارئاً على العمل الأدبي والقارئ لا بد أن يتمتع بفطرة سليمة لا تخضع لأي عوائق وتحديد قيمة ما يقرأ على اعتبار أنه وثيقة اجتماعية لها مكانتها ودورها.

الفصل الثالث

منهج الرحبي النّاقد قراءات في نماذج من مقالاته النقدية:

تقديم :

يحاور هذا الفصل ثلاثة مقالات من مقالات الرحبي واحدة تتعلق بالشعر والنقد، وواحدة تتعلق بالإبداع الأدبي في مجالات متعددة، وواحدة تتعلق بالإبداع الروائي، في محاولة للتحاور مع المنهج النقدي الذي اتبعه الرحبي الناقد في مقالاته النقدية، ومحاولة الكشف عن منهجه النقدي، فجاءت مباحث هذا الفصل لتلبي هذه الغاية على النحو الآتي:

المبحث الأول: أدونيس، خارطة المتناقضات وسراب المعنى

المبحث الثاني: جبرا إبراهيم جبرا في ميزان الرحبي

المبحث الثالث: إلياس خوري شهادة الحرب اللبنانية

وقد ضمت هذه المباحث موضوعاً واحداً وإن ناقشت قضايا متعددة في جنباتها، لكن الإطار العام كان يهدف إلى البحث عن المنهج النقدي عند الرحبي ذلك المنهج المتفرد، الذي يعتمد عدم الإحالات إلى المراجع اعتماداً على الثقافة الذاتية، التي حاول من خلالها استفزاز المتلقي من خلال محاورته الضمنية له.

فناقش المبحث الأول مقالاً يتعلق بأدونيس وفكره النقدي المختلف والمتطرف بالنسبة للفترة الزمنية التي عايشها.

وتناول المبحث الثاني جبرا إبراهيم جبرا؛ إذ ناقشت الدراسة فيه مع الآراء النقدية التي قدمها الرحبي حول إبداعه، حيث تركزت مناقشاته حول جبرا الناقد المتفرد، وناقشنا في المبحث الأخير إلياس خوري، وما قدمه الرحبي عنه في إطار حديثه عن رواياته ناقدا لغته المتميزة والخلاقة.

المبحث الأول: أدونيس خارطة المتناقضات وسراب المعنى

يناقش الرّحبي في مقاله:"أدونيس خارطة المتناقضات وسراب المعنى"ذلك الحضور الحافل، الذي حضر به أدونيس على السّاحة النّقدية والفكريّة، بوصفه علامة على التّميز والتّفرّد بين أبناء زمنه؛ فهو الشّاعر،والنّاقد، والسّياسي، والمحلّل. فكان لحضوره دوماً ذلك السّجال الذّي يشبه الحرب في وجود طرفين:طرف يؤيد، ويشيد بما يقدّمه على صعيد السّاحة الفكرية والحضاريّة. وطرف يستنكّر عليه تلك الأفكار المتمردة، الخارجة على العرف الأدبي والنقدي السائد.

يفتتح الرّحبي مقاله النّقدي بتقديم وصف حافل وشامل لأدونيس،يقول:أدونيس هذا الاسم الذي يأخذنا دائماً – من غير كلل، ومنذ طفولتنا البعيدة – إلى آفاق فسيحة لا محدودة وقصيّة،إلى أعماق السؤال الجمالي في الأدب والحياة.

إنّ هذا التّعريف الذي استند فيه الرّحبي على وجهته الشّخصية للتعريف بأدونيس، وكأنّه جزء من أسطورة الحياة بعيداً عن التّأريخ له، أو ذكر سيرته الذّاتية، وبعيداً عن الإحالة إلى مراجع بعينها للتّعريف به. فكان منهجه للتّعريف به أقرب إلى منهج ذاتيّ لإبداء رأي شخصي انطباعي ذاتيّ للرّحبي، يتعلّق بارتباطه بالذّاكرة الوجدانية له. فهو من متعلقات الذّاكرة الطّفولية، التّي ساهمت في تكوين فكر الرّحبي الذّي سيبحث دوماً في الأعماق الجمالية للأدب والحياة.

وأدونيس هو الشّاعر العربي السّوري الكبير علي أحمد سعيد إسبر الملقّب"أدونيس"ولد عام 1930 من أسرة فلاحية في قرية قصابين على الساحل السوري،فوجد نفسه ملتصقا بالطبيعة ،متماهيا مع أسرارها وخباياها[1] تلقّى تعليمه الأول على يد والده الذّي كان معروفا بتصوّفه،درس القرآن الكريم عند الكتاب وانغمس في قراءة الشعر القديم ما جعله يصقل موهبته الشعرية[2]، حصل في 1942م على منحة دراسيّة، لمتابعة تعليمه في"الثانوية الفرنسية"في طرطوس.بدأ في نشر قصائده الأولى في سنّ الرّابعة عشر في جريدة محلّية بمدينة اللاّذقية،في عام 1946م. انتمى للحزب القومي السّوري، أخذ في هذه الفترة يكتب الشّعر باستمرار،وفي سنة 1948 تبنّى اسم أدونيس،الذّي خرج به عن تقاليد التّسمية العربية[3]،وقد اختار هذا الاسم ليكون ظله المرافق له أبدا منذ كان في السابعة عشر من عمره، إذ قرر استبدال اسمه بعد أن قرأ مقالا عن أسطورة "أدونيس" العاشق الوسيم الذي يولد من موته كل عام، والذي يرمز إلى الخصب والانبعاث في الأسطورة اليونانية،تخرج أدونيس في الجامعة الدمشقية سنة 1954 والتحق بالخدمة العسكرية،وأمضى منها قرابة العام في سجن"المزة" العسكري بدمشق،وكانت التهمة التي وجهت إليه هي الانتماء إلى الحزب القومي الاجتماعي السوري[4].

---

[1]المرجع نفسه.

[2]عابد إسماعيل: أدونيس عراف القصيدة العربية، دار ألف باء للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2012م، ص12

[3]ينظر: بنّيس، محمد: الشّعر العربي الحديث، ج2، ط2، الدار البيضاء: دار توبقال، 1989م، ص: 268-275.

[4]المرجع السابق،الصفحة نفسها.

هذه المقدّمة التّاريخية – التي لم تحظ باهتمام الرّحبي – تدلّنا على وجود إنسان مثقف زاوج في ثقافته بين العربية والغربية.فهو لم يذهب بالتفصيل في اسمه العربي الحقيقي بقدر ما اتجه إلى أسباب اختياره لاسم أدونيس الغربي، فهذا يرتبط ارتباطا وثيقا بشخصيته واتجاهه في الحياة، خاصة وأن أدونيس بدأ في نشر قصائده والانتماء للأحزاب القومية في سن مبكرة جدا، ما زادته حماسة على الغوص في معاني الشعر وتأليف الدواوين الشعرية. فهو الذّي أسّس مع يوسف الخال مجلة شعر وفي هذه الفترة أصدر ديوانين شعريين "قصائد أولى" و"أوراق في الريح"وبسبب خلافات فكرية مع زملائه ترك أدونيس "شعر"وأسس مع حليم بركات"آفاق" في 1958م، ثم أسّس مجلة "مواقف" في سنة 1968، التي اجتمع حولها شعراء ومثقفون من المشرق والمغرب.واستمر صدورها حتى عام1994[1]

وأدونيس عُرف بأنه أكثر الشعراء العرب إثارة للإشكاليات؛ حيث إنه استطاع أن يبلور منهجاً جيداً في الشعر العربي، يقوم على توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الإبداع والتجريب، وكأنه يبتدع لغة جديدة غايتها أن تسمو على الاستخدامات العرفية والتقليدية، دون أن يخرج من اللغة العربية الفصحى ومقاييسها اللغوية، واستطاع أدونيس أن ينقل الشعر إلى العالمية[2].على حد قول الشاعر البحريني قاسم حداد حيث قال عن أدونيس:"لقد اقترح أدونيس على الكتابة العربية أسلوبا جديدا يتميز بالجمال والحرية في

---

[1]عابد إسماعيل: أدونيس عراف القصيدة العربية، ص 14.

[2]ينظر: سعيد، ادوارد: الضّوء الشّرقي، دمشق: دار بدايات للطّباعة والنّشر، 2004م، ص: 503.

لحظة واحدة،وهو الأسلوب الذي ستصدر عنه أهم التجارب الشعرية العربية الجديدة، وتذهب إلى تأكيده وبلورته والإضافة إليه"[1].

فلم يكن الرّحبي ليحفل بالأمور التاريخية أو في عرض مسيرة ذاتية لمن يكتب عنهم، كان يكتفي بصوغ آرائه النّقدية على شكل سرد متتابع مفخّخ بالدّلالات ومجمل للأحداث،يقول:"الشّخصيّة الأكثر جدلاً وسجالاً في جيله الذّي أسّس عبر أراضٍ منكفئة على إرثها السّلفي،لحداثة المخيّلة والإبداع والثّقافة، والأكثر عطاء، وتشعباً في هذا الفضاء العميق.

من فكر وإبداع واستقصاء لتخوم التّراث في محلّيته وكونيّته الشّاسعة ".فالرّحبي يحاول أن يلمّح لخصائص أدونيس التّي جعلته متفرّداً عمن حوله من الشّعراء، والنّقاد، والمفكّرين.ويحاول بمنهجه النقدي أن يتتبع طريقة وصول أدونيس بمنهجه في كتابة النصوص الشعرية، المبنية على إثارة الجدل والإشكاليات التي أوصلت بشعره وكتاباته إلى العالمية. فقام الرحبي بعرض شخصيته المتفردة والتي أثارت ولا تزال تثير الجدل والسجال في الأوساط الأدبية والنقدية كونها شخصية تفردت في جيلها بخصائص جوهرية جمعت بين إرث الأسلاف الغابر وغوصها في تخوم التراث الشاسع وبين منابع الحداثة التي تشعب في ثقافتها واستقى منها الخيال والإبداع والتميز.

وإن السّبب الكامن وراء هذه الجدلية والسّجال اللّذين لاحقا أدونيس تلك التّي ألمح لها الرّحبي، من أنّه "بدأ من حيث انتهى الشّكليّون، فعرّف بعض مقولاتهم منذ فترة مبكّرة،وتبنّى

[1]عابد، إسماعيل: أدونيس عراف القصيدة العربية، ص15.

موقفهم في تفجير اللغة وتشظي دلالاتها،وفتح آفاق النص،وإشراك القارئ فعليّاً في تلقيّ النّص،وفي تفسيره، وقبول تعدّد القراءات من قرّاء مختلفين،أو من قارئ واحد مرّات عدّة،ويبدو أنّه أفاد مما احتدم في ساحة النقد الفرنسي، حول النّقد الألسني منذ فترة مبكّرة،إذ إنّ مقولات رولان بارت في كتابه "درجة الصّفر للكتابة"تجد صداها في أعمال أدونيس النّقدية[1].

إنّ الرّحبي يؤمن بتلك النّظرة الضيقة التّي حدّد بها كثير من النّقاد والدّارسين أدونيس، وأساسها أنّ الدّور الذّي يلعبه لا يتعدّى إعلاء ثقافة الرّفض، وانتهاج أسلوب التجاوز،وتحقيق أنموذج يتجاوز ذاته مع الزّمن في الكتابة والإبداع.فكانت أغلب الأحكام التّي تدور حوله مجرّد أحكام أكاديميّة تقليديّة؛ ترفض أو تتقبل التّجربة الأدونيسيّة في شتّى مراحل تشكّلها الفكري والثّقافي.فأدونيس تأثر وورث وأفاد من تيارات ووجهات وأمزجة مختلفة ومتناقضة أقصى حالات التناقض،لكنه استطاع دمج هذه السياقات جميعها في السياق الأدونيسي،لقد تشرد بين مناهج وبين مرجعيات حتى ظل داخلها وخارجها في الوقت ذاته،حافرا –عبر قنواته الهاضمة طبيعته الإبداعية والفكرية– نهره الخاص ذلك النهر الذي ما فتئ يتجدد بطفولة وعمق نادرين،أدونيس خارطة المتناقضات والمعنى في سرابه وهروبه الدائم في قلب المتاهة[2].

---

[1] العيد، يمنى: في معرفة النّص، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1985م، ص: 35.

[2]عابد، إسماعيل: ادونيس عراف القصيدة العربية، ص 15.

فمنذ السّتينات إلى يومنا هذا، يتناول الدّارسون أدونيس كظاهرة مجّدت الدّارس والنّاقد والمحلّل ذاته،وهذا ما عجّل بظهور نمط من الكتابة حول المشروع الأدونيسي، لا يخرج عن الثنائيّة الكلاسيكيّة المبنيّة على المعارضة أو التّأييد،فاسم أدونيس سيظل مقترنا دون شك بحركة الحداثة الشعرية العربية،وربما العالمية أيضا،فشعره قد غدا جزءا لا يتجزأ من حركة الحداثة الكونية بسبب ما يختزنه من طاقة معرفية وجمالية وشعرية تجعله يتجاوز الثقافات ويعبر اللغات[1].

فقد غيّر أدونيس من شكل ومضمون الشعر، وانتقل إلى الحداثة الشعرية بوجه آخر، يحمل لغة تختلف عما كانت عليه، وانتقل بشكل القصيدة من المُركّب إلى البسيط، عدا الدلالات فإنه قد زادها تعقيدا وغموضا. إذ يتعدد مفهومها ومعناها حسب كل متلقٍ، وقد يذهب البعض بعيدا بموضوع القصيدة الأصلي إلى موضوع آخر بعيد كل البعد عما هي عليه، وهذا من خاصية حداثة القصيدة العربية أكثر.

وإنّ الرّحبي يمضي في مقاله هذا متصاعداً في مسيرته؛ ليبرّر لنا هذا الفكر الأدونيسي في تشكّله ومراحل عطائه،يقول:"منذ بدايات ذلك الطّفل المتحدّر من الأقاصي الجبلية للسّاحل السوري وحتى اللّحظة الرّاهنة،هناك ما يناهز ستة عقود من الزّمن،أرخبيل هائل من المجازر والتّحوّلات وعدم اتّساق المعنى وتشظّيه.ابتكر فيها أدونيس طريقة حياته

[1]المرجع السابق.

وموته،أصدقاءه وأعداءه، وحرث الأبجديّة وطوعها لمعطيات الرّؤى الجديدة.تلك الأبجديّة التّي أرادها أن تعبّر عن حداثة مجتمع شاملة،لكنّ الوقائع والتّاريخ كانت بمكان آخر"[1].

المنهج النّقدي عند الرّحبي يتمثّل بمحاولة تدرج حافلة بمعطيات وزاخرة بالدّلالات؛ فهو يصرّ دوماً على وضعنا في السّياق الحضاري بمعطياته الملتبسة،ستة عقود من الزّمن، فاعتدال أدونيس التّصاعدي في الزّمن يشير إلى أنّه وليد مرحلة حافلة في سياقات الثورات الحضارية، التّي تجاوزت المألوف، وسعت دوماً لأن تتواجد بأسلوبها المختلف المتمرّد على معطيات، وسياقات العصر الماضي والمعاصر؛لتشكّل ظاهرة جديدة ومختلفة لا تتقارب مع ما حولها إلا لتخرج عنه وتفارقه.

لقد كانت الستة عقود حافلة بالعطاء الإنتاجي الفكري والنّقدي لأدونيس؛ ليصبح وكأنه مدرسة نقديّة جديدة، يؤسّسها وينظّر لها من خلال مؤلّفات زخرت بالعطاء النّقدي، من مثل:مقدّمة للشّعرالعربي1970م،وأرض الشّعر1972م،والثّابت والمتحوّل1974م،وفاتحة لنهايات القرن 1980م،وسياسة الشعر1985م،والشّعريّة العربيّة1985م،وكلام البدايات1990م،والصوفيّة والسرياليّة 1992م،والنّص القرآني وآفاق الكتابة 1993م،والنظام والكلام 1992م،وها أنت أيّها الوقت 1992م،وموسيقى الحوت الأزرق 2002م. إنّ هذه الحصيلة الإنتاجية المتلاحقة تدلّ على وجود هاجس ما، كان أدونيس يدافع عنه وكأنه يؤسّس لمدرسة نقديّة ومعرفيّة وفكريّة جديدة.ويعتبر البعض أدونيس من أكثر الشعراء إثارة للجدل فمنذ "أغاني مهيار الدمشقيّ" استطاع أدونيس بلورة منهج جديد في الشعر يقوم على

---

[1] الرّحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 55.

توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الإبداع والتجريب، تسمو على الاستخدامات التقليدية دون أن يخرج أبدا عن اللغة العربية الفصحى ومقاييسها النحوية، وقد استطاع أن ينقل الشعر للعالمية،فكثير من النقاد يرشحه لنيل جائزة نوبل للآداب،كما أنه يعتبر من أعظم رواد الحداثة في المنطقة العربية، فكتاباته الشعرية المتسمة بالإنسانية والشعوبية،تجعل من شعره فكرا حيا ذا أبعاد فلسفية وإشكالية،من خلال ما يطرحه من تساؤلات على صعيد الذات الإنسانية وحول ماهية كل شيء في الوجود،لذا كان شعره أدبا عميقا من العيار الثقيل[1].

كان يبحث–كما يراه الرّحبي–عن الجديد،وعن المتمرّد؛ لهذا أعجبه كلّ ما كان في القديم خارجاً عن إطار المعقول المتوارث، يقول:"لذلك لا يكرّر الخطوات التّي مشاها هؤلاء،وإنّما يفتح طريقه هو ويخطو خطواته.هو،إنّه يعيد البدء من تجربته تشكيل صورة العالم"[2]،فهو يبحث عن كل أولائك الرّافضين لمبدأ التّقليد، الذّين حاولوا دوماً رسم خطواتهم في البعيد، وترك بصمتهم تثير جدل العالم، واللّغة، والحضارة.

بل وفتح المجال للعديد من رواد الشعر، الذين حاولوا أن يجعلوا من الشعر لسان أفكارهم، فكبلهم التقليد عن الخوض في ذلك، ولم يكن لديهم أي مبدأ في التفكير بالتجديد ورفض التقليد والتخلي عنه. فأعطى لهم أدونيس رأس الحبل للخوض في الحداثة الشعرية، والتحرر من قيود التقليد.

---

[1]أدونيس: ويكيديا الموسوعة الحرة.

[2] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (تأصيل الأصول)، بيروت: دار العودة، 1977م، ص: 109.

يرى الرحبي أن الحقبة الزمنيّة الممتدة التي عاشها أدونيس كانت هي الدافع الأكبر وراء هذا التمرّد، وهذا البحث،يقول: "خلال ذلك كلّه لم يكن أدونيس إلا الشّاهد الحقيقي على هذه الحقبة المضطربة من تاريخ العرب والعالم.لم يكن فيها إلا الفرد الباحث عن دفئه وحرّيته خارج استقطابات القطيع ودوائره المغلقة.كانت روحه المتوثّبة من مدينة إلى أخرى تؤلف كتاب المدن والحضارات،وتقرأ في خطوتها المرتبكة مصائر البشر على هذه الأرض، مثل توثبها في كشوف المعرفة وحقول الإبداع المختلفة"[1].

فأدونيس كان قد عاشر النّقد الأدبي في أوجّه؛حيث "عرفت الحركة الفكرية والنّقدية تطوّراً كبيراً مسّ أغلب المقاييس النّقديّة والخصائص العامّة للأدب"[2].وهي حركة أثّرت في مسيرة الشعر وطبيعته وفلسفته، ليصبح لا يعرف الاستقرار ولا يمكن أن يستريح عند حدّ معيّن، وإن الشاعر هو الرائي أو الرائد، الذي يضيء ويومئ ويكشف ويترك الميدان بعد ذلك لجيوش العلم، والفلسفة، والأخلاق،والدول،والسياسة، والزخرفة. الشعر إذن فاعلية جدلية بامتياز"[3]،فطبيعة الشعر تتطلب إعلاء كلمة الشعور،لأنه أهم من العقل وأدق من القلب وأكبر من الوعي[4]. لا يتكئ على أي شكليات، أو يقر على حد معين، فهو يتجدد حسب الظروف وحسب ما تقتضيه الحداثة الشعرية، ولا يرسو على منهج شاعر معين، وإنما هو

---

[1] الرّحبي، سيف: الصّيد في الظلام، ص: 56.

[2]زعموش، عمّار: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر (قضاياه واتجاهاته)، قسنطينة: مطبوعات جامعة منتوري، 2000م، ص: 5.

[3] سعيد، خالدة: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979م، ص: 90. 91.

[4] حفني، حسن: التراث والتجديد، المركز العربي للبحث والنّشر، القاهرة، ص: 14.

وليد كل شاعر أراد أن يرسم خطواته دون الالتفات إلى خطوات من قبله، فكل شاعر تجرفه مشاعره لتحرير ما في جعبته، فتُبنى خصائص شعره على ما يرتكز عليه مضمونه، لا على الخصائص التي بُني عليها الشعر القديم، فاتّبع أدونيس في شعره منهجا جديدا متحررا من التقليد، اتّبع فيه إثارة الجدل والإشكاليات، واتبع خصائص أخرى أعطت للشعر حداثة ميزته عن كل ما هو قديم.

والرّحبي في مقاله يتبع منهجاً يتكئ فيه على رؤيته الخاصّة وثقافته، لتكون هي المرجع الأول والأخير في أشبه ما يكون بالاستحضار لما يتركز في حفيظته الذهنية حول أدونيس، فيصفه بأنه "كان شاعر الرؤيا، وشاعر المعيش"[1].فكأن أدونيس عنده الأنموذج المتغير ضمن سياق النقد الجديد، والشعر الجديد فهو الثابت وهو المتغير، إنه التجسيد الأمين لمتطلبات الحضارة، التي تؤمن بالعطاء ذلك اللامحدود الأفق فخرج عن نظام الشعر والفكر والنقد. وما الخروج عن البحر إلى التفعيلة وليد مقولة القاموس الشعري، والثورة على القافية الموحدة، والبحث عن مقاييس جديدة للشعر الحديث إلا ترجمة لمفهوم جديد للشعر من خلال فهم معيّن للتراث والحداثة أولا،وفهم معين للعلاقة بينهما ثانيا"[2].

ويتابع الرّحبي مقاله شارحاً أسباب هذا التفرّد الذي اكتسبه أدونيس في شاعريته، ونقده، يقول:"قلّما نجد منذ عهود شاعراً استطاع أن يدمج كل تلك الوشائج والعناصر،ذلك المركّب الصعب بين الفردي والجماعي،بين الظاهر والباطن،المرئي وما وراء،التاريخي

---

[1] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص:57.

[2] علاق، فاتح: مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص: 19.

والمعيش،في وحدة القصيدة وفضائها المفتوح على اللاّاكتمال باستمرار، لم تزده الانهيارات العربية والتقهقر الحضاري المريع لبني جلدته،إلا مضياً وتيهاً أكثر في صحراء المعرفة والشعر، وغرز مبضع التحليل في هذا الجسد المثخن بغيبوبته،التي هي ليست غيبوبة النشوة يقينا وإنما العذاب والنفي خارج التاريخ"[1]، فالرّحبي أشاد واحتفل بتلك الشخصية، التي امتلكها أدونيس،فكانت ترسم خطاها بثبات؛ تتصل بالماضي بوصفه حلقة وصل للحاضر، وبالتراث الإنساني العالمي.

فأدونيس الذي كان يترخص في تبني الآراء أو ادعائها حتى أننا أحيانا نلحظ أنه يجمع بين المتباعدات أو المتناقضات،وكما يجمع بين مقولات عدد من النّقاد،فكانت القصيدة في حدّ رؤيته جزءاً من العطاء الاندفاعي للعالم، يقول:"يقيم الشاعر الجديد القصيدة – الدفعة الكيانية – الرؤيا الكونية،وهذه قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سرعة الإنسان وخيالاته، وتنمو أفقياً في تحولات العالم،وهي لا تصدر مصادفة عن مزاج أو وحي بل تصدر بدفعة واحدة ورؤية واحدة،وحدس واحد، وهكذا بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها التي لا تفسّر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد،واتجاه واحد.ومن هنا يعارض الشاعر الجديد الثابت بالتحول،والمحدود باللامحدود،والشكل المغلق الواحد المنتمي،بالشكل المنفتح الكثير اللامتناهي"[2].

---

[1] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 56. أدونيس: زمن الشعر، ط2، بيروت: دار العودة، 1998م، ص:179.

[2] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت: دار العودة، 1979م، ص: 106-107.

فقد أدخل تعديلا جزئيا على البنية الشعرية العربية، لكنه كان تعديلا جوهريا وحاسما، وقد استمد جوهريته من رهاناته المفتوحة التي سمحت بتعميقه وتجاوزه، إذ كانت طريقة الشعر الحر ثمرة نوعية للتجارب التحديثية أو العصرية.

وإن مثل هذا الرأي وغيره من الآراء، التي ترددت في كتابات أدونيس كانت تتناسب مع رؤى الرّحبي النقدية، التي نادت دوما بالخروج الواعي على معطيات الحضارة والتّراث؛ بحيث تظل ظلال الهوية والموروث، والتاريخ، والمكان، والزمان تلاحق ذهن الإبداع، ولا تنفك عنه أو تحاول أن تتخلص منه وكأنه خطيئة، بل إنها تمتزج معه وتعيش فيه،وتمنحه حضوراً ما في ضميرها؛ ليصبح النص والإبداع جزءاً ممتداً من الماضي نحو المستقبل. فالعلاقة التي تحيطهما هي علاقة تبادلية لأسرار الخلود، والإنتاج لا مجال للخروج عنها، أو الانعتاق منها.

وكان أدونيس هو الصورة المشرقة التي كان الرحبي دوماً يرددها في سياقات ما يكتب، فهو الأنموذج الأمثل للوعي الإنساني الحضاري،يقول:"في أوج صعود الحركات القومية واليسار العربي،لم يقف بجانبها، إلا ناقداً ونداً،مكتشفاً ما تدور به أعماق الأرض العربية وتجليها السياسي المتفائل، ماهو عكس ذلك من سياقات تعبيرية شاملة،ليست الحروب الأهلية إلا ثمرة طبيعية في مسارها هذا... راهنا حين تغيرت أحوال السياسة

والاجتماع، وصعدت الحركات الإسلاموية المغالية،لم يكن أدونيس إلا واحداً من أهدافها العدائية"[1].

يتميز الرّحبي بقراءاته المتعمقة لكتابات أدونيس؛إذ أدرك أنّه كان كاتباً انتقائيّاً في مفهوماته النّقديّة[2]،وهذه الانتقائية قادته إلى المغالطة أحيانا، وهو يحاول أن يقنع القارئ، بأنه ينطلق من إيديولوجيا اجتماعية معيّنة،ولكنّه لم يلبث أن يبدو مشكلياً يتوصل بتعميمات كثيرة،ويجمع في جعبته بين الماركسية والتّصوف ورفض الوظيفة والغائيّة، إذ يبدو الخلط العجيب الذي يكاد يستحيل فهمه على الإطلاق،في تعريفه للحداثة في كتابه "الشعرية العربية"[3]. أو في تعريفه لوظيفة الشعر في زمن الشعر[4]، أو في تعريفه لوظيفة اللغة في سياسة الشعر[5]

يحاول الرحبي أن يسير في مقاله هذا متدرّجاً مع أدونيس فكريّاً، ونقديّاً في محاولة للوصول إلى حقيقة شخصيّته النّقدية، والفكرية. تلك الشّخصيّة التي لطالما أثارت حولها الجدال والنقاش، يقول:"أدونيس الأستاذ والشاعر الأكثر خطورة في أشغاله "الناس" (ما اجتمع اثنان من المثقفين إلا وأدونيس ثالثهما)، هذه العبارة التي كانت تتردد في المنتديات والتجمعات الأدبية تدل على الإشكالية الخلافية والفروق التي قذف بها أدونيس في وجه

---

[1] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 56-57.

[2] العيد، يمنى: في معرفة النص، ص: 26.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، بيروت: دار الآداب،1985م، ص: 107-108.

[4] أدونيس: زمن الشعر، ط2، بيروت: دار العودة، 1998م، ص:179.

[5] أدونيس: سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، بيروت: دار الآداب، 1996م، ص: 179.

الجمع المطمئن.فهو بجانب انجازه الفكري والشعري،من مؤسسي أهم المنابر التي لعبت دوراً مفصلياً في تاريخ الثقافة العربية الحديثة، بجانب الراحل الكبير يوسف الخال، وجبرا إبراهيم جبرا، وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا، وتوفيق صايغ، وآخرين من ذلك الرّعيل التأسيسي في اتجاهه هذا،الذي غطتهم الظلال وتقلبات المعيش، وممن لهم حضورهم المميز دائما في مختلف الفعاليات الأكاديمية والأدبية عربياً وعالمياً.وكأنما الفرديّة الخلاقة لديه لا تتحقّق بالعزلة وحدها وإنما في ضوء الجماعة وصعودها وانكسارها[1].

فهذا هو مبتغى أدونيس في أن يكون محور جدل وإشكال بين أوساط الناس، بل وأوساط الأدباء والنقاد، على الرغم من أنه كان ناقدا وأديبا، إلا أن الوصول إلى ما وصل إليه في مراكز الثقافة العربية الحديثة، يصعب الوصول إليه لأنه انفرد بكل ما أبدع فيه من مجالات أدبية وفكرية، تميز بها وميّز بها الحداثة في الأدب العربي.

فأدونيس ناقدُ لا يقيم حدوداً لإبداعه النّقدي، ولا يحاول أن يندرج تحت راية المذاهب، أو الإيديولوجيات، أو حتى الشعارات البرّاقة في عصره،فأحياناً نجده يرتدي ثوب المؤرّخ ويعلّق على ذلك، فيقول:"كانت السّلطة تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقاً لثقافة الخلافة بـ(أهل الأحداث) نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلامي،وفي هذا ما يوضّح كيف أن عبارتي(الأحداث) و(المحدث) اللتين وصف بهما الشّعر، الذّي خرج على الأصول القديمة تجيئان من المعجم الدّيني، وفيه ما يوضّح أنّ الحديث الشّعري بدأ للمؤسسّة السّائدة، كمثل

---

[1] الرّحبي، سيف: الصّيد في الظلام، ص: 57.

الخروج السّيّاسي أو الفكري خروجا على ثقافة الخلافة،ونفياً للقديم النّموذجيّ"[1]،ثم ينتهي إلى حكم يراه ثانية،فيقول:"ومن هنا تفهم كيف أنّ الشعري في الحياة العربية امتزج دائماً بالسياسي الديني، ولا يزال يمتزج حتى الآن"[2].

والرّحبي كان منهجيّاً في صوغ آرائه يعلو فيها، ويضاهي شخصيته الفكرية قبل أن يطرح نقداً لاحقاً له؛ إذ إنه كان قادراً على صوغ أفكار أدونيس، وشرحها بعبارات أقل تزاحماً لكنها كانت مشحونة بكم هائل من الإشارات، والإحالات المضمنة،يقول:"أستطيع الزّعم مثل غيري أن أدونيس ورث وتأثر وأفاد مثلما أثر في السياقات جميعها في السياق الأدونيسي"[3].

لهذا كان أدونيس يكتب بوعي كبير لتجربته، ويرفض النظر إلى قصيدة النّثر شعرياً، أو يرفض أن يرى الشعرية خارج الوزن،ويعني بذلك أنه متأصل في قديم ما، وأنه بسبب ذلك عاجز عن النظر إلى الجديد إلا بذائقة تقليدية، وهو إذن لا يفهم الخبرة الشعرية، بل إنه في أحيان كثيرة يطمسها ويشوهها[4].

وكلما تقدّمنا مع الرّحبي في مقالة نجدنا ننتهي إلى مجموعة محتشدة بالإحالات المضمنة، لسياقات ما كتبه أدونيس دون الإشارة إليها تصريحاً، وكأن الرحبي يكتب لقارئ مثقف، أو هو يحاول استفزاز جهل القارئ لما يقرأ؛ ليعود إلى ما كتبه أدونيس في حصيلته

---

[1] أدونيس: الشّعريّة العربية، ص: 80.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، ص: 80.

[3] الرّحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 57.

[4] ينظر: الغانمي، سعيد: الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، ص: 127.

المعرفية مستقصياً عنها باحثاً،يقول أدونيس:"إن الكتابة إعادة قراءة للآخر والعالم.لقد تشرد بين مناهج ومرجعيات،حتى ظل داخلها وخارجها في الوقت نفسه،حافراً عبر قنواته الهاضمة،طبيعته الإبداعية والفكرية،نهره الخاص، ذلك النهر الذي ما فتئ يتجدد بطفولة، وعمق نادرين"[1].

وإذا ما عدنا للبحث في أسباب إحالة الرحبي لمقالات أدونيس، فإننا سنجدها في مضمون كتابات هذا الأخير ولغته الغامضة والمعقدة، إذ أن الرحبي يذهب إلى ما يوحي به خاطره من معنى يلوح بذهنه، قد يختلف عن المعنى والمضمون الأصلي لمقالات أدونيس بحد ذاته، ولا يقتصر هذا على الرحبي فقط بل إن كل ناقد يجول بتفسيره ما توصل إليه حسب فهمه لمحتوى كتابات أدونيس، وتعتبر هذه خاصية من خصائص الحداثة في الشعر العربي من جانب، وفي الأدب العربي ككل من جانب آخر.

فأدونيس قرَن دوماً الحداثة الشّعريّة باللغة فعدها"تساؤلاً يتكشف اللغة الشعرية ويستقصيها،وهي افتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرائق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل،وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون"[2].

ينبع احتفاء الرّحبي بأدونيس من فكره المتجدد الخلاّق الواعد، الذي كان يتنبأ بأفق جديد للفكر والإبداع، وكان ينادي بالتحرر من كل قيد خارجي، أو سطوة تلوي عنق الإبداع،

---

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيروت: دار العودة، 1980م، ص: 321.

[2] الرحبي، سيف: الصّيد في الظلام، ص:58.

وتُجحف بحقه فكان الشعر الجديد عنده "فن يجعل اللغة تقول ما لم تعتد أن تقوله". فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة،وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر،لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا"[1]. ولهذا وجد أن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن ؛ بل في طريقة استعمال اللغة"[2].

لأن أول تجديد في الشعر هو تجديد اللغة، والتفلت من قيود الشكل الموسيقي للقصيدة، من قافية وروي ومقاطع موسيقية، ودعت الشعر الجديد باسم الشعر النثري، لما يحمله من خصائص النثر، واستعمال لغة جديدة في مغايرتها للغة السابقة، وذلك بالخروج بها إلى الجرأة التي أدت بالشعر إلى الثورة عليها.

من هنا كان أدونيس قادرًا على تغيير مفهوم النظرة للشعر،وعلى الشاعر أن يطلب العلم من أي مكان، وأن يرى الآخر شريكاً له في المعرفة،وأن يرى نفسه مشاركاً له في عمله؛ أي أن يحقق تجربته الخاصة،ويوسع حدودها وعندما يشاركه الآخر في المعرفة،فلابد للشاعر أن ينتج شيئاً مختلفاً،بل مميزا من خلال تجربته وشخصيته ورؤيته الخاصة للحياة والعلم.وفي ضوء هذه المعرفة الجديدة،وفي ضوء التجربة الشعرية تأخذ أمجاداً تغير معها مفهوم الشعر ذاته[3].

---

[1] أدونيس: زمن الشعر،ص:9.

[2] أدونيس: سياسة الشعر،ص :24.

[3] ينظر: أدونيس: سياسة الشعر، ص: 24.

وينهي الرّحبي مقاله بإقرار فضل أدونيس، وإعلاء رؤاه، وأفكاره النقدية؛ لأنها فتحت الأفق أمام التجريب الحر بعيداً عن ثقافة الخوف،يقول:"أدونيس مهما ذهب الرأي والاختلاف عن منحاه الفكري والشعري،لا يمكن إلا أن يكون جزءاً من النسيج والذاكرة العربيين،إلا أن يكون حواراً و استفزازاً للعقل والمخيلة،الاختلاف هنا واحد من عناصر مشروعة ولبنة في شهرته وصداه ... أدونيس خارطة المتناقضات، والمعنى في سرابه، وهروبه الدائم في قلب المتاهة"[1].

كانت المبادئ الأدونيسية تمثل مرحلة انتقال نحو تفعيل الرؤيا إبداعيا للعمل الفني، بعيداً عن قيود القديم أو الحديث، "كان هذا التحول يعني على صعيد الممارسة الشعرية الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق،ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة،ومن التجزيئية إلى الكلية،ومن النموذجية إلى الجديد،ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه،ومن المنطق إلى اللاوعي، ومن الشكلية القبلية،إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا"[2]،فأدونيس كان صاحب فكر يدعو إلى فتح آفاق اللغة؛ لتصبح قادرة على استيعاب جميع التجارب الشعرية في العالم،ووضعها في خريطة الإبداع الكوني بخصوصيتها، التي ستكون تحتمل الانفتاح اللانهائي بتفاعلها وحوارها.

نستطيع أن نذهب إلى أبعد من هذا مع أدونيس بوصفه مبدعاً صاحب رؤيا خلاقة، ومن هنا "فإن كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء،وقفز خارج منطقها يفرز لغته الخاصة، لغة

---

[1] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 58.

[2] باروت، جمال: الشعر يكتب اسمه، دار الحوار، اللاذقية، 1991م، ص:53.

التغيير والتحول، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء، ومن هنا كانت الرؤيا خروجاً من الأشكال المألوفة، إلى أشكال محددة بقابلية جاهزة، إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة، ودخول في أشكال غير معروفة مثلما هي موقف عن العالم،وشكل من أشكال الوعي الفني له"[1]، فكانت القصيدة عند أدونيس هادفة للنمط، والنموذج، ورافضة لاحتذاء السبل إنها لا تتحدث عن العالم، بل تتحدث العالم إنها "تكتشف كليته الحقيقية،في وحدته الكونية"[2].

وينهي الرّحبي مقالته بأسلوب أشبه ما يكون باللغة الصحافية، التي تحاول دوماً أن تبدي احترامها وانحنائها أمام عظمة الإبداع الذي تحاوره،يقول: "تحية لأدونيس الأستاذ والصديق، وتحية لمعهد العالم العربي على هذا التقليد الحضاري في الاحتفاء والتكريم للإبداع برموزه المضيئة، وهذا واحد من أدوار وجوده الأساسية في قلب أوروبا،إذ ترفع التصدعات القطرية والمصلحية، التي بدأت تطفح على السطح مهددة وجوده الكامل،واستلهم جوهر المشروع الثقافي والحضاري، الذي انبنى من أجله"[3].

استطاع الرّحبي في مقاله النقدي الذي لم يتجاوز عدة صفحات أن يفسر الفكر النقدي الأدونيسي،المتسع المشارب والمسالك،ولعل هذا راجع إلى ثقافته الواسعة، وإبداعه

---

[1] باروت، جمال: الشعر يكتب اسمه، ص: 54.

[2] المرجع السابق، ص: 57.

[3] الرحبي، سيف: الصيد في الظلام، ص: 58

النقدي الملهم،الذي يستطيع أن يختزل في سطور حياة مبدع، كان له في ساحة النقد سجال واسع، تصعب الإحاطة بتشعّباته أو إمساك قضاياه المتشعبة والمتعددة.

لكن الرحبي لخّص لنا الفكر الأدونيسي واختزله بمقالة، كان منهجه فيها منهجاً وصفياً عميقاً، تظل ظلاله مفتوحة في ضميره الصامت على قضايا لا تعدّ، ولا تحصى، وهذا راجع إلى فكره النقدي القائم على الجدل الموجز؛لأنه جدل واثق من خطاه؛ فهو الإنسان المثقف المطلع على العالم بحيثيات ما يكتب.

ملخص المبحث الأول:

يناقش الرحبي في هذا المبحث الحضور الحافل لأدونيس على الساحة النقدية والفكرية باعتباره علامة التميّز والتفرد بين أبناء زمنه. إذ يبدأ الرحبي مقاله بوصف شامل لأدونيس الذي زاوج بين الثقافات باعتباره أكثر الشعراء إثارة للشكليات.

واكتفى الرحبي بصياغة الآراء النقدية على شكل سرد متتابع مفخخ بالدلالات، لذا فهو يُلمح لخصائص أدونيس التي جعلته متفرداً عن باقي الشعراء والنقاد فهو يؤمن بتلك النظرة الثاقبة الضيقة التي أساسها أن الدور الذي يلعبه لا يتعدى إعلاء ثقافة الرفض؛ فالأطر السالفة التي كانت تتحكم في الأدب هي مجرد أحكام أكاديمية تقليدية.

يعرض الرحبي مسيرة الفكر الأدونيسي في تشكله ومراحل عطائه، والتدرج الزاخر بالدلالات فاعتدال أدونيس يعتبر وليد مرحلة سياقات الثورات الحضارية التي تجاوزت المألوف، وإبداء إعجابه بكل ما هو قديم وخارجٌ عن إطار المعقول المتوارث، فهو يبحث عن كل أولئك الرافضين لمبدأ التقليد، وكان الدافع الرئيس وراء هذا التمرد الحقبة الزمنية التي عاشها أدونيس.

ونرى إشادة الرحبي بتلك الشخصية التي يمتلكها أدونيس كونها ترسم طريقاً يتصل بالماضي على اعتباره حلقة وصل للحاضر،وهذه الآراء كانت مطابقة لرؤى الرحبي النقدية التي نادت بالخروج عن معطيات الحضارة والتراث ليصبح النص والإبداع جزءاً ممتداً من الماضي إلى الحاضر.

وأدونيس كان ناقداً لا يقيم حدوداً لإبداعه النقدي ولا يندرج تحت فكر أو أيديولوجية معينة لهذا كان يكتب بوعي لتجربته ويرفض النظر في قصيدة النثر باعتبارها خارجة عن إطار الوزن الشعري وهذا مختلف لما هو قديم.

المبحث الثاني:جبرا إبراهيم جبرا في ميزان الرّحبي:

"جبرا إبراهيم جبرا هو امتداد للمثقف العربي الحديث في شكله الكلاسيكي، ذلك أنه وطّد ما جاء به سابقوه وأضاف إليه جديدا"[1]. هذه المقولة لفيصل درّاج اختصر فيها شخصية جبرا، تلك الشخصية العظيمة المتفردة الثرية والمنفتحة على شتى العصور، والتي انطلقت من التراث وأصول الماضي و تشربت من الحداثة وعاصرت الجيل الجديد وأبدعت في شتى المجالات لا يمكن لنا أن نمر عليها مرور الكرام بل علينا الوقوف طويلا أمامها وأمام ما قدمته للساحة الأدبية العربية،من خلال رؤية الرحبي له في مقالة كتبها عنه وسنتعرف من خلالها على شخصية جبرا إبراهيم جبرا وهي تقف فوق ميزان الرحبي.

ولعلّ ما حدا بنا لانتقاء هذا المقال من كتاب "حوار الأمكنة والوجوه" هو شخصيّة جبرا إبراهيم جبرا الإبداعية؛إذ إنه أبدع في مجالات متشعبة،وكان له حضوره الفكري الخاص المتفرد. فإذا كان أدونيس علماً للإبداع الشعري والنقدي، فإن جبرا يعدّ علماً وللإبداع القصصي والروائي والنّقدي.

وإن كان أيضا علماً في مجال نقد الشعر؛ إذ قدّم أطروحات نقديّة في مجال الشّعر الحديث، "الذي مثل على الدوام أداة فعّالة في الدفاع عن الأسلوبية الجديدة، التي اخترعها الروّاد من أمثال: السّيّاب، ونازك، والحيدري. كان له تأثيره في صمود حركة التجديد والتحديث،ونهض بعبء مماثل في تجمّع مجلّة "شعر"،التّي دعت إلى تحرير اللغة الشّعريّة

[1]جبرا ابراهيم جبرا: الموسوعة العالمية للشعر العربي.

من قيود الماضي،والانطلاق بالقصيدة العربيّة نحو آفاق بعيدة تلتقي فيها مع روح الشّعر العالمي المعاصر"[1].

ويفتتح الرّحبي مقالته بوصف زمني مختزل ساردًا مسيرة جبرا الحياتية،يقول:"بين 1920و1994 يقف أرخبيل هائل من السنين والتقلبات، ومن المجازر التي لا حصر لها،ومن إبداعات الإنسان واكتشافاته، وتوقه الدّائم إلى المجهول... بين هذين الزمنين تمتد حياة الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا؛ كواحد من كبار مبدعينا عبر هذا القرن الباحث عن وجهه الحقيقيّ وسط الانقاض والجثث والنيران"[2].

يأخذ منهج الرّحبي في مقاله هذا سياقاً زمنياً على غير ما وجدناه في مقاله السّابق،مما يعني أننا أمام ناقد متحرر من القواعد المنهجية، أولا يحفل كثيراً بسياقات المذاهب النقدية المعروفة، التي لابدّ أن تلزم صاحبها بأسلوب معيّن وبصمة خاصة يتمثلها في كل ما يكتب عنه،بل هو متجدد الطرح، ناسك في محراب الكتابة، مختزل العبارة، مشّع الكلمات.

الرّحبي الذّي تحدّث عن جبرا في مقاله لم يكن يعنيه، أو يهمّه كثيراً إثبات هويته على السّاحة الفكريّة، بوصف هذه الهويّة لا تخفى على القارئ الحصيف، فإننا إذ نتحدث عن جبرا إبراهيم جبرا، فإننا نتحدث حتماً عن أديب موسوعي متعدد المواهب،مختلف الأبعاد والجوانب،جاب غمار قلمه أجناسا كثيرة؛ فكتب عن القصة، والرواية، والشعر والمقالة،

---

[1] خليل، إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2001م، ص: 12.

[2] الرّحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 202.

والبحث الأدبي، والنقد، وترجم عن اللغة الانجليزية كتباً متعددة،ولم يكن يحدد دراساته فنوناً بعينها،فإنه تناول الفنون المسموعة والمرئية أيضا، فكان موسوعة أدبية شاملة، وزاخرة بالإنجاز والعطاء،فنجد اسمه يتردد ويجوب في أنحاء المعارف الإبداعية على اختلافها.

لقد كان جبرا إبراهيم أديبا متعدد المواهب مختلف الأبعاد والجوانب فقد كتب القصة والرواية والشعر والمقالة والبحث الأدبي والنقد والدراسات الفنية ومارس الترجمة كذلك،وقد تشعبت الدراسات حوله بعد وفاته نهاية عام 1994 وتناولت العديد من جوانب إبداعاته[1].

فأضاف العديد من التغيرات في مضمون الشعر والقصيدة العربية الكلاسيكية، لتدخل بخصائصها إلى حداثة الشعر العربي، بالرغم من أنه لم يكتب الكثير في الشعر، إلا أنه مع ظهور حركة الشعر النثري في العالم العربي خاض تجربته بنفس حماس الشعراء الشبان، وما يلفت النظر أكثر هو تعدد مواهبه في آن والتي جذبت واستقطبت حتى النقاد.

وإننا نقف أمام إنسان راوغ فنون الأدب والإبداع وطوّف في أركانها باحثاً، وناقداً، وكاتباً،ولا أحد يستطيع أن ينكر أهمية أعماله، أو صلتها في الإبداع أو النقد؛ "فهو موسيقي في نثره وشعره، ورسّام في رواياته وقصائده،وقصصه،وهو شاعر في مقالاته الفنيّة،أي أن إنتاجه المتعدد هذا يخفي في داخله شخصية ذات نوازع متناغمة، تفصح عن الوحدة فيه

[1]إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا وأبعاده المتفاوتة، مجلة الشرق الأوسط، العدد 8183، 2001/4/24، ص 25.

والتماسك[1]؛ لأنه تعدد ينم عن موهبة واتساع فكري كان قادراً على خوض غمار التّطواف في جميع الأجناس، وترك بصمة خاصة متفردة، ومبدعة في السياق الإنساني الحضاري.

ويشير لنا الرّحبي مصرحاً مختزلاً كعادته سيرته منذ الولادة حتى التكوين بسطور معدودة،يقول:"من مكانه الولادّي ببيت لحم حتى هجرته الدراسية والمعرفيّة الأولى باتجاه الغرب الأوروبي، وعودته إلى العراق الذي اعتاده موطن إقامة وإبداع 1948، إبان السقوط التراجيدي لموطنه الأول لتبدأ معه رحلة التأسيس، والبحث في أعماق الثقافة العربية وتطلعات التجديد والتحديث الآخذة في الانجاز والتبلور والأسئلة"[2].

يختزل الرّحبي سيرته الذاتية بسطور ستثير فضول القارئ دوماً للمعرفة، وتجبره على العودة إلى البحث عن بقايا تلك الظلال المضمرة في هذه الكلمات،ولعلّ هذا كان منهجاً واضحاً في كتابات الرّحبيّ النقدية.فهو ماهر جداً في اختزال التاريخ، والمواقف، والأفكار، وهدفه من هذا الدخول مع القارئ في مغامرة لاستفزاز فضوله المعرفي.

وإذا ما بحثنا في سيرة جبرا؛ فإننا سنجده هو نفسه يكتب عن طفولته في كتاب سيرته البئر الأولى[3]، وقد أرّخ له العديد من الدّارسين[4]، وكتبوا عنه وعن المؤثرات والينابيع التي كوّنت شخصيته الأدبية والثقافية والحضارية، فهو له دوره البارز الذي لا ينكر،اسمه جبرا

---

[1]خليل، إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ص:7.

[2]الرحبي، سيف : حوار الأمكنة والوجوه، ص: 202.

[3]ينظر: جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، بيروت: المؤسّسة العربية للدراسات والنشر،1987م، ص 12.

[4]ينظر: اليسوعي، روبرت كاميل: أعلام الأدب العربي المعاصر (سير وسير ذاتية)، بيروت: الشركة المتحدة للتوزيع، 1996م، ج1، ص: 421.

إبراهيم جبرا وكلمة جبرا آرامية وتعني القوة والشدة، عرف في بعض الأوساط الأدبية بكنية "أبي سدير" التي استعملها في كثير من مقالاته باللغة العربية والانجليزية، ولد عام 1919م في بيت لحم، في عهد الانتداب البريطاني،ويعود أصله إلى السريان الأرثوذكس، درس جبرا في مدرسة طائفة السريان في بيت لحم خلال المرحلة الابتدائية ثم في مدرسة بيت لحم الوطنية، ثم المدرسة الرشيدية في القدس والتي أتاحت له التعرف على الأساتذة الكبار أمثال: إبراهيم طوقان،إسحاق موسى الحسيني، عبد الكريم الكرمي، ثم التحق بالكلية العربية في القدس، وتابع دراسته في بريطانيا وحصل منها على الماجستير في النقد الأدبي عام 1948م، انتقل بعدها للعمل في جامعات العراق لتدريس الأدب الانجليزي وهناك تعرف عن قرب على أهم الوجوه الأدبية مثل بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي،وهو مؤلف ورسام ومترجم وناقد تشكيلي ويعتبر من أكثر الأدباء إنتاجا وتنوعا إذ عالج الرواية والشعر والنقد والترجمة، بدا جبرا حياته الأدبية بكتابة القصة القصيرة في فلسطين، ونشر بعض نتاجه في مجلات مثل الرسالة والهلال المصريتين والأمالي اللبنانية وأهم ما أنجزه في تلك الفترة هي الرواية التي كتبها باللغة الانجليزية 1946م ثم أعاد كتابتها بالعربية عام 1955م. وأعطى لها اسم "صراخ في ليل طويل"، وترجم جبرا العديد من الأعمال الغربية ونقلها إلى اللغة العربية، وتعد ترجماته لأعمال شكسبير من أهم الترجمات العربية، فقد حافظ فيها على جماليات النص الأصلية مع الخضوع لنواميس اللغة العربية، ونقل للعربية أيضا رواية الكاتب الأمريكي "وليم فوكنر" التي نال عليها جائزة نوبل للآداب "الصخب والعنف"، وله

ترجمات أخرى اهتمت بالتاريخ الشرقي مثل الرمز والأسطورة وما قبل الفلسفة، أما في الشعر فهو لم يكتب الكثير، لكن مع ظهور حركة الشعر النثري خاض تجربته بنفس حماس الشباب[1].

يقول الرّحبي: "كان جبرا كما يعترف بذلك محبوه والذين ليسوا كذلك، من أهم المساهمين في صياغة الثقافة العربية الحديثة وملامحها القلقة والمندفعة لفك أسرها صوب أفق يتوسّل الرّحابة والحرّيّة والإبداع"[2]. فهو مبدع فني في إنتاجه النقدي، إذ تجاوزت كتبه النقدية والمترجمة الثلاثين كتاباً عدا المقالات والبحوث الواردة في دوريات سيارة لم يجر جمعها ونشرها في كتاب إلى الآن"[3].

فقد أبدع في فكره النقدي، وكان رائدا للثقافة العربية الحديثة، كونه مس كل مجالاتها: من رواية، وقصة، وشعر، ومقالات، وحتى الترجمة التي لاحت بإبداعاته الفنية بعيدا، فقد حافظ بترجماته على جماليات النص الأصلية، بلغة عربية مكنته من ترجمة العديد من المؤلفات الشرقية، التي قاربت على الاندثار وزوال أسرارها في مخلفات التاريخ لولا أن كانت إحدى مواهبه آنذاك.

---

[1]ينظر: عباس، إحسان: غربة الراعي، عمان (الأردن): دار الشروق، 1996م، ص: 128.143. وينظر: جبرا إبراهيم جبرا: شارع الأميرات، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994م، ص: 9.

[2]الرّحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 202.

[3]خليل، إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ص: 7.

ويحاول العديد من الدارسين أن يكتبوا عنه، وعن فكره النقدي الإبداعي بمختلف انجازاته الحضارية والإنسانية[1]، وقد كان نقده خارجاً عن التقيد بمنهج أو مدرسة نقدية بعينها أو مذهب، وهذا منحه قوّة في الساحة النقدية؛ لأن التحديد نوع من القيود والشروط تقيم حدوداً على عبقرية القارئ والنص[2]، وقد كان ناقداً تقويمياً؛ أي يسعى إلى الحكم في الأعمال الأدبية بالضعف أو الجودة، وهو نقد تشجيعي، لأن الناقد يلتفت فيه إلى الأصوات الجديدة، ولا يقتصر على تناول أعمال المشهورين، الذين ثبتت أقدامهم في حلبة الإبداع وميدان الخلق[3].

وإن جبرا في تحرره من الخضوع للمناهج والمدارس، كان قادراً في نقده على خلق "عالم يتوازى فيه الخطاب النقدي مع النص، متحرراً من أي منهج نقدي ذي حدود واضحة المعالم ومحددة؛ أي أنه في نقده يسعى إلى إعادة تشكيل عالمه الشعري، من خلال تجربة الآخر ورؤاه، وهذا لا ينفي رأي السامرائي ظهور توجه أسطوري في نقده، يتمثل في استخدام جبرا لمفردات جيمز فريزر، وكارل يونغ"[4]. وهنا نستطيع أن نقول أنه ثمة تشابه مضموني في سياقات الرّحبي النقدية تتقاطع مع جبرا إبراهيم؛ فكلاهما نستطيع أن نصفه بأنه تغلب عليه الذاتية لا الموضوعية، مثلما تغلب عليه في إبداعه النزعة التمردية التجديدية الشاملة.

---

[1] ينظر: لؤلؤة، عبد الواحد: جبرا ناقدا (إضاءة النص والصورة)، مجلة أقلام، بغداد، ع11، السنة، 2002 تشرين الثاني، نوفمبر1985م، ص: 22 .24، وانظر: السامرائي، ماجد: الشاعر العربي الحديث ناقدا، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1989م، ص: 113-118.

[2] لؤلؤة، عبد الواحد: جبرا ناقدا (إضاءة النص والصورة)، ص: 27.

[3] لؤلؤة، عبد الواحد: جبرا إبراهيم جبرا (إضاءة النص والصورة)، ص: 29.

[4] السامرائي، ماجد: الشاعر العربي الحديث ناقدا، ص: 115.

لقد كان لجبرا تأثير نافذ في النقد العربي الحديث سواء من حيث المهاد النظري بترجماته التي قربت للقراء مفاهيما نقدية جديدة، أو من خلال المصطلحات النقدية التي كان سباقا في استخدامها أو بارعا في توضيحها أو تقريبها للأذهان ولم يكن في نقده ذاتيا دائما، وإن ظهرت في بعض الأحيان بعض الأحكام الانطباعية الناتجة عن تأثره السريع بجودة الشعر أو النثر الذي ينتقده. وفي مطلق الأحوال يظل نقده خاضعا لرؤى منهجية أسطورية حينا وشكلية حينا ثانيا، وإيديولوجية في أحيان أخرى، ولكنه مع ذلك لم يمتثل في نقده لقواعد منهج محدد بل آمن بتفاعل المناهج وتضافر المعارف في سياق النقد الذي يسعى لفهم أفضل للأدب ورؤية ثاقبة للإبداع والفن[1].

فهو حين يخضع للنقد المنهجي للقصيدة، لابد له وأن يتطرق لنقد بعض آيديولوجياتها أو ما يؤطره شكلها، فهو سريع البديهة في انطباعاته نحو خصائص حداثة الشعر العربي، لأن الشعر العربي الحديث يتأثر بالعصر المعاش، وليس له أي ارتباط بالعصر الذي قبله، هذا ما زاد من حماسة النقد عند جبرا، كون خصائص الشعر القديمة أُحدثت، وحدث في الشعر العربي تغيرا جريئا في الأشكال الفنية للقصيدة بما فيها الأسلوب.

كان جبرا ناقداً متفرداً في كتاباته كما أشار لهذا الرّحبي بإيجاز مقتضب، "ولا يخفى أن النقد فاعلية حسية وجدانية من جانب، ومعرفية من جانب آخر، واكتمال الجوانب الأولى بتجربته الإبداعية. والثانية بدراساته التخصصية وترجماته، التي تمتاز بتنوع المصادر والآفاق، جعلت من جبرا الشاعر القاص ناقداً بالطبع والكسب؛ ولهذا لا نعجب إذا وجدناه

---

[1] إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا وأبعاده المتفاوتة، ص26.

في الأربعينيات (1949)، يكتب أولى مقالاته النقدية "الذروة في العمل الأدبي" في وقت لم تكن فيه أعماله الإبداعية من شعر، وقصة، ورواية قد شقت طريقها نحو القارئ؛ فهو – من هذه الناحية – ناقد بقدر ما هو شاعر، وبقدر ما هو قاص"[1].

ويتابع الرّحبي مقالته واصفاً حياة جبرا المرهونة بالإبداع، والكتابة المتنوعة والشاملة في كافة حقول الإبداع، يقول: "كانت حياته المتوترة دوماً بالإبداع والكتابة في شتى حقول المعرفة والفنون والترجمة، حياة غزيرة بالإنتاج والحيوية، بمثابة معين ومرجع سواء لمجايليه أو من أتى بعده، حياة المعرفة عبر مراياها المتعددة والمسكونة بثقافة موسوعية فريدة"[2].

فقد كان إنتاجه في الكتابات النقدية، يوازي نتاجه في المجالات الأدبية، وكانت معظم مقالاته مقالات نقدية تحيط بكل المعارف والفنون، وتختص بالحداثة الشعرية وخصائصها.

فهو أديب موسوعي الإنتاج طرق بإبداعه شتى أنواع الفنون الفكرية والإنسانية، وكأنه كان يحاكي جانباً غائباً في الثقافة العربية الممنهجة، ذاك الجانب الذي يقر بها في مسيرته الحضارية والإنسانية العالمية، حيث تذوب الأجناس والمعايير أمام حرية الإبداع الواعي والمثقف، وتتجلى شخصيته الإبداعية في كتاباته السردية أكثر من أي حقل أدبي وفني ومعرفي آخر، وهذا لا يعني الانتقاص من قيمة مساهمته في تلك الحقول وأهمها الترجمة، تراه حاضرا في كل جملة يدونها على الورق ويرسلها في عالم الفكر والأدب والثقافة، أن أناقة أسلوبه، وذلك الفيض من الجمال الأخاذ الذي يغمر به القارئ والفخامة التي يستشعرها

---

[1] خليل، إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ص: 125.

[2] الرّحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص 202.

في بناء نصوصه، ناهيك عما في تلك النصوص من فرادة في التكنيك، وحذاقة في صياغة الجمل، واستثمار لممكنات البلاغة العربية بمرونة وطراوة ودون تكلف، قد ينسيك لوهلة ما يريد أن يوصله إليك من معاني و أفكار ورؤى، فتجدك في حالة انبهار وإعجاب بما يكتب حتى وإن اكتشفت أحيانا وبعد لأي أنك تختلف معه في الفكرة والمغزى فيها.[1]

فقد أحاط جبرا إبراهيم جبرا بكل جوانب الأدب، سواء من شكل أو أسلوب أو مضمون، وأبدع في كل مجال طرقه ؛ وكأنه مجاله الذي اختص به وحده ورعاه لا غير، بل وتجد براعته في تركيبه للجمل، وملم كل الإلمام بما تحويه اللغة العربية من فصاحة وبلاغة، ناهيك عن تعليمه خارج بلده الذي أكسبه فنونا ومعارف ومصطلحات جديدة، أدخلها في قاموس اللغة العربية، لم يعرفها نظراؤه في الأدب.

فالرّحبي وجد في أدب جبرا إبراهيم جبرا، وخاصة في مقالاته النقدية بعض المصطلحات الجديدة، التي لم تكن معروفة في النقد السائد في أواخر الأربعينيات، لقد كان النقد العربي يبتعد بالتدريج عن النقد الموروث، وظهرت فيه مدارس، وتيارات أفادت من النقد الغربي؛ فشاعت مصطلحات نقدية، مثل: الرومانسية، والرمزية، والوحدة العضوية، والعقد النفسية، ومُركّب النقص مثلما شاعت مفردات: الالتزام، والواقعية، والصورة التي كان عليها النقد الأدبي قبل جبرا هي الصورة التي كانت تحتاج إلى ناقد مثله؛ يستطيع أن يكسر الهوة بين النقد العربي، والنقد الغربي الحديث"[2]. ذلك كله كان نابعاً من أنه مبدع متنوع المشارب

---

[1]سعد محمد رحيم: "مقالة: رحلتي في عوالم جبرا إبراهيم جبرا، مجلة نزوى، العدد 73، ص4.

[2]خليل، إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا (الأديب الناقد)، ص: 135.

والمسالك، فهو شاعر قبل أن يكون ناقداً، والشاعر لا ينتج لنا في نقده ما يمكن أن نعده نظرية نقدية محددة متماسكة، بقدر ما يقدم لنا تقييما لذاته، واستغواراً لرؤاه"[1].

هذا التعدد في الرؤى النقدية والإبداعية لجبرا – كما يراه الرّحبي – أعطى لجبرا حرية الحضور في كافة مناحي الأعمال الإبداعية والإنسانية، فجبرا إبراهيم جبرا قامة أدبية وثقافية رفيعة وعالية، كما تبين في تقويم المثقفين الحقيقين له، وهذه ميزة اكتسبها من خلال تقديم نتاج إبداعي ثري في حقول إبداعية مختلفة، وليس بمعونة واجهات سياسية وإعلامية بارعة في صناعة النجوم الخلب، هو الذي ترك إرثا واسعا يعد اليوم جزءا من أهم منجزات الثقافة العربية المعاصرة[2] يقول الرّحبي: "كان حارث أرض الثقافة ورائدها بجانب أقرانه في صمت، وإخلاص وتواضع نادراً ما نجده في دنيا العرب المعاصرة"[3].

فإذا ما أردنا الغوص في هذه العبارة ومعانيها، فإننا سنجد حتما من شخصية جبرا إبراهيم شخصية أدبية متكاملة، قادت الثقافة العربية الحديثة بهدوء، وكان لها حضورها في الرؤى النقدية الإبداعية، لتحدث ثورة بعد ذلك على أيدي الشعراء والنقاد، خاصة وأنه استطاع أن يقارب بين النقد العربي والنقد الغربي، فلم يقصر الرحبي في وصفه له بحارث أرض الثقافة ورائدها، الذي لا يوجد له مثيل بين أقرانه في هذا العصر.

---

[1] السامرائي، ماجد: الشاعر العربي الحديث ناقدا، ص: 107– 108.

[2] سعد محمد رحيم: "مقالة: رحلتي في عوالم جبرا إبراهيم جبرا، ص4.

[3] الرّحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 202.

وفي هذا إشارة إلى جانب إنساني لم يعره النقاد اهتماماً لكن الرّحبي تفرد به؛ فلم يكن ناقداً سياقياً أو فكرياً. كان الرّحبي ناقداً حضارياً إنسانياً يُعنى بالقيمة المعرفية والفكرية، التي تصطبغ بقالب ذاتي رحب سهل الانقياد وغني العطاء، بعيداً عن لغط المناهج وقيود المذاهب، فهو آمن أن النقد وسيلة إنسانية للعطاء والإبداع وليس مجرد وسيلة للأخذ والقمع والرد؛ إنه جزء من فاعلية النصوص ودورها في العطاء وسط غياب التسلط والقمع.

ولا نظن أن جبرا إبراهيم أخذ المكانة اللائقة التي يستحقها في الفضاء الثقافي العربي، والعلة في ذلك هو نزعة التصنيف البائسة التي طبعت رؤى ومواقف القائمين على الإعلام والثقافة العربيين، وكان مستقلا أبدا حاضرا في منتصف المسافة، وأحيانا خارج تحديدات المؤسسات الثقافية العربية الرسمية وتلك المتخمة حد المرض بالأدلجة، يقول صديق عمره الروائي الراحل عبد الرحمن منيف في تقديمه لكتاب جبرا "شارع الأميرات": "جبرا أحد الذين خرجوا عن السرب، وأكثر الذين رفضوا الدخالة بالمفهوم القبلي، فقد كان ومنذ وطأت قدماه أرض العراق عام 1948م جديدا ومختلفا، إذ بمقدار ما كان نزيهًا ومخلصا في خدمة الثقافة التي عاش في ظلها، فانه لم ينكر ولم يتنكر سواء للثقافة الأوسع، أو لجذوره وبداياته الأولى"[1].

وينهي الرّحبي مقاله بوصف شاعري لإبداع هذا الكاتب الموسوعي، يقول: "كانت الكتابة ملاذه الأخير، هو الذي اختارها خيار وجود وفعل وحياة وموت منذ بداية حياته ولم يجد غيرها في آخر الرحلة أشد إخلاصاً وديمومة في البقاء والدفاع عما تبقى لهذا الكائن من

[1]سعد، محمد رحيم: "مقالة:رحلتي في عوالم جبرا إبراهيم جبرا، ص4.

إنسانية ونقاء أمام زحف الاستئصال لكل ما يمت لهذه الوجهة المحاصرة من صلة"[1]، هذا الوصف الانطباعي الإبداعي نوع جديد في سياقات النقد، لربما تفرد به الرّحبي عن غيره من النقاد، فهو جمع بين المتناقضات ليثبت أن الكتابة هي التي تبقى ثابتة مع موجة التغيرات التي استأصلت كل النقاء والإنسانية على حد تعبيره، إذ اعتبرها هي الأساس في البقاء والديمومة وليرسم ملامح الوجود الحقيقي الذي يريد. يرسمها بعبارات تأنف التأطير وترفض الانصياع لميزان التقوقع على الذات، بل هي ترفل في سماوات التجدد والحرية، يملؤها هاجس النضارة والحيوية بعيدا عن قوالب القديم وأفقه المحدود.

[1]الرّحبي، سيف: حوار الأمكنة والوجوه، ص: 204.

ملخص المبحث الثاني:

اختار الرحبي شخصية جبرا لما له من حضور فكري متفرد إذ يعد علماً من أعلام الإبداع القصصي والروائي والشعري، وكان أيضاً علماً في مجال نقد الشعر.لا يحفل الرحبي كثيراً بالسياقات النقدية المعروفة التي لا بد أن تلزم صاحبها بأسلوب معين، وإن جبرا في تحرره من الخضوع للمناهج والمدارس شكل تشابه مضموني في سياقات الرحبي، فكلاهما تغلب عليهم الذاتية لا الموضوعية مثلما تغلب في إبداعه النزعة التمردية والشاملة.

إذ وجد الرحبي في مقالات جبرا ما ينم عن شخصية أدبية نقدية لا تقل شأوًا عن نظيراتها من شخصيات الأدب العربي بل والعالمي، لذا فهو مبدع متنوع المشارب والمسالك مما أتاح لجبرا إمكانية التفاعل مع الأعمال الإبداعية والإنسانية. وهذا إشارة إلى وجود جانب إنساني لم يعطه النقاد أي اهتمام بل تفرد الرحبي بهذا النهج النقدي، فهو ناقدٌ حضاريٌ يهتم بالقيمة المعرفية والفكرية التي يغلب عليها الطابع الذاتي البعيد عن المناهج وقيود المذاهب فهو يرى أن النقد جزء من فاعلية النصوص.

المبحث الثالث: إلياس خوري شهادة الحرب اللبنانية:

نطوف مع سيف الرّحبي في هذا المقال في مجال نقده للرواية؛ حيث يتحدث فيه عن إلياس خوري، وتحديداً في روايته الأخيرة (الوجوه البيضاء) إذ إنه حاول أن يقدم لمقاله بإضاءة مختزلة ومحتشدة بالظلال عن مسيرة هذا الروائي اللبناني المتميز في لغته، وبنائه الأسلوبي.

فالرّحبي كان دوماً مشدوداً إلى تلك الأعمال المتمردة على السائد والعادي؛ لأنها أعمال تبحث عن ذاتها وحضورها في المشهد الإبداعي الحضاري والإنساني عامة، بعيداً عن الأطر الضيقة والممرات المحدودة. إنه ناقد التجديد، والتطوير، والتطلع إلى الرؤى المنتجة، والمتجددة في مدارات الإبداع الحضاري والإنساني، تلك التي لا تخضع للتقييد أو لأصوات الرفض أو القبول، إنها تصر على تقديم نفسها بصفائها الفطري الإبداعي.

أبحر بنقده وجال بين كل الجوانب الأدبية، التي وجد فيها بعض الالتباس في معناها أو شكلها، أو أسلوبها،أو منهجها، وخاصة لغتها. التي نالت من الحداثة العربية نصيبها، فوجه نقده حول كل ما هو جديد في الأدب .

يفتح الرّحبي مقاله كعادته بصياغة سيرة الكاتب، ونشاطه الإبداعي بصورة مقتضبة تستفز الحد الاستقرائي لدى المتلقي، يقول: "إلياس خوري الروائي و الناقد اللبناني، يتابع رحلة الكتابة المختلفة عن ثوابت الرواية العربية ومناخاتها المعهودة، رحلة التجريب والكشف عن مناطق جديدة في لغة الرواية، وبنائها الأسلوبي.

فهو أحد الذين توسلوا طرقاً جديدة في التعبير عن مسيرة الدمار الأقصى الذي حطّم الحياة اللبنانية تحت حوافره الوحشية"[1]، فقد كان إلياس كاتباً أيضاً كغيره ممن كتب عنهم الرّحبي، مثقفاً متعدداً: الروائي،والقاص، والكاتب المسرحي، والناقد الصحفي، تناول موضوعات ساخرة متحررة في اهتماماته، وأوجه نشاطه الثقافي السياسي[2]، ولد في بيروت سنة1948عام النكبة، كاتب لبناني من أسرة عادية، تربى تربية دينية مسيحية عميقة، وتفتح على هزيمة 1967، كره الظلم وتأثر بالأفكار الماركسية، اهتم بكتابة القصة والرواية والنقد والمسرح وهو أستاذ جامعي، كتب اثنتي عشر رواية منها: الجبل الصغير، الوجوه البيضاء، باب الشمس، وترجمت مؤلفاته إلى أكثر من عشر لغات منها العبرية، شغل منصب رئيس تحرير الملحق الثقافي لصحيفة "النهار" من عام 1992م إلى عام 2009م، يشغل حاليا منصب رئيس تحرير "مجلة الدراسات الفلسطينية"، حاز في العام 2011م على وسام جوقة الشرف الإسباني من رتبة كوموندور، وهو أعلى وسام يمنحه الملك خوان كارلوس تكريما لمساره الأدبي، وفاز بجائزة اليونيسكو للثقافة العربية عام 2011م، تقديرا للجهود التي بذلها في نشر الثقافة العربية وتعريف العالم بها[3].

كان مبدعاً قادراً على خلق مناخه الإبداعي الخاص بعيداً عما يراه ويشاهده، يقول الرّحبي: "كان لابد لهذا الدمار أن يبدع لغته الخاصة ذات القدرة التعبيرية عن هذه الأرض

---

[1]الرّحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص : 42.

[2]صالح، عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ط4، عمان (الأردن)، أزمنة للنشر والتوزيع، 2005م، ص: 11.

[3]الياس خوري: ويكيديا الموسوعة الحرة.

المتموجة بإيقاع الجريمة البشرية، المكان الأكثر تعقيداً، وضبابية من كل الأعمال والخطابات والحلول التي تتعامل معها بوضوح ساذج"[1].

يعدّ خوري من الأوائل الذين جعلوا من الحرب اللبنانية مادة لكتابة سردية، فبدأ عهد ازدهار الرواية في لبنان بعد أن كانت فناً يطرح علامة استفهام على ندرته في لبنان. وقدّمت الرواية تجربة لا مثيل لها في العالم العربي فأصبح التحوّل الأسلوبي، والشكلي، والاجتماعي متداخلاً في الرواية بشكل هائل"[2].

كانت اللغة الروائية المتفردة التي يكتب بها إلياس خوري أكثر ما لفت انتباه الرّحبي، فالرواية أداة لالتقاط جدلية اللغات وبلورة محاورها الفاعلة.ويأخذ التعدد اللغوي،وتعدد الأصوات بعدهما النصي حينما يمكّننا الشكل الروائي من إدراك الدلالات الإيديولوجية في النص الروائي"[3]، يقول الرّحبي: "من هنا شكل إلياس خوري، في مستوى الرواية والقصة، علامة فارقة في مسار الكتابة العربية. فمنذ روايته الأولى (عن علاقات الدائر) بدأت تتكون عنده ملامح كتابة يتحول فيها الواقع إلى نفق كابوسي؛ ليفرز قيما بالغة القمع والإبادة. وكابوس هذا الواقع الأليم لا يتم التعبير عنه بلغة إخبار تقريري، بل يحول إلى لُحمة النسيج

---

[1] الرّحبي، سيف: ذاكرة الشتات ، ص: 42.

[2] صالح، عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص: 73.

[3] مصطفى، المويفن: تشكل المكونات الروائية، اللاذقية (سوريا): دار الحوار للطباعة والنشر، 2001م، ص: 197.

البنائي الشامل والملتبس، أي أن خوري أبدع ما يمكن تسميته بلغة الكابوس من غير أن يقع في الشرك الكافكوي، كما وقع فيه بعض الكتاب العرب"[1].

فالحداثة لم تقتصر على الشعر العربي وحسب، بل أن جذورها امتدت حتى القصة والرواية، فقد غير إلياس خوري من بنية وشكل الرواية _كونه ناقدا_ ليجد حريته في التعبير عن الحرب اللبنانية، فأعطى لها أسلوبها وشكلها وكتابتها الحديثة، وانفرد في كتابته للرواية بلغة ميزته عن باقي الروائيين، واستقطبت جدل العديد من النقاد كسيف الرحبي وغيره.

إن فرادة روايات خوري المذهلة هي التي تجنبها الميلودراما والمألوف، فخوري يحبك الفصول من غير نسيج أو نسق يمكن التنبؤ به، إن كتابة خوري تمثل أيام البحث والتجربة الصعبة التي يعبر عنها الآن في المشرق العربي بالانتفاضة الفلسطينية؛ حيث تتخطى الطاقات الجديدة مستودع العادة والحياة المحلية وتتفجر عصيانا مدنيا عارما[2].

فخوري استطاع أن يقدم مظاهر حوارية في رواياته من خلال التعددية اللسانية، والصوتية للغة الأدبية، فاكتسبت أعماله قوة وتفردا؛ "إذ إنه لا ينقي خطاباته عن نواياها من نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنّة التعدد اللساني والاجتماعي، ولا يستبعد تلك الشخوص الحاكية، التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها"[3]؛ حيث أن هذا منح أعماله

---

[1] الرّحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 42-43.

[2] ادوارد سعيد: في كتابة الياس خوري نعثر على إحساس عام بالرسمية، موقع ديوان العرب، 2010، ص35.

[3] باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برداة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987م، ص: 67.

إمكانيات لم تحظَ بها غيرها من الأعمال في عصره لتكتسب قوة داخلية نابعة من فنية اللغة المعطاءة.

تعتمد على شخوصها لتزدحم فيها الأنواع الأدبية؛فالاعتناء بمنطق اللغة السردية "هو انفتاح على المكونات النصية، وطرق تعاملها مع الخبر الروائي، وفق منطق دلالي مصاحب لتركيب النص. ذلك أن كل عنصر حكائي يتميز بمجموعة من خصائص تهدف إلى تحطيم التركيب اللغوي، القائم على الخبر؛ كجنس له خصوصياته وتنويعاته، ضمن سياق الحكي. وبذلك يساهم هذا المنظور التركيبي للغة في صياغة طرائق سردية تراهن على علائق التشخيص اللغوي بالتمظهرات الأسلوبية المميزة لكلام الشخصيات"[1].

أي أن اللغة السردية هي التي أعطت الطابع الحكائي في روايات خوري، إضافة إلى التعددية اللسانية والصوتية في لغته الأدبية، التي أفردته عن بقية النقاد بحداثته في الأسلوب و المنهج في كتابته للرواية، وإن كان قد غلب عليها الطابع السردي، الذي سهل عليه إيصال الواقع الذي أراد نقله وتجسيده في سطور كتاباته الروائية.

وانطلاقا من أن "الشعرية هي قوانين الكتابة الإبداعية"[2]، فالشعرية تخلق ما يسمى بالفجوة، التي هي الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز" في سياق تقوم فيه علاقات ذات بعدين

---

[1]مصطفى، المويقن: تشكل المكونات الروائية، ص: 209.

[2]المناصرة، عز الدين: الشعريات قراءة مونتاجية، عمان(الأردن): مكتبة برهومة، 1992م، ص: 31.

متميزين"[1]. وهذه الشعرية كان لها طابعها في روايات إلياس خوري؛ حيث تنفتح اللغة الروائية على عالم الشعر محققة تألقا وجاذبية من خلال ما يتغير فيها من إمكانيات قرائية، تؤكد جدلية الممكن وغير الممكن، واللغة الشعرية حققت للرواية إنعتاقا من تقاليد الكتابة القديمة، وأفسحت أمامها المجال؛ لإثبات قدرتها على التجديد دون أن يعني هذا فقدان الرواية لخصائصها الجوهرية"[2].

يحتفي الرّحبي في مقاله بتلك اللغة التي ميزت روايات خوري، يقول الرّحبي: "لغة الكابوس، ذات التشكيل الصعب، والخيال المتحرر من مثال الشكل المسبق، تصل ذروتها في روايته (أبواب المدينة)، حيث نجد خراب الحرب وتمزق الأحلام والمقاييس الفكرية والسياسية، التي كانت مستقرة وهادئة قبيل وقوع الكارثة، في مناخ كأنما بطل الرواية فيه يمشي في نومه أو يسبح في مياه أسطورية"[3]. ففي هذه الرواية نجد أن الراوي يعتمد على اللغة ليروي "حكايات ناس المدينة، رواية ملك المدينة، وكذلك يسمح لبعض الأصوات أن تعلن عن نفسها، مثل: النساء المنذورات، والملك الكهل"[4].

يستمر في عرض الحديث عن هذه الرواية، التي شدته في لغتها؛ إذ إنها حطمت المعروف، وتمردت على أصوله، وابتدعت لها لغة خاصة، يقول: "مارس الكاتب في هذه الرواية اللوحة، تكسيراً عجيباً للغة، فالجمل عنده أحياناً كثيرة غير مكتملة ومتلعثمة، لكن في

---

[1]أبو ديب، كمال: في الشعرية، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م، ص: 21.

[2]صالح، عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص: 217.

[3]الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 43.

[4]صالح، عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص: 185.

سياقها العام أكثر تعبيراً عن هواجس البطل المجرّد من الاسم الراكض في يباب الروح"[1]، فالرّحبي كعادته لا يدخلنا في التفاصيل والجزئيات إلا مُلمحَاً ومُجملاً. فهو يرسم الأطر العامة تاركاً القارئ مندهشاً بفضوله اتجاه المضمر المختزل وراء هذا النقد.

فالرواية لا يجب أن تتقيد بأسلوب كتابة معين حسب نظر النقاد، بل يجب أن تكتسب طابع التجديد والحداثة بين الحين والآخر، فينفرد كل روائي بلغته الخاصة، تعطي لروايته ولاسمه طابعا خاصا يفرده بالذكر في الحداثة العربية، لاسيما وأن التجديد أصبح أمرا يقتضيه الأدب في كل جوانبه خاصة المستقطبة منه.

وينتقل الرّحبي مباشرة إلى رواية خوري (الوجوه البيضاء)، يقول: "وفي روايته الأخيرة (الوجوه البيضاء)، نقرأ أسلوباً آخر في الكتابة يختلف في قسماته التشكيلية عن الكتابات السابقة، (الوجوه البيضاء) رواية الخراب في تفاصيله اليومية بلغة هذا الخراب من غير تجريد لغوي أو أسطرة ما. وذلك الهاجس التشكيلي السابق في التجديد وكتم أنفاس اللغة، يفسح المجال هنا لبطولة الخراب والتحدث عن نفسه عبر شخصيات استقاها خوري من معايشة الحرب اللبنانية، مفصحة عن دواخلها عبر أكثر من مرآة و زاوية"[2].

هذا التضمين السابق وضح لنا منهج الرّحبي القائم في نقده على حشد مضامين اللغة، بتعبيرات تتفجر فيها الإيحاءات غائمة وغائبة تحتاج من القارئ إلى أن يبحث عن خوري، ويقرأ أعماله. ففي روايته هذه كان دور الراوي "أن يقوم بوظيفة رئيسية، هي: توليد

---

[1] الرّحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 42.

[2] الرّحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 43.

الالتباس الذي يكسب الراوي مفهوماً معيناً،يترك أثره على علاقته بموضوع الرواية، وهي استحالة معرفة الحقيقة والضياع؛ إن الكاتب ليس كاتباً يصادر المعرفة، أو ليس راوياً (كاتباً) كلي المعرفة، هو راوٍ يترك الكلام للناس، ويأتي بهم إلى الرواية ليحكوا بأنفسهم حكاياتهم"[1]. وإذا كان لنا أن نختصر مضمون رواية خوري فنقول إنها محاولة لتمجيد البياض، فقد اختار خوري بين عشرات ألوف القتلى من المواطنين الأبرياء المجهولي القتلة، واحدا انتابه جنون محلي جدا، حمل سطلا من الدهان الأبيض وراح يطوف في الشوارع يطلي كل الجدران بالأبيض؛ ماحيا كل الصور، كل الكلمات، قبل أن يعثر عليه قتيلا في منطقة الأونيسكو، وبالرغم من إن رواية خوري تحقيق صحفي حول الجريمة، إلا أن الرواية لم تكن تقصد ظاهرا أي إدانة، بل تصوير حالة جنون تجسدت في كابوس نشدان البياض، وكل الأحداث الأخرى ليست سوى تفاصيل حول محور البياض.

فقد كان دور خوري يبدو بعيدا في تواجده ضمن هذه الأحداث، فكان يبدو تارة راوياً ناقلا للأخبار، وتارة هو وسيلة لاستدعاء الناس الراوين بأنفسهم لتلك الأحداث، فكان منهجه قائما على الالتباس إذ يشتتنا بين الضياع ومعرفة الحقيقة، وذلك من خلال لغته ومنهجه في كتابة الرواية.

ويتابع الرّحبي الحديث عن الرواية منبهرا بلغتها التي حُشدت بالدلالات والمعطيات الإنسانية، يقول: "لغة تصل مستوى الإخبار الصحافي في كسر البلاغة التقليدية، الناس مشغولون هذه الأيام بقضايا أكثر أهمية من قراءة القصص والاستماع إليها، والناس معهم

[1]صالح، عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص: 189.

حق، لكن القصة حدثت والحقيقة أنها لم تحدث، فقد قرأت في أحد الصّباحات خبراً صغيراً في الجريدة (جريمة قتل مروعة في منطقة الأونيسكو)، ولا أعلم لماذا كلما قرأت كلمة مروعة تقفز إلى ذهني كلمة رائعة،فانطبعت العبارة في ذهني هكذا (جريمة قتل رائعة)"[1]. فموضوع هذه الرواية كان التحقيق في جريمة قتل رجل في بيروت يقوم بها محقق هاوٍ، ورغم ذلك كان هو المحرك الرئيسي لهذه الرواية الذائعة الصيت والذي كان برفقة وكيل السفر الذي يمل من كثرة السفر ويمتلك طموحات أدبية، ويعلم القارئ بسرعة أن الرجل الميت الذي اغتيل بعد إلقاء القبض عليه من قبل إحدى الميليشات اليسارية بأن الرجال الذين قاموا بخطفه هم المسؤولون عن اغتياله إما مباشرة أو بتسليط بلطجية الحي، ومع ذلك يؤثر وكيل السفر عن الاعتراف بهذه الحقيقة ولا يستطيع بإشارة إصبع الاتهام مباشرة لأن في ذلك خطرا عليه.

فقد كانت هذه الرواية دليل شغف خوري بالحرب اللبنانية، والوقائع المعاشة آنذاك، خاصة وأن الرحبي انتبه للغة التي تحتشد بالدلالات، والأسلوب الروائي الذي امتزج بين السرد والإخبار، لأنه كان ينقل وقائع عاش وسطها بل وراح ضحيتها، ما كان لهذه الكلمات إلا أن تنقلها في روايته "الوجوه البيضاء".

هذه الرواية مليئة بالفنون القصصية شأن تحفة خوري "باب الشمس"، ما هو جدير بالملاحظة هو أن رواية "الوجوه البيضاء" نشرت لأول مرة في عام 1981م، ما يجعلها رواية معاصرة لواحدة من اللحظات الأكثر درامية في بيروت، وهي اشتعال الحرب الأهلية وخوري

[1]عصام محفوظ: الرواية العربية الشاهدة، دار المدى،سلسلة الكتاب للجميع، 1982م، ص155.

في الأصل هو من عائلة مسيحية أرثوذكسية لكنه ذهب لأبعد من هذا وانضم لحركة فتح الفلسطينية، وفي بداية الحرب الأهلية اللبنانية عام 1975م، حارب خوري مع الحركة الوطنية اللبنانية تحالف وضم أحزاب اليسار والفلسطينيين ضد الكتائب المسيحية المارونية وحلفائهم الإسرائيلين، ومثل واحد من شخصيات "الوجوه البيضاء" أصيب خوري أثناء القصف وتقاعد من الجبهة، كل هذه الأحداث التي مر بها خوري نلمسها بوضوح في هذه الرواية التي أحدثت ضجة في الأوساط الأدبية والنقدية[1].

فالرّحبي كان في منهجه النقدي أحياناً يحاول أن يعلل، ويوضح بنماذج لما يذهب إليه في نقده، وكأنه يصوغ هذه الأمثلة ويسوقها؛ ليستفز ذهن القارئ، ويدخله معه في جدل نقدي محاوراً ضميره في مرحلة التلقي إلى أي مدى سيتقبل هذه المقولات التي يعرضها أو سيرفضها، يقول: "هذه الجريمة المروعة الرائعة هي مقتل السيد خليل أحمد جابر بشكل غامض يصل حد اللغز البوليسي، لكن الرواية تبقى مفتوحة الاحتمالات، ومن غير نهاية، كما أن معمار الرواية ليس له قرابة مع حبكة الروايات البوليسية"[2]. فهو يترك أفق القراءة مفتوحاً وقابلاً للقبول أو النقض متبنّياً المقولة السائدة، في أن النقد عملية إنتاج وخلق وابتكار.

---

[1] الرّحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 44.

[2] صالح، جابر: "الوجوه البيضاء لخوري شهادة على أهوال الحرب اللبنانية" جريدة العرب اليوم، الأردن، 07 /05 /2013م، ص7

وينهي الرّحبي مقاله كعادته في مقالاته؛ بشاعريته الناقدة الذاتية الانطباعية ذات البعد الإنساني الحضاري، يقول: "(الوجوه البيضاء) كشف هزيمة الجميع أمام عتمة المصير، وانفجار بؤرة العدوان في النفس البشرية. وظل الخراب هو السيد الوحيد،الصادق الوحيد"[1]. هذه النهاية الشاعرية تؤطر دوماً نحو نقد بناء بعيداً عن حدة وجفاف المناهج، وتطرف المذاهب، فهي تفتح أفق التلقي، وتوجهها نحو إطارٍ إنساني سامٍ، يظل يتحرك في مدارات حرية الفكر والرأي.

[1]الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 44.

ملخص المبحث الثالث:

توجه الرحبي إلى اختيار الروائي إلياس خوري ليقدم إضاءة عن مسيرته المتميزة في لغته وبنائه الأسلوبي، فالرحبي كان مشدوداً لكل الأعمال المتمردة التي لا تخضه لأي أطر ضيقة باعتبارها أعمال تبحث عن ذاتها في المشهد الإبداعي والحضاري، وجاءت كتابات خوري ولغته الروائية لتلقى اهتماماً من الرحبي، فاستطاع أن يقدم مظاهر حوارية في رواياته المختلفة من خلال التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية مما أكسب أعماله قوة وتفرداً.

واهتم الرحبي في مقالة باللغة التي ميزت روايات خوري، فهمي حطمت المعروف وتمردت على الأصول القديمة وابتدعت لغة خاصة، ونلاحظ اهتمام الرحبي برواية خوري (الوجوه البيضاء) وحاول أن يبين منهجه النقدي القائم على حشد مضامين اللغة المليئة بالدلالات والمعطيات الإنسانية.

وحاول الرحبي أن يعلل ويقدم نماذج لما يذهب إليه في نقده ليستفز ذهن القارئ محاولاً منه إدخاله في جدل نقدي محاوراً ضميره في مرحلة التلقي والى أي مدى سيقبل هذه المقولات التي يعرضها أو سيرفضها. فهو يترك أفق القراءة مفتوحاً باعتبار أن عملية النقد هي عملية إنتاج وخلق وابتكار ليست مجرد صياغة قوانين وقواعد.

ملخص الفصل الثالث :

جاء الفصل الثالث بعنوان منهج الرحبي الناقد، إذ قام باختيار ثلاث مقالات من كتب الرحبي النقدية لتتوصل إلى صورة كلية تبين منهجه الوصفي الانطباعي في النقد المتميز بالإيجاز المختزل للعديد من المضامين.

قسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث تناول المحور الأول أدونيس خارطة المتناقضات، حيث ناقش الرحبي الحضور الحافل لأدونيس على الساحة النقدية والفكرية، إن المنهج النقدي عند الرحبي تمثل بمحاولة تدرج حافلة بالدلالات فكان يبحث عن الجديد والمتمرد، وأدونيس عاشر النقد الأدبي في أوجه الذي مسّ التغيير أغلب المقاييس النقدية والخصائص العامة للأدب، لكن الرؤى النقدية نادت بالخروج الواعي على معطيات الحضارة والتراث بحيث تظل ظلال الهوية والموروث موجودة في ذهن المبدع. لذا نرى أن الرحبي يقر بفضل أدونيس ويعظم أفكاره النقدية لأنها فتحت الأفق أمام التجريب الحر.

وتناول المبحث الثاني جبرا إبراهيم جبرا في ميزان الرحبي وكان السبب الكامن وراء اختيار شخصية جبرا مما له من حضور فكري خاص متفرد، إذ يعد علماً من أعلام الإبداع الشعري والنقدي.

وتناول المبحث الثالث الحديث عن إلياس خوري في رواياته؛ إذ هو أحد الذين أوجدوا طرق جديدة في التعبير عن مسيرة الدمار الذي حطم الحياة اللبنانية.

فإلياس خوري كاتب أيضاً كغيره ممن كتب عنهم الرحبي على اعتباره مبدعا قادرا على خلق مناخه الإبداعي الخاص وبعيدا عن كل الظروف المحيطة به.

لذا نجد أن احتفاء الرحبي بهذه الرواية لخروجها عن المألوف وتحطيمها للأصول القديمة والانبهار باللغة الدلالية والمعطيات الإنسانية، فالرحبي كان في نقده يحاول أن يعلل ويوضح النماذج ويعطي القارئ فرصة الدخول في جدل نقدي.

الخـــاتـــمـــة

حاولت الباحثة من خلال هذه الدراسة أن تقدم عرضا لمسيرة سيف الرّحبي النقدية من خلال مقالاته النقدية، إذ أنها قامت باستقراء هذه المقالات، واستخراج أهم الظواهر والقضايا النقدية التي ستدرسها، وحاولت أن تحيط بأكبر قدر ممكن منها، وتربطها بالسياق النقدي العربي، وتناقشها وفقاً لآراء النقاد والدارسين في محاولة منها للوصول إلى منهجه النقدي المتميز وتفرده في مجال النقد عن غيره من النقاد.

وقد قدّمت الباحثة للدراسة بتمهيدها فيه نشأة الرّحبي بإيجاز، فتحدثت عن البيئة العمانية التي ترعرعت فيها طفولة الرّحبي، وتشكلت فيها مصادره الأولى للثقافة برائحتها وبدائيتها وأعرافها وتقاليدها وبتلك البيئة الجغرافية الآسرة، وتحدثت عن رحلة القاهرة، وكيف توسعت معطياته الثقافية ومؤشراته العربية والغربية، لتؤثر في شخصيته النقدية. وعرضت الباحثة بإيجاز فلسفته النقدية التي ترفض سلطة القوانين والمذاهب، وتحاول أن تكون إنسانية حضارية بعيداً عن الأطر الضيقة الممنهجة. وهذا ما شرحته ووضحته فصول الدراسة كاملة.

وحاولت الباحثة في الفصل الأول أن تقدم عرضًا تناقش فيه المؤثرات التي أثرت في القصيدة الجديدة وهو موضوع ضم في رحابه ظواهر نقدية متعددة ومتشعبة كالإبداع واللغة والحداثة وغيرها من القضايا التي حاولت لمّ شعابها بثلاث مباحث تصورت في أطرها حول موضوع القصيدة فتحدثت في المبحث الأول عن القصيدة وأزمة التجديد، والمبحث الثاني اختص بالحديث عن القصيدة الحديثة واللغة الشعرية، والمبحث الثالث فصل القول عن القصيدة الحديثة وأزمة الشكل الشعري (قصيدة النثر)، وهو فصل تسلسلت فيه المباحث عارضة لآراء الرّحبي النقدية وآراء النقاد والباحثين الذين تحدثوا في غمار هذا الموضوع.

وفي الفصل الثاني حاولت الباحثة أن تقدم عرضاً للقضايا النقدية المعاصرة التي تحدث فيها الرّحبي وخصصنا هذا الفصل للحديث عن قضيتين مهمتين استولتا على اهتمام الباحثين وآراء الدارسين والنقاد وقد تفرد الرّحبي بنظرته النقدية لهما وهما: قضية التراث والمعاصرة وقضية الماضي ومعايير نقد النص، فقد كان الرّحبي قادراً على تحديد القضايا وعرضها والوصول بها إلى مخرج يرضي الذوق الفكري الإنساني الحضاري دون أن ينحاز لإيديولوجية أو مذهب فهو ناقد كان يهتم بالأدب باعتباره سلسلة تراكمية لا تحتفي بمكان أو زمان بل إنها جزء من مفارقة إنسانية شاملة، ويضل التلقي في هذا الإطار بعيداً عن القيود، فلا بد أن يتحرر النص والقارئ من السلطات التي داهمت دوماً ضمير الإبداع فقتلته وقيدته.

وفي الفصل الثالث قامت الباحثة بعرض لمنهج الرّحبي النقدي، من خلال التطبيق على نماذج من مقالاته النقدية، عرضت لمقال أدونيس خارطة المتناقضات وسراب المعنى، ومقال جبرا إبراهيم جبرا، ومقال عن إلياس خوري شهادة الحرب اللبنانية، وهي مقالات تميز فيها منهج الرّحبي في اختزال الأفكار وحشد الدلالات في جمل مقتضبة حاول من خلالها إثارة المتلقي واستفزاز فضوله للاستزادة عندما يقرأ، فهو يحاور القارئ ويلقي على عاتقه مهمة تحريك ذهنه، إذ أنه لا يبوح كثيرا في كتاباته ولا يفصح من وجهة النهاية فهو يترك الحرية الكاملة للقارئ أن يتفكر، ويقرر، ويستزيد. فلا يكتب لإنسان مثقف أو لناقد حصيف، لأنه يخاطب الإنسان في كافة مستوياته، فكان ناقداً حضارياً بامتياز. وقد تفرد بهذا عن غيره من الناقدين الذين كانوا دوماً يحاولون توجيه الذائقة نحو فكر محدود أو إيديولوجية معينة، فالرّحبي ناقد ذوقي انطباعي لم يكن يحفل كثيرا بالتوثيق، كان يتمرد في نقده على معايير الكتابة النقدية معتمداً على ثقافته الواسعة والشاملة في النقد والأدب والفلسفة.

وأخيراً إن هذه الدراسة وما قدمته من استقراء في فكر الرّحبي النقدي ومنهجه، محاولة لا ادعي لها الكمال، ولعلها تفسح مجالاً لقراءات غيرها، تكمل ما غاب عنها، أو تكشف ناقصا أشكل عليها، أو تنبِّهُ إلى ظل اعتراها.

هذا وعلى الله قصد السبيل

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر:

1. ابن جني؛أبي الفتح عثمان (ت392هـ): الخصائص، تح: عبد الحكيم بن محمد، القاهرة– مصر: المكتبة التوفيقية، 1968م.
2. عبد النور، جبور:المعجم الأدبي، ط1، بيروت–لبنان: د.ن، 1979م.

قائمة المراجع:

1. إبراهيم، أنيس: من أسرار اللغة، ط6، القاهرة–مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، 1987م.
2. أبو ديب، كمال.في الشعرية، بيروت–لبنان، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م.
3. أبوشبكة، إلياس: مقدمة أفاعي الفردوس، ط 3، بيروت–لبنان: دار الحضارة، 1979م.
4. أبو هيجة، خليل.الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، بيروت–لبنان، ط1، دار الفكر اللبناني، 1995م.
5. أبو سيف، ساندي سالم. قضايا النقد والحداثة دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، عمان (الأردن)، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2005م.
6. أدونيس: زمن الشعر،بيروت–لبنان، ط2، دار العودة، 1987م.
7. أدونيس: الثّابت والمتحوّل (تأصيل الأصول)، بيروت–لبنان، ط4، دار العودة، 1977م.

8. أدونيس: الشعرية العربية، بيروت–لبنان،ط1، دار الآداب، 1985م.

9. أدونيس: زمن الشعر، بيروت:–لبنان، ط2، دار الساقي، 2005م.

10. أدونيس: زمن الشعر، ط2، بيروت–لبنان، ط2، دار العودة، 1998م.

11. أدونيس: زمن الشعر، ط2، بيروت–لبنان،ط2، دار العودة، 1978م.

12. أدونيس: سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، بيروت–لبنان، ط2، دار الآداب، 1996م.

13. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيروت–لبنان،ط1، دار العودة، 1980م.

14. أدونيس: كلام البدايات، بيروت–لبنان، ط1، دار الآداب، 1989م.

15. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت–لبنان، ط3، دار العودة، 1979م.

16. إسماعيل، سامي: جماليات التلقي،القاهرة–مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002م.

17. إسماعيل، عزا لدين: الشعر العربي المعاصر، ط2، بيروت–لبنان، ط2، دار العودة، 1972م.

18. باروت، جمال.الشعر يكتب اسمه، دار الحوار، اللاذقية–الأدرن، ط1، دار الحوار، 1991م.

19. بحيري، سعيد حسن: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات،بيروت–لبنان، ط2، مكتبة، 1997م.

20. بنيس، محمد: حداثة السؤال. المغرب: المركز الثقافي العربي، 1985م.

21. بيك، كمال خير: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، بيروت–لبنان، ط2، الشرق للطباعة والنشر والتوزيع، 1986م.

22. حبيب، بوهرور: الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، أطروحة دوكتوراة، 2006م.

23. الجبر، خالد عبد الرءوف: أقانيم الوجود المتلقي والنص والمعنى (قراءة في التراث الفكري العربي)، عمان (الأردن): وزارة الثقافة، 2006م.

24. الجزار، محمد فكري: لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النصفي شعر الحداثة، ط2، مصر: ايتراك للنشر والتوزيع، 1998م.

25. حنفي، حسن: التراث والتجديد، المركز العربي للبحث والنّشر، القاهرة–مصر، ط1، 1980م، ط2، 1981م.

26. الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، بيروت–لبنان ، ط1، دار الطليعة، 1978م.

27. خليل، إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، بيروت–لبنان، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2001م.

28. درويش، أحمد: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، القاهرة–مصر، ط1، دار الشروق، 1996م.

29. الرحبي، سيف. الصيد في الظلام، بغداد– العراق ، ط1، منشورات الجمل، 2003م.

30. الرحبي، سيف: حياة على عجل، بيروت– لبنان، ط1 ، مؤسسة الانتشار العربي، 2009م.

31. الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، بيروت– لبنان ، ط1، دار الفارابي، 1991م.

32. الرحبي، سيف: منازل الخطوة الأولى في أحوال الطفولة والأمكنة والحنين، الكويت، ط1، دار سعاد الصباح، 1992م.

33. الرحبي، سيف: القاهرة أو زمن البدايات، دمشق– سوريا، ط1، دار الفرقد للطباعة والنشر، 2011م.

34. رفقة، فؤاد: الشعر والموت، بيروت، ط1، دار النهار للنشر، 1973م.

35. الرواشدة، سامح: في الأفق الأدونيسي، ردمك، ط1، دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2006م.

36. زراقط، عبدا لمجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، بيروت– لبنان ،ط1، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1991م.

37. زعموش، عمّار: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر (قضاياه واتجاهاته)، قسنطينة– الجزائر، ط1، مطبوعات جامعة منتوري، 2000م.

38. سعيد، ادوارد: الضّوء الشّرقي، دمشق– سوريا، ط1، دار بدايات للطّباعة والنّشر، 2004م.

39. سعيد، خالدة: حركية الإبداع، بيروت– لبنان، ط2، دار العودة، 1979م.

40. سلام، مهدي: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة ماجستير، جامعة البصرة، 2001م.

41. سقال، دسرزه: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، انطلياس (لبنان)، ط1،منشورات مريم، 1992م.

42. السيد، محمود أحمد: عصرنة التراث، القاهرة– مصر، ط2 ،دار طه، 1999م.

43. صالح،عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، عمان(الأردن)، ط4 ، أزمنة للنشر والتوزيع، 2005م.

44. صفدي، مطاع: إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، بيروت– لبنان ، ط1 ،مركز الإنماء القومي، 1986م.

45. الطاهر، علي جواد:مقدمة في النقد الأدبي،بيروت– لبنان،ط1 ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979م.

46. عادل، نذير بيري الحساني:قصيدة النثر العربية،النشأة والمرجعيات اللغوية،أطروحة ماجستير، جامعة كربلاء،كلية التربية،قسم اللغة العربية،2008م.

47. علي،جواد: مقدمة في النقد الأدبي،ط2، بيروت–لبنان،ط2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1988م.

48. عبد الله، العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2009م.

49. عبد اللطيف، محمد حماسة: لغة الشعرية دراسة في الضرورة الشعرية، القاهرة– مصر، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2006م.

50. عبد المطلب، محمد: النص المشكل وقصيدة النثر، القاهرة– مصر، ط1، دار العالم العربي، 2011م.

51. عبود، حنا: القصيدة والجسد، دمشق– سوريا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1988م.

52. عبيد، محمد صابر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، اربد (الأردن)، عالم الكتب الحديث، 2008م.

53. محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، عمان (الأردن): دار مجدلاوي، 2007م.

54. علاق، فاتح :مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد، دمشق–سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب،2000م.

55. عيتاني، نديمة. التراث في الحضارة العربية، بيروت–لبنان، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م.

56. العيد، يمنى: في معرفة النص، بيروت– لبنان، ط3، دار الآفاق للتجديد، 1985م.

57. العين، خيرة حمر: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي،دمشق– سوريا، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996م.

58. خيرة حُمر: دراسة في جماليات العدول، اربد (الأردن)، ط1، مؤسسة حمادة للتوزيع والنشر، 2001م.

59. فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، القاهرة– مصر، ط1، دار الشروق، 1984م.

60. فانوس، وجيه. محاولات في الشعري والجمالي، بيروت–لبنان، اتحاد الكتاب اللبنانيين، 1995م.

61. قطب، سيد: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة– مصر، ط8، دار الشروق، 2003م.

62. قلالة، عمار: التجديد في الشعر العربي "بحث أكاديمي، جامعة بسكرة ، الجزائر، 2011م.

63. كاملي، بلحاج: اثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.

64. المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، القاهرة–مصر، الدار العربية للكتاب، 1972م.

65. مصطفى، المويفن: تشكل المكونات الروائية، اللاذقية (سوريا): دار الحوار للطباعة والنشر، 2001م.

66. محمد، عباس عرابي: التحولات في بناء القصيدة العربية المعاصرة، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر، 2008م.

67. المناصرة، عزا لدين: الشعريات قراءة مونتاجية، ط1، عمان (الأردن): مكتبة برهومة، 1992م.

68. عابد، إسماعيل: أدونيس عراف القصيدة العربية، دار ألف باء للطباعة والنشر، دمشق، ط1،2012م.

69. عز ا لدين: هامش النص الشعري، عمان (الأردن) ، ط1 ، وزارة الثقافة، 1999م.

70. عصام، محفوظ: الرواية العربية الشاهدة، دار المدى، سلسلة الكتاب للجميع، ط1، دمشق، 1982م.

71. محمد، السيد احمد دسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر، كفر الشيخ، ط1، 2008م.

72. مندور، محمد: محاضرات في الأدب ومذاهبه، القاهرة– مصر، ط1، معهد الدراسات العربية العالية، 1955م.

73. موافي، عبد العزيز: دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية، تحولات النظرة وبلاغة الانفصال، القاهرة، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.

74. الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، دمشق– سوريا، ط1، اتحاد الكتاب العرب،2003م.

75. وجيدة، عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت– لبنان ، ط1 ،مؤسسة نوفل، 1980م .

76. وردة، سلطاني: النص بين سلطة الكاتب والقارئ، جامعة بسكرة، مجلة المخبر، العدد الأول 2009م.

.77

قائمة الدوريات والجرائد

1. إبراهيم،خليل:جبرا إبراهيم جبرا وأبعاده المتفاوتة،مجلة الشرق الأوسط،العدد8183،2001م.

2. ادوارد،سعيد:في كتابة الياس خوري نعثر على إحساس عام بالرسمية ،موقع ديوان العرب،2010م.

3. حسين،نشوان :نظرية التلقي،جريدة الرأي، ، الأردن ،1 ماي2014م.

4. الجيوسي،سلمى الخضراء: الشعر العربي المعاصر،مجلة: عالم الفكر،م4،ع2، 1973م.

5. الرحبي،سيف:حوار الأمكنة والوجوه – نصوص ومقالات نقدية –،مجلة نزوى. العدد:1، 1999 م.

6. 1فالح،الحجية الكيلاني: من خصائص جمالية قصيدة النثر ،جريدة الديار اللندنية،العدد98،1ديسمبر 2012م.

7. سرحان،سمير: مفهوم التأثير في الأدب المقارن،مجلة: فصول،مج:3،ع:3، 1983م.

8. سوسن، جميل حسن:"سيف الرحبي صاعدا الجبل"،مجلة الحياة،العدد18237،2013م.

9. سعد محمد رحيم:"مقالة:رحلتي في عوالم جبرا إبراهيم جبرا ،مجلة نزوى،العدد73 ،2007 م.

10. الشيدي،عاصم:"تكلم لأراك – حوارات في الثقافة والفكر"،مجلة نزوى،الإصدار الرابع والعشرين،أكتوبر ، 2014م.

11. صليحة،نهاد:مشكلات التلقي والتواصل في الفعل المسرحي،مجلة المسرح،العدد: 36،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،نوفمبر 1991م.

12. –صالح، رمضان:"مقالة بعنوان :"من زاد فجوة التواصل بين النص الأدبي والجمهور؟"،جريدة صوت فتح،فلسطين،11–11_2014م.

13. صالح،جابر:"الوجوه البيضاء لخوري شهادة على أهوال الحرب اللبنانية"جريدة العرب اليوم،الأردن/،07–05–2013م.

14. عمر،شبانة":سيف الرحبي يشدو للقراصنة وموت الأشياء"،جريدة عمان،2011م.

15. قاسم،حداد:"قراءة في شعر سيف الرحبي"،جريدة البيان،الإمارات العربية،2009م.

16. مروة،حسين:أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث،مجلة الآداب البيروتية،العدد2،بيروت: دار الآداب البيروتية،فبراير 1967م.

17. المقالح،عبد العزيز،2008/7/6،سيف الرحبي يصطاد في الظلام،مجلة الحياة،العدد 16529، 2008م.

18. الواد،حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل،مجلة فصول،مجلد5،عدد:1، 1984م.

19. الواقع والأسطورة في الشعر العربي الحر في القرن العشرين،مجلة :فكر وفن ،س19،ع37، 1972م.

20. ونوس،عبد الله. بين الحداثة والتحديث (في قضايا وشهادات)،عدد1،الدار البيضاء: مؤسسة عيبال،سنة 1998م.

21. هاشم،شفيق:الشاعر العماني سيف الرحبي رحالة يتكلم مع سناجب الشرق الاقصى،مجلة الحياة،العدد 16512،2007 م.

22. وليد،قصاب"مقالة:الاهتمام بالمتلقي ليس فتحا حداثيا،"شبكة الألوكة،9-7-2007م.

قائمة المراجع الأجنبية المترجمة

1. ألبيريس:الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين. ترجمة: جورج طرابيشي،بيروت: دار عويدات، 1965م.

2. ايجلتون،تيري.النقد و الأيدولوجية. ترجمة: فخري صالح،عمان (الأردن): المكتبة الوطنية، 1992م.

3. باختين،ميخائيل.الخطاب الروائي،ترجمة:محمد برداة،القاهرة:دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،1987م.

4. ت.س.إليوت:الوظيفة الاجتماعية للشعر،ترجمة: جهاد دروزة،المعرفة: ع 140،سنة 1973م.

5. روثفن.قضايا في النقد الأدبي،ترجمة:عبدا لجبار المطلبي،مراجعة: محسن جاسم الموسوي،بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، 1989م.

6. سلدن،رامان. النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة وتقديم: جابر عصفور،القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1991م.

7. سوزان،برنار:قصيدة النثر،ترجمة زهير مجيد مقامس،الهيئة العامة لقصور الثقافة،دمشق،ط2،2009م.

8. شورون،جاك.الموت في الفكر الغربي،ترجمة:كامل يوسف حسين،مراجعة:إمام عبد الفتاح،عدد:76،الكويت:سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،المجلد 24،2009م.

9. فايسشتاين،أولريش. التأثر و التقليد،ترجمة:مصطفى ماهر،مجلة: فصول،مجلد:3،ع:3، 1983م.

10. كوهن،جان:بنية اللغة الشعرية،ترجمة:محمد الوالي وحمد العمري،الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع، 1986م.

قائمة الملاحق:

المقابلة التي أجرتها الدارسة مع الرحبي بتاريخ 2015/1/5

س1: إن النقد الأدبي لا يستطيع أن يكون إبداعاً مماثلاً للإبداع الأدبي باتفاق النقاد التقليديين والجدد معا، فهل النقد علم أم هو إبداع... أم ماذا ترى؟

ج1: أرى أن النقد معرفة بأدواتٍ علمية وأدبية وذوقية ولا أعتقد بأن هناك مانع من أن يكون إبداعاً من غير مناظرته مع الإبداع الأدبي المحضْ، وهو يتضمن بجانب الأدوات الأخرى الجمالية بالدرجة الأولى أداة عقلانية في تشريح النص وإضاءتهِ وتحليله.

س2: هل النقد إضافة إلى النص المقروء، أم مجرد انعكاس له، أم هو شاشة مضاءة تقع واسطة بين النقد والإبداع، كما يقول روبير كانير في كتابه "لماذا النقد الجديد"؟

ج2: النقد الحقيقي لا بد أن يكون إضافة إلى النص المقروء وإجلاءً للكثير من غوامضه وخوافيه وبهذا المعنى يمكن أن يكون واسطة بين النص والقارئ آخذاً بيدهِ إلى وعيٍ أعمق وأكثر وضوحاً، وهو يضيء النص الإبداعي بأدواته المعرفية المتشعبة والتي تجترحُ حقولاً معرفية كثيرة كالفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع، إن الناقد كي يؤدي مهمته الجليلة لا بد أن يكون ملماً بحقول معرفية مختلفة.

س3: هل الشهادة الأكاديمية هي أداة الناقد الحقيقية والمؤهلة؟ بمعنى أنه يجب علينا ألا نصدر أحكاما على الأدب لأننا لا نمتلك مؤهلات علمية كنقاد؟ ومتى يمكن أن نطلق على المتلقي صفة "ناقد"؟

ج3: ليس شرطاً أن تكون الشهادة الأكاديمية هي أداة الناقد الحقيقية والمؤهلة فالمعرفة الواسعة التي أشرتُ إليها هي الأداة الأولى للناقد، والدراسة الأكاديمية تختلف من شخص لأخر، فهناك أكاديميون أضافوا للنقد والأدب الشيء العظيم والكثير وهناك أكاديميون لا يمتلكون معرفة عميقة عدا حملهم للقب الدكتور والأكاديمي فهي مسألة لا تعمم وإنما تخصص بدقة بين أكاديمي وآخر.

س4: هل يوجد نقد عربي معاصر يرقى إلى مستوى النظرية،ويصل إلى درجة المدرسية حقاً ؟

ج4:لاشك هناك نقد عربي معاصر وإنجازات نقدية نظرية وتطبيقية تمتد من المحيط إلى الخليج لكني لا أعتقد أن هناك نظرية أو نظريات نقدية أبدعها هذا النقد أو ابتكرها، وإنما هناك اجتهادات خلاقّة ذات مرجعيات غريبة بالدرجة الأولى، وهذا لا يضيرها في شيء فالغرب كان سباقاً في مجال الإبداع المعاصر والحديث، لكن علينا الحذر أن لا نكون ظلالاً باهتة للنظريات الغربية أي أن ننقلها بشكل ميكانيكي إلى تربة ولغة ذات خصائص وسمات وتاريخ مختلف، النقاد العرب القدماء الجرجاني وقدامه ابن جعفر،غيرهما الكثير أبدعوا مثل هذه النظريات والمدارس.

س5: حول الواقع النقدي في عُمان– وقد بلغ قرابة الثمانين مؤلفاً بين كتاب مطبوع ودراسة علمية أكاديمية– يقول إحسان صادق اللواتيا:الواقع النقدي في عُمان في طور التشكل والتطور، وهو واقع في أول طريقه، وهذا ما يجب أن نسلم به أولاً، فما رأيك في هذه المؤلفات النقدية العمانية؟وما هو مستواها إذا ما أردنا تصنيفها؟وأين تضع نفسك في قائمة النقاد العمانيين؟

ج5 : الواقع النقدي في عُمان، يعد ويبشر على رغم بداياته المتأخرة عن العملية الإبداعية فهناك في الفترة الأخيرة بدأت ملامح نقد أكاديمي وثقافي عام. وبدأت في طموحها مواكبة حركة

الثقافة والإبداع العمانيّن لكن بطبيعة الحال المسألة بحاجة إلى جهود أكبر كي تكون علامة مضيئة ووازنة في مسار الثقافة العمانية والثقافة العربية عامة. بالنسبة لي شخصياً دائماً لا أضع نفسي في قائمة النقاد إنني من تلك الفئة في الثقافة العربية التي تحمل صفة الشعر والأدب بالدرجة الأولى وتحاول كتابة النقد بمعناه الحر الذي لا يستند بالضرورة إلى تلك المنهجيات والقوانين الصارمة عند الناقد المحترف، وإن كنت أحاول محاورتها. إنني أكتب بذوق الشاعر ومخيلّة الأديب كتابة اختيارية وانتقائية، ولا أعتبر نفسي ضمن نقادٍ يحترفون النقد.

س6: يقول الدكتور هلال الحجري الأستاذ المساعد في الأدب المقارن بجامعة السلطان قابوس: " أما نقد النقد في عمان فهو بالضرورة معدوم ولا هسيس له في الجامعات، ولا في الصحف والمجلات الثقافية".

ولعل البعض قد يطرح سؤالاً مشروعاً هو: هل لدينا خطاباً نقدياً في الأساس، حتى ينتج عنه نقد النقد؟

ج6: أنا أتفق مع الدكتور هلال الحجري حول رأيه فيما اصطلح على تسميته بنقد النقد، فلا بد أولاً من إنجاز خطاب نقديٍ متراكمٍ ونوعي وإلا فالكلام عن هذا المصطلح يأتي من باب التنظير التجريدي. لكن على ما أظن تكون هناك تعليقات على أعمالٍ نقديةٍ بعينها ومناقشاتٍ لها، وهذا نوع من سجال صحي لكن لا أعتقد أنه يدخلُ في إطارِ ذلك المصطلح الذي أشار إليه الدكتور الحجري.

س7: نفى الناقد صلاح فضل في سياق حديث له عن الرؤيا وانبهامها أن يكون الإبهام مأزقاً تعبيرياً، وإنما هو شيء كامن في جذور الشعر ومرتبط عضوياً بطبيعته، هل ترى أن الإبهام في الشعر مأزقاً تعبيرياً يقع فيه الشاعر، أم منزلقاً ينزلق إليه الشاعر؟

ج7: فيما ذكره الدكتور صلاح فضل حول الإبهام وبأنه ليس مأزقاً تعبيرياً فإنما هو من طبيعة الشعر وجذوره أعتقد أن هذه الأطروحة بقدر ما هي صحيحة جزئياً بقدر ما هي ملتبسة، فليس كل إبهام هو نقطةٌ مشرقةٌ وفضاء للتأويل وتعدد الدلالات على طريقة الشاعر الفرنسي (ملارمي) حيث يتحدث عن الغموض الماسي الذي هو الغموض الدال والعميق. بجانب هذا هناك إبهام وغموض لا قيمة لهما ويعبران بالفعل عن مأزق وهروب الشاعر من سطحيتهِ وفقرهِ الروحي إلى إبهام وغموضٍ مفتعلين.

س8: يقول أراجون: "ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة"، ما رأيك في كلمة تأمل التي طرحها أراجون في عبارته هنا؟

ج8: بالفعل ما قاله الفرنسي (أراجون) صحيحاً فليس هناك شعرٌ ما لم تكن هناك معرفة باللغة وتأملٌ فيها وفي تاريخها وإرثها الطويل وآليات اشتغالها في مختلف الأزمنة وأنماط التعبير، وإلا سيظل الشاعر والكاتب مجرداً من أداتهِ الأساس، واللغة أكثر من أداة إنها نمط وجود وتفكير إنها بيت القصيد لذلك نجد أولئك الذين لا يعرفون لغتهم معرفة حقَه يتخبطون في سطحية ورداءة تحت مبررات شتى، مثل مصطلحات "تفجير اللغة" أو "ما بعد الحداثة".

س9: المؤسسة العربية للدراسات والنشر تختار مالك بن نبي شخصية العام الثقافية 2015حيثيتم تصميم طابع صغير يوضع على الغلاف الخلفي لجميع مطبوعات عام 2015، ما رأيك بهذا التكريم للمبدعين في تاريخ البشرية ؟

ج9: بالطبع أنا مع هذا التوجه الذي تتبناه المؤسسات الثقافية والطباعية في تكريم المثقفين والمفكرين فهم ثروة هذه الأمة ونبضها الحقيقي، فالأمم المتحضرة من سماتها الأساسية تكريم

مبدعيها ومثقفيها تراثاً ومعاصرةً فهم العلامة المشرقة في تاريخ الأمم والشعوب ومع الأسف عربياً وعُمانياً، هذا التكريم ما زال قليلاً وخجولاً إلى حدٍ ما.

س10:" أنا الذي ألبس الأدب الفرنسي القبعة الحمراء "هكذا قال فيكتور هيجوويحق له ذلك. فماذا يقول سيف الرحبي وهو أول عماني خطا خطوات جريئة في الأدب الحداثي؟

ج10: إنني أخجلُ من إدراج نفسي بسياق الكلام عن (فيكتور هيجو) أوالمتنبي، أبو العلاء المعري، و جوتيه، تلك القمم الكبرى. لكن ما أود قوله أنني لست العُماني الوحيد الذي خطا تلك الخطوات التي تم تصفينها بالجريئة في مجال الأدب هناك آخرون وأنا أتشرف أن أكون من أولئك الاوائل زمنياً وإبداعياً. فأتذكر الذين سبقونا مباشرة وفتحوا الفضاء والمجال مثل الشيخ عبدا لله الخليلي، والأستاذ عبدا لله الطائي وآخرين.

س11: ما يزال الحديث يأخذنا إلى هيجو حيث قال عن باريس التي أحبها حباً جماً: "المكان الذي ولدت فيه روحي" فأي مكان يحب سيف الرحبي أن يخلع عليه هذه الصفة؟

ج11: يمكن أن أردد مع (هيجو) أن المكان الذي ولدت فيه روحي هو المكان الذي أحب وأُبجل وهناك ولادات متعددة لروح الشاعر بدأ بمكانه الولادي الأول والأماكن الأخرى التي تجلت فيه روحه عبر الإبداع والحب والأخوة الإنسانية.

س12: يقول جاك دريدا:"أن النص المكتوب آلة تنتج إحالات لا حدّ لها "فهل ترى أن التأويل يعطي القارئ مساحة حرية واسعة ؟

ج12: لا شك أن التأويل هو الذي يعطي معنىً ودلالات للإبداع ولحرية القراءة الشاسعة وإلا فأن النص أو الكتابة تبقى أُحادية ومحدودة ومغلقة على بُعد فقير، (دريدا) الذي فكك المنظومات الفكرية والأدبية عبر فضاء التأويل والإحالات المختلفة واستنطقها بشكل غير مسبوق

هو من أولئك المفكرين الذين أعطوا القراءة فضاء للتأويل والاجتهاد والدلالة المفارقة عبر الاختلاف.

س13: يقول جان بول سارتر:"على المرء أن يتذكر أن جلّ النقاد هم أناس لا حظّ لهم، وقد وجدوا حين قاربوا اليأس وظيفة صغيرة هادئة تتمثل في حراسة مقبرة، والله وحده يعلم ما إذا كانت المقابر ساكنة، ولا شيء أكثر إشراقا من مكتبة"، فهل النقد هو وظيفة اليائسين قليلي الحظوظ، وهل هو يتمثل في حراسة مقبرة كما يقول سارتر ؟

ج13: لا أستطيع أن أتبنى مقولة الفيلسوف الفرنسي (سارتر) على تعميمها فهناك نقادٌ من هذا الصنف حراس مقابر وحطام وهناك صنف آخر لأولئك الخلاّقين كجزء من صيرورة المعرفة الفكرية والجماليّة والإنسانية وسارتر نفسه كان ناقداً كبيراً، وإلا ماذا نسمي كُتبه التشريحية العميقة حول جان جنيه، وبودلييير، وآخرين.

س14:هل الكتابة حرية كما يقول رولان بارت أم هي واجب محتوم، وقد كان الشاعر الألماني غوث يزعم "أن الكتابة ضرب من الصلاة"، فكيف يراها سيف الرحبي؟

ج14: الكتابة لا شك أنها ممارسة عميقة للحرية تلك المفقودة في الحياة والتاريخ، الكتابة ذلك المجال الأوسع للحرية وهي في عزلتها السامية في جوف الليل، ضربٌ من صلاة أو خلوة روحية في مواجهة الزمن والقسوة والصيرورة.

س15: هناك مقولة تقول أن النقد الأدبي لا يستطيع أن يكون إبداعاً مماثلاً لصنوه الذي هو الإبداع بافاق النقاد التقليديين والجدد معا، فما رأيك؟

ج15: لا أميل إلى مثل هذه المناظرات فكل إبداع معرفي وجمالي له فضاءه الخاص، والمعرفة لا تتجزأ بمثل هذه الثنائيات التفاضليّة.

س16: في لقاء أجراه مؤخراً معك الأستاذ الصحفي عاصم الشيدي وهو يسألك عن كتاباتك الشعرية، وصفتَ كتابك المعنون بالجبل الأخضر بأنه "تجربة هجينة شعرية وقصصية". فهل هو اعتراف بالفشل، أم أنها مقولة نيتشه "السم الذي لا يميتني يزيدني قوة"، وهل هناك كتابات نقدية من الممكن أن تنعتها بهذا النعت؟

ج16: هناك تجارب في مساري الكتابي ومنذ بدايتها تتصف بنوع من هذه (الهجانة) والتعدد التعبيري فهناك نوع من الحوار داخل النص الواحد بين العنصر الشعري والسردي والبصري ليشكل في النهاية لُحمة النص وسُداه، وهذه ليست وصفة جاهزة بقدر ما قادتني إليها التجربة الممتدة وهي تمثل إيقاعي النفسي والحياتي أكثر، ولا شك ثمة إخفاق ونجاح لعمليات الإبداع المختلفة.

س17:في نوفمبر الماضي احتفلت مجلة نزوى بمرور عقدين على إصدارها، فهل قامت المجلة كمنبر ثقافي وطني وإقليمي وعالمي بدورها المنوط بها؟ ماذا تقول وأنت رئيس تحرير مجلة نزوى الفصلية الثقافية؟

ج17: بالنسبة لمجلة نزوى وهي تكمل عامها العشرين ستكون شهادتي حولها مجروحة وأترك التقييم لقرائها من مثقفين وكُتّاب، لكن يمكن القول إنها عبر هذه الفترة المديدة بالنسبة لمجلة ثقافية حققت بعض الإضافات المشرقة للثقافة العمانية وشكلت رافداً تواصلياً من روافد الثقافة العربية عامةً ربما كان هناك طموح أكبر على صعيد الانجاز لكن الظروف الخاصة كان لها دور، وفي كل الأحوال نشكر الله على ما تحقق وما لم يتحقق.

السيرة الذاتية :

ولد سيف الرحبي عام 1956، في قرية سرور، سمائل في سلطنة عمان، فهذا الكاتب ترعرع في بيئة قروية فقيرة وأكمل طفولته عليها، حيث عاش في تضاريسها القاسية الفقيرة، ثم أنتقل في حياته إلى القاهرة ليكمل دراسته، ومن ثم انتقل للعيش في أكثر من بلد عربي وأجنبي، وهذا ما نلحظه في كتاباته الشعرية والنثرية أو مقالاته، فهو كثير الترحال وناشر لثقافته بين هذه البلدان، أما في المجال العملي من حياته فهو عمل في المجالات الصحفية والثقافية العربية، وتبعاً لأهمية كتاباته ترجم له مختارات من أعماله إلى العديد من اللغات العالمية كالانجليزية، والفرنسية والألمانية والهولندية، والبولندية، ومازال حتى الآن يعمل رئيساً للتحرير في مجلة نزوى الثقافية الفصلية التي تصدر في مسقط.

أعمال الرحبي :

أضاف الرحبي للفكر العربي كثيرا وأعماله المصنفة والمطبوعة هي:

نورسة الجنون، شعر(دمشق صدر 1980)، الجبل الأخضر، شعر (دمشق 1981)، أجراس المدينة، شعر (باريس 1984)، رأس المسافر، شعر (الدار البيضاء 1986)، مدينة واحدة لا تكفي لذبح عصفور، شعر (عمان 1988)، رجل من الربع الخالي، شعر (بيروت 1994)، ذاكرت الشتات، مقالات (دمشق 1981)، منازل الخطوة الأولى، سيرة المكان والطفولة (القاهرة 1993)، جبال، شعر (بيروت 1996)،معجم الجحيم، مختارات شعرية (القاهرة 1996)،يد في آخر العالم، شعر (دمشق 1998)، حوار الأمكنة والوجوه، مقالات، (مسقط 1999)، الجندي الذي رأى الطائر في نومه، شعر (بيروت،2000)، قوس قزح الصحراء، تأملات في الصحراء واللا جدوى، (بيروت 2002)، مقبرة السلالة، شعر (بيروت 2002)، أجراس القطيعة، شعر (باريس 1984)، رأس المسافر، (المغرب 1986)، نجمة البدو والرحل، شعر، حول الأدب في الخليج

العربي، دراسة لبعض نماذجه، الصيد في الظلام، مقالات (كولونيا 2004)، نسور لقمان الحكيم، مابين النثر والشعر، القاهرة أو زمن البدايات، مقالات (سوريا 2011)، أرق الصحراء، قطارات بولاق الدكرور، حياة على عجل، (بيروت 2009)، الجبل الأخضر،(دمشق 1981).

ونلاحظ من مؤلفاته أن أغلبها تحاكي الطفولة والزمان والمكان، ففي كتابه الصيد في الظلام،يتحدث فيه عن الطفولة والشعر والربع الخالي، فهو يرى أن العين هي أول من ترى الأشياء، مثل الأرض من صحارى وجبال وبحار، ويتحدث عن طفولته التي عايشت هذه التضاريس[1].

نسور لقمان الحكيم، وهي مابين النثر والشعر تتحدث عن المكان والزمان، ويكتب فيه من رؤيته السياسية والفكرية والحضارية والاجتماعية، معبرا في كتابه هذا عن وقائع نحاول إخفائها، والاضطرابات في الوطن العربي، وعالم الطفولة الجميل، وأعلن أيضا عن تخوفه من الأخطار المحدقة بنا محذراً من الفتن النائمة والتي قد تستيقظ في أي لحظة.

ديوان رجل الربع الخالي، يتميز هذا الديوان برسم لعلاقة الشاعر مع المكان ومع ما تحمله ذاكرته من أحداث الطفولة وتاريخه وثقافته، والمزج بين ماضيه وحاضره، وعرض لثقافة اجتماعية وهي زواج الإكراه، والميزة الأخرى لهذا الديوان استخدام السردية الشعرية أو السرد الحكائي من خلال استخدام أفكار تقوم على التكثيف والاقتصاد الشديد في اللغة والصور وعلى الرغم من كتابته لنص طويل بشكل فعال ومؤثر أخذته في بعضها إلى طريقة النثر، إلا أن شدة إحساسه ووجدانه كان ذا أثر على المتلقي وتفاعل إيجابي[2].

---

[1] الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، ص: 45.

[2] الرحبي، سيف، الصيد في الظلام ، مقالات، منشورات الجمل، ط1، كولونيا، بيروت، 2004، ص5.

وأيضا عمله نشيد الأعمى، وهي قصيدة وتجربة حوارية لا مسرحية وإن كانت تقارب للمسرح إلا أنها تفتقد للكثير من شروط المسرح الأساسية، ولا نستطيع أن نعاملها نقديا بأدوات القصيدة، فهو خليط ما بين الحوار الشعري والمسرحي[1].

[1] نجم، مفيد، أرض الأبدية، قراءات في تجربة الشاعر سيف الرحبي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2997، ص6-7.