وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـة بغـداد
كلية التربية / ابن رشد
قسم اللغة العربية

الشّعراء النقّاد
تطوّر الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث
((الشعراء الستينيّون أنموذجاً))

اطروحة تقدم بها الطالب

خليل شيرزاد علي السوره ميري

الى قسم اللغة العربية – كلية التربية – ابن رشد –جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه
في فلسفة اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور علي عبد الرزاق السامرائي

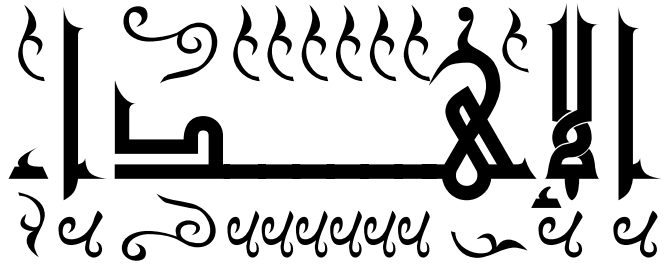
ربيع الثاني 1430 هـ نيسان 2009 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

صدق الله العظيم

المجادلة / 11



إلى الواحة الغناء التي كنتُ أهرع إليها كلمّا
لفحتني الرمضاء بهجيرها ..

إلى زوجتي الوفّية , عرفاناً بجميل الصبر .
وإلى برعمين واعدين في أُفق الغد ..

إلى ولدَيَّ الحبيبين : ابراهيم وأُمير, اطمئناناً
أن أستظلّ بفيئهما بعد خريف العمر.

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ **((الشّعراء النقّاد تطوّر الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث – الشعراء الستينيّون أنموذجاً))** المقدمة من قبل الطالب **(خليل شيرزاد علي السوره ميري)** جرت تحت إشرافي في قسم اللغة العربية بكلية التربية – ابن رشد– جامعة بغداد، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية/ أدب .

التوقيع : المشرف

الاسم : أ.د. علي عبد الرزاق السامرائي

التاريخ : / /2009

<u>توصية رئيس لجنة الدراسات العليا</u>

بناء على التّوصيات المتوافرة ، أرشّح هذهِ الرسالة للمناقشة .

التّوقيع :

الاسم : أ.م.د. عهود عبد الواحد عبد الصاحب العكيلي

رئيس قسم اللغة العربية

التّاريخ : / /2009 م

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة بأننا اطلعنا على الأطروحة الموسومة بـ**((الشّعراء النقّاد تطوّر الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث – الشعراء الستينيّون أنموذجاً))** المقدمة من الطالب **(خليل شيرزاد علي السوره ميري)** ، وناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها بدرجة ( ).

التوقيع :
الاسم:أ.د. فليح كريم خضير الركابي
رئيساً

التوقيع :
الاسم : أ.د. علي كاظم أسد
عضواً

التوقيع :
الاسم :أ.د. سمير كاظم الخليل
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.م.د. عهود عبد الواحد العكيلي
عضواً

التوقيع :
الاسم: أ.م.د. سلافة صائب خضير
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.د. علي عبد الرزاق السامرائي
(المشرف) عضواً

صُدقِتْ مِنْ مجلس كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد

التوقيع :
الاسم : أ.م.د. كريم حيدر خضير
عميد كلية التربية/ ابن رشد
/ /2009

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	6 – 1
الفصل الاول: مفهوم الخطاب: محددات ومرتكزات تمهيدية	40 – 7
المبحث الاول : (الخطاب في أصوله العربية والغربية)	15 – 8
. في الخطاب :	8
أ – الخطاب في الاصول العربية	10 – 8
ب – الخطاب في الاصول الغربية	15 – 10
المبحث الثاني : الخطاب الادبي والخطاب النقدي وحدود التمفصل والتمازج بينهما	21 – 16
المبحث الثالث : الرؤيا والرؤية في الخطابين الشعري والنقدي	26 – 22
المبحث الرابع : مفهوم الشاعر الناقد	40 – 27
الفصل الثاني : منطلقات الخطاب النقدي الحديث ومرجعياته	107 – 41
المبحث الاول : المرجعية التراثية	61 – 44
المبحث الثاني : المرجعية الحديثة	83 – 62
المبحث الثالث : جدلية الذات / الآخر في الخطاب النقدي العراقي الحديث , دراسة موازنة	107 – 84
الفصل الثالث : تحوّلات الخطاب النقدي العراقي الحديث	165 – 108
المبحث الاول : محاولة البحث عن الحقيقة المطلقة وارتياد الرقع البكر في الخطاب النقدي العراقي الحديث	138 – 112
المبحث الثاني : معالم الرفض والثورة والتمرد في لغة الخطاب النقدي العراقي الحديث	153 – 139
المبحث الثالث : الرؤيا الاستشرافية	165 – 154
الخاتمة	170 – 166
المصادر والمراجع	179 – 171
ملخص باللغة الانجليزية	2 - 1

الملخص

لقد أدى الخطاب النقدي دوراً أساسياً في عملية التطور التي خضع لها الشعر، فبعد أن كان نتاجاً هامشياً ملحقاً بالشعر، تحوّل النقد؛ ولاسيما الصياغات النظرية منه إلى مصدر للتوجيه الفني ، تاركاً بصماته الواضحة على مسار الحداثة الشعرية، وعلى بنية القصيدة.. ومن هنا وجد الباحث مشروعية خوض ميدان دراسة المتن النقدي للشعراء النقّاد الستينيين في العراق، من خلال تحليل الرؤيا النقدية لديهم وفحصها، وما شهدته من تطور ملموس على صعيد التجربة النقدية على أيديهم .

وقد حملت هذه الدراسة عنوان: تطوّر الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث، الشعراء الستينيون أنموذجاً .

وتوزعت الدراسة بين مقدمة وثلاثة فصول، واختتمت بخاتمة تستعرض أهم النتائج التي توصلت إليها مع قائمة بالمصادر والمراجع المعتمدة.

اهتم الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان: (مفهوم الخطاب: محددات ومرتكزات تمهيدية) ببيان مفهوم الخطاب في جانبه التنظيري البحت، وانقسم البحث فيه على أربعة مباحث؛ شمل المبحث الأول (الخطاب في أصوله العربية والغربية) .

وجاء المبحث الثاني ليحدّد بدّقة موضوعية بين (الخطاب الأدبي والخطاب النقدي) ويبّين الحدود الفاصلة بينهما، ويوضّح أوجه التشابه بين الخطابين أيضاً .

وأخذ المبحث الثالث على عاتقه فضّ التعالق النظري بين مفهومي (الرؤيا) و(الروية) في الخطابين الشعري والنقدي .

وارتكز المبحث الرابع (مفهوم الشاعر الناقد) إلى تحديد هذا المفهوم وفق منظور جديد، واستناداً إلى نظرية التواصل في ميدان النقد الأدبي الحديث .

وانصرف الفصل الثاني (منطلقات الخطاب النقدي الحديث ومرجعياته) إلى معالجة هذه المنطلقات والمرجعيات عبر ثلاثة مباحث ، ضمَّ المبحث الأول (المرجعية التراثية) التي تمثل نقطة انطلاق لجميع الشعراء النقّاد دون استثناء ، واستقصى المبحث الثاني (المرجعية الحديثة) المنابع التي استقى منها الشعراء النقّاد رؤاهم المتجددة على الرغم من اختلاف تلك المنابع وتعددها .

أمـا المبحـث الثالـث (جدليـة الـذات / الآخـر فـي الخطـاب النقـدي العراقـي الحديث) فقد خصص لبحث النجاح النسبي الذي حققه الشاعر الناقد الستيني في المواءمة بينه وبين ثقافة الآخر (الغرب) ، ومحاولة أن يقيم حواراً جدلياً ، دون أن يكون صدىً للآخر .

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان (تحولات الخطاب النقدي العراقي الحديث) ليحاول رصد التحولات الكبرى في هذا الخطاب، ويحاول معرفة طبيعة هذه التحولات .

وانقسم هذا الفصل على ثلاثة مباحث رئيسة، شمل الأول (رؤيا البحث عن الحقيقة المطلقة ومحاولة معانقة هذه الحقيقة في صلب الخطاب النقدي الحديث، وانطوى المبحث الثاني على (رؤيا ومعالم الرفض والثورة والتمردّ) على المعايير والمرتكزات النقدية الكلاسيكية ، ومحاولة ترسيخ قيم جديدة محلها .

وانعقد المبحث الثالث والأخير حول (الرؤيا الاستشرافية) الذي حاول من خلالها الشاعر الناقد أن يستشرف آفاق المستقبل ، عبر استقراء الحاضر والغموض في أبعاد التجربة الأدبية داخلياً، لبيان الموقع الجمالي، والوصف الحداثي لهذه التجربة .

وقد اعتمد كلاً من الفصل الثاني والثالث النهج التطبيقي ، لنماذج نصيّة من الخطاب النقدي للشعراء النقاد الستينيين في العراق .

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله شكراً لنعمته واعترافاً بمنته وصلى الله على سيدنا محمد واله وعترته ..

أما بعد .. فلقد غدت قراءة النص الشعري في المناهج النقدية الحديثة, قراءة (خطاب شعري) ُبني عليه خطاب موازٍ له, إن لم يكن منبثقاً عنه , ومتولّداً من رحمه , ألا وهو (الخطاب النقدي) الذي يشكّل مداراً خصباً جذب الى ميدانه كثيراً من الدارسين .

وقد أدى الخطاب النقدي دوراً أساسياً في عملية التطوّر التي خضع لها الشعر, فبعد أنْ كان نتاجاً هامشياً ملحقاً بالشعر , تَحوَّل النقد , لا سيّما الصياغات النظرية منه , إلى مصدرٍ للتوجيه الفنّي , تاركاً بصماته الواضحة على مسار الحداثة الشعرية , وعلى بنية القصيدة .. ومن هنا بدا للباحث مشروعية خوض ميدان دراسة المتن النقدي للشعراء النقّاد الستينيّن في العراق , من خلال تحليل الرؤيا النقدية لديهم وفحصها, وما شهدته من تطوّر ملموس على صعيد التجربة النقدية الحديثة على أيديهم .

ولكون الرؤيا النقدية لم تَنل حظّاً كافياً من الجهد النقدي الحديث ولم يجر تسليط الضوء عليها في مجمل الخطاب النقدي العربي الحديث اِلا بشكل مبتسر في حيثيّات الدراسات النقدية للنقّاد العرب بعامة والعراقيين بخاصة , على الرغم من الأهمية القصوى التي تشغلها , والمكانة المرموقة التي تستحقها؛ لأنها الركن الأساس الذي ينطلق منه الناقد لفكّ شفرات النص وبيان محمولاته الرؤيوية والجمالية أوّلاً , ومن ثَمّ الغوص في بيان مكوّناته المادية والمعنوية ثانياً؛ لذا انصّبت عنايتي منذ أمدٍ بعيد على خوض معتركٍ عسير تمثّل في هذه الدراسة التي حملت عنوان : تطور الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث , وقد اخترت الشعراء النقّاد الستينيّن في العراق

أنموذجاً , ميداناً لبيان خط ذلك التطور , إيماناً منّي بأنّ هؤلاء الشعراء خيْرَ منْ أسهم في ذلك الميدان , وأفضلَ منْ سعى إلى إغناء الخطاب النقدي في العراق , غير متناسٍ أنّ لفظة (التطوّر) لا تعني التقدّم بخطوات إلى الامام دائماً , قدر ما تحمل من معنى الرجوع الى الوراء أحياناً أيضاً..

لذا كانت هذه الدراسة تُعنى بالحالين معاً , فتؤشر حالات التقدّم والانطلاق إلى ميادين الابداع ورسوخ القدم في أرض النقد ووهاده الوعرة أحياناً وتؤشر في الحين ذاته حالات النكوص وتُشخصّ العراقيل التي وقفت بالشعراء النقّاد في مواقف معيّنة, وعند موضوعات مخصوصة .

ولئن كانت هذه الدراسة تلتقي مع نظيرتين لها , على سبيل مشابهة العنوان فقط , وهما دراستان أكاديميّتان :

1- الشعراء النقاد في العراق بعد الحرب العالمية الثانية , إلياس سلّوم العسيسي , رسالة ماجستير , الجامعة اللبنانية , 1972 .

2- الشاعر العراقي ناقداً 1920 – 1980 , علي حداد حسين , أطروحة دكتوراه, كلية الاداب , جامعة بغداد . 1990.

الاّ أنّ أيّاً من تلك الدراستين لم توليا عناية بالرؤيا النقدية , ولا بتتبّع هذه الرؤيا في الجهد النقدي عند الشعراء النقّاد , قدر عنايتهما بالجوانب والقضايا الفنيّة للنقد , وآراء النقّاد في ذلك , من قبيل تسليط الضوء على الشكل و المضمون , أو رصد الاخطاء اللغوية التي يقع فيها الشعراء , أو رثاثة الألفاظ وخواء المعاني , أو المعارك والخصومات النقدية التي جرت بين الشعراء , وما سواها من الموضوعات التي أُشبعت درساً وتمحيصاً , والتي يمكن أن ندرجها في سجل النقد الكلاسيكي .

وتأتي خصوصّية هذه الدراسة , من المنهج الذي اختطته لنفسها في الولوج إلى أعماق الخطاب النقدي العراقي الحديث للشعراء الستينيّين عبر منهجٍ وصفي محايث , يُعنى بدقائق الأمور , ويُعاين نظرة الفاحص المتدبّر الخط التطورّي لنسيج ذلك

الخطاب شديد التشابك , وصولاً إلى استجلاء الرؤيا النقدية واستخلاصها , عبر نماذج نصيّة متكاملة من المتن النقدي , حرصاً على عدم تشتتها بين المباحث والفصول , الى شذرات متباعدة وتوخيّاً للموضوعية قدر الامكان ؛ لذا جاءت أغلب الاقتباسات من المتون النقدية المختارة متصّفةً بشئ من السعة والطول .

ولا تدعّي هذه الرسالة لنفسها الاحاطة التامّة بالخطاب النقدي العراقي بكلَّ اجزائه ودقائقه , لإتساع رقعة المدوّنة النقدية وكثرة تشعباتها التي لا يمكن معها لباحثٍ أن يتصدى لذلك وحده , ودون تضافر جهود عديدة لتحقيق ذلك .. ومن هنا كان من الأسلم منهجياً انتقاء نماذج دالّة يمكن الوصول من خلالها الى مرامي ومقاصد البحث التي انعقدت حولها الفصول والمباحث .

توزّعت هذه الدراسة بين ثلاثة فصول , أُنيط بالفصل الأول منها , والذي عنونته بـ(مفهوم الخطاب: محّددات ومرتكزات تمهيدية) مهمة بيان مفهوم الخطاب في جانبه التنظيري البحث .

وانقسم البحث فيه على اربعة مباحث :

- اشتمل المبحث الأول على: الخطاب في أصوله العربية والغربية , وقد وجدنا من خلاله تنوّع مدلول الخطاب في الثقافة الغربية , وجمود مدلوله في الاحالة على (الكلام) في ثقافتنا العربية .
- وجاء المبحث الثاني ليحدّد بدّقة موضوعية بين الخطاب الادبي والخطاب النقدي , ويبيّن الحدود الفاصلة بينهما , ويوضّح أوجه التماس بين الخطابين أيضاً .
- أمّا المبحث الثالث فقد أخذ على عاتقه مهمة فضّ التعالق النظري بين مفهومي (الرؤيا) و(الرؤية) في الخطابين الشعري والنقدي , بعدما احتدم النقاش في أكثر الأوساط الأدبية والنقدية , في التماهي بينهما , وتضييع الحدود الفاصلة بين ميدانيهما , ولاسيما أنّ أغلب الآراء كانت تُغلّب (الرؤية) على (الرؤيا) , مرتكزين في ذلك على الرؤية الفيزيائية للأشياء والموجودات , متناسين أنّ الخطاب الشعري لا يتعامل مع عالم الموجودات بشكل مجرد , ولا يقتصر

الأمر فيه على ذلك, قدر ما يحاول اكتناه الروح التي تقف وراء هذه المرئيات واختبار قوّة ما وراء القشور الخارجية وسطوح الأشياء , وصولاً إلى إدراك ما تخبئه من عوالم لا منظورة , وهذا هو ديدن الخطاب النقدي أيضاً .

- وارتكز المبحث الرابع : مفهوم الشاعر الناقد , إلى نظرية التواصل التي أرسى أُسسها وحدّدها الباحث اللغوي (رومان جاكبسون) ؛ ليحاول أن يميط اللثام عن هذا المفهوم , عبر قناتي (المرسِل) و(المرسَل إليه) , ولا سيمّا ما يعتور هذا المفهوم من ازدواجية على هاتين القناتين في الإرسال والتلقي . وأحسب أنّ تحديد مفهوم (الشاعر الناقد) استناداً إلى هذه النظرية , لم يتنبّه إليها أحد اِلاّ في حدود ضيّقة .. وهذا ما سعت هذه الدراسة إلى انجازه .
- ولما كانت هذه المحدّدات والمرتكزات أساساً نظرياً بحتاً في الخطاب النقدي؛ لذا انسحب هذا التأطير النظري على الفصل بأكمله , ومن ثمَّ جاء خلوّاً من النماذج التطبيقية فيه .

وانصرف الفصل الثاني (منطلقات الخطاب النقدي الحديث ومرجعياته) إلى معالجة هذه المنطلقات والمرجعيّات عبر ثلاثة مباحث رئيسة :

- ضم المبحث الأول : المرجعّية التراثية , التي انطلق منها جلّ الشعراء النقّاد من دون استثناء , لما تشكله هذه المرجعية من أهمية قصوى في بناء المنظور النقدي و الجمالي .
- واستقصى المبحث الثاني : المرجعية الحديثة , المنابع التي استقى منها الشعراء النقّاد رؤاهم المتجدّدة , على الرغم من اختلاف تلك المنابع وتعدّدها.
- وفي المبحث الثالث : جدلّية الذات / الآخر في الخطاب النقدي العراقي الحديث, تمّ التطرّق إلى النجاح النسبي الذي استطاع الشاعر الناقد الستيني أن يحقّقه في المواءمة بين ذاته وبين ثقافة الآخر (الغرب) دون أن تزلّ به قدمه , وأن يقيم حواراً جدليّاً بينه وبين الآخر , دون أن يضمحل أو قد يكون صدىً للآخر .

ونَهدَ الفصل الثالث (تحوّلات الخطاب النقدي العراقي الحديث) إلى محاولة استقصاء التحولات الكبرى في الخطاب النقدي العراقي الحديث , واستكناه طبيعة هذه

التحوّلات عبر سؤالين محوريّين انصّبا حول الشكل الجديد الذي صار إليه الخطاب النقدي الحديث , وامكانية تحقق الطموح النقدي في بلوغ الرؤيا النقدية وتحققها منجزاً حقيقياً , يمكن التثّبت منه , والاطمئنان إليه .

وانقسم هذا الفصل الاخير على ثلاثة مباحث رئيسة :

- اشتمل المبحث الاول على : رؤيا البحث عن الحقيقة المطلقة ومحاولة معانقة هذه الحقيقة في صلب الخطاب النقدي الحديث .
- وانطوى المبحث الثاني على : رؤيا ومعالم الرفض والثورة والتمرّد على المقاييس ومرتكزات النقد الكلاسيكي , ومحاولة ترسيخ قيم جديدة في معايير الخطاب النقدي الحديث .
- وانعقد المبحث الثالث على : الرؤيا الاستشرافية , التي حاول من خلالها الشاعر الناقد أن يستشرف آفاق المستقبل الرحبة , وأن يكون ذا بصيرة نافذة , تستقرئ الحاضر وتستغور أبعاد التجربة الادبية داخليّاً , وتغوص في أعماقه البعيدة لإستشفاف تلك الرؤيا , وتبين وقعه الجمالي ووصفه الحداثي .

واختمتت الدراسة بخاتمةٍ تستعرض أهمّ النتائج التي توصلت اليها , وشفعتها بقائمة المصادر والمراجع التي استعنت بها لانجاز الدراسة .

ولا يسعني في النهاية الاّ أنْ أقول : هذا ما استطعتُ الوصول اليه في رحلتي المضنية والممتعة في الوقت نفسه مع عالم الخطاب النقدي عند الشعراء النقّاد الستينيّين في العراق , ولم أدّخر وسعاً في سبيل انجازه وصياغته على أكمل وجه .. ولكن ادّعاء الكمال في أيّما جهد انساني لا يخلو من المكابرة والغلو , فانْ كان ثمة قصور , فيعود ذلك إلى الباحث نفسه , وحسبي أنّي حاولت .. ومن الله التوفيق .

وأخيراً فإنّني لا أجد من المفردات ما يفي بترجمة ما عليَّ من واجب الشكر العميق , والامتنان الذي لا يعرف حدّاً للأستاذ المشرف الدكتور علي عبد الرزاق السامرائي , لصبره الدؤوب , ورحابة صدره , الذي لا أعرف له مثيلاً , ولما أغدقه عليَّ من فيض علمه , وخلقه الكريم الذي طوّق به عنقي ما عشت أبدا .

فقد وجدتُ فيه خبرة الاستاذ الحريص على تلميذه , و رقة الأب الرؤوف بابنه , والملاذ الذي ألجأ إليه حينما يقسو عليَّ الزمان , فشكراً له أستاذاً وأباً فاضلاً , وجزاه الله عنّي خير الجزاء وأحسنه وأجزله .. انّه السميع المجيب.

ويلزمني جانب الوفاء أن أسجّل عظيم تقديري وامتناني لجميع أساتذتي في قسم اللغة العربية من كلية التربية (ابن رشد) , لما لمستُ منهم من كرم وسخاء ولما وجدتُ من لدنهم من رعاية وأهتمام , اثناء دراستي التحضيرية , وما بذلوه من جهد وما قدّموه من مشورة علميّة وتوجيه سديد .. فجزاهم الله عنّي جميعاً جزاء العلماء المحسنين .

ختاماً لا بدّ لي أن أتقدّم بالشكر والعرفان إلى كلَّ مَنْ أسهم ببناء هذه الرسالة تشجيعاً ومساعدة ومساندة علمية , واخصُ منهم بالذكر الدكتور مشتاق عباس معن , والصديق الكريم حسين محمد شريف اللذين أسعفاني بطائفةٍ من المصادر العلمية , فشكراً لكبير عونهما , ونيتهما الصادقة , وفضلهما الذي لا يُنسى .

الباحث

الفصل الأول

مفهوم الخطاب

محدّدات ومرتكزات تمهيدية

المبحث الاول : الخطاب في أصوله العربية والغربية .

المبحث الثاني : الخطاب الأدبي والخطاب النقدي وحدود التمفصل والتمازج بينهما .

المبحث الثالث : الرؤيا والرؤية في الخطابين الشعري والنقدي ,

المبحث الرابع : مفهوم الشاعر الناقد .

المبحث الاول

الخطاب في أصوله العربية والغربية

في الخطاب (Discourse) :

عُدَّ الخطاب من اكثر المصطلحات الحديثة تداولاً في ميادين البحث الادبي خاصة وحقول المعرفة عامة بفضل الكشوفات التي غذتها الثورة اللسانية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين ، ويحسن بنا ان نتقصى وننقبّ أصول دلالالتهِ اللغوية والاصطلاحية سواء في ميدانه الاساس الذي وضع له في حقول معرفية محددة ، أم في ((الانزياح الدلالي)) الذي لحق به في الثقافتين العربية والغربية .

وبدءاً لابد من الاقرار ان مفهومنا ((لمصطلح (خطاب) يبتعد عن مفهومه الشائع في اذهان العموم ، وهو أنه الكلام الذي يلقيه شخص ماعلى جمهور من المستمعين .ولايخفى أنه بمعناه هذا أصبح مرادفاً لمصطلح اخر هو (خطبة) ، فكلتا اللفظتين تطلق على كلام الخطيب ، فهما اسمان لهذا الكلام ، إلاّ أن كلاً منهما ارتبطت (كذا) بمواقف معينة)) [1] .

1- الخطاب في الاصول العربية :

ان(الخطاب) حيثما يرد في تضاعيف المعجم العربي انما يحيل على (الكلام)[2] ، ويستمد دلالته هذه من سياق القرأن الكريم حيث ورد بصيغة المصدر في ثلاث آيات وهي :

1- قال تعالى : ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾ ص 20.

2- قال تعالى : ﴿ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾ ص 23.

3- قال تعالى:﴿ رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَاباً ﴾ النبأ 37 .

---

[1] في مفهوم الخطاب والخطاب الادبي ، ابراهيم الصحراوي ، مجلة الكاتب العربي:143 .

[2] اللسان ، اساس البلاغة ، الصحاح في اللغة والعلوم ، القاموس المحيط ، مادة "خطب".

وورد بصيغة الفعل في ثلاث ايات وهي :

1- قال تعالى : ﴿ وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلاماً ﴾ الفرقان 36 .

2- قال تعالى : ﴿ وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا ﴾ هود 37 .

3-قال تعالى : ﴿ وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ ﴾ المؤمنون 27 .

ومراجعة كتب التفسير تدلنّا بوضوح تام ان المقصود من (الخطاب) بصيغتي المصدر والفعل لايخرجان عن المفهوم (الكلام) ، ففي تفسير الزمخشري ((فصل الخطاب البّين من الكلام الملخص الذي يتبيّنه من يخاطب به ، ولايلتبس عليه ... واردتُ بفصل الخطاب الفاصل من الخطاب الذي يفصل بين الصحيح والفاسد والحق والباطل والصواب والخطأ وهو كلامه في القضايا والحكومات وتدابير الملك والمشورات)) [1] .

وهذا مايتوافق مع ماذهب اليه ابن جني في تعريفه اللغة بأنها ((جملة اصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم)) [2] ؛ لانها وسيلة المخاطب في انشاء خطابه ، وبيان مراده من الكلام (القول)[*] .

وجاء في (كشاف اصطلاحات الفنون) لـ(محمد علي الفاروقي التهانوي – القرن الثاني عشر للهجرة) : ان الخطاب هو ((اللفظ المتواضع عليه ، المقصود به افهام من هو متهئ لفهمه ، فاحترز باللفظ عن الحركات والاشارات المفهمة بالمواضعة ،

---

(1) تفسير الكشاف ، جار الله الزمخشري: 4/ 80 0

(2) الخصائص ، ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار : 34/1.

* وهكذا يرى (جاكبسون) أن ((اللغة هي الوسيلة الخاصة بالبشر التي تنقل نشاطهم الفكري والتواصلي)) وينقل جاكبسون أيضاً عن (سابير Sapir) قوله :((اللغة هي وسيلة التواصل المثلى لكل المجتمعات المعروفة)) , نظرية التواصل عند رومان جاكبسون ، عبد الحميد عبد الواحد ، مجلة الاقلام ، العدد 5 ، 1998 : 37 ، وينظر مصدره .

وبالمتواضع عليه من الاقوال المهملة ، وبالمقصود به الافهام عن كلام لم يقصد به افهام المستمع فأنه لايسمى خطاباً)) [1] .

ونلمس بوضوح ربط التهانوي الخطاب بالكلام –شأنه شأن علماء الاصول – ودلالة الخطاب عنده لم تقترن بعلامة مكتوبة ، انما تتصل بالمستوى الشفاهي الملفوظ وحسب ، فقد اخرج من (الخطاب) كل مايعتمد على الحركة والايماء والاشارة وسيلة للافهام واخرج المهمل من الكلام ، وكل كلام لايقصد به في الاصل افهام المستمع وهو بهذا يخالف منهج الجاحظ في رؤيته لما يسميه الدكتور حمادي صمود بـ(النظام العلامي) عنده فهي تأخذ شكلاً اوسع نطاقاً لتشتمل على : النظام الصوتي، والنظام الاشاري، والنظام الحسابي، ودلالة الخط واللغة، واخيراً النصبة التي تتمثل في دلالة الاشياء بذواتها [2] .

على الرغم من ان الجاحظ لم ينص على مصطلح (الخطاب) وانما جاءت عنايتُه في معرض توضيح (البيان) وأصناف الدلالات على المعاني،لكنّ في حديثه مايشي بمفهوم (الخطاب) بما هو كلام .

ويمكن فهم احتراز التهانوي واخراجه كثيراً مما لحق بالخطاب ، بفعل عوامل الاختلاف والاجتهاد والاختصام ، كون دلالة المصطلح قد اتصلت بمفهوم كلام الله الذي عُدَّ خطاباً (كلاماً) لفظياً متعالياً .

ب- الخطاب في الاصول الغربية :

يتوزع مفهوم (الخطاب) في الاصول الغربية بين الفكر الفلسفي والدرس اللساني الحديث ، فتاريخياً يمكن ان نؤكد انه ((ترجع الى أفلاطون اول محاولة جادة تهدف الى ضبط حدود المفهوم الفلسفي لـ(الخطاب) وشحنه بدلالته الخاصة استناداً الى قواعد عقلية محددة ....

---

[1] كشاف اصطلاحات الفنون ، التهانوي : 5/2 .

[2] ينظر: النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي، د. حمادي صمود واخرون: 9.

وقد جاء كتاب ديكارت (خطاب في المنهج) فيما بعد دليلا على العناية الخصبة بالخطاب الفلسفي ، ومؤشر على العناية بالمصطلح في هذا الميدان))[1] .

تأتي عناية الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) بـ (الخطاب) دلالة على خصب البحث فيه بوصفه مصطلحاً فلسفياً في ميدان المعرفة العقلية حيث تركز اهتمام فوكو الاساسي حول قضية جوهرية حددت منظوره النقدي ورؤيته المنهجية، وهي قضية تمثيل الخطاب للاشياء .

يقارن فوكو بين استراتيجيتين منهجيتين هما : تحليل الفكر وتحليل الخطاب، فيؤكد ان تحليل الفكر يسعى الى استكناه المعنى الحقيقي الكامن وراء المعنى المجازي فهو يبحث عما وراء الخطاب ، وهدفه كشف : ماذا كان يقال وراء ماقيل فعلاً ؟

أما تحليل الخطاب ، فهدفه مختلف ، اذ هو يُعنى بالعبارة بوصفها شيئاً قائماً بذاته لاتحيل على شئ اخر ... ((وفي تحليل الخطاب ، لايتجه الاهتمام في البحث خلف ما هو ظاهر ، بل الى اظهار انماط التفرد الخاصة في تركيب الخطاب نفسه))[2] .

ولقد اسدى درس اللسانيات الحديث لمفهوم ((الخطاب)) كثيراً من الفروض المفيدة التي اسهمت في تعميقه ورسم حدوده من وجهة نظر لسانية وادبية في الثقافة الغربية ويمكن ان نشير هنا على سبيل الاجمال وليس التفصيل الى أهم ما مرَّ به هذا المفهوم من مراحل يمثل تطور مدلولَهُ على السبيل الآتي :

1- يأتي الخطاب مرادفاً للمفهوم السوسيري (كلام) وهو معناه المعروف به في اللسانيات البنيوية ، ونتبيّن ذلك بوضوح في كتابه ((محاضرات في اللسانيات العامة)) الذي تضمن المبادئ الاساسية للسانيات ولاسّيما تمييزه بين الدال والمدلول ، واللغة ظاهرة اجتماعية ،والكلام ظاهرة فردية [3] .

---

(1) الخطاب والنص. د.عبد الله ابراهيم ، مجلة افاق عربية،العدد3 ،اذار1992: 59.

(2) المصدر نفسه : 60 .

(3) ينظر : تحليل الخطاب الروائي . د. سعيد يقطين : 22، وتحليل الخطاب الروائي في ادب عبد الخالق الركابي ، ماجده هاتو هاشم ، رسالة ماجستير : 6.

2- الخطاب مادام منسوباً الى فاعل وحدة لغوية تتجاوز ابعادها الجملة ،رسالة او مقول. وأصحاب هذا الاتجاه إنما يصدرون عن مفهوم (جاكبسون) لنظرية الاتصال ((اذ لابد للخطاب من ذات منجزة اي فاعلة وذات متلقية.... ولابد من مُرسل ومرسَل اليه ، ويؤكد جاكبسون اهمية الايصال التي تتصل ضمناً بمفهوم الرسالة ويرى ان كل رسالة لغوية فنية كانت ام غيرها لاتفهم الا من خلال العناصر المكونة لجهاز التخاطب)) [1] . ويمكن ان نعد (هارتمان وستورك) ضمن هذا الاتجاه،اذ يرى ان الخطاب ((نص محكوم بوحدة كلية واضحة، يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدرعن متحدث فرد،يبلغ رسالة ما)) [2] .

3- ((ان الخطاب نظام من الملفوظات والتأكيد على المظهر اللفظي للخطاب ، تنحدر اصلا من اشتغال اللسانين على الكلام بوصفه مظهراً لفظياً خاصاً بالفرد))[3] .

وفي هذا السياق يمكن ان نورد اكثر من وجهة نظر لسانية وادبية بما له علاقة مباشرة برسم حدود (الخطاب) فعلى سبيل المثال لا الحصر يمكن أن نذكر الآتي :-

أ- يعرف اللغوي الامريكي سابوتي هاريس (الخطاب) بأنه ((ملفوظ طويل ، او متتالية من الجمل)) [4] .

ب- والخطاب حسب (بنفينيست E. Benveniste) هو ((كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الاول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما)) [5] .

ج- والخطاب عند جان كارون : ((متتالية منسجمة من الملفوظات)) [6] .

---

(1) تحليل الخطاب الروائي في ادب عبد الخالق الركابي : 6 ، وينظر مصدرها .

(2) حفريات المعرفة ، ميشيل فوكو ، ترجمة : سالم يفوت : 32-35.

(3) المكان نفسه .

(4) تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين : 17 .

(5) تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين : 19 .

(6) المصدر نفسه : 24 .

د- ويُعرّفه تودروف بأنه ((مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي))[1].

((ويتحدد مفهوم الخطاب في المدرسة الفرنسية (ومنهم كيبسن ومانكينو) لدى مقابلته بمفهوم المقول، (المقول) هو تتابع جمل مرسلة بين فراغين معنونين ، بين توقفين للعملية الابلاغية ، أما (الخطاب) فهو المقول منظوراً اليه من زاوية (الميكانزمات)* الخطابية المتحكمة فيه ، او المكيفه له . وهكذا فإن نظرة الى النص من حيث كونه بناء لغوياً تجعل منه مقولا ، اما البحث في ظروف وشروط انتاجه فتجعل منه خطاباً)) [2] .

وفضلاً عما تقدم يقابل بعضهم بين مفهوم (الخطاب) ومفهوم اللغة ((كمجموعة متناهية من العناصر، مستقرة نسبياً فيكون الخطاب حينئذٍ مجالاً للابداع عبر سياقات تعطي قيماً جديدة للغة.

وهكذا فأنّ تعدد معاني لفظة ما، صنيع خطابي يتحول بالتدريج الى ظاهرة لغوية [3] .

ومع الشكلانيين الروس مطلع القرن العشرين ظهرت الى حيّز الوجود مصطلحات نقدية مثلث روحاً جديدة سرت في عروق النقد الأدبي عامة ، وانعكست ايجابياً في تمثلهم ومعالجاتهم الدقيقة لعلم السرديات خاصة، ولاسيما تمييزهم الدقيق بين ثنائية (Fabula المتن الحكائي) التي تعني المادة القصصية الاساسية او مجموع الاحداث المقترنة بالسرد ومصطلح (Sujzet) المبنى الحكائي) الذي هو القصة كما تروى بالفعل بعد ربط الاحداث .

وعلى يد الناقد (مايكل تولان) اخذت هذه الثنائية تعادل الثنائية الاحدث التي استخدمها النقاد الفرنسيون امثال بنفنيست ورولان بارت وهي ثنائية القصة

---

(1) الشعرية ، تزيفتيان تودروف : 16 .

* الميكانزمات اي:الكيفيات والوسائل ، مصطلح مأخوذ عن العلوم التطبيقية كالهندسة وما اليها.

(2) في مفهوم الخطاب والخطاب الادبي ، ابراهيم الصحراوي : 144 .

وينظر أيضاً: في مفهوم الخطاب الادبي،الموقف الثقافي ، العدد 9/ 1997 : 11 .

(3) في مفهوم الخطاب والخطاب الادبي ، ابراهيم الصحراوي : 144

Histoire/ الخطاب Discowrs باللغة الفرنسية ، وهي ايضاً تعادل الثنائية التي استخدمها سيمور جاتمان في اللغة الانكليزية القصة Story/ الخطابdiscourse.

وجرى على ذلك النهج في اقامة ثنائية القصة / الخطاب الناقد تزفيتان تودروف انطلاقاً من ثنائية الروسي توماشفسكي تمييزاً بين القصة Histoire التي تعني الاحداث في ترابطها وتسلسلها ، وفي علاقاتها مع الشخصيات في فعلها وتفاعلها من جهة وبين الخطاب discourse الذي يظهر لنا من خلال وجود الراوي وكذا القارئ .

ويتبع الناقد جوناثان كلر أيضاً منهجاً مماثلاً في كثير من تحليلاته التي يقيمها على ضوء ثنائية القصة / الخطاب .

إن مدلولات الخطاب كما يمكن ان نخلص اليه ، ونستشفها من سياق أصوله العربية أو الغربية تتحدد لكنها لاتتعارض في مفاهيمها على انها ((ممارسة لملكة اللغة ، غير انها تختلف في زاوية النظر الى هذة الممارسة.

بمعنى أن الاختلاف لايمسّ مضمون اللفظة، بل يمسّ شكل المضمون الذي تؤديه هذه اللفظة)) [1] .

وينبغي ان نشير الى انّنا في سعينا الي تّلمس الخطاب النقدي الحديث عند الشعراء النقّاد سنحاول قدر الامكان بيانه بما هو السياق الذي يتشكل فيه ،فضلاً عن تجلية منطلقاته ومرجعياته، وتحولاته، وصولا ((الى تأشير ابرز مقوماته وملامحه الفنية مرجئين تحليله بشقيهَ التنظيري والتطبيقي الى المرحلة الختامية. فالنص ((لايستطيع ان يوجد إلاّ عبر خطاب))[2]

ولعل الجدول الاتي يوضح سيرورة تحول هذه الثنائية السردية [3] :

الشكلانيون الروس	المبنى الحكائي Sujzhet	المتن الحكائي Fabula

(1) مفهوم الخطاب والخطاب الادبي ، ابراهيم الصحراوي : 145.

(2) درس السيمولوجيا ، رولان بارت : 60.

(3) ينظر :اللغة الثانية،في اشكالية المنهج والنظرية، والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر: 189-190

البنيوية الفرنسية (بالفرنسية)	الخطاب discourse	القصة Histoire
سيمور جاتمان (بالانكليزية)	الخطاب discourse	القصةstory

المبحث الثاني

الخطاب الادبي والخطاب النقدي وحدود التمفصل والتمازج بينهما

الخطاب الأدبي :

إنّ عبارة (الخطاب الادبي) تقتضي على الأقل وجود خطاب اخر(غير أدبي) فالخطاب الادبي اذن يعني فصلا لنوع معين من الخطاب عن انواع اخرى .

إنّ التعرف على الخطاب الادبي يعني ((استخلاص جملة الشروط والمقاييس التي تجعل من خطاب معين خطاباً ادبياً))[1] ، اي استخلاص أدبيته وتبينها .

((والخطاب الادبي نظام اشاري دالّ ، وهذا النظام تشكله مكونات الخطاب وعناصره وهي: الاصوات والمعجم والتركيب والمعنى والتداول ، وهو بناء لغوي واللغة فيه متكلمة عن ذاتها ، ومتكلمة عن الاشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الاشياء)) [2] .

و((اللغة بالنسبة للخطاب الادبي المبدأ والميعاد وهي الوسيلة والغاية التي يحقق كينونتُه .... ان مميزات الخطاب الادبي تقوم على خصائص جمالية واسلوبية وبنيوية وظيفية متنوعة ، زمنها استثمار دلالته الصوتية في السياق الشعري للخطاب الادبي وعبر هذه الخاصية تتشكل رمزية الاصوات ويتحدد الايقاع بين الطويل والقصير والبطئ و[السريع][3] والايجابية والسلبية)) [4] ولبيان خصائص الخطاب الادبي ومزاياه يحسن ان نقرنهُ بما يضادّه وأعني الخطاب العلمي وقديماً قيل: ((وبضدّها تتمايز الاشياء)) .

---

[1] في مفهوم الخطاب والخطاب الادبي : 145 .

[2] مفارقه الخطاب للمرجع ، د. نور الدين السد ، مجلة الكاتب العربي : 172 .

[3] ورد في النص المقتبس "والبطيء والسرعة " وهو مالا يتوافق مع السياق والصواب وما اثبتناه .

[4] مفارقة الخطاب للمرجع ، د. نورد اليد السد: 173 .

فما الخصائص المميزة للخطاب العلمي ؟

يقوم الخطاب العلمي في حقولهِ المتعددة على جملة من العناصر والخصائص اهمها :

1- انّ المعجم في الخطاب العلمي خال من الايحاء وهو محدد الدلالة وغير قابل للاشتراك والترادف .

2- تراكيب الخطاب العلمي غير مكررة , وتجنح الى الدقة في استعمال المصطلح بالحقل العلمي الذي تخوض فيه .

3- اعتماد المنطقية في عرض موضوعه، ووصفه وتحري الموضوعية والدقة، والمنهجية في وصف الظواهر التي يتناولها بالدراسة والتحليل [1] .

وازاء هذه الخصائص للخطاب العلمي ينماز الخطاب الادبي بسمات متفردّه تمنحه خصوصية ولعل اهم مايميز الخطاب الادبي انه : -

1- لغة الخطاب الادبي تختلف عن اللغة القياسية؛ لانها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة، لان هدف اللغة الادبية اثارة انفعال ، لاتقرير وقائع .

2- يتعلق الخطاب الادبي بخلق وسائل تعبيرية جديدة،او باستعمال مختلف للغة عما هي عليه في الخطاب العادي .

3- لاتحيل لغة الخطاب الادبي الى معنى واحد بل ان الطريقة الواحدة يمكن ان تستعمل لغايات متعددة [2] .

فالخطاب الادبي خطاب ايحائي كثيف مكوّن من شفرتين متراكبتين: شفرة اللغة وشفرة الأدب ، وتميزّه طاقتُه الايحائية،والمعنى ومعنى المعنى هو سرُّ كينونته، وهي تكثف معنى المعنى فيه فلا تكون دلالته عادية ؛ لأنه لا يلتزم به توصيلية (ابلاغية) وانما تتشكل طاقته الايحائية بما يقع في نظام اللغة من اضطراب، فيصبح نظاماً جديداً، اوكما يعبرّ البنيويون : خرق البنية واعادة التبنين .

---

[1] ينظر: مفارقة الخطاب للمرجع: 172 .

[2] تحليل الخطاب الروائي في ادب عبد الخالق الركابي : 12، وينظر مصدرها .

واستجلاء (الادبية) اي مايجعل من عمل ما عملاً أدبياً غدا هدف الدراسات النقدية الحديثة منذ بزوغ ثورة الشكلانيين الروس وصولاً الى البنيوية وما بعدها .

فقد نصّ تودروف ان ((ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية ،فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الادبي ، وبعبارة اخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الادبي اي الادبية)) [1] .

ويبقى ان نشيرالى ان الخطاب الادبي يمتاز بصفة الشمولية لكل الانماط الادبية ، فلا يقتصرعلى فنّ دون سواه من الفنون الادبية ، وتبعاً لذلك تتعدّد مسمّيات الخطاب عادة ، فقد تكون خطاباً شعرياً اوسردياً أو روائياً أوخطاباً خاصاً بميادين الفنون التشكيلية والسينمائية والموسيقية.

ولم يعد الامر مقتصراً على العلوم الانسانية فحسب ، انّما توسع ليشتمل على الخطابات السياسية والتاريخية والدينية والانثروبولوجية والفلسفية .. على اعتبار أنّ ((الخطاب مصطلح لساني ، يتميّز عن النص والكلام والكتابة وغيرها بشموله لكل انتاج ذهني ،سواء كان شعراً أو نثراً، منطوقاً أو مكتوباً ، فردياً أو جماعياً ، ذاتياً أو مؤسساتياً)) [2] .

انّ الاستقصاء الشامل لمظاهر الخطاب واستنباط قواعده واجراءته جعله يرتقي الى مصاف نظرية لها اسسها وفروضاتها، وجهازها الاصطلاحي الخاص بها وقابلة للتطور يوماً بعد يوم.

الخطاب النقدي :

من البدهي الاقرار ان الخطاب النقدي هو جزء أصيل لايتجزأ من الخطاب الأدبي ، ومن ثم فكل ماذكرناه عن الخطاب الادبي ، هو قابل لتطبيقه على الخطاب النقدي جملة وتفصيلاً ،((فالخطاب النقدي يتمثل في كونه نسقاً تكوينياً مهماً واصيلاً

---

[1] الشعرية ، تزيفيتان تودروف : 23 ، وينظر ايضاً : الأدب والدلالة ، تودروف : 6 .

[2] الخطاب النقدي عند ادونيس ، قراءة الشعر انموذجاً، د. عصام العسل ، ص10.

في بنية الثقافة الحديثة والمعاصرة وممارسة نوعية دالة تتضافر مع الانساق الادبية والثقافية الاخرى في سعيها لاكتشاف الذات وطموحها في تشكيل صوت أدبي ونقدي خاص ومتميز))[1] .

ومن المتعارف عليه ان الأدب نشاط انساني ، يحاول التعبير عن علاقة الانسان بما حوله والتفاعل معه والوسيلة المستخدمة لغرض ذلك هي بلا ادنى شك اللغة اي ان الأدب يتخذ شكلاً لغوياً ليعبر عن ذاته ، ومن ثم يمكن ان نقدم المعادلة الاتية :-

النص= علاقة لغة بالعالم .

((والنقد نشاط ادبي ولغوي قبل كل شئ ، اما قولنا نشاط ادبي فلكونه يتعامل مع نصوص أدبية ويدور في دائرتها ، اما قولنا لغوي فنعني انه يستعمل نفس المواد التي يستعملها النص الادبي))[2] . ومن هنا يمكن القول ان النقد يؤسس المعادلة الاتية : -

النقد = علاقة لغة بلغة .

ولابد للنقد ان يتجاوز هذه العلاقة ، لانه اذا ماتوقف عند هذا الحد اصبحت وظيفته محدودة ، هذا فضلا عن امكان اختلاطه مع نصوص الاخرى .

لعلم النحو او الصرف او البلاغة ، وعليه فلابد للنقد ان يتجاوز هذه العلاقة الى علاقة اخرى ، وهي علاقة اللغة بالعالم فيصبح للنقد عندئذ معادلتان :

النقد = علاقة لغة بلغة .

النقد = علاقة لغة بالعالم .

---

[1] الخطاب النقدي واشكالية العلاقة بين الذات والاخر ، د. شكري عزيز الماضي ، مجلة الموقف الثقافي,العدد 9 ، 1997: 16 .

[2] بنية الخطاب النقدي . د. حسين خمري : 45 .

ومن هنا يمكن فهم قول رولان بارت ((يترتب على ذلك ان النشاط النقدي المعّول فيه على نوعين من العلاقات : علاقة اللغة النقدية بلغة الكاتب المدروس ، وعلاقة هذه اللغة الموضوعة بالعالم)) [1] .

وهكذا يتضح ان العلاقة بين النص والنقد هي علاقة احتواء وتجاوز . ولايعني الاحتواء اعادة كتابة النص الادبي بأسلوب جديد أو تلخيصه ولكن يجب ان يعيد تشكيل مفاصلة المهمة ذات الدلالة ... واذا توقفت العملية عند هذا الحد تحولت الى شكل ثانٍ طابعهُ : التبسيط او التجميع او الاختزال ، ومن ثم قلت فائدته ، ومن هنا توجب على النقد ان يتجاوز ، وعملية التجاوز هذه هي جوهر العمل النقدي .

واذا كان كل من النص الأدبي والنص النقدي انتاجاً لغوياً بأمتياز خاص فما السبيل الى التفريق بينهما ؟

يمكن تبين الفرق بين الخطابين الادبي والنقدي ، من حيث طبيعة كل منهما ، اذ أن اللغة الأدبية (الابداعية) لغة موضوعة ، اما اللغة النقدية فهي لغة محمولة ، وفي هذا الصدد يقول رولان بارت : ((اما موضوع النقد فيختلف تماماً ، فهو ليس (العالم) ولكنه خطاب ، خطاب اخر : النقد هو خطاب عن الخطاب ، انه لغة ثانية ، او ميتا – لغة (كما يقول المناطقة) Meta- Language التي تمارس على لغة اولية)) [2] .

((ولعلّ ابا حيّان التوحيدي هو اول من تعرض للفرق بين اللغة النقدية واللغة الابداعية بصورة لاتحتمل التأويل او التشكك ، فقد بين مستويين من الخطاب الادبي ، يتداخلان في طبيعتها ويختلفان في وظيفتها،وان كان النص النقدي في النهاية،يصب في النص الادبي ويتحّد به)) [3] .

---

(1) النقد والحقيقة ، رولان بارت ، ترجمة ابراهيم الخطيب : 78 .

(2) المصدر نفسه : 8 .

(3) بنية الخطاب النقدي ، د. حسين خمري : 40.

فقد اوضح التوحيدي المستوى الاول –وهو النص الادبي– بقوله: ((الكلام على الامور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين مايمكن بالحس ممكن ، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف))[1] .

ويبدو واضحاً ان التوحيدي يتناول في هذا المستوى طريقة ادراك الامور او تناول الواقع ، ويقسمه الى نوعين : عقلي ، اي ماهو مجرّد ولاندركه إلا بالتأمل مثل قضايا الحياة والموت ، وحسي ، اي مالا يحتاج فيه الى اعمال العقل ، ويقرر ان هذا المستوى سهلٌ و واسع . وينتقل التوحيدي بعد هذا الى المستوى الاخر – وهو النص النقدي ، فيقول : ((أما الكلام على الكلام فأنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعضه))[2] .

ويعترف ابو حيان التوحيدي بصعوبة هذا المستوى والخوض فيه؛ لأن (الكلام عن الكلام صعب) .

نظراً لكثرة المزالق التي تعترض من يعالج النص الأدبي من تعدد التأويلات وتداخل وتشابك المعاني ، وصعوبة محاولة فك لغته الكثيفة ، وادراك مراميه .

---

[1] الامتاع والمؤانسة ، ابو حيان التوحيدي : 2/ 131 .

[2] المكان نفسه .

المبحث الثالث

الرؤيا والرؤية في الخطابين الشعري والنقدي

على الرغم من ان (الرؤيا) و (الرؤية) يصوران عن جذر لغوي واحد ، وهو الفعل (رأى- يرى) والمصدر منه (رؤية) و(رؤيا) ، الا ان كلاً منهما اكتسب مدلولاً مختلفاً عن دلالة الآخر ، لغة واصطلاحاً .

فالدلالة اللغوية لـ(الرؤية) تشير الى النظر بالعين ، او النظر بالقلب بمعنى الاعتقاد والظنّ ((قال ابن سيده : الرؤية النظر بالعين والقلب)) [1] .

بينما جاءت دلالة (الرؤيا) لتدل على الحُلم وما يرى في المنام ، وربّما ميّزوا بين الرؤيا والحلم ايضاً فقد غلبت الرؤيا على مايراه النائم في نومه من الخير والشئ الحسن، وغلب الحلم على مايراه من الشر والشئ القبيح [2] .

ويورد بعضهم حديث الرسول الاكرم : ((الرؤيا ثلاثة : رؤيا بشرى من الله ، ورؤيا مما يحدث به الرجل نفسه ورؤيا من تحزين الشيطان ، فأذا راى احدكم ما يكره فلا يحدث به وليقم وليصلّ))[3] .

وحديث الامام جعفر الصادق عليه السلام ((الرؤيا على ثلاثة وجوه : بشارة من الله للمؤمن ، وتحذير من الشيطان ، واضغاث أحلام)) [4] , ليستدلوا به على صدق تمييزهم السابق.

وقد حدثنا القران الكريم عن الرؤيا في قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ ﴾ يوسف، من الآية36

---

(1) لسان العرب لابن منظور ، فصل الراء المهملة ، مادة (راى) .

(2) ينظر : النهاية في غريب الحديث : 434/1 .

(3) البحار : 61/ 181 .

(4) الكافي : 90/8 .

ولم يكن رأى ذلك ، فقال له يوسف عليه السلام : أنت يقتلك الملك ويصلبك فتأكل الطير من رأسِك ، فجحدَ الرجل أنّي لم ارَ ذلك فكان كذلك على ما عبرّ له يوسف عليه السلام .

اما الدلالة الاصطلاحية لـ (الرؤية) و (الرؤيا) ، فمستمدة من المنظور اللغوي لهما، وكأن (الرؤية) ((مقتصرة على ما تعكسه العين الباصرة من المرئيات الخارجية الحسية وتقف عندها ، اذ ذاك تأتي (الرؤيا) لتتوغل في اعماق هذه المرئيات ، وتقرأ ما وراءها من اسرار ، فتبوح بها وتطلق لمعانيها العنان كي تمثل امام المتلقي بشتى صورها ودلالاتها)) [1] .

((فالرؤيا تنأى عن وصف المرئيات والوقوف عند حدودها الواقعية وتنفذ الى ماتدخره في اعماقها ، وهي هنا تنأى عن (الرؤية) التي تعني فعلا جسدياً معيناً بالدرجة الاساس بالمرئيات ، لايصل الى عوالمها التي لايدرك ابعادها ويفض مغالقها سوى شاعر الرؤيا)) [2] , تأسيساً على ماذكرناه عن الدلالات اللغوية والاصطلاحية لـ (الرؤيا) و(الرؤية) ، يمكن القول بأن الرؤيا في الخطاب الشعري ((هي نفاذ الشاعر ببصيرته الحادة الى ماتخبئه المرئيات وراءها من معانٍ واشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها وبذلك يفتح عيوننا على مافي الاشياء المرئية من روعة وفتنة))[3] .

وبدأ تفضل(الرؤية) التي تعني غالباً ، فعلاً جسدياً محضاً ، لايلامس غير السطح من المرئيات ، ولايصل الى مكنونها الداخلي [4] .

---

[1] تأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي المعاصر ، قيس صبيح العطواني ، رسالة ماجستير: 11.

[2] ثنائيات الرؤيا في شعر طرفة بن العبد ، الاء محمد لازم ، رسالة ماجستير ، وينظر مصدرها : 10.

[3] في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق : 16 وينظر مصدره .

[4] ينظر: المكان نفسه .

إنّ (الرؤيا) على ايه حال , عصيّة على التحديد , وواسعة سعة عجيبة , تصل في احيان كثيرة حدّ التناقض فهي تكتظ بالغموض , وظلال المعنى التي تولد على الدوام , عدداً من المفارقات ضمن السياقات التي تستخدم فيها, وهذا ما جعل (نور ثراب فراي) يستعملها احياناً , مرادفاً للادب ذاته , او المكون الموضوعي له على الاقل[1] , ولعلّ هذا ما يفسّر لنا خلو المعجمات والموسوعات الادبية الحديثة الغربية والعربية من ايراد تعريف وافٍ لهذا المصطلح على الرغم من اهميته, خلا ملحق موسوعة برنستون للشعر والنظريات الشعرية التي اشارت الى انّ (الرؤيا) ((كلمة مفعمة بالغوامض والاخفاقات المعنوية التي غالباً ما تولد تناقضات في السياقات التي تستعمها, هناك رؤيا العين المجردة , وهناك رؤيا الاستحالة والكشف (التنبؤ) والرؤيا البهيجة ... وقد تكون الرؤيا كشفاً منح القدرة عليه رجل محدّث , شاعر او نبيّ او قديس .. وتزعم بالرؤيا انها تمتلك الحقيقة الا انها قد تشير الى ما هو وهمي,غير علمي متوحش أو أهوج)) [2] .

الاّ ان محيي الدين صبحي, يرى ان التعريف الذي اورده معجم برنستون يبقى تعريفاً جزئياً لانه يّرد الرؤيا الى الشاعر, في حين ان الرؤيا هي من طبيعة الادب كما يزعم لانه من طبيعة الادب ان يقدم نظرة شاملة ومستقبلية الى الحياة .[3]

ويمكن فهم منطلق محيي الدين صبحي اذا ما حاولنا تسليط الضوء على مفهومه لـ(الرؤيا الشعرية) فهي بنظره ((تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل)) [4] .

---

(1) حداثة النص الشعري: 19 , والرؤيا في شعر البياتي , محي الدين صبحي: 22 .

(2) princention encycloopedia of poetry and poetics . Prineton unrersity press . 1974, P. 990-991.

(3) ينظر : الرؤيا في شعر البياتي : 22 .

(4) المكان نفسه.

وحجته في ما ذهب اليه ان ارسطو طاليس في كتاب الشعر قررّ ان الشعر اكثر نزوعاً فلسفياً واكثر جدية من التأريخ, فالتأريخ يروي ما حدث بينما الشعر لا يهتم بما قد حدث وانما بما يمكن ان يحدث .

ثم يستطرد مستنتجاً أن الرؤيا هي تقديم نموذج مثالي, بأفضل شكل جمالي, واذا كان مفهوم النموذج المثالي مرتبطا في ذهن ارسطو طاليس بالتشخيص المسرحي, فأن تطبيقهُ على وضع أو موقف ليس بعيداً عن الفكر الارسطي, ليصل الى نتيجة مؤداها ان ما يجعل الشعر رؤيوياً هو العنصر التأملي [1] , وهو ما يتوافق مع ما ذكرناه عن المفهوم تأسيساً على الدلالات اللغوية والاصطلاحية لهُ .

ويبقى ان نوضح ان الرؤيا الشعرية صفة تخص الشاعر دون النص, ولعلّ ذلك ما يشكّل مفارقة, فلقد كانت دعوات وجهود التجديد غالباً تتجاوز الشاعر الى قصيدته, أي أن النص هو المعول عليه ومن ثم هو الهدف الأساس الاّ أن المفارقة تكمن في ان ((تشكل الرؤيا الشعرية في حقيقة الامر, مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة اي انها تعنى بتجديد الشاعر اولاً : وعياً ,وثقافة, وذائقة ,ونظرة الى الحياة والعالم , قبل ان تعنى بتجديد النص))[2] .

وبسبب مما سبق ذكره فانّ (الرؤيا الشعرية) تمتد عبر أعمال الشاعر (المبدع) كلها ... وقد ينجح احياناً , في التعبير عنها , تعبيراً استثنائياً , وفي عمل واحد, لكن ذلك امر نادر الحصول, ولذلك فهي تتشظى في اعمال الشاعر, فيكون من الضروري اذا ما ارتأينا جس مفاصل هذه الرؤيا, والوقوف عليها, وجوب فحص نتاجه مجتمعاً , بعناية حميمة .

ويميز غالي شكري بين (الرؤيا) و (الرؤية) أيضاً , (فالرؤية) تحيل على (الرؤيا) وهي في حد ذاتها احد عناصرها , وتتمثل في الرؤية الفكرية للواقع والفن, التي تمنح الاولوية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية في عناصر التجربة الشعرية .

---

[1] ينظر: حداثة النص الشعري : 11.

[2] ينظر : المكان نفسه .

اما (الرؤيا) الحديثة في الشعر فهي تلك الرؤيا التي تستمد ملامحها من جماع التجربة الانسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي, وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق, ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع وطبيعة العلاقة بينه وبين اسرار هذا الكون [1] .

ولما كان ((النقد في توصيف معرفي أهم, هو خطاب في الادب لا يتوقف عن انتاج وابداع مقولاته, ويبادل علائق التوصيل في الحقل والحقول التي ينصرف إليها, انه في هذه الحالة ليس تكملة, عدا انه ليس سلطاناً على النص ,... انه يتحول الى كتابة أخرى يشترط بنظام المعرفة, يتأسس على (الابستيمية) ، ويتمفصل بين بنيات الدوال وحقول المدلولات)) [2] .

توجب على الناقد وبرزت مهمته في الكشف عن (الرؤيا) التي تحكم النص الادبي ومن ثم أسّس خطابه النقدي الخاص, الذي هو سليل خطاب أخر متصل به ومنبثق عنه, وهكذا ظهر الى حيز الوجود ما ندعوه بـ(الرويا النقدية) في الخطاب النقدي الحديث .

---

[1] ينظر : في حداثه النص الشعري : 18 , وينظر مصدره .

[2] في اصول الخطاب النقدي الجديد, احمد المديني : 6 .

المبحث الرابع

مفهوم الشاعر الناقد

لقد ميز رينيه ويليك في كتابه ((مفاهيم نقدية Discriminations بين ثلاثه مفاهيم, الشاعر ناقداً The poet ascritie , والناقد شاعراً the critic as poet , والشاعر الناقد The poet – critic)) [1] .

ويتساءل ((ان كان يمكن للشاعر .كشاعر . أن يكون ناقداً . هل يمكنه أن يكون ناقداً جيداً ؟ أو هل كان النقد مفيداً للشاعر ؟ وهل كان اتحاد الشاعر بالناقد أو الناقد بالشاعر اتحاداً ناجحاً ؟)) [2] .

وعلى الرغم من ان ويليك لا يقدم لنا تحديدات واضحة لهذه المفاهيم الثلاثة, إلا أنَّه يضع بين ايدينا بعض الالتماعات, ويقدم لنا أمثلة لما يمكن ان يسلط ضوءاً خافتاً عليها, فهو حينما يورد تمييز (ت . س . اليوت) بين ثلاثة أنواع من النقد, ولا سيما ما يسميه (النقد الحقيقي) الاصيل, وهو نقد الشاعر الناقد الذي ينتقد الشعر من اجل ان يخلق الشعر [3] .

ويعُضد ذلك بأمثلة من الشعراء النقاد (دانتي وجوته وكوليردج) , فانه لا يثق بأتخاذهم مثالاً على نجاح الاتحاد بين الشاعر والناقد فيهم, فـ ((اتحاد الناقد والشاعر في الأغلب اتحاد قلق , واتحاد الشاعر والناقد لا يعود بالخير على النقد او الشعر ضرورة)) [4] .

((وهكذا يظل السؤال حاضراً في هذا المجال : مَنْ هو الشاعر الناقد, أهو الشاعر الذي اتقن ادواته النقدية من اجل ان يخلق الشعر , ام انه الذي توجه الى النص الأدبي من أجل ان يكون ناقداً حقيقياً... اي محترفاً ... وما هي صفة الشاعر.

---

(1) ينظر : مفاهيم نقدية , رينيه ويليك . ترجمة د. جابر عصفور : 408 .

(2) المكان نفسه .

(3) ينظر : المكان نفسه.

(4) المصدر نفسه : 425 .

الناقد : الموضوعية , وأية موضوعية؟ أهو ذلك الناقد الشاعر الذي يحاول الدفاع عن نوعه الشعري الذي يكتبه هو, لانّه يكتب ما يؤمن به حول الشعر ونظريات الشعر ... ؟))[1] .

ولئن حفل الخطاب النقدي الغربي بأمثلة مضيئة وباهرة للشعراء النقاد, كما وجدنا ذلك واضحاً في حديث ويليك عن دانتي و جوته و كولردج . فأن الخطاب النقدي العربي كان له اعلامه من هؤلاء الشعراء النقاد, فلا يمكن المرور بـ (أدونيس) ومن قبله (سعيد عقل) و(أنسي الحاج) عربياً, دون ان نقف عندهم وقفات , والاقرار بما اسدوه الى المدونة النقدية الحديثة, والخطاب النقدي الحديث من اسهامات فاعلة, أعانتنا في توسيع مداركنا في الاحاطة بجدلية التنظير النقدي والابداع الادبي, وتقريب الشقة بينهما .

ولم يخلُ المتن النقدي العراقي من أعلام فذة , حفرت لها في ذاكرة هذا المتن,أمكنة لا يمكن زحزحتها عنها, ولعل الشاعرة العراقية الرائدة (نازك الملائكة) خير من يمثل ذلك [2] , ولا يعني ذلك نسيان دور زملائها من الرواد في هذا المضمار بقدر ما يؤشر طغيان السمة النقدية عليها دون سواها, وآلا فالمعلوم أنّ لكل من (بدر شاكر السياب) و(البياتي) و(بلند الحيدري) ما لا يمكن التغاضي عنه, من الاراء والتفوهات النقدية [3] .

---

(1) الشاعر علي جعفر العلاق ناقداً , د. بشرى البستاني , جريدة الاديب , العدد 98 ، تشرين الثاني , 2005 م, ص 16 , وينظر مصدرها .

(2) ينظر: نظرية الشعر عند نازك الملائكة ، د. عبد الكريم راضي جعفر، الموسوعة الصغيرة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2000م.

(3) عُرف عن السياب ميله الى التنظير النقدي . فكانت مساهمته النقدية واراؤه تأخذ طريقها الى النشر في مجلة الآدب البيروتية, في النقاشات التي حامت حول الشعر الحر والريادة وما اليها ... وللبياتي كتاب (تجربتي الشعرية) الذي صدر في بيروت 1968 بين فيها ما يتصل برؤياه الشعرية, ورؤيته الى المتن الشعري .
أما (بلند الحيدري) فقد بلغ بعد اشتغاله وكلفه بالخطاب النقدي درجة يمكن معها عده من النقاد وإن كان ((وقف معظم ارائه النقدية على الاتجاه النظري العام فتناول قضايا اللغة والمجتمع والحداثة وعلاقة الفنان بالتراث وغالبا ما كان يرمي الى توضيح تجربته الشخصية)). بلند الحيدري ناقداً ,(دراسة) الياس سلوم, مجلة الاقلام, العدد , 11 , تشرين الثاني 1985 , ص 98 .

((فالشاعر غالباً لا يكتب نصّه ويكتفي , عليه أن يضيء هذا النص من خلال تجربته الخاصة المنفردة , واصبح مطالباً اليوم بالجديد المبتكر المتولد من قدرات فنية واسلوبية وبثقافة واسعة .... الناقد الشاعر يستريح من عناء القصيدة ليجد أمامه أفقاً يتجذر مع القصيدة ويلتحم معها ثم يخرج وكأنهُ عالم خاص منفصل)) [1] .

وهذا التلاحم الصميمي بين الذات المبدعة (الشاعرة) وبين الذات (الناقدة) يوضحّه قول بودلير : ((من غير المألوف ان يصبح الناقد شاعراً , ولكن من المستحيل أن لا يحتوي الشاعر ناقداً. إن مفتاح هذه العبارة كلمة (يحتوي) فهي تضع نظاماً للاسبقية)) [2] .

وحين يتصادم (الشاعر) و(الناقد) في شخصية (ت. س . إليوت) مثلاً – وهو امر لا مناص منهُ – فهو لا يشك في الاسبقية , إذ يرى إليوت فرقاً شاسعاً وجوهرياً بين الفنّ الذي غرضهُ ذاته وبين النقد, فالنقد لا يمكن أن يكون ولا ينبغي ان يكون غايتهِ في نفسهِ بل هو ينبغي ان يكون بطبيعتهِ , شيئاً آخر غير نفسهِ [3].

واذا كنّا قد اشرنا الى جهد الشعراء الروّاد في ميدان النقد , ومدى مساهمتهم في تطوير المدونة النقدية والخطاب النقدي الحديث , فلقد كان للشعراء الستينين دورٌ لا يقلّ فاعلية عن سابقيهم من الروّاد, فلقد وجد جيل الستينيات ((نفسه ازاء مهمتين متداخلتين متلازمتين , هما : مواصلة الحداثة التي بدأها الروّاد , والتميّز , أو ايجاد شخصيتهِ الخاصة المتميزة عن جيل الروّاد الذي كان ما يزال في ذروة تألقهِ وإبداعهِ عندما بدأ معظم شعراء جيل الستينيات , محاولاتهِ الكتابية الاولى))[4].

وهذا الحراك النقدي للشعراء الستينين ,كان هاجساً مترافقاً مع نتاجهم الابداعي , فقد صرح الشاعر سامي مهدي في معرض حديثه عن جيل

---

(1) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي , محمد مبارك : 242 .

(2) اهداف النقد المشروعة , فكتور بروميرت (دراسة) , ترجمة د . يونيل يوسف عزيز , مجلة الاقلام , العدد 3/1 , 1995 : 62 .

(3) ينظر: المكان نفسه .

(4) عن حرائق الشعر, طراد الكبيسي, من مقدمتهِ للكتاب (حرائق الشعر) , حسن الغُرفي:6 .

الستينات, الى انه ((من النادر ان تجد شاعرا منا بدون تفوهات نقدية...بل كنت تجد قصاصين ذوي باع في نقد الشعر والتنظير له)) [1] .

والطريف أن هذا النقد تمثل في مسارين,أولهما النقد الذاتي الذي ((ساعدهم في بلورة افكارهم وتحديد مفهوماتهم وبناء شخصياتهم على المستويين الابداعي والنظري))[2] .

والاخر نقد موجه الى حركة الجيل بأسره وللآخرين ..ولم يكن هذا بالأمر العسير,لا سيما أن كثيراًمنهم مزود بثقافة نظرية وبه ميل الى التنظير [3] .

ولقد اشرنا بوضوح في دراستنا للمنجز الشعري لجيل الستينات العراقي في اطروحة الماجستير ((البنى السردية في شعر الستينات العراقي/ دراسة نصية)) الى سمة خاصة وسَمَت جيل الشعراء الستينيين,الا وهي ((وجود: الشعراء . النقاد بين ظهرانيه, فكان ذلك مما يَحسب له لا عليه,الامر الذي فتح آفاقاً رحبة وفسيحة أمام أعلامه الناشطين,وبصرهم بـ(جوهر) التكوين الشعري,وأسراره الدفينة...فقد ولِدَ الشعر الستيني وهو يحمل نقاده ودراسيه بين جوانحه وفي عمق صميمه))[4] .

ولا أحسب اننا بحاجة الى بيان ما يجب أن يمتاز به الشاعر الناقد . شأنه شأن اي ناقد –من خصائص ومؤهلات عامة وخاصة ؛ لأن جميع المصادر النقدية– ولاسيما المدرسية منها. قد أسهبت في بيان تلك الخصائص والمؤهلات, واشبعته

---

(1) الموجه الصاخبة ,شعر الستينات في العراق, سامي مهدي: 360–361.

(2) المصدر نفسه: 360.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 360

(4) البنى السردية في شعر الستينيات العراقي– دراسة نصية, خليل شيرزاد علي,رسالة ماجستير , الجامعة المستنصرية, 1999م : 27.

درساً وتمحيصاً [1] , بقدر ما تكون الحاجة الى توضيح مفهوم (الشاعر – الناقد), وتأشير صفته الدلالية والاصطلاحية أيضاً.

ولا بد لنا في هذا السياق ان نذكر أن بعض الدراسات الحديثة المعنية بـ(النقد) و(التنظير النقدي) التي ((تميز, على نحو خاص, بين الناقد والمنظر: فإذا كان الناقد هو الشخص الذي يمتلك القدرة على الإصغاء الى النص, إذ يلاحقه ويتوسله في ضوء منهج ما, فإن المنظر شخص مأخوذ باختزال المسافات ...ينفذ الى ما يحتمل في دواخل النص من إشكالات تنتظر الحسم وتعد بالتجاوز, ثم يتجاوزه الى رحاب أخرى عندما يتشوف المدارات التي يمكن ان يرتادها حدث الكتابة))[2] .

ويرى الباحث أن إقامة هذا التمييز بين الناقد والمنظر استناداً الى ما عرضته الفقرة السابقة, لا يقوم على أساس علمي دقيق , وإنما يعد ضرباً من التمحل, فمن ناحية إجرائية (تطبيقية), يعمل كل منهما (الناقد والمنظر) على النص, ناصباً وكده عليه, ويتوسل السبيل إليه.

فما الذي يقوم حداً فاصلاً بين عمليهما ؟ فما المنظّر الا ناقد متمرس في اداء مهامهِ . اكتسب خبرة جيدة لإدمانه على العمل النقدي وكثرة مزاولته له, فمن خلال معالجته المستمرة والدؤوبة لمكامن الابداع في المنجز الشعري خاصة والادبي بشكل عام , اكتسب الخبرة والمران المتراكمين بفعل الاستمرارية وعامل الزمن .

---

[1] ينظر على سبيل المثال لا الحصر ما يأتي :

أ- الادب وفنونهُ , د . محمد مندور : 137 – 147 .

ب- مقدمه في النقد الادبي , د . علي جواد الطاهر , ص 338 – 351 .

ج- تاريخ النقد الادبي والبلاغه حتى القرن الرابع الهجري,د. محمد زغلول سلام:9، 59 .

د- تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع الهجري , طه احمد ابراهيم.

هـ- بنيه الخطاب النقدي , د . حسين خمري : 25- 29 .

[2] تجليات الحداثة قراءة في الإبداع العربي المعاصر , ماجد السامرائي : 183 , ينظر مصدره .

أما حسم الاشكالات , واختزال المسافات , والمجاوزة الى رحاب أخرى , وتشوّف المدارات التي يرتادها حدث الكتابة ,فلا يقتصر على أحدهما دون الآخر , بل انّ ذلك كلّه من صميم عمل الناقد فضلاً عن المنظّر, ولعل الفارق الوحيد بينهما أن((التنظير في ما يمثله من موقف ,عملية استباق للنص في كثير من الحالات))[1].

ونريد ها هنا أن نكسب الشاعر الناقد مفهوماً حديثاً ينطلق من معطيات لسانية في نظرية الاتصال التي ارسى دعائمها (رومان جاكبسون) ...وقبل هذا يجدر بنا أن نمايز بين الشاعر الناقد, أي: الناقد الذي يؤول بمرجعيتهِ الى الشعر,أو الناقد الذي بدأ مسيرتهُ الابداعية شاعراً,فتحول الى ميدان النقد فيما بعد... ولعلّ سؤالاً ملحاً يبرز عندئذٍ , مفاده: لماذا يتحول الشاعر الى (ناقد) في اطار عملية الابداع ؟ فيكون بإزاء معادلة ذات بعدين متجاورين , وغير متناقضين :

الشعر – ابداعاً

الشعر – نقداً وتنظيراً

وما الدواعي التي تقف وراء موقفه هذا من عملية التحول , على الرغم من انّهُ ما زال في منطقة الابداع ولما يغادر ساحتها الفسيحة؟!

وبحثاً عن الجواب , نسترجع مقولة بودلير التي سبق أن أوردناها , فـ(بودلير) يعتقد أن جميع الشعراء الكبار ينبغي بالضرورة أن يحتووا نقاداً .

وفضلاً عن هذا يعتقد ايضاً أن النقد ((ينبغي ان يبقى مفتوحاً شاعرياً ... وينبغي أن يفتح اوسع الافاق , وفوق كل ذلك , ينبغي أن يدخل تماماً في روح العمل الادبي بل يتحد معه كلياً))[2] , في حين أن (ت . س . إليوت) يصرُّ ((بشدة أن العمل الفني الذي يناقشه الناقد ينبغي ان لا يستولي عليه بأستخدام التفسيرات الابداعية لآن العمل الادبي في اثناء عملية الاستيلاء هذه , يفقد وجوده ويصبح شيئاً خلقه الناقد)) [3] .

---

[1] تجليات الحداثة قراءة في الإبداع العربي المعاصر , ماجد السامرائي : 183

[2] اهداف النقد المشروعه , فكتور برومبيرت : 62 .

[3] اهداف النقد المشروعه , فكتور برومبيرت : 62 .

نقول ينبغي ان نميز بين هذا الشاعر الناقد , وبين سواه من النقاد , الذين يوسمون بهذا الميسم ... وينبغي أيضاً أن نفرّق عملياً , بين الشاعر الناقد وبين من يتعاطى النقد, أو فُلْنُقل من له (تفوهات نقدية) كما يعبر (سامي مهدي)[1] ، إذ ليس كل شاعر أدلى بدلوه في مضمار النقد عُدَّ ناقداً , وانْ كانت مرجعيتهُ الاساس هي الشعر وتخومهِ وعوالمه النضرة .. فلا بد اذن من معيار آنئذ , يمكن أن نؤول إليه في تحديد الشاعر الناقد , ومن ثم يُتخّذ هذا المعيار اساساً يعول عليه في تسميته وتشخيصه بشكل دقيق .

وتأسيساً على ما سبق , فإن الباحث يرى أن ما يعتمده في اختيار الشاعر الناقد الانموذج , يتمثل في ما يتركه لنا ويصوغه من متون نقدية, تتشكل في صيغة مؤلفات نقدية (كتب . دراسات معمقة . نظريات) ولا يمكن أن تقوم الاراء اليسيرة, أو بعض الاحكام مهما كانت صفتها, معياراً يمكن الركون إليه في هذا الاختيار , ولعلّ الباحث لا ينفي أن عملية الاختيار هذه قد لا تخلو من ذاتية تفرض نفسها, ولكنه يأمل أن لا تحول ذاتيتهُ هذه دون محاولة الوصول الى الموضوعية أو ما يقرب منها على الاقل ... وعليه فإن الفصول القادمة ستنعقد في محاولة استجلاء تطور الخطاب النقدي عند الشعراء النقاد متخذين من الشعراء النقاد الستينين في العراق أنموذجاً , ميدانياً رحباً لمفاصلها , ومنطلقين من تطور الرؤيا النقدية لديهم ركيزة أساسية, دون التعكز على المسارات التاريخية التي حقبت هؤلاء الشعراء , ومن ثمَّ خطابهم النقدي , ومشغلهم المعرفي (الابستيمي) .

وبعد هذا الاستباق القبلي ,فلْنلدف الى توضيح المراد بـ (الشاعر الناقد) بحسب ما نرتئيهِ, وما يعطيه خصوصية , أو ربما الذي يشكل اضافة نوعية في مدارج الادراك المعرفي للمفهوم .

---

[1] ينظر: الموجة الصاخبة، جيل الستينيات في العراق، سامي مهدي: 360-361 .

وحتى لا يبقى الكلام محض كلام , نبتدئ بنظرية التواصل الكلامي التي أوجدها الباحث اللساني (رومان جاكبسون Roman Jakobson) في كتابه القيم (قضايا الشعرية) , المؤلف من نصوص كتبت خلال اكثر من نصف قرن (1919– 1972) , بعض هذه النصوص كتبها بالفرنسية والآخر بالانجليزية والالمانية والتشيكية , ذلك انّه كان ملمّا بأكثر من لغة وبحسب هذه النظرية تتحدد سيرورة كل (فعل تواصلي لفظي) على وفق المخطط الاتي :

سياق

مُرسِل ..... رسالـة ..... مُرسِل إليه

اتصال

سنـن

فالمُرسل يوجه رسالة الى المُرسل إليه , ولكي تكون الرسالة فعالة , فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه, سياقاً قابلاً لآن يدركه المرسَل إليه , وتقتضي الرسالة سنَنَاً (شيفرة) مشترة كلياً أو جزئياً بين المرسِل والمرسَل اليه , وتقتضي الرساله أخيراً إتصالاً , أي قناه فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسِل والمرسَل إليه, إتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه [1] .

وينسب جاكبسون , بناءً على المخطط السابق , لكل عنصر من عناصر فعل التواصل وظيفة مناسبة له , وعليه يمكن اتمام هذه العوامل والعناصر الستة الاساسية , بمخطط آخر للوظائف , وهي كالاتي :

مرجعية

انفعالية ..... شعرية ..... إفهامية

انتباهية

[1] ينظر : قضايا الشعرية , رومان جاكبسون , ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون: 27 .

ميتالسانية [1]

وهكذا فإنه يجعل لكل عنصر وظيفة منوطة به , ينشئ لذلك مفهوم (المهيمنة) أي ما يهيمن ويستحوذ على عناصر المرسِلة ويؤكد في هذا على الوظيفة الشعرية للرسالة , ويعطي لباقي العناصر وظائف متعددة, فـ(المرسِل) له وظيفة (أنفعالية) , و(المرسَل إليه) وظيفة أفهامية (ابلاغية) , وللـ(سياق) وظيفة مرجعية, وهكذا فإن للـ(إتصال) وظيفة انتباهية , وأخيراً فللـ(سنَنَ) أي (الكود: الشيفرة) وظيفة ميتالسانية .

وما يهمنا هنا من هذا المخطط , والوظائف المنوطة بكل عنصر من عناصره , هو سؤالنا : أين نضع الشاعر – الناقد في هذا المخطط ؟

ولعل السؤال يكتسب مشروعية علمية , وأهمية نقدية , اذا ما استطعنا بدقة أن نحدد موقعه , فإذا ما نظرنا إليه شاعراً وحسب , فإنَّ موقعه يتحدد بـ(المرسِل) فالشاعر ينشئ نصه الابداعي (القصيدة) , ويوجهه الى (المرسَل إليه) أي المتلقي سواء كان حقيقياً أم متوهماً , عبر سياق شعري متداول ومتعارف عليه وهو فنّ الشعر , وهذه الرسالة (القصيدة) تتخذ لها قناة فيزيقية (شكل كتابي , بصري , سماعي) , ومن خلال ألفاظ القصيدة وكلماتها وأصواتها والتي تمثل (السنَنَ) , يستطيع الشاعر اقامة فعل التواصل , ومن ثم يحقق الربط النفسي , وتؤدي رسالتهُ فحواها وقد غلبت عليها طابع (الشعرية) , وعليه يمكننا أن نعيد المخطط وقد سمينا وحددنا كلاً من طرفي الرسالة الشعرية بالشكل الاتي :

[1] ينظر : قضايا الشعرية , رومان جاكبسون , ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون: 33.

سياق (له وظيفة مرجعية)

المرسِل (الشاعر) ←——— رسالة ———→ المرسَل إليه (المتلقي)

له وظيفة (انفعالية) (قصيدة) له وظيفة (إفهامية)

لها وظيفة شعرية

اتصال له وظيفة (انتباهية)

سنن لها وظيفة (ميتالسانية)

ولكن, أين يمكن أن نضع الناقد يا ترى؟ هل يمكن وضعه في موقع (المرسَل إليه) ؟ , واذا ما وضع في هذا الموضع , فمن هو المرسل ؟ هل هو (الشاعر) ؟! .

ولعل الجواب بالنفي هنا هو الانسب , لان الشاعر لا يوجّه قصيدتهُ إلى (الناقد) مطلقاً , بل هي موجهة الى الجميع دون استثناء وهذا ما نلمسه من برم الشعراء والادباء عامة بالنقاد , فلأمرٍ ما قال الفرزدق : ((عليَّ أن أقول وعليكم ان تحتجّوا)) , حينما أخذ عليه رفع أخر البيت من قوله:

وعضُّ زَمان يا ابنَ مروانَ لَمْ يَدَع من المالِ إلاّ مُسْحَتاً أو مُجلَّف [1]

وقد كان (فلوبير) ((أشد أعداء النقد عامة والنظرية النقدية خاصة , إذ كتب الى صديقه يقول: (النقد شئ مؤسف) , فكان يعدّ النقّاد صنفاً سيئاً من الناس يثير الضغائن , والنقد ادنى حلقة في سلم الادب))[2] .

واذا سلمنا افتراضاً بأنه يؤدي دور (المرسل : المنشئ) , وهو يوجّه رسالة الى (المرسل إليه : المتلقي) شأن خطابه في ذلك شأن اي خطاب تواصلي , بغية ايصال رساله إبلاغية (إفهامية).. فإّننا نواجَه ها هنا بإعتراض وجيه, فليس (الناقد) هو مرسل النص أو منشئهُ , فمهمة ذلك تقع على عاتق الشاعر (المبدع) ..

---

(1) ينظر : تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع عشر الهجري, طه احمد ابراهيم:53 – 54 . وقد وردت هذه الرواية في مصادر متعددة , ينظر مثلاً : نزهة الالباء في طبقات الادباء للانباري:20 , وطبقات الشعراء للجُمحي:14 .

(2) اهداف النقد المشروعة , فكتور بروميرت :62 .

وما نريد أن نصل إليه أن مفهوم الشاعر الناقد ينطوي على ازدواجية على صعيد (التلقي والارسال) اي كونه متلقياً للنص , وهو متلق بارع فلا ((يصلح الناقد عالماً فحسب ولا أديباً ذوّاقة وكفى , وانَّما هو لَمٌّ العلم أو المعرفة والموهبة الادبية أو الذوق الفنّي)) [1] .

واستثمار ذلك كله في خدمة النص , وايلاء عناية خاصه به , ولا يقتصر الامر على ذلك بل يؤدي الناقد دوراً مماثلاً لدور المنشئ (الشاعر) فيأخذ دور المرسل حينئذ لكي يوجّه خطابه للمتلقي (القارئ أو السامع) عبر المخطط التواصلي ذاته ...

فالناقد يبني خطاباً على خطاب آخر , وهو يصوغ خطابه النقدي اعتماداً على الخطاب النقدي المعدّ سلفاً ... ومن هنا يمكن فهم الاتجاهات الحديثة في زاوية نظرها الى الخطاب النقدي كونه ((يتطلب ضرباً من ضروب التعاقد الضمني بين المرسل والمتلقي لفهمه النقد لغة تتكبً على اللغة . واللغة بطبيعتها تحمل معها قوانين فهمها التي يتدفق على اختزانها وتمثلها كلّ من المتكلم والمستمع . ولانه لغة تحتال لفهم آليات لغات اخرى , فهو يرتبط دون شك , بهذه اللغات ... وهذا يعني ان الخطاب متصل بخطابات أخرى))[2] .

وتنبغي الاشارة الى أن ((مزية النقد بصفة عامة لا تقتصر على اضافة سبل جديدة تتذوق بها اعمال الاخرين , بل تتجاوز ذلك الى أشاعة المفاهيم السليمة لكيفية بناء المعمار الادبي))[3] .

وفضلاً عما تقدم عن الازدواجية التي تكتنف مهمة الناقد في التلقي والارسال, فإننا يمكن أن نبرّر وهذه الازدواجية , إذا ما انعمنا النظر في المفهوم ذاته , فكونه ناقداً, يبيح موقع المتلقي (المرسل إليه), الذي يصبَ عنايته وجهده على النص المتلقى

---

(1) تطور النقد الادبي والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الاول من القرن العشرين , د . حلمي علي مرزوق :425 .

(2) مئه عام من الفكر النقدي , سعيد الغانمي , ص 11 .

(3) تطور الاساليب النقدية في الادب العربي , يوسف نورعوض , ص 10 .

(القصيدة) , وكون مرجعيته شاعراً (مبدعاً) عالماً بأسرار الفن الشعري وسبله ووهاده, يبيح له أن يحتل موقع (المرسِل) , ليس مرسِل النص الشعري ؛ لأن ذلك من صميم عمل الشاعر , ولكنه مرسِل الخطاب النقدي المنْبني أساساً على الخطاب الشعري .

وربما ترد اشكالية على التوصيف السابق فقط , اذا ما اتحد (المرسِل) و(المرسَل إليه) في شخصية الشاعر الناقد , فيما لو حاول أن ينقد نتاجه الشعري ذاتياً , فيكون في الوقت ذاته (المرسِل: الشاعر) و(المرسَل اليه: الناقد), و (المرسِل: الناقد) .

ويمثّل بناء هذا المخطط , وصف العلاقة بين الشاعر والناقد :

الشاعر ← النص الشعري → الناقد (المرسَل إليه)

(المرسِل) النص النقدي (المرسِل)

ويمكن التمثيل لهذه الاشكالية من التراث النقدي العربي , فيما عُرِف عن الشاعر (الشريف المرتضى) أنه كان يقوم بنقد نتاجاته الشعرية , بعين الناقد المتبصَّر وبموضوعّيهِ تامّة [1] .

وقد تحقق ذلك في الخطاب النقدي للشعراء الستينيين في العراق ايضاً , ((فقد كان ثمة نقد ذاتي مارسه الشعراء أنفسهم تجاه جيلهم , وتجاه بعضهم بعضاً بصرامة شديدة))[2].

((ولا شكّ أنّ في اهاب كل شاعر ناقداً كامناً , اِلاّ أنّ هذا الناقد بالقوة لا يفصح عن ذاته , كناقد فعلي , اِلاّ في فترات محدّدة تلي لحظة الاستغراق في الكتابة غالباً)) [3] .

---

[1] القارئ المبدع، نقد الشريف المرتضى لنصه، د. مشتاق عباس معن، مجلة جذور، ع3، 2004: 23 .

[2] الموجة الصاخبة, سامي مهدي : 362 .

[3] عشبة من دخان اللغة , تأملات في كتابة القصيدة , د . علي جعفر العلاق , (شهادة) , جريدة الاديب , عدد خاص عن الشاعر والناقد علي جعفر العلاق : 3 .

ولم يعد مقبولاً بعد الان تعريف (ستانلي هايمن) في كتابه (النقد الادبي ومدارسه الحديثه) للنقد الحديث بأنهُ ((استعمال منظم للتقنيات غير الادبية ولضروب المعرفة غير الادبية أيضاً على سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الادب)) [1] , لأنّ القسم الاغلب من الاتجاهات النقدية الحديثه , تلحّ على ضرورة تأسيس نقد وصفي محايث يستمد كل مقوماته من اللغة ذاتها وينهمك بمعاينة النص الادبي بوصفه نسيجاً لغوياً ومثل هذا النقد يرفض الاتكاء على التقنيات وضروب المعرفة غير الادبية [2] .

وهكذا نصل الى نتيجة أن الشاعر الناقد هو من يستثمر عمله الابداعي بوصفه شاعراً في توظيف مفهومه , وتوسيع معرفته بالشعر , وفقاً لتجربتهِ في قراءة النصوص الشعرية الاخرى .

فالناقد الحقيقي هو من يستفيد من ضروب المعرفة , بمختلف اشكالها وأجراءتها في الكشف عن جمالية النص الادبي , ما دام هدف النقد هو اضاءة وكشف جماليات هذا النص .

ويبقى اخيراً أن نؤشر خلو أو ندرة الخطاب النقدي الستيني من (الشاعرة الناقدة) إلاّ في نماذج استثنائية لا تقوى على الوصول الى هذا التوصيف , كما اشتملت عليه حركة الشعراء الروّاد , مثيل الشاعرة الناقدة (نازك الملائكة) وجهودها النقدية التي ارتفعت الى اجتراح نظرية جديدة للشعر [3] .

ويمكن القول اجمالاً لما تم عرضه في ما سبق , وبناءً على التمييز بين (الرؤية) فعلاً فيزيائياً محضاً , لا تتجاوز العين أداةً للبصر , و(الرؤيا) فعلاً مغايراً يرى الباحث أن (الرؤيا) سواء ما يتصل بها في المنجز الشعري، اي : (الرؤيا الشعرية) , أم ما يتصَل بها في المنجز النقدي , أي (الرؤيا النقدية), لا تقتصر على

---

(1) النقد ومدارسه الحديثة, ستانلي هايمن, ترجمة: د.احسان عباس ود.محمد يوسف نجم:22/1 .

(2) ينظر : اللغة الثانية , فاضل ثامر : 110 .

(3) ينظر نظرية الشعر عند نازك الملائكة , د . عبد الكريم راضي جعفر , الموسوعة الصغيرة , بغداد دار الشؤون الثقافية العامة , 2000 م.

ذلك الفعل الفيزيائي بل تنطلق الى مَدَيات أبعد غوراً , واعمق رحاباً في الفحص والمعاينة .. بل إنْ كانت (الرؤيا الشعرية) محل أخذ وردّ بين ارباب الشعر ومعاينيه, فأختلفت زاوية النظر إليها , فإنّ (الرؤيا النقدية) تركّز في معاينتها على تلّمس الهيكل الموضوعي والارهاصات الفكرية لما يجول في النص الادبي , وابراز ذلكما إنّما يقع على عاتق الناقد بوجهٍ عام , والناقد الشاعر على وجهِ أخص .

الفصل الثاني

منطلقات الخطاب النقدي الحديث ومرجعياته

المبحث الاول: المرجعية التراثية .

المبحث الثاني: المرجعية الحديثة .

المبحث الثالث: جدلّية الذات / الآخر في الخطاب النقدي العراقي الحديث ,دراسة موازنة

الفصل الثاني

منطلقات الخطاب النقدي الحديث ومرجعياتهِ

يشير الدكتور (محمد خرماش) إلى أنّ ((العلامات اللغوية لا يمكن أن تكون ذات قيمة دلالية في حّد ذاتها وإنما تكتسب تلك القيمة حينما يمكن أن تُحوَّل أو ترجع نحو شئ ما . لكن المرجع هو غير المدلول , لأن المدلول هو حاصل الجمع بين الشئ واسمه, أما المرجع فهو حاصل الجمع بين الصورة السمعية أو البصرية (المقروءة) وبين المفهوم أو التصور الذهني وهو ما تؤدي به العلامة كلها ويسمى بالمرجعية))[1] .

ويدعو (خرماش) الى ضرورة التمييز بين المعنى والمرجع في دلالة العلامات أيضاً فمعرفة المعنى تقتضي معرفة باللغة أساساً , أما معرفة المرجع فتقتضي معرفة التوسعات الاصطلاحية في استعمال ذلك المعنى ولذلك فإنَّ الوظيفة المرجعية في اللغة لا تجعل العلامة في اتصال مع عالم الاشياء الحقيقية, لكن مع العالم المدرك داخل التشكيلات الثقافية , فلا تكون الاحالة على شئ من الواقع ولكن على شئ من الفكر [2] .

وتأسيساً على هذا الفهم لمفهوم المرجعية سنمضي في هذا الفصل بتتّع مسار مرجعية الخطاب النقدي العراقي الحديث ومنطلقاتهِ , مركزيّن الجهد على ثلاثة محاور تشكّل التصّور الذهني داخل التشكيلات الثقافية لها , وتتمثل هذه المحاور في الاتي :

1- المرجعية التراثية .

2- المرجعية الحديثة .

3- جدلية الذات / والآخر في الخطاب النقدي العراقي الحديث (دراسة موازنة) .

---

[1] مفهوم المرجعية واشكالية التأويل , د . محمد خرماش , مجلة الموقف الثقافي ,1997، ع35 : 9, وينظر مصدره .

[2] ينظر : المصدر نفسه : 35 – 36 .

ومحاولة فحص ومعاينة هذه المحاور الثلاثة , ستكون دعامتنا في تكوين وأقامة العمود الأساس لمباحث هذا الفصل, وسنحاول أن نقرن المفهوم الرؤياوي (النظري) , بما يعزّزه من آراء ونظرات نقدية سديدة , أو نظريات وردت في تضاعيف من الخطاب النقدي للشعراء النقّاد الستينيين في العراق , ليتحد الجانب النظري بالتطبيق العملي , ومن ثمَّ لا يكون لهذه المحاولة مأخذ الوقوع في وهاد التنظير على حساب التحقّق الفعلي لهذا التنظير في الاطار العملي التطبيقي , أو سيادة أحد الجانبين على الآخر , فالخطاب النقدي الحديث والحقيقي لا يكتمل ولا يحقّق الفائدة المرجوّة منه , مالم يتعانق هذان الجانبان , ويُكمل أحدهما الآخر , فهما كجناحي الطائر الذي لا يستغني عنهما في عملية التحليق , والتي لا يمكن تحققها أيضاً بالركون إلى أحدهما .

المبحث الأول

المرجعية التراثية

يُعَدّ (التراث) منطلقاً خصباً ومعيناً لا تُستنفد موارده الثرّة , ينهلُ منه الواردون على مختلف مشاربهم , فليس بمستطاع المبدعين أياً كانت صفتهم (شعراء, نقّاد , روائيون , باحثون ...) أن يطووا كُشحاً عنه , أو يقللوا من أثره البالغ في التكوين الثقافي والمعرفي بشكل عام والتكوين الابداعي (الشعري والنقدي) بشكل خاص , مهما بلغت الادعاءات أو وصلت الآراء المتطرفة حيناً , والمنكرة حيناً آخر , لهذا الرافد في نسغ الابداع .

فليس ((الموقف من التراث موقفاً من الماضي وإنَّما هو موقف من الحاضر, فبحسب موقفي من الحاضر يكون موقفي من الماضي وليس العكس كما يقال أو يظن))[1] على وفق ما يرى محمود أمين العالم مثلاً , ولأنَّ التراث لا يوجد في ذاته وأنما هو قِراءَتُنا لهُ , وموقفنا منه وتوظيفنا له, كما يؤكد العالم ايضاً [2] , فسينصب جهدنا في ابراز قسمات هذه القراءة ((من حيث هو تصور يبدأ بتأكيد ما يقوم بهِ القارئ من اختيار لمعنىً بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقروء , وينتهي بأداء القارئ. لهذا المعنى المختار , بما يكشف عن خصوصية فهم هذ القارئ , أو كيفية أدراكه النص المقروء ...خصوصاً حين تقرن القراءة بالاكتشاف والتعرف وانتاج معرفة جديدة بالمقروء)) [3] .

إنّ الاستقصاء الشامل للخطاب النقدي للشعراء النقّاد الستينيين , يبّين بجلاء, تأثرهم جميعا بالتراث على مختلف انماط تفكيرهم , ويؤكد الوعي النقدي وأهميته القصوى لديهم , وإن كان هذا الوعي لا يلغي الاختلافات بينهم وبين رؤاهم, وقد اتخذ هذا التأثر بشكل عام أشكالاً ثلاثة يمكن الاشارة اليها بالآتي :

---

(1) قراءة التراث النقدي , د . جابر عصفور : 68 , وينظر مصدره .

(2) المصدر نفسه: 68 .

(3) المصدر نفسه : 12 .

1- **النظرة التقديسية** : التي تتخذ التراث أنموذجاً تتحقق به عناية الاديب في محاكاتهِ والنسج على منواله . وهذه النظرة تُعدَّ سلفية كونها , تجعل التراث يحتويها, ولا تحتويه فضلاً عن التنازل عن وعي الحاضر وضروراته .

2- **النظرة التطرفية الرافضة** : التي تضع التراث في مواجهة الحاضر والمستقبل , لذا فهي تعاديه , وتجعله خلف ظهرها . وهذه النظرة تؤكد استلاب الذات لا بوصفها حاضراً متخلفاً فحسب , بل بوصفها حضارة وتاريخاً .

3- **النظرة التوفيقية** : وهي نظرة تحاول الامساك بالعصا من الوسط فهي نظرة توفيقية في منطقها , واقعية في جوهرها , تُعَّد التراث رافداً ضرورياً لإضاءة الحاضر واستكشاف المستقبل [1] .

((إنّ كل خطاب نقدي عن التراث النقدي ومن ثم كل نمط ينطوي على استعارة معرفية كامنة , هي صياغة لنموذج معرفي (ابستمولوجي) يوجه الخطاب في فعله أو النمط في اتجاه حركته))[2] .

ومنهجنا في تلمس تجليات الخطاب النقدي الحديث للتراث , ينطلق من الجانب التطبيقي له, ((على نحو تغدو معه العبارة واضحة للتراث نفسه, من حيث هو معطى أو مدرك يتم التركيز على جانب من جوانبه , ... مشيرة الى مجالات معرفية مغايرة , أقرب الى (نقد النقد) من حيث هو نشاط معرفي ينصرف الى مراجعة الاقوال , كاشفاً عن سلامة مبادئها النظرية وادواتها التحليلية واجراءاتها التفسيرية))[3] .

ينطلق الشاعر الناقد الدكتور (حاتم الصكر) في دراسته عن التراث , من تحديد المصطلح ووضع حجر الزاوية التي يتعامل بها مع التراث , فهو ((يستبعد التعامل الشعري العاطفي مع التراث الذي يتسلل الى وعي الافراد الذي يشكل الانسحاق تحت

---

(1) ينظر معنى الوعي الشعري بالتراث , حاتم الصكر , الاقلام ع 3 , 1986: 69 . وينظر أيضاً : الكتابة النقدية في ضوء المنهجيات الحديثه, حاتم الصكر , ضمن كتاب : حركة النقد الادبي في الاردن , أوراق ملتقى عمان الثقافي الثالث , 25 آب – 1994: 57– 58.

(2) قراءة التراث النقدي , د . جابر عصفور : 84 .

(3) المصدر نفسه : 11 .

النموذج الغربي الجديد تحدياً لحاضرهم وحصاراً لقدراتهم البشرية والحضارية))[1] ، وكذلك فهو يستبعد ((الاصوات والدعوات التي تتنازل عن تقويم التراث والنظر إليه عاملاً ثقافياً ... عن حق الحاضر في استدعاء الماضي درساً ومعيناً))[2] .

وهكذا فإن الصكر يستبعد هاتين النظرتين المتطرفتين (مع) أو (ضد) التراث, لأنّهما لا يقدمان وعياً أبداعياً , وعليه فهو ينطوي تحت النظرة التوفيقية التي سبق الحديث عنها .

ولعلّنا نلمس اهتمام وعناية حاتم الصكر بالتراث من عنوان دراسته :

((معنى الوعي الشعري بالتراث , الشعر الحديث والتراث : مرحلة ما بعد الرّواد)).

فهو منحاز الى التراث لذا ((كان ضرورياً للباحث أن يقف عند التراث مفهوماً ووعياً في مساحة ثقافية يعتقد أنها تتداخل والوعي الشعري))[3] كما يقول .

ويورد تمييزاً بين (التراث Heritdye) و(التقليد) أو(المأثور Tradition) اعتماداً على المعجم الادبي المتداول ((فألاول هو ما خلفّه السَّلف عن آثار علمية وفنية وأدبية مما يعتبر (كذا) نفيساً بالنسبة لتقاليد الحاضر وروحه . والثاني يشمل كل ما تواضع عليه الادباء قديماً من صور بلاغية وتركيبات اسلوبية توارثها عنهم الادباء المعاصرون)) [4] .

ويشترط ((الوعي بالتراث من جملة ما ينبغي أن يكون وعياً مقصوداً في كتابة الشعر حتى يتم التوافق المنشود بين القديم والجديد))[5] , ويصطف مع إليوت في قوله : ((إنّ التراث لا يورث . فإنْ رغبت فيه فعليك أن تبلغه بجهد عظيم)) [6] .

---

(1) معنى الوعي الشعري بالتراث، حاتم الصكر، الأقلام، ع3، 1986 : 66 .

(2) المصدر نفسه : 67 .

(3) المصدر نفسه : 66 .

(4) المصدر نفسه : 67 .

(5) معنى الوعي الشعري بالتراث، حاتم الصكر، الأقلام، ع3،: 68 .

(6) المصدر نفسه : 69.

وعلى الرغم من أنهّ يبتدأ بفحص هذ االوعي النقدي عند أدونيس , الاّ انّه ينتقل الى ما بعد الروّاد ومشروع وطموح هؤلاء في تحديث القصيدة , لِيَخْلصَ الى أنَّه ((لم يجد الرّواد تعارضاً بين تحديث القصيدة العربية واستلهام التراث العربي , بل عدّوا حداثتهم حلقة في سلسلة متصلة تبدأ في زمن مبكر ... وحتى أولئك الشعراء الذين رفضوا ظاهرياً ضمن رفضهم للماضي والتخلف , نجدهم يقفون تحت تأثيره في بناء الجملة الشعرية وموسيقى القصيدة ولغتها ومظاهر أخرى تتضح للقراءة المتمعنة)) [1] .

وقد وجد الجيل التالي للرّواد في تطويع بحور الشعر الخليلية, على وفق ما يتطلبه رؤاهم الجديدة, وتمثلهم لإيقاع عصرهم المزدحم بالمؤثرات الصلة الحقيقية بالتراث الشعري , فقد ((حاولوا أن يطلقوا محتوياتها التي عرفناها لدى الروّاد فلم يعد الرجز والهزج والوافر والمتدارك هي بحورهم الأثيرة فهناك إحياء لبحور اخرى لعل المتقارب أشدّها حضوراً كما أنهم أخذوا يميلون الى استخدام تفعيلة (فاعلن) لا (فَعلن) لما تعطيه الاولى من هدوء بسبب تباعد سكناتها ... عكس ما في (فعلن) من الحاح موسيقي وسرعة نغمية)) [2] .

على الرغم من أن حاتم الصكر لا يقدم بين يدي حكمه النقدي ها هنا ما يعّزز ذلك من أدلةَ احصائية منبثقة عن واقع المتن الشعري الستيني ... ومع ذلك فإنَّ ملاحظته عن ايثار الروّاد لبحر (الرجز) والوافر والمتدارك والمتقارب تبقى سديدة, وانْ كان الدكتور (محسن اطميش) قد أشار الى أن المتابع للشاعر الجديد يجدهُ قد منح نفسه الحريّة التامة في الافادة من كافة التشكيلات العروضية التي يراها سائغة مقبولة ولائقة غير نابية... [3] .

---

[1] المصدر نفسه : 71 .

[2] المصدر نفسه : 75 .

[3] ينظر : النمطية والتنوع في موسيقى الشعر العراقي الجديد , د . محسن اطيمش , الاقلام , ع : 11 – 12 / 1992: 68 .

إلاّ أن ثمة بحوراً أخرى حظيت بأهتمام الشاعر الحديث , بل وربَّما نالت عناية اكبر من الوافر والمتدارك , فمن ذلك البحر الكامل وتنوع التشكيلات العروضية التي تنبعث عن تفعيلته ((ذلك ان العروضيين يذكرون أن لهذا البحر من الصيغ العروضية التي تقع أضرباً ما يفوق عدد مثيلاتها في أي بحر آخر , ولذا فإنَّ حرية الشاعر في الافادة من هذه التشكيلات , ستكون واسعة رحبة))[1] .

((أما تشكيلات بحر الرمل الاكثر شيوعاً في الشعر العراقي الحديث فهي معدودة , فالرمل ... ذو تشكيلات لا تتجاوز الاربع تقع أضرباً وهي : (فاعلاتن , فاعلن , فاعلانْ فاعلاتانْ) وهذه الصيغة الاخيرة نادرة الورود في الشعر الحديث))[2] .

ولذلك نجد أنه ((ليس غريباً أن قصائد الشاعر يوسف الصائغ التي نشرها في (قصائد غير صالحة للنشر) جاءت على بحر الرمل ذي الانسيابية النغمية والصوت الغنائي العالي, بحكم كثرة حركات تفعيلاته وسكناتها)) [3] .

أما ما ذكره الصكر عن بحر الهزج فليس بالدقيق ويخالفه الدكتور (محسن أطميش) في ذلك فقد قال عن البحر ذاته : ((ليس بين يدي الباحث من احصاءات لشعر مرحلة الروّاد ومَنْ تلاهم غير ثلاث قصائد من مجموع 2133 قصيدة حرة , ولذا فأنّه لا يشكل ظاهرة ايقاعية تستحق الوقوف طويلاً , وهو بحر ضيق الى حدّ بعيد , ذلك أن له ضربين فقط وهذا مما يسهم في ضيق التشكيلات وضربهُ سالم في اغلب نماذج الشعر العربي القديم ايضاً))[4] .

وينتهي الصكر الى نتيجة مفادها : ((انّ جيل ما بعد الروّاد في ما واصل من تقاليد شعرية أو ما قطع إنما يحمل جذوة الشعر ليوصلها الى ايدٍ أخرى تتكون وتقوى حتى تغدو جديرة بحمل شعلة الشعر التي لا تنطفئ)) [5]، وكأنّي به يتنبأ بما سيؤول

---

(1) المصدر نفسه : 71 ، وتنظر مصادره المعتمدة .

(2) المصدر نفسه : 73-74 .

(3) معنى الوعي الشعري بالتراث , حاتم الصكر : 81 .

(4) النمطية والتنوع في موسيقى الشعر العراقي الحديث , د . محسن أطيمش: 74 .

(5) معنى الوعي الشعري بالتراث , حاتم الصكر : 83 .

إليه هذا الجيل ونتاجه الابداعي من تطور محتوم , توصله الى أبعد المرامي في سلمّ الرقيّ والنمو الطبيعي , ومن ثم يقوم هو الآخر بتسليم (جذوة الشعر) إلى أجيال لاحقة تكون مؤهلة لإتمام هذه المهمة .

وللشاعر الناقد الدكتور حاتم الصكر أيضاً مساهمة جدية وفعالة في معالجة نصوص تراثية بعيون معاصرة – اذا صح الوصف – تتجلى في منجزه النقدي ((البئر والعسل قراءات معاصرة في نصوص تراثية)) , فالعنوان أول ما يضعنا ازاء هذه الثنائية الماتعة (التراث) و(القراءة المعاصرة) ليحقق تنبيهاً للتراثيين, إلى قراءة مرنة يجدون فيها من النصوص ما خفي وراءها , كما يشير المرحوم الدكتور (علي جواد الطاهر) في كلمة له ثُبتت على الغلاف الاخير من الكتاب .

والصكر يُعنى في هذه القراءات المعاصرة اذن , بما يؤديه النص من معنى بعيد بعد المعنى القريب ... فلا يكتفي بالفهم والشرح وأنَّما يمضي الى التوسع بشكل موغل في الماضي الذي يحتوي التراث ويؤطره , فيجدُ درساً نصياً ممكناً في لقية بابلية أو رقية من أور أو خبر عن شاعر جاهلي , ومحاورة لصوفي , ونادرة لمجنون ... بل يجد كما ينص أيضاً , مَتْناً هائلَ الفخامة في شعر العميان وتبصراتهم التي كادت ترى ما لا تراه أعينهم المطفأة فكانت العصا المبصرة عنواناً لمقاربة اللامرئي والمرئي معاً في نص البصر والبصيرة [1] .

ويشخص الدكتور حاتم الصكر مشكلة التراث أو اشكاليته *,

---

[1] ينظر : القرّاء ينفرون من شعر النقاد لأنه لا يفعل رؤاهم , حاتم الصكر , حوار أجراه عبد الرزاق الربيعي , جريدة الزمن , السنه السادسة , العدد 1546 , 2 تموز 2003 .

* يستخدم الجابري هذ المصطلح بمعنى متولد عن قراءته في (البنيوية) الفرنسية المعاصرة –خصوصاً كتابات ميشيل فوكو ويحدده على النحو التالي: ((الاشكالية ... منظومة من العلاقات التي تنسبها – داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر امكانية حلها منفردة ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في اطار حل عام يشملها جميعاً . وبعبارة أخرى إن

ويرى أن هذه الاشكالية ((قائمة فينا نحن متلقي هذا التراث ... نختلف حوله , أي حول سبل الاتصال بهذا التراث والطرق التي تؤدي إليه , فالماضي ليس هو التراث قطعاً لكن ما يشع علينا ويحضر في وعينا هو الذي يتحدى الصلة بالتراث على المستوى المعرفي)) [1] .

أما اسلوب المعالجة , فقد أعتمد الناقد على منهج التأويل الذي يبحث عما وراء بنية السطح أو ما يظهر من النص في القراءة الاولى , ثم الذهاب الى بواطن يتيحها الحفر النقدي والتأويل خاصة فيظهر ما في النصوص من متون غائبة أو مغيبة ...

وهكذا يستثمر (الناقد) العنوان والواجهات الخارجية مستنداً الى حجج لسانية في النص نفسه ... ومع اقراره بأنَّ كل قراءة هي تحميل وتوجيه وتأويل يتطابق بالضرورة مع نص (المبدع) فلا ينطلق الصكر في قراءته من حقائق نهائية ... بل يرى ان النشاط التأويلي هو انتصار للنص ويجد نفسه احياناً أقرب الى النص من مبدعه .

ويبوح الناقد الدكتور الصكر بما يحمله (البئر) و (العسل) من شحنة دلالية في مقدمة الكتاب , بدءاً بالعنوان –عنوان المقدمة– : بئر النص ، وعسل القراءة , فيمضي ليقول : ((إنَّ البئر في هذا الكتاب هو النص , خبر ما أو حدث ما أو قصة عاملتها بكونها متوناً معروضة لقراءة التأويل لا التقويل . إنني لم احاول (استنطاق) النص , أي : مساءلته وافتراض الاجابة بل حاولت (إنطاق) النص , أي البحث عما يمكن ان يقوله , فما هو غير متاح على سطحه ومما لا تعطيه أبنيتُه اللفظية للقراءة الاولي [2] .

الاشكالية هي النظرية التي لم تتوافر امكانية صياغتها , فهي توتر ونزوع نحو النظرية , أي نحو الاستقرار الفكري)) نحن والتراث , محمد عابد الجابري , بيروت , 1982: 39.

[1] المصدر نفسه .

[2] البئر والعسل , حاتم الصكر : 7 .

أما العسل فهو (اللذة التي تتيحها القراءة) ... فكل قراءة احتمال , وانفتاح على قراءة أخرى ،ودعوة لإنبثاقها [1] .

وليت الناقد ادخر جهده , ولم يكلف نفسه هذا العناء في توضيح دلالة العنوان ففضلاً عن قولنا : إن هذا العنوان (البئر والعسل) لا يلتبس على أحد ادراك مافيه من شحنة دلالية وجمالية أيضاً لما يحمله من استعارة لطيفة , فقد أغنى المقتطف الذي ابتدأ به الكتاب – المأخوذ عن قولة أبن المقفع من كتاب (كليلة ودمنة) مهمة توضيح النهج الذي يسلكه الناقد , ويبين طريقة تعامله النقدية مع النصوص التراثية المتنوعة ... [2] .

ولا يفوت الناقد الاشارة الى أن ((وصف النصوص بأنها تراثية لا يحيلها الى الماضي كإرث خارج طاقة القراءة , بل يحدد زمنها مما يخدم السياق الذي يستند إليه التحليل)) [3] .

ولكي ننظر بعين فاحصة , الجهد الدؤوب لهذا الشاعر . الناقد , ومدى اعتزازه بهذا المنجز النقدي , على الرغم من كونه أصغر نتاجاته حجماً وأقلها تعمقاً في المعنى المعرفي واستخدام المصطلح والمفاهيم , ولكن اجتهد في أن ينجز فيه اسلوبية شعرية تعالج حكايات وقصصاً وأخباراً من التراث فجاءت اللغة ذات وهج شعري مع المحافظة على نقد الموضوعات التي تموجت في هذا الكتاب [4] .

وبغرض التعرف على رؤيا الصكر النقدية لابد لنا أن نراجع بدقة ما أفصحت عنه هذه الرؤيا , لا سيما في معالجة لما اسماه : ((الحكمة الرعناء : حول القدرة التوصيلية في الجنون)) .

وقبل أن نلج صميم هذه الحكمة الرعناء , لعل تعليلاً منطقياً لتساؤل منطقي أيضاً يفرض نفسه , فما الذي يدعو الناقد الى الخوض في هذا الميدان ؟ أعني :

---

(1) المصدر نفسه : 8–9 .

(2) ينظر: هذا المقتطف في ص 5 قبل التقديم , و ص 25 من الكتاب نفسه .

(3) المصدر نفسه : 10 .

(4) ينظر : القراء ينفرون من شعر النقاد, حاتم الصكر , جريدة الزمن، السنة السادسة، العدد 1546، 2 تموز 2003 . .

العناية بالموروث والمتن التراثي , ليشمل , الاخبار والاساطير وبعض الامثولات , والحكايات , والتعويذات , والمطالعات , انطلاقاً من رؤيا معاصرة للتراث مقرونة بوعي للعصر ؟

إن الوقوف على التعليل المنطقي لهذا السؤال , يعيدنا الى ربط الممارسة النقدية بالرؤيا الايدلوجية وأدلجة الخطاب النقدي , فهذا النزوع الى أفياء العالم التراثي بكل ما يحويه من مدهش وغريب يخفي وراءه أسباباً أُخر ,

تكمن في صميم عمل الناقد , ومدى الحرية التي يسمح له بها أن يتحرك بها للابحار في النص , وصولاً الى سواحله المتدفقة عطاءً والممرعة خصباً .

فالناقد يتمثل ها هنا (الماضي الحي) وهي مقولة مستلة من الادبيات الايديولوجية , ليحولها بحركة التفافية الى مقولة أدبية .

((إنّ مثل هذه المقاربات الجديدة في النقد تعطينا الحق في العودة الى أيّ نص أو وثيقة مهما كانت تراثية لمراجعتها وقراءتها بعين أكثر براعة ودقة في التقاط الدلالات التي غيبتها قراءات سابقة .. بهذا أيضاً تسقط تهمة أن هذا النص (تراثي) أو قديم وهذا النص (جديد) , كما يصبح (الماضي الحي) حياً حياة طبيعية))[1] .

وبعبارة أخرى إنّ اللجوء الى قراءة التراث ينطلق ((من الشعور بتخلف الحاضر وانكسار اليقين العام , وتخلخل المشاريع الفكرية السائدة , والرغبة المبطنة (المكبوحة , الممنوعة) في الانتقال من مبدأ الضرورة الى مبدأ الحرية , ومن واقع منهزم الى واقع منتصر)) [2] .

ومن هنا يمكننا ان نفسر ارتباط الرؤيا الفنية بالايدلوجي , ومن ثم , تأمّل العدد اللافت من الندوات والحلقات الدراسية والمؤتمرات التي عقدت حول التراث من

---

[1] مشهد الخطاب النقدي في العراق , مراجعات ومواقف, جمال جاسم أمين , جريدة الاديب, السنة الثانية العدد / 72 , ايار / 2005 : 6 .

[2] قراءة التراث النقدي , د . جابر عصفور : 46 .

منظـور العمـل السياسـي , واكتشـاف الهويـة , وجـدل الانـا والاخـر .. ومـن أهـم هـذه الحلقات الدراسية [1] :

1) مؤتمر الابداع الفكري الذاتي في الامة العربية , الذي نظمتهُ جمعية الامم المتحدة بالاشتراك مع جامعة الكويت 1980 .
2) الندوة العلمية التي نظمتها معهد التخطيط القومي بعنوان (الثوابت والمتغيرات), القاهرة , 1981 .
3) ندوة (التراث والعمل السياسي) التي نظمها المجلس القومي للثقافة العربية , الرباط , 1982 .
4) ندوة (التراث وتحديات العصر في الوطن العربي) نظمها مركز دراسات الوحدة العربية ,القاهرة ,1984.

وأول ما يبدأ به الناقد (الصكر) مقاربته عن القدرة التواصلية في الجنون هو ثنائية الحضور / الغياب التي تكتنف حياة المجنون , فهو حاضر بين (العقلاء) بجسده غائب عنهم بوعيه .

وهذه الثنائية الضدية هي من إنشاء الخطاب النقدي الحديث , التي ابتدأت مطلع القرن العشرين مع ثورة الشكلا نيين الروس .

وما هو جدير بالاشارة أن الناقد من خلال تناوله لأخبار المجانين وأشعارهم يصل الى نتيجة مهمة مفادها: ((أن الجنون ليس قسيم العقل وأنما هم قسيم المنطق السائد, إنّ المجنون الذي سُئل عن سبب لبسه القلادة,فقال لكي لا أضل عن نفسي[2], سيكون في منطقه عقل آخرين , وليس في منطقه اللاعقل التي توصف بها أفعال المجانين في العادة لأنّ كلامه يحتمل التأويل كأداء , وكذلك الاعمى الذي يقول : عيناي كفّاي [3])) [1] .

---

[1] ينظر : المصدر نفسه : 97 .

[2] ينظر : رواية ابن الجوزي لذلك في (أخبار الحمقى والمغفلين) , والتي أوردها الصكر في (البئر والعسل): 93 .

[3] ينظر : البئر والعسل: 81 , والقول لإبن العلاف .

((فللجنون منطقهُ الذي تفحص عنه نصوصه , .. يجب أن تفحص بمنطقها هي حيث لا شأن للمألوف في تقويم صدقها أو كذبها .. , لأنها تقترح نظاماً أخر للتعبير آن لنا أنْ نتأمله وسيلة اخرى للتوصيل)) [2] .

وإذا ما عرّجنا بالحديث عن الشاعر الناقد طراد الكبيسي فله بالتراث صلة حميمة , لا تكاد تنفصم عراها في كتاباته النقدية , فلا نجد أي أنموذج نقدي له , الاّ وقد صدّره بمقدمة , تمثّل المدلول اللغوي للظاهرة المدروسة , أو المفهوم الذي يرمي الى بيان المقصود منه , ثم يعرج على المدلول الاصطلاحي ,مستقياً إياه من اشراقات واضاءات المدلول اللغوي متعكزاً عليه أحياناً , ومتخذاً منه منطلقاً أحياناً أخر , لبناء مفاهيم مغايرة , تدعم آراءه , وتعضد ما يذهب إليه ... وهذا النهج الذي يتبعه على وفق السياق الذي بيناه آنفاً , يكشف عن عمق العلاقة التي تربطه بالتراث, إذ أنه يحاول على الدوام اقامة الصلة بين المدلولين اللغوي والاصطلاحي, استناداً الى البعد المعرفي ومنظومة العلاقات الثقافية العامة , في إطار النصوص الإبداعية , التي يعالجها بمجساته النقدية , وعلى الرغم من أن الكبيسي يؤمن بأنَّ النقد عملية إبداع, ومهمة الناقد عنده هي الإضاءة والكشف أو تحليل الرموز [3] , فأنّه لا ينساق وراء مّنْ يدعو أنَّ النقد عملية ابداع على ابداع سابق ... ((لأنّه بالرغم من كل ما يقال عن (القدر –المقدار) الابداعي في النقد يظل التمييز بين العمل الابداعي . القصيدة مثلاً وبين العمل النقدي , ضرورياً لاختلاف طبيعة كل منها : منشأً وأداة وأسلوباً وأداءً, فأذا كان العمل الابداعي–القصيدة – تمثل داخلها حواراً بين الذات والموضوع (العالم) فأنَّ النقد يمثل حواراَ بين موقفين تأريخيين وبين ذاتين: أحدهما ذات المؤلف والأخرى ذات الناقد)) [4] .

---

(1) القراء ينفرون من شعر النقاد,حاتم الصكر,جريدة الزمن,العدد 1546, 2تموز, 2003.

(2) البئر والعسل , حاتم الصكر : 108 .

(3) ينظر كتاب المنزلات , منزلة الحداثة , طراد الكبيسي : 186 .

(4) ينظر كتاب المنزلات , منزلة الحداثة , طراد الكبيسي : 185 .

وهكذا نلمس تمايز الرؤيا النقدية عنده وعمن سواه من النقاد , وإن كانوا ذوي باعٍ طويل في هذا الميدان , وممن يشار إليهم بالبنان .

عالج الكبيسي في كتيب صغير صدر عن سلسلة آفاق , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1994 ((البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم , ملحمة (كلكامش) نموذجاً وهو بهذا العمل يغوص في أعماق التأريخ الانساني محاولاً الوصول الى (وثيقة الخلود) للأدب العراقي (2800 – 2400 ق.م) , كما حاول كلكامش من قبل الوصول الى (عشبة الخلود) وبهدف اضفاء واكساب هذا الادب –ولا سيّما الشعر منه – البعد الملحمي الذي يفتقر إليه الأدب العربي عموماً, فضلاً عن الادب العراقي , ولكن ثمة مأخذ كبير وخطير يؤخذ على محاولتهِ هذه ... فَمَنْ يقطع جازماً بأنَّ ملحمة كلكامش هي عربية أصلاً , ومن ثمّ من يؤكد انتماؤها الى الادب الملحمي العراقي القديم ؟! صحيح أنها وجدت في وادي الرافدين ولكن . مَنْ يثبت بالدليل القاطع أنَّ هذه الملحمة عراقية ؟ ألم تكن أرض الرافدين موطناً لكثير من الحضارات الانسانية التي تعاقبت في التسلسل الزمني في عيشها على هذه البقعة... وفضلاً عن هذا وذاك , ما صلة لغة هذة الملحمة باللغة العربية [1] , ولاسيمّا أنها كتبت بالمسمارية الاكدية (البابلية) أو السومرية ؟ ولعل مترجم الملحمة (طه باقر) أحسن صنعاً حين نسبها الى أدب وادي الرافدين في المقدمة التي وضعها في القسم الاول من ترجمته [2] , وبذلك لم يجزم أنها تعود بصلة للأدب العربي , قدر عائديتها الى الادب الانساني عامة .

ونحن لا ننكر وجود بناء فني قائم بذاتهِ في ملحمة كلكامش شأنه في ذلك شأن أي نتاج أدبي راقٍ , لا سيمّا إذا ((أدركنا أنّ ملحمة كلكامش أقدم نوع من أدب الملاحم البطولية في تأريخ جميع الحضارات , فهي أطول وأكمل ملحمة عرفتها

---

[1] صحيح أنَّ اللغة العربية و اللغة الاكدية , تنتميان الى عائلة لغوية واحدة هي اللغات السامية , وتتشابهان في مفرداتهما الاساسية وفي نحوهما , الا ان ذلك لا يبيح عدها – الملحمة – عربية أو عراقية .

[2] ينظر :أدب وادي الرافدين القديم ومكانته في تأريخ الادب العالمية,مقدمة ملحمة كلكامش:7.

حضارات العام القديم , وليس ما يقرن بها أو ما يضاهيها من آدب الحضارات القديمة , قبل الالياذة والاوذيسة في الادب اليوناني)) [1] .

يتناول الكبيسي البناء الفني في ملحمة كلكامش بأربعة أقسام رئيسيه , فضلاً عن التمهيد : الملحمة : شعراً ؟

وعلى الرغم من أنه ينص على عزمه على عدم الخوض في ((تفاصيل خلاف يكاد يكون متفقاً عليه,ما هي الملحمة))[2] إلاّ أنَّه سرعان ما ينقض ما عزم عليه ليصرح بالقول : ((يتفق النقّاد والدارسون انّ الملحمة , هي : القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيسي (كذا) واحد , والتي كثيراً ما يكون لها مغزى قومي واضح))[3] .

وينصرف بعد هذا ليحدد لنا بنية الملحمة بجملة خصائص بارزة ومشتركة بين الملاحم جميعاً .

أما السؤال لماذا : شعراً؟ أي : لماذا تسربلت الملحمة اطار الشعر ؟ فبرغم كثرة الاقتباسات والاستشهادات التي حشرها والتي تنوعت بين أرسطو ,وجان جاك روسو , وهيغل , وجون كرورانسوم , و جورج طومسون , ولوكاش, وفيكو ...., فأنه لم يستطع أن يقنعنا بأجابة شافية وافية, وبقي جهده في محاولة الجمع بين آراء هؤلاء جميعاً , دون الظفر بالمبتغى , أو أن يضع بين أيدينا الجواب المقنع حقاً !

وبعيداً عن الاغراق في الانشائية, والاسهاب الذي لا مسوغ له كان يكفي الكبيسي مؤونة البحث المضني وراء مقولات الاعلام الذين ذكروا آنفاً وبعضهم فلاسفة أن يكتفي بما يراه ((جمهور الباحثين أن الشعر في حضارة وادي الرافدين , وكذلك في آدب الحضارات القديمة الاخرى , كان على ما يرجّح أقدم ما زاوله الانسان من الفنون

---

[1] ملحمة كلكامش, طه باقر :20, وينظر مصدره .

[2] البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم , طرد الكبيسي : 5 .

[3] المصدر نفسه : 6 .

الادبية . كما يرجح أيضاً أن منشأ الشعر في أدب وادي الرافدين من الغناء والقصائد الانشادية)) [1] .

أما الحديث عن ارتباط (الذهنية البدائية) والتعبير بالشعر , أو صورية الكتابة المسمارية (البابلية أو السومرية) , أو عقد مقارنة بين اللغة المجازية (الاستعارية) والدوافع الاولى للكلام , لنصل الى أنّه ((في البداية لم يتكلم الناس الاشعراً)) [2], أو الاحتكام الى الموسيقى والتنظيم الايقاعي (الوزن في الشعر) .. فكل هذا لا يبرر السبب الكامن وراء كون الملحمة شعراً , ومن ثم فهو لا يجيبنا جواباً يشفي الغليل عن : لماذا اتخذت الملحمة إهاب الشعر دون غيره؟ .. بل ويصح القول قطعاً : إنَّ كلَّ ما ذكره الكبيسي من مسوغات, لا تخرج عن نطاق البداهة وتحصيل الحاصل .

وفي القسم الأول من دراسة الكبيسي –البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم– والاقسام الثلاثة التي تليها, يعرض الباحث الجوانب الشكلية للملحمة, وان شاب ذلك على سبيل التطعيم التطرق للجانب الموضوعاتي (الثيمي), في تواشج متوازن , ونظرة موضوعية, وإنْ كانت هذه الجوانب الشكلية والموضوعية , لا تضيف جديداً إلى المنظومة المعرفية لدى المتلقي , أو تشكل أفقاً جديداً في الرؤيا الى الملحمة برمتها , هذا فضلاً عن امكان تقرير أن ليست هذه الاقسام / الجوانب , من بنات أفكار الشاعر الناقد الكبيسي,قدر ما يعود بها الى أخرين سبقوه في هذا المضمار [3] .

ففي القسم الاول , وتحت عنوان : النظام البنائي العام للشعر الملحمي , يعرض الكبيسي مضمون الملحمة (ثيمتها الاساسية), متواشجاً ومندغماً مع فكرة أو مبدأ الدائرية,

---

[1] ملحمة كلكامش, طه باقر :11 .

[2] البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم , طراد الكبيسي : 11 .

[3] يظهر ذلك جلياً في الدراسات التي يعتمدها في الهوامش التي يحيل عليها, وكذلك يمكن إلتقاط الافكار الاساسية في ما ورد في هذه الاقسام , في دراسة الباحث القدير الاستاذ طه باقر (مقدمة في ادب حضارة وادي الرافدين والتعريف بالملحمة) . التي تصدرت الملحمة. ينظر : ملحمة كلكامش, طه باقر : 7 – 44 .

فكأنَّ الملحمة تعود لتؤكد الرحلة الدائرية في البحث عن الخلود من خلال ((العودة الى نقطة البداية. حيث النقطة هي كشف سر الخلود .. أما الدائرة فهي الزمن)) [1] , وتمثل العودة الى نقطة البداية هدفاً للتعرف عليه من جديد .

وهكذا يصل الباحث الى نتيجة مفادها ((أنّ ملحمة كلكامش, شأن الملاحم الاخرى ... ملحمة شعبية , كانت تتألف من صيغ سحرية وقصص وأقوال تنبؤية وصلوات وتعاويذ وأناشيد للحرب والعمل ... كانت مخصصة للانشاد والتراتيل الاحتفالية)) [2] .

وقريباً من الاستنتاج السابق , يبني الباحث في القسم الثاني : الوزن والقافية, وبناءً على ما ذكره الباحثون حول القافية في الشعر الأكدي , استنتاجاً أخر ((يتفق مع طبيعة الشعر وبدايتهِ التي ترتبط بالغناء والعمل والرقص والسحر ومصاحبة الموسيقى , كما هو معروف في اغاني العمل وأهازيج الرقص وسجع الكهان والصلوات والتعاويذ ... الخ , والتي في الغالب كانت قصيرة مسموعة , خاصة وأنَّه بات معلوماً أنَّ النثر المسموع سبق الشعر في الوجود)) [3] .

ويبدو أن الكبيسي أوقع نفسه ها هنا في تناقض واضح مع ما سبق أن قرره سلفاً انسياقاً لـ(شتراوس) : ((في البداية لم يتكلم الناس إلاّ شعراً)) [4] .

وفي القسم الثالث –التكرار : تكرار افكار معينة، وفي عبارات متتابعة متوازنة. لا يرتضي الكبيسي عدّ هذه الخاصية شفاهية وحسب ((بل ينبغي النظر إليها أنها تتصل اتصالاً وثيقاً ببنية الخلق عند مَن يسّمونه (الإنسان البدائي) أو صاحب منطق الفكر الميثولوجي))[5] .

---

(1) المصدر نفسه : 20 .

(2) المصدر نفسه : 23–25 .

(3) البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم , طراد الكبيسي : 32 .

(4) البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم , طراد الكبيسي: 11.

(5) المصدر نفسه : 36 .

وعلى الرغم من اعتراضنا على عبارة(الإنسان البدائي),وتعميم ذلك الوصف ليشمل شخصيات ملحمة كلكامش, وهذا ما يحاوله الكبيسي, لأنّنا نرى أن لشخصية(كلكامش) من عمق الوعي الحضاري والفكري,ما يجعله بمنأى عن ذلك الوصف ذلك أنّ سَعيه في استحصال (عشبة الخلود) ,وما عاناه من وَصبٍ في سبيل ذلك,بعد التفكير الممضّ في الموت والحياة, ومحاولة الظفر بالخلود,يدلُّ دلالة قاطعة على نُضج تفكيره ووعيه وادراكه. ومن ثُمّ ما حاول الكبيسي أن يلصقه بهذا (الانسان البادئي) من أحادية الاسلوب في التفكير, وعدم استجابته للتحليل والاستنتاج, واقتصاره على العرض, وعدم فصله بين الذاتي والموضوعي,لا يمكن قبوله أو سحبه وتطبيقه على حالة شخصيات ملحمة كلكامش [1] ,فنظرة موضوعية, متفحصة لشخصية كلكامش على الأقل ,تضعنا مباشرة ازاء هذا الرفض.

والاعتراض الجوهري الذي يمكن أن نسجّله على الكبيسي ,يمثّل في تصّوره الخاص بما يؤديه التكرار من ((وظيفة ايقاعية بأعتبار أن الشعر في بنيته يقوم على تكرار افكار معّينة في عبارات متتابعة متوازية.. يلعب دوراً في بناء المعنى.. ويكتسب أبعاداً جديدة تؤدي وظائف وصفية أو تأكيدية أو نفسية)) [2] .

ويضرب مثلاً لذلك بتكرار كلمة (لتبكِ) و(لتندبك) في مجرى نواح كلكامش على صديقه أنكيدو [3] .

ومكمن الاعتراض ليس قائماً على المبدأ, أي تكرار افكار معيّنة في عبارات متتابعة,فهذا كلام سليم من الناحية النظرية ولا غبار عليه, ولكنَّ الكبيسي يبني حكمه اعتماداً على(الترجمة) التي بين يديه للملحمة,أي التشكيل الصوري والمعنوي لكلمتي(لتبكِ) و(لتندبك) كما وردتا , ولكن,أليس من الممكن ان التشكيل الصوتي والمعنوي للكلمتين مختلفتان,ومن ثَمَّ لا يمكنهما ان تؤديا وظيفة ايقاعية؟!

---

[1] ينظر: المصدر نفسه : 37 .

[2] المصدر نفسه : 40 .

[3] البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم , طراد الكبيسي: 40 .

وما يلقي بظلالٍ من الشكّ على زعم الكبيسي, وما يعزّز رأينا, انّنا لا نملك تحقّقاً صوتياً فعلياًللكلمتين, لنقطع الشك باليقين كما يقال. فَمن يدرينا أنَّ التشكيل الصوتي والمعنوي لـ(لِتبكِ) توازي أو تشابه التشكيل الصوتي والمعنوي لـ (لتندبك) في الكتابة المسمارية (البابلية أو السومرية)؟!

أما القسم الرابع والأخير –الصيغ المجازية– فيذهب الكبيسي فيه إلى أنّه ((تشكّل الصور والرموز والاستعارات والكناية والتورية المفاصل الجوهرية لأبنية الاسطورة)) [1] .

وكثيراً ما يقرن الكبيسي حديثه عن ملحمة كلكامش بالاسطورة , ولا سيما في جملة استشهاداته لمقولات(كلود ليفي شتراوس) في كتابه: (الاسطورة والمعنى), وقاسم المقداد في كتابه: ((هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي–كلكامش)).

وربما خفي عليه أن الاسطورة لا تعني الملحمة بالضرورة , ولا يمكننا أن نساويهما ببعض , نعم , ثمة ما تشتركان بهما , ولكنهما مختلفتان قطعاً فالملحمي هو ما خَفَتَ به صوت الذات ليندمجَ ويدخل في الكلّ , فهو ضد الذاتية ... أما الاسطوري فهو ما كان خارقاً للتصور المنطقي والعقلي بالمقاييس الموضوعة .فكلكامش بطلٌ اسطوري لأنّه كما تصوره الملحمة :

((كانَ طوله أحد عشَر ذراعاً وعرض صدره تسعة اشبار ثلثان منه إله , وثلثه الأخر بَشر)) [2] .

فهو بطلٌ خارق للتصور و الادراك , يرد ذكره ضمن سياق الملحمة ((فكلكامش ليس كلكامش ملك أوروك , أي رجلاً معيناً بالذات في لحظةٍ معينة بالذات من لحظات التاريخ , بل هو (الانسان في التاريخ) الذي يتجاوز أبعاد الواقع))[3] .

وأما حديثه عن التكرار والمقابلة والوصف والتشبيه أدواتاً فنية رئيسيه تؤمن للشاعر السومري الحالة الشعرية , أتكاءً على رؤية (كريمر) , وتوسيع وتعميم ذلك لـ

---

[1] المصدر نفسه : 45 .

[2] ملحمة كلكامش,طه باقر : 56 .

[3] البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم : 52 .

((تجد استخدامها على قدر فائق من الحذق والمهارة في عموم الشعر السومري)) [1] , فينطلق من الإشكالية نفسها التي نوهنا بخطورتها في القسم الثالث , والمتمثلة في تطبيق اجراءات ومفاهيم بلاغية (شكلية) حديثة التكوين والنشأة قياساً الى زمن تأليف الملحمة, فضلاً عن اختلاف النص المترجم .

[1] المصدر نفسه : 48 .

المبحث الثاني

المرجعية الحديثة

لقد انهمك العقد الستيني برمتّه في (الحداثة) , حتّى غدا الشغل الشاغل لكل منتمٍ الى حقل الابداع أياً كانت صيغته [أدب ابداعي : شعر , رواية , مسرح , سينما, فنون سمعية (موسيقى)] أو (نقد ابداعي , شامل لكل الفنون وبمختلف الضروب) ...

ومن بديه القول أن طبيعة فهم هذه (الحداثة) أختلفت بأختلاف المشتغلين في الحقول الابداعية التي أشرنا اليها آنفاً , كلٌ بحسب منطلقه ورؤياه الخاصة ,وتأسيساً على ذلك توجب مراجعة ومساءلة آليات المرجعية الحديثة , ولاسيّما ما يتعلق منها في ميدان النقد الادبي الحديث , ومدى تفاعله مع التجارب العالمية الحديثة ... ومدى الافادة منها , مع التأكيد على الخصوصية التي تُبرز الجوانب المتفردة , والذهنيات المتوقدة ... وليس انسياقاً وراء الآخر , مهما عَلَتْ مكانته أو ازدهت سهمته ,فكان صاحب القِدح المعلى في مغماره لأنّ وبال الانجرار وراء ذلك الآخر, أو الوقوف عنده موقف المنبهر الذي عيت به آلته ووسيلته , لا يعدو أن يكون حاطب ليلٍ حالك أو في أحسن الأحوال يقال عنه , أنه (مُسْتَهْلِك) يستمدُ قوتّه وفاعليته من رؤيا ورؤية (المُسْتَهلَك) .

سنحاول ما وسعنا الامكان وأسعفتنا النصوص النقدية , أن نقف عند رؤيا الشاعر الناقد للحداثة , وما رافق ذلك من حيثيات وظروف , لا تُحسب لهذا الشاعر الناقد أو الناقد و المثقف بشكل عام في كل حين ذلك أنّه لم يسأ هضم مفهوم مثلما أُسيء هضم مفهوم الحداثة و((ولم يتحدث أحد عن الحداثة , قدر ما تحدث عنها نقادنا وكتابنا , ولم يته أحد قدر ما تاه نقادنا وكتابنا . ولم يشعر أحد قدر نقادنا وكتابنا بالخيلاء وهم يدلون بها على الناس ... ولم يكن أحد أبعد عنها من هؤلاء المدلين بها)) [1] .

---

[1] النقطة والدائرة, طراد الكبيسي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1987 : 79 .

من الصعوبة بمكان محاولة استقصاء جميع المرجعيات الحديثة التي أسهمت في متن الخطاب النقدي للشعراء النقاد الستينيين في العالم العربي عموماً , فضلاً عن العراق , وتكمن الصعوبة في استحالة تحديد هذه المرجعيات على وجه الدقة والموضوعية الحقة , لتداخلها ونشوء ضروب من التمثلات والأوهام , في ادراك وفهم المقولات الأصلية لها , وربمّا لهذا لا يثير استغرابنا تصريح الناقد (عبدالله الغذامي) الذي نلمس فيه روح السخرية المرّة حين يقول: ((إنّي لأجدُ حرجاً بالغاً في أن استخدم مصطلح (الحداثة) في هذه المرحلة هنا لأننا أصلاً – قد استوردنا مصطلح (الحداثة) من الغرب وحاولنا صياغته صياغة عربية من خلال اجتهادات كثيرة أرجعت الحداثة كمفهوم الى زمن الجاهلية)) [1] .

ولعلنا نلمس بوضوح , التشخيص التام والناجع لجوهر المسألة في الفقرة السابقة, فأغلب نقادنا يصدرون عن فهم غربيّ للحداثة, ومن ثمّ يحاولون بكل وسيلة متاحة أن يعيدوا صياغته عربيّاً , على وفق اجتهادات خاصة وكثيرة التشابه والتشابك , الى درجة يصل معها الحال الى التناقض والاستحالة, والوقوع في دائرة الابهام والغموض والتعقيد, الأمر الذي يؤول الى عزوف جمهور المتلقين عن الخطاب النقدي العربي بشكل عام , فضلاً عن عدم الاعتراف بمشروعية هذا الخطاب أصلاً !

تتطّلب الحداثة فيما تتطّلب أن نستنفر جهاز معرفتنا بما حولنا من اشياء وننظر اليها بعيون أخرى , ولهذا سعى ((المجددون يرسون دعائم قراءة ظاهراتية تعطي للأشياء وجوداً (شعرياً) يصنعُه الوعي بهذه الاشياء والشعور المسلط عليها .

وكان ذلك حلاً لمشكلة المرجع أيضاً . فليس ثمة مطابقة آلية بين موجودات (الخارج) وموجودات (القصيدة) ومن هذه النقطة ..كانت النقلة الستينية من الايديولوجيا الى الفن بما أنه ميدان الشعر وحقله . فكان الخطاب المتغيّر))[2] .

---

[1] تساؤلات أمام (الحداثة) و(الواقعية) في النقد العربي والحديث, محمد دكروب:46, وينظر مصدره .

[2] الطريق الى شعرية متحولة , حاتم الصكر , الاقلام , العدد 1992/12/11 : 11 .

وسنمضي بتتبع مرجعية النقد الستيني , والينابيع التي استقى منها الواردون على مختلف المشارب والمناهل , غير محددّين بمرجعية معيّنة , إلا ما يفصح عنه المتن النقدي المعتمد , ولا متناسين تداخل المرجعيات الحديثة تداخلاً , تغدو معه كلَّ محاولة لفك الارتباط , وعزل الخطوط العريضة –على الاقل– ضرباً من الاحلام , وأمنية عزيزة المنال .

وبدءاً لابد من الاقرار بفخامة المتن النقدي –ولاسيما الستيني في العراق– بطروحات (الحداثة), من دون استثناء , لأي شاعر ناقد, ذلك أنّ (الحداثة) , تمثلّ فيما تمثل منطق العصر الجديد , وتنطوي على موقف دقيق وجليل , لكثير من القضايا ومستحدثاتها ... وازاء هذه الفخامة سنكون مرغمين على انتقاء نماذج دالة, ونقاطاً مضيئة , تمثل وتدلل , ولا تستقصي الكل , وإنْ كنّا قد بَيّنا أنّ لكل ناقد شاعر رؤياه الخاصة , التي تمثّله منفرداً قدر انطباقها على آخرين, واذا صَحَّ أن لكل امرئ بصمة ابهام خاصة به, أمكن القول أنّ لكل ناقد شاعر رؤيا خاصة به في موقفهِ من الحداثة وقضاياها .

يتخذ الشاعر الناقد الدكتور (مالك يوسف المطلبي) قصيدتي : (غريب على الخليج) , و(انشودة المطر) , ميداناً لدراسة تطبيقية, ملتحفة الحداثة برؤيا خاصة, ترى تأكيد الحاجة الى التطبيق، ((فالتنظير عندنا ... أخذ يغادر موقفه الذي يجادل منه التطبيق ... نحن نتحدث عن النظرية وجهاز مفاهيمها والمناهج , وطرائقها والمصطلحات ومولداتها , أي نتحدث عن (الأدوات النقدية) التي تتيح لنا محاورة النص , غير أننا لا نكاد نقترب من ساحل النص . حتى نلقي بكل ما حملنا من معدات وأدوات , مفضلين اعادة تقويم تلك الادوات على استخدامها)) [1] .

وانطلاقاً من هذه الرؤيا النقدية يعلن الشاعر الناقد في المقدمة الافادة من منهج التحليل البنيوي في الادب , على وفق هدفين رئيسين هما :

---

[1] غريب على الخليج وانشودة المطر , دراسة تطبيقية, د . مالك يوسف المطلبي مجلة الاقلام العددان 12/11 , 1987 : 183 .

1. اعادة قراءة جزء من نتاج (السياب) الشعري , غير متبّع ((القراءة ألافقية التي تنتج معنىً لغوياً حسب , أي تنتج موضوعاً لابناءً وتستدُر (محتوى) خالصاً لا محتوىً متشكلاً))[1] ، إنمّا يتمثل عمله في ((محاولة اختراق النص الشعري للسياب من اجل اعادة تركيبه نقدياً)) [2] .
2. ((تجنبّ أسر (التفسير) الذي يأخذ بمبدأ الاحالة على الخارج , حتى لا يعود النص إلاّ نقطة انطلاق كائنة في بعثرة أجزائها)) [3] .

ويحاول الشاعر الناقد ان يقصي دور الذات في عملية التذوق النقدي مشخصاً نزوع بنى الادب إلى (الذاتي), بالمعضلة التي أساسها اتجاه النقد إلى التشبّث بأمكانات الناقد الذاتية... بقراءتها اللغوية التتابعية [4] .

ولئن كانت النيات في هكذا عمل نقدي أمراً مشروعاً , وطموحاً مقبولاً , لكننّا نرى أن صاحبه لم يكن بمستطاعه أن يغادر ذاتيتهُ بدرجة فائقة , تصل حدّ الكمال , وسنقف عند ذلك في مواضع نؤشرها بقصد التوضيح وليس غير .

وتفترض دراسة الباحث الناقد , عدّ قصيدتي (غريب على الخليج) و(أنشودة المطر) مقطعين في قصيدة واحدة .. تنتمي الى مجموعة (المائيات) في الكل الشعري للسياب [5] .

ولعل أول ما يؤشر على هذا الإفتراض , أنَّه لا يحتاج الى عناء كبير لادراك ذلك على الرغم من أنّ الباحث سيعمل جاهداً في البرهنة على صحة هذه الفرضية عبر تحليل بنية كل مقطع . وفي المواضع التي ينتمي فيها كل مقطع الى الآخر كما يقول [6] .

---

(1) غريب على الخليج وانشودة المطر , دراسة تطبيقية: 183.
(2) المكان نفسه .
(3) المكان نفسه .
(4) المصدر نفسه : 184.
(5) المكان نفسه .
(6) ينظر: المصدر نفسه : 184، 188 .

ونحن إذا ما أخذنا بالمناهج السياقية التي تأخذ بنظر الاعتبار , حياة الشاعر والبيئة التي ترعرع فيها , والظروف التي عاشها , أمكننا القول بيسر أن مؤدّى الفرضية السابقة , يمكن الاستدلال عليها , لو راجعنا معرفتنا بموطن الشاعر , إذ عاش في بيئة البصرة, وهي مدينة تطل على الخليج العربي من خلال (شط العرب) ومن ثَمَّ يمكن الربط الآلي بين مشاهد (غريب على الخليج) و(أنشودة المطر) بكل تفصيلاتها , أمّا ترابط هاتين القصيدتين أو عدّها مقطعين في قصيدة واحدة , وانتماؤها الى ما أسماه الباحث (مجموعة المائيات) فهذا ما يدخل في صميم عمله , وانْ كنّا في نهاية مشوار هذه الدراسة , لا نظفر بمثل هذا الاستنتاج مهما دأب الباحث و شحذ أدواته النقدية , معتمداُ ً النهج البنائي في التعويل على مستويات التحليل النصي , ولاسيمّا التعارضات أو الثنائيات المتضادة : (التعارضية البرانية والتعارضية الجوّانية) , وهو تعديل طفيف لثنائية الخارج / الداخل التي نادت بها البنيوية منذ زمن مبكر .

ويفيد الباحث أيضاً من تحليل المستوى الصوتي , وكذلك الايقاعي .

وهكذا نتابع الشاعر الناقد في تقسيمه للتعارضية البرانية للمقطع الأول (غريب على الخليج) كما يصّرح , الى حركة أولى , وحركة ثانية , ليؤكّد أنَّه في تنوع الضمائر في الحركة الاولى يشير الى ((غياب الذات بأزاء الاشياء , كما تشير في توزيعها توزيعاً مختلطاً بعضها البعض الى تعميق الغياب)) [1] .

أما الحركة الأخرى فيتم التعبير عنها بضمير المتكلم , وبذلك تبرز الذات (أنا) في موازاة الموضوع , ثم يقرّر ((انّ ضمير المتكلم الذي يعني انقلاب الزمن من (الغياب) الى (الحضور) يتبادل (الرسالة) مع (الاسم) (الحاضر) بذاته لا بالاشارة اليه .. ويَنبني النسق الصوتي على النحو الآتي :

العباب	الريح	الموج	البحر
يهدر	يصرخ	يعول	(يصْخب) ؟!

[1] غريب على الخليج وانشودة المطر , دراسة تطبيقية: 185 .

وهكذا يمكن لنا ان نحول الفعل (جلس) في حركة الافتتاح الى (تغلغل) أو (غرق) .. والفعل (رآى) الى (سمع))) [1] .

وبغض النظر عن سلامة ما يقول الباحث أو صحّته, أليس لنا أن نتساءل كيف تأتّى له الوصول الى هذه القناعات في أنّ ضمير المتكلم يعني انقلاب الزمن من (الغياب) الى (الحضور) ؟ ومن أين قابل في النسق الصوتي بين الاسم (البحر) والفعل (يصخب) ؟ أو حينما يصل الى أمكانية تحويل الفعل (جلس) الى (تغلغل) أو (غرق) , اذا لم يمارس ذاتيتهُ في تأويل معنى الفعل وليس صيغتهُ النصيّة [2] ، ويمكن أن نضيف أيضاً أنَّ من علامات ممارسة الناقد الدالّة على الذاتية تقسيم المقطع على حركات , من دون أن يكون في النص ما يشير طباعياً الى هذه الحركات مثلاً ؟! .

وازاء هذه الذاتية يمكننا أن نذّكر بما وعدنا به الباحث منذ الوهلة الاولى في محاولة فك أسرنا من القراءة الافقية التي تنتج معنىً لغوياً ومحاولة كسر القشرة للنص السيابي , بعد توصيفها ثم الغوص في الداخل , من أجل تلمس شبكة العلاقات التي لا تعبأ بمبدأ التجاور اللغوي [3] .

ويبقى أن نقرّ للشاعر الناقد والباحث المقتدر , صدق التزامه بـ (المحتوى المتشكلّ) في تحليله للمقطع الثاني (انشودة المطر) , ولاسيّما في مقارنته للحركات التي قسمَّ على وفقها النص مع المقطع الاول (غريب على الخليج) .

وهكذا نجد توافقاً تاماً في التحام (المحتوى) بـ(الشكل) , دون جور أحدهما على الآخر أو الوقوف عن طرفٍ واحدٍ منها , وهذا هو الصواب عينه في النهج العلمي الصحيح , والمقاربة الحقّة , التي تفي بمتطلبات البحوث العلمية الرصينة , بعيداً عن (الانشائيات) وتحميل النص ما لا يحتمل .

---

(1) غريب على الخليج وانشودة المطر , دراسة تطبيقية: 185 .

(2) ينظر متن القصيدة للتأكيد في مصداقية ما نذهب إليه , فالنص يقول حرفياً : البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون , والبحر دونك يا عراق .

(3) ينظر : مقدمة الباحث : 183 .

ولكي ندلّل على شئ يسير مّما نوهّنا به سلفاً , يكفي أن نقتبس من الباحث الآتي : ((يدخل (المطر) كإطار يمسرح الاحداث ويقوم بخلق سلسلة من الثنائيات تقوم بوظيفة تكثيف الصراع: خصب/ جفاف, جوع/ ثرى معشب, أفعى/ رحيق .

وينتهي الصراع في رقعة الواقع بأنتصار وهزيمة الانسان لكن (موت الانسان) يظل أبداً فردياً , في حين تمضي الجماعة في قلب (الصراع) وها نحن نرى , في (غريب على الخليج) , المهاجر عظاماً :

بائس غريق

ظل يشرب الردّى

من لجة الخليج والقرار

غير أنّ موت الفرد في (الواقع) هو انتصار (الجماعة) التي تسعى الى عالم الغد الفتي . وهكذا لا يعلن ماء المطر وماء الخليج عن تقابلهما الايقاعي والدلالي , بل عن تقابلهما الوظيفي أيضاً .. ففي حين يصب الخليج : (هباته : عظام بائس غريق) يكون المطر: (واهب الحياة))) [1] .

استقطبت ظاهرة (التدوير في الشعر العربي الحديث) , جهود ثلاثة من كبار الشعراء النقاد الستينيين [2] على الأقل , دلالة واضحة وأكيدة على ما مثلته هذه الظاهرة من أهمية استثائية وما شكلته من ضرورة ملموسة في المنجز الشعري والنقدي العراقي الحديث والمعاصر , الامر الذي حدا بهؤلاء الشعراء النقَّاد أن يتصدوا بالدرس والتمحيص لها , وسنحاول فيما يأتي أن نفحص ونعاين دراسات هؤلاء , متوقفين عند أبرز المفاصل – لئلا نثقل هذا الجزء من هذا المبحث , بما هو خارج عن نطاقه , أو الانشغال بعملية اصدار الأحكام القيمية على صحة ما ذهبوا إليه استناداً الى خلفياتهم

---

[1] غريب على الخليج وانشودة المطر: 188 .

[2] وهم على الترتيب الزمني لظهور مؤلفاتهم النقدية, طراد الكبيسي في (الغابة والفصول), بغداد , 1979 . والدكتور محسن أطميش في (دير الملاك) , دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر , بغداد , 1981 . والدكتور علي جعفر العلاق في (في حداثة النص الشعري) , دراسات نقدية , بغداد , 1990 .

ومرجعياتهم الفكرية , ومنظوماتهم المعرفية العامة –فضلاً عن بيان تسلحهم بالوعي النقدي وضرورة استثمار هذا الوعي على وجه خاص , لخدمة النص , ومن ثمّ العملية النقدية بشكل عام .

واذا ما تجاوزنا محاولة الشعراء النقّاد التعريف بظاهرة التدوير , وايجادهم لنمطٍ من التمايز بين مفهومه (القديم) , والذي شاع في التراث النقدي ضمن مباحث نقدة الشعر والعروضيين, إذ يعني ضمن ما يعني : ((انشطار كلمة واحدة على نهاية صدر البيت وبدايتة عجزه كقول أبي تمام الطائي :

وكأن الأعناق يوم الوغى أو لى بأسيافهم من الاغمادِ
فاذا ضلت السيوف غداة الـ روع كانت هواديا للهوادي

فقد دوّر أبو تمام في البيت الاول كلمة (أولى) فجعل (أو) في نهاية صدر البيت , و(لى) في بداية عجزه , ودوّر في البيت الآخر كلمة (الروع) فجعل (ال) في نهاية صدر البيت , و (روع) في بداية عجزه)) [1] .

وربّما يتّم التدوير بالكلمة الأخيرة من عجز البيت (القافية) على بداية صدر البيت الذي يليه , أي أن يتّم وزن البيت ولا تتم الكلمة, فيسمى ذلك حينئذٍ بـ(الاغرام) , وهو نادر كما يقول المعري في الشعر القديم , ويمكن أن نتمّثل بما قاله الشاعر العربي الحديث أدونيس (علي أحمد سعيد) , مثالاً للتوضيح :

مرّة ضعتُ في يديك وكانت شفتي قلعة تَحنُّ الى فتـ
ـح غريب وتعشق التطويقا
وتقدمت كان خصرك سلطا نـاً, وكانت يداك فاتحه الجيـ
ـش وعيناك مخبئاً وصديقا [2]

فغنُّي عن البيان أن هذه الظاهرة, لها ارتباط وثيق بالايقاع داخل النص, فما يجعل أو يحقق التدوير هو اتمام الوزن الشعري (التفعيلة) على حساب الكلمة, فيصار

---

[1] من الظواهر الشكلية في القصيدة الحديثة , التدوير وتكرار التفعيلة , د . محمد حسين الاعرجي , مجلة الاقلام , العدد 12 , آب , 1978 : 115 .

[2] المصدر نفسه .

الى تشطيرها قسمين , وبموضعين متمايزين, أمّا تدوير عجز البيت على نهاية صدر البيت, أي وفق الترتيب الآتي :

الصدر ← (جزء من آخر كلمة) ← (الجزء الآخر من الكلمة) العجز

في الصدر في العجز

أو تدوير الكلمة الأخيرة من عجز البيت , على بداية صدر البيت الذي يليه , وفق الترتيب الآتي :

البيت الاول : الصدر ← العجز (جزء من آخر كلمة فيه)

البيت الثاني: (الجزء الاول من الكلمة) الصدر ← العجز .

والتدوير من الظواهر الشكلية التي اذا ما أُحسن استثمارها أداةً فنيّة , تسهم بفاعلية في تعليق تفعيلة بأخرى تعليقاً وثيقاً , ممّا يعمل على ترابط الافكار وتلازمها في القصيدة [1] , وفضلاً عن هذا ايضاً يعمل التدوير على اثراء القصيدة, ومنحها بُعداً رؤياوياً متواصلاً , قد لا تمنحه القصيدة غير المدّورة.

وبين مفهوم (التدوير) مصطلحاً حديثاً ولاسيمّا ما يتعلق منه في ما عرف في الاوساط الادبية بـ (الشعر الحر) أو بـ (شعر التفعيلة) ,ومدى جواز ذلك من عدمه في رأي الشعراء النقّاد , وعلى ما سنتعرف عليه على وجه خاص عند الشاعرة الرائدة والناقدة (نازك الملائكة) .

يدرس الشاعر الناقد (طراد الكبيسي) (التدوير في القصيدة الحديثة) , مبتدئاً ببيان تعريفه الاصطلاحي , شافعاً ذلك برأي نازك الملائكة التي ترى أنّ للتدوير ((فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار الشاعر الى تمام الوزن ,ذلك أنَّه يَسْبغ على البيت غنائية وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته)) [2] .

---

[1] من الظواهر الشكلية في القصيدة الحديثة , التدوير وتكرار التفعيلة: 118 .

[2] الغابة والفصول ، طراد الكبيسي : 81 ، وينظر مصدره .

وينتقل بعد هذا , ليؤرخ لنا بدء البحث في مسألة التدوير في الشعر الحديث عبر سرد تأريخي ممزوج برؤياه الخاصة في أمكانية ورود التدوير في القصيدة الحديثة, مسوّغاً ذلك بما يورده من حجج واستدلالات, ليرّد بها رأي نازك الملائكة بامتناع التدوير في القصيدة الحديثة [1] , ووقوعها –أي نازك– في تناقض صريح لما سبق من آرائها حول التجديد وما يرفقه من اجراءات وأساليب تحقق ذلك منجزاً فعلياً .

ويجعل الكبيسي التدوير على ضربين اعتماداً على ما استقرأه من النصوص الشعرية الحديثة, وهما : ((

1. التدوير في الشطر , مهما بلغ طوله وعدد تفاعيله , شرط أن لا يشمل القصيدة كلّها .
2. التدوير الكلي , وهو حيث تكون القصيدة كلها , مدورّة تدويراً كاملاً , من أولها الى آخرها ,كما لو كانت سطراً واحداً متصلاً , عروضاً وموسيقى)) [2] .

ويقف عند نماذج شعرية عرّبية لـ((خليل الخوري , ويوسف الخال , ويوسف الخطيب , وأدونيس)) وقوف عابر سبيل , غير عابيٍ إلاّ بالتوثيق التأريخي , لاستخدام التدوير في هذه النماذج .

أما ما يخص الخطاب الشعري العراقي , فستوقفه تجربة الشاعر (حسب الشيخ جعفر) في قصائده: قارة سابعة, والرباعية الاولى, والرباعية الثانية, ضمن ديوانه (الطائر الخشبي)[3].

ثم تجربته في تطوير التدوير في ديوانه: (زيارة السيدِة السومرية) و (عبر الحائط في المرآة) , ليكتسب التدوير خصائص فنية جديدة وليكون ظاهرة موسيقية وبنائية متميزة .

---

[1] للاستزادة في الوقوف عند آراء نازك الملائكة حول (التدوير) يراجع كتابها: قضايا الشعر المعاصر :91 .

[2] الغابة والفصول : 86 .

[3] تنظر: الاعمال الشعرية (1964–1975), حسب الشيخ جعفر:161، 208 ، 233 .

وقد عّد الكبيسي الشاعر (حسب الشيخ جعفر) رائداً في ترسيخ وتأصيل التدوير على الرغم من أن شعراء آخرين سبقوا حسباً في هذا الميدان , وآخرين زامنوه في ذلك ، إلا أن كثيرين منهم وقعوا في وَهم ((أنّ القصيدة المدّورة هي قصيدة المستقبل , ومّنْ لا يكتبها فلن يكون شاعراً معاصراً , ولا مستقبلياً)) [1], الامر الذي جعل أكثر الشعراء لاهثين وراء التفعيلة لوصل نهاية جملة ببداية أخرى.

فالتدوير من خصائص القصيدة الحديثة , وليست القصيدة المدورة هي القصيدة الحديثة دون سواها ... وما يمّيز القصيدة الحديثة في تجربة التدوير أنها تنغمر بكليتها فيها, من أولها الى آخرها, أو بعضاً منها, تجربة وأدوات تعبيرية [2]

ويطرح الشاعر الناقد الكبيسي سؤالاً : لماذا التدوير في القصيدة الحديثة؟ وفي محاولة الاجابة عن هذا السؤال وعبر صفحات طويلة وصولاً الى نهاية الدراسة , لا يضع أيدينا على اشياء مادية ملموسة, قدر ما يوغل في سرد أجزاء طويلة من قصائد الشاعر (حسب الشيخ جعفر) ليقنعنا بصحة ما يراه وربّما شخص خصيصيتين , ميّزتا التدوير عنده, وهما :

أولاً : ((ما يمكن أن نسميه بالالتفاف في الزمان والمكان , والتردّد بين الحلم والواقع , والواقع والحلم .

ثانياً: التشكيل الدرامي , فمعظم قصائد حسب المدورّة يتحاور فيها صوتان : المحّب والمحبوبة , والتوهم والتوقع. الحلم والواقع ... وعبر هذا الحوار تتجسد التجربة ... كما تبرز العلاقة بين التدوير كشكل له خصائصه الدرامية, كمونولوج, وبين الشعر المرسل كشكل له خصائصه الدرامية أيضاً, (الديالوج خاصة)))[3] .

واذا ما اختبرنا صحة ما يذهب إليه الكبيسي في تعليل خصوصية تجربة حسب الشعرية أو احتكمنا الى المنطق, فمن ذا الذي يشك قيد أنملة أنَّ ما ينطبق على حسب ها هنا ينطق على غيره دونما تعيين لذات معينة, هذا فضلاً عن القول أنَّ هذا الذي

---

(1) الغابة والفصول :93.

(2) ينظر: المصدر نفسه : 94 .

(3) ينظر: المصدر نفسه : 95 .

يذكره عن التردّد بين الحلم والواقع, والنزوع أو الميل الى تفئ رحاب الخصائص الدرامية في القصيدة الحديثة, واتخاذ نهج (المونولوج) أو (الديالوج) هو من صميم خصائص الشعر الحديث عموماً, ومن ثمّ فهو لا يفسرّ لنا خصوصية تجّربة حسب , أو يمنحنا على الأقل الاطمئنان في ما يذهب إليه.

ويبقى أن نؤشر أنّ هذه الدراسة في محاولتها الكشف عن الينابيع الشكلية والفلسفة الجمالية لتجربة التدوير عند (حسب الشيخ جعفر) , مهما حاول صاحبها أن يعزوها الى حرفيات القصيدة القديمة: التكرار ,والمونولوج , والحوار , واللغة الشفافة الجميلة, والتصوير الحسي للأشياء , أو التصور الحسي لها [1], أو ربط ذلك بالمميزات البنائية للقصيدة القديمة, ولاسيّما البناء الدائري فيها, الافادة من الموروث الاسطوري [2] , لايمكن أن تُعد أساساً يمكن الركون إليه, لغلبة الطابع الانشائي على لغتها , وعمومية الاحكام المطلقة التي لا تسندها الأدلة النصّية والبنائية القاطعة, فضلاً عن امكانية تطبيق ما يقال عن الشاعر (حسب الشيخ جعفر) على شعراء كثيرين من مجايليه مثيل الشاعر (سامي مهدي) أو مّنْ سبقه في هذا الميدان, أو مّنْ تابعه من اللاحقين .

وتكاد دراسة الدكتور محسن اطيمش لظاهرة (التدوير) في القصيدة الحديثة, والتي جاءت ضمن مبحث صغير من مباحث الفصل السادس (موسيقى الشعر) من كتابه (دير الملاك , دراسة نقدية للظواهر الفنّية في الشعر العراقي المعاصر) , تتفق مع دراسة الشاعر الناقد (طراد الكبيسي) في كثير من مفاصلها .

ولا سيّما في التركيز على الأهمية الاستثنائية لمكانة وموقع الشاعر (حسب الشيخ جعفر) , في اعتماد نتاجه الشعري بشكل أساس على هذه الظاهرة, فـ ((مع أنّ بعض شعراء جيل الروّاد –كالبياتي– أو الجيل الثاني –كسعدي يوسف– قد قدم قصائد مدوّرة إلاّ أن هذا لم يحدث قبل عام 1968 , وأبرز الشعراء الذين كرسوا هذه الظاهرة هو حسب الشيخ جعفر الذي بلغ نتاجه فيها نصف مجموع القصائد التامة التدوير في

---

[1] ينظر : الغابة والفصول : 105 .

[2] ينظر: المصدر نفسه : 106–107 .

الشعر العراقي كلّه .. ويوضح الجدول العام للظواهر الموسيقية في الشعر العراقي الحديث أن مجموع القصائد المدوّرة قد بلغ خمسين قصيدة, منها خمس وعشرون قصيدة لحسب الشيخ جعفر وحده وأربع عشرة للبياتي, وست لسعدي يوسف, وأثنتان لحميد سعيد, وواحدة لسامي مهدي وأخرى لخالد علي مصطفى وثالثة لصادق الصائغ)) [1] .

ويبدو لنا جلياً أن الدكتور اطيمش أكثر وثوقاً من سلفة في إطلاق الأحكام ويأتي حديثه منبثقاً عن لغة الإحصاءات الدقيقة , والمبني أساساً على استقراء نقدي شمولي للظاهرة بقضّها وقضيضها, وهذا ما يمنح لغة النقد الحديث, الوثوقية في الأحكام, بعيداً عن العمومية والشمولية التي قد لا يكون لها في أكثر الأحيان مسوّغاً أو مبرّراً منطقياً, ولا يعني قولنا هذا, أنّنا ندعو الى اعتماد الصيغ الآلية ولغة الاحصاءات الرياضية في عملية الابداع النقدي , ورصد الظواهر الفنية في المنجز الشعري , بشكل آلي (ميكانيكي) , لتحليل النصوص الابداعية الشعرية الى مجردّ أرقام واحصاءات, قدر ما ندعو الى الاحتكام الى الأدلّة العلمية التي لا تتنافى مع روح الشعر , ذلك الكائن الهلامي الرقيق , الذي ما إن تلامسه بمبضع العلم الجاف, حتى تموت جذوتهُ المتقّدة, ويذهب بهاؤه الشفيف, وتقتل فيه روحه الرقيقة ... فتكون الدّقة المناسبة في الإقتراب من سعير أوراه أو رهافة قوامه , وشفافية كينونته بالوسائل العلمية . ومنها لغة الإحصاءات الرياضية – هي محك عمل الناقد الحقيقي ولاسيمّا الشاعر الناقد , فبما يمتلك من روح شاعرية مرهفة, يكون مؤهلاً أكثر من غيره في الولوج إلى العوالم الداخلية للنص الشعري , فتكون له حينئذ رؤية فيزيقية وحقيقية وعلمية للتكوين الشعري, وبما يمتلك أيضاً من حنكة وتراكم خبرات بفعل التجربة الذاتية, أو النهل من موارد الآخرين , وهو أمر مشروع وسائغ في هذا الميدان , تكون له عندئذٍ رؤيا نقدية تنطوي على جوانب فكرية وذهنية, وتستعين بالوسائل العلمية المتاحة, التي تمكنها من أداء وظيفتها , في خدمة النص الشعري , وفي سعي حثيث الى فهم وإدراك ماهيّة

[1] دير الملاك, محسن أطيمش : 328 – 330 .

الشعر التي تتأبى على كثير من العلماء والنقدة ومتعاطي الابداع بشكل عام , قديماً وحديثاً .

واذا صحت مقولة بول فاليري في ميدان التكوين الشعري : (ما الأسد إلا عدّة خراف مهضومة), فيمكن أن نساير تلك المقولة , بعد أن نحولّ مجراها الى حقل النقد فنقول : ما الناقد إلا عدّة باحثين ونقدة آخرين , تمّ هضم نتاجاتهم النقدية, وتمت الاستعانة. بمجهوداتهم الذهنية , فتكوَّنّ بالنتيجة عندنا الناقد الالمعي . وبدهي أن ذلك لا يكون بشكل ألي محض , لأن في ذلك أهدار لمكانة الناقد وتهوين من شأنه الذي لا يُنكر .

ويعلن الدكتور اطيمش رفضه الآراء التي ربطت بين ظاهرة التدوير وبين ايقاع الحركة الدائرية للكون, أو ربطها بالموقف الايدلويوجي والسياسي , وهو ربط غريب لا يقبله العقل والمنطق فـ((حين نتناسى ما سمعنا من أن التدوير هو نقل ايقاع الحركة الدائرية للكون والزمن الى القصيدة , كما يرى محمد مبارك , أو علاقة التدوير بأمريكا واسرائيل والقهر السياسي الذي يحسه الشاعر , وتتجه الى تأمل التدوير الجزئي أو الكلي داخل القصيدة نفسها , فسنكتشف أن هذه الظاهرة تنبثق عن علاقة خاصة بين المضمون الشعري وأسلوب التعبير الموسيقي))[1] .

وبغية وضع اليد على خصوصية القصيدة المدوّرة, أو كما تساءل من قبل طراد الكبيسي , لماذا التدوير في القصيدة الحديثة؟ فإنَّ الدكتور اطيمش يعزو ذلك الى ميل القصيدة الحديثة عموماً الى أن تنحو منحىً قصصياً ((فالتدوير – كظاهرة موسيقية – ارتبط لدى أكثر من شاعر متمرس ... باتجاه فنّي معّين, وبأسلوب تعبيري معين أيضاً , أي أنه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية وفنية ... كما أنَّ لإسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً أخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر , وواضح ان التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه

[1] دير الملاك: 330 .

الصفات وتحمل متطلبات التلاحق الايقاعي الذي ينسجم مع الاحداث المتلاحقة)) [1] .

ويبدو للباحث المنصف , أن هذا التعليل ربمّا يكون أقرب للصواب, في بيان ما وراء التدوير في القصيدة الحديثة , فالأداء القصصي , واعتماد أسلوب السرد بشكل عام, بما يتصف به من نمو مضطرد لعناصره, وتتابع مستمر يخلق معه ايقاعاً مستمراً لا يقف معه الكلام إلأ عند نهاية التفعيلة كما مرّ ذكر ذلك سابقاً .

فالتدوير اذن ظاهرة موسيقية جاءت لتناغم النص الشعري المتسربل بإطار القصة أو الخطابة أو الشكل السردي عموماً, ومن ثَمّ فهو من الظواهر الشكلية في القصيدة العربية الحديثة , غير بعيدة عن الضرورة الموضوعية والفنيّة التي تتسمان بهما هذه القصيدة.

أما دراسة الدكتور علي جعفر العلاق (حدود البيت .. فضاء التدوير) المنشورة في كتابه (في حداثة النص الشعري , بغداد , 1990) , فقد اتخذت مساراً متمايزاً عن الدراستين السابقتين , فهي نظرة أكثر شمولية لهذه الظاهرة الخطيرة – التدوير في القصيدة الحديثة– وتطغى عليها روح الاكاديمية الرصينة , وتتجنبّ كثيراً من الاطالات والزوائد أو الدخول في مناقشة مسائل جانبية , أكثر من توجيه عنايتها بالمسألة الأساسية وإنْ كان هذا لا يعني قطعاً أنْ نقدح بالمنهج الاكاديمي أو ننسب إليه جفاف وخشونة الميسم العلمي , فدراسة الدكتور العلاّق جاءت لتوازن في لغتها النقدية بين صرامة النهج العلمي الرصين, ورهافة حس شاعرية أضفت على كثير من مفرداتها ومفاصلها رؤىً تعبيرية ووصفية, تحّلق في عالم الشعر بأجنحةٍ من الخيال المسيطر عليه ... فحققت بذلك توازناً جميلاً ومرحاً بين ذينك الجانبين في لغة الخطاب النقدي الحديث .

وأول ما يمكن أن نلحظه على هذه الدراسة, أنَّها لم تبتدئ كسابقتيها ببيان تعريف التدوير, وتوضيح الفرق الحاصل بين مفهومه القديم (التراثي) , ومفهومه

---

[1] دير الملاك : 330 – 331 .

الحديث , فالمسألة ليس بحاجة الى ذلك التعريف , لأنَّه صار في عُرف النقد الادبي الحديث , والخطاب النقدي الحديث بحكم المتعارف عليه , أو إنْ شئنا الدّقة , فالتدوير في القصيدة الحديثة غدا أمراً مفروغاً منه, وهو من ثَمّ تحصيل حاصل, لأنه قد ترسخ مفهومه, واستساغته الذائقة النقدية, فضلاً عن الذائقة الشعرية .

وهكذا يبتدئ الشاعر الناقد الدكتور العلاق دراسته بالدخول الى صميم (حداثة الايقاع) فيسّجل ((إنّ الكثير من الامكانات التي تحدث عنها شعراء الحداثة العربية ونقادها لاثراء موسيقى القصيدة العربية ظلت,في الغالب, وعوداً لم يُنجز إلاّ القليل منها على يد قلة متميزة من شعراء الحداثة العرب)) [1] .

ولعلّ في ما أورده الدكتور العلاقّ مسألة مهمة, لا يختلف معه فيها أيّ باحث منصف, وهي قبل هذا ملاحظة دقيقة وسديدة ... فمراجعة يسيرة لتأريخ حركات الحداثة العربية شعرياً ونقدياً , توقفنا على وجه الدقّة واليقين أنّ التجديد سمة هذه الحركات الحداثية جميعها تقريباً , ولاسيّما الحركات التي ظهرت عقب الحرب العالمية الثانية وما بعدها , هو ما أسميتهُ أنا , بـ ((هاجس التجديد بين زعم النية وتحقق الفعل))·

((فاذا ما أجرينا فحصاً دقيقاً للحركات الأدبية التي ظهرت في الساحة الادبية العربية في غضون القرن العشرين وردحاً من القرن الذي سبقه طبقاً لتباين تحديدات الحداثة العربية للمسنا صدق زعمنا, فبدءاً من محاولات تجديد الشعر العربي واحيائه على يد البارودي وشوقي , ومروراً بمدرسة الديوان , فجماعة أبولو, والشعر في المهجر ... كل فرقة حاولت أن تدلو بدولها , ومن ثَمّ رأت بأنها حققّت مالم تحققّه سابقاتها)) [2] .

وثمة ملاحظة مهمة أخرى, لا تغيب عن ذهن العلاّق النقدي , فيحدّد أنّ ((من مفارقات حداثتنا الشعرية ... ان القصيدة القديمة رغم ضيقها الايقاعي , كانت أكثر

---

[1] في حداثة النص الشعري , د . علي جعفر العلاق: 91 .

[2] قصيدة الشعر... شعرية القصيدة, خليل شيرزاد علي , مجلة أشرعة, العدد7 , 1999 .

غنـىً فـي تنوعّهـا العروضـي)) [1], و((لقـد اسـتبدلت القصـيدة العربيـة الحديثـة رتابـة البحـور السـابقة بمعضـلة أخرى هـي ضـيق النهـر الموسـيقي الـذي أثـر الـى حـدٍ كبيـر , على حركتها الايقاعية رغم ما بذله الشعراء المهّمون من جهدٍ للتنويع داخل هذا الحيّز الضيّق)) [2] .

لقد شـاعت منـذ الخمسـينات ومـع بـدء حركـة الشـعر الحـرّ نظـم القصـائد علـى تفعيلـة البحـر الكامـل وقـد اسـتأثرت هـذه التفعيلـة بحصـة الاسـد كمـا يقـال مـن مجمـوع قصـائد الـروّاد ومـن سـايرهم مـن الشـعراء , ويـأتي بعـد ذلـك (الرجـز) ليحتـل مكـان الصدارة في حقبة لاحقة , بينما يكون لـ (المتقارب) الهيمنة في كل ما كتب من شعر في شعر الستينات ما بعده [3] .

لقد أسهم ذلك في تضييق (النهر الموسيقي) كما يشير العلاّق, ومن ثّم خلق مأزقاً ايقاعياً , وأزمة ايقاعية تتمثل في التحدّد ببحور معيّنة دون سواها, ولعل الاسباب الكامنة وراء ذلك كثيرة, وليس هنا مورد ذكرها ومناقشتها, بقدر ما نريد أن نصل إلى أن هذا التحديد غير القسري للبحور الشعرية التي حاول شعراء القصيدة العربية النظم عليها , أسهم بشكل فاعل وحيوي في التضييق الايقاعي , على الرغم من أن الشعراء الرّواد كانوا يتذمرون من البحور الخليلية والتقيّد بصيغتها التراثية بشكل عام, لذا حاولوا ((الخروج من (اقمطة الخليل) كما يسميها محمد الماغوط))[4] .

ولنكون أكثر دقة وتحديداً في توضيح أركان هذه الازمة الايقاعية فلنتابع العلاّق في نصّه الصريح: ((نظرياً, لم يبقّ إلاّ ثمانية بحور شعرية فقط يمكن ان تسهم في تشكيل ايقاع القصيدة الحديثة, أما عملياً فنصف هذا العدد, أو أقل من ذلك, هو ما يؤدي دوراً موسيقياً واضحاً في شعرنا الحديث))[5] .

---

(1) في حداثة النص الشعري , د. علي جعفر العلاق: 92 .
(2) المكان نفسه .
(3) المكان نفسه .
(4) المصدر نفسه : 91.
(5) المصدر نفسه : 93.

لو شئنا التسمية لقلنا أنّ نصف هذا العدد الذي يشير إليه العلاّق , لا يتجاوز (الكامل والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك) على اختلاف في نسبة الشيوع بحسب الترتيب الذي أوردناه بها, ويؤكد هذا ايضاً ما ذهب إليه الدكتور محسن أطيمش في الفصل السادس (موسيقى الشعر) من كتابه (دير الملاك) وكذلك في مقال له عن ((النمطية والتنوع في موسيقى الشعر العراقي الجديد))[1] .

وبغية الخروج من هذا المأزق الخطير الذي يكاد يأخذ بخناق الشعر العربي الحديث , ويشكلّ عقبةً كئود في ميدان تطوره ونموه, كان لا بّد من حلّ جذري يمكن النجوة معه, وهكذا جرت ((تجربة التدوير من المحاولات الواضحة لتلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة, ولإحداث شئ من الخضخضة لنبضها الايقاعي الذي بدا مستقراً وقليل التنوع ايضاً))[2] .

ويجب ألاّ يغيب عن أذهاننا أنّ الشعراء الستينيين في العراق , كانوا قد جروا بالتجريبية إلى أبعد أشواطها ولم يتوانوا عن محاولة تلمس كل جديد, حتى عاد عليهم مثلبةً في كثير من الأحيان, فكان لجوؤهم الى تلمس فضاء التدوير ضمن هذا المسعى الحثيث في تطوير رؤى وبنى القصيدة العربية الحديثة سواء حالفهم الحظ أم عادوا بخفيّ حنين .

ويحذّر –العلاّق– من أن ((تبدو القصيدة المدّورة, أحياناً , وكأنّها قد استحالت الى إناء جاهز الاستقبال تجارب الشاعر كلها, سواء أكانت هذه التجارب تأملية أم درامية غنائية أم فلسفية, عوضاً أن يكون التدوير, كما يفترض, تنويعاً عميقاً لإيقاع القصيدة وكسراً لرتابتها))[3] .

ويفّرق العلاّق عملّياً بين التدوير والقصيدة المدّورة , مؤكداً على أهمية التدوير في اثراء ايقاع القصيدة فأذا كان التدوير ((حاجة تعبيرية , وموسيقية لتحقيق ايقاع

---

(1) ينظر: دير الملاك , د . محسن اطيمش : 283 – 345 , وكذلك مجلة الاقلام :86–76 , العدد 11–12 , 1992 .

(2) في حداثة النص الشعري , علي جعفر العلاّق : 99 .

(3) المكان نفسه .

التجربة))[1], مستنداً في ذلك الى سلفه (طراد الكبيسي) , فإنّ القصيدة المدوّرة ((وقوف بالتدوير عند حافة حادّة , وتحويلة الى شكل منتهٍ, جاهز))[2] , ويمكن القول ايجازاً بأن القصيدة المدّورة ((اطار مغلق, يحتوي النص الشعري من مفتتحه وحتى نهايته))[3] .

ويتمثل الشاعر الناقد العلاّق بقصيدة (هذا هو اسمي) لأدونيس شاهداً مثّل نقلة نوعية واضحة في البناء الايقاعي الحديث, ولا سيّما في اعتمادها على التدوير ((في مقاطع معّينة من القصيدة وكان ينسَلُّ منها ببراعة)) [4] .

ويؤكد –العلاّق– بأن هذه القصيدة قد تركت آثاراً تقنية على الكثير من تجارب التدوير عموماً , لكنه لا يذكر أمثلة لتلك التجارب مما يغيب علينا فرص المقارنة والتمثل .

ويغوص العلاّق متدرّعاً بفيض شاعريته المتدفقّة في انتقاء ألفاظ دالّة موحية, وبرؤياه النقدية النافذة إلى عمق النسيج الشعري, والتكوين المادّي الملموس لجسد القصيدة, وها هنا تبرز وتتجلّى أمكانية وقدرة الشاعر ناقداً , فيتوقف أيضاً –كما توقف الكبيسي واطيمش من قبل– عند التجربة الشعرية الفذّة عند الشاعر (حسب الشيخ جعفر) , ذلك أنّه يمثل ((الصوت الأعمق في هذا المجهود الجمالي والموسيقي ... في محاولاته المتميزة لكسر رتابة القصيدة الحديثة , واستثمار ما في التدوير من طاقات ايقاعية عالية))[5] .

ويتمثّل بقصائد : الرباعية الاولى الرباعية الثانية , قارة سابعة , هبوط اورفيوس , اطار الصورة المتناثرة ,هبوط أبي نواس , الرباعية الثالثة , ويجدها تمثّل مديات مدهشة , في نضجها الرؤيوي والتشكيلي والايقاعي معاً .

---

(1) في حداثة النص الشعري , علي جعفر العلاّق: 100 .

(2) المكان نفسه .

(3) المكان نفسه .

(4) المصدر نفسه : 101 .

(5) المصدر نفسه : 102–103 .

ويمكن أن، نلخّص منهج واسلوب عمل العلاّق فيما يتعلق بالخطاب الشعري عند (حسب الشيخ جعفر) واستخدامه تقنية التدوير والقصيدة المدّورة, اجمالاً بالآتي:

1- رصد تطور التدوير أداة فعّالة في اضفاء ومنح طاقة ايقاعية, شديدة التنوع للقصيدة العربية الحديثة عموماً , كما في حديثه عن قصائد (أدونيس) , ثم العروج على خصوصية تجربة الشاعر (حسب الشيخ جعفر) وتفردّه في هذا المضمار.

2- تتبّع التدوير وتنميطه (الكلي والجزئي) في المنجز الابداعي الشعري لتجربة (حسب الشيخ جعفر) ولاسيّما قصيدته (قارّة سابعة), بشكل ينمّ عن استيعاب شامل للتقنية, وضروب استعمالها في الشعر.

3- التأكيد على ما تسهم به القافية في قصائد ديوان (الطائر الخشبي) , تقنيةّ يصبح معها الابيات القصيرة المقفاة لها دور كبير في لَمَّ شتات الدفق الايقاعي واحتضانه , ولتكون فسحةً يسترخي فيها القارئ, ليتأمل استجابته لتأثير القسم السابق من القصيدة .

وكذلك نلمس دور التقفيات الداخلية في نص (قارة سابعة) مثلاً :

أتسمعين ؟ الحبُّ في السرير كالرحيل في السفينةِ,
القهوة في الصباح .. قهقهاتها الواعدة , التصاقُ
ثوب المنزلِ النديَّ بالثديينِ , تسريحتها الهوجاء
جارتي الفارغة الشقراءْ
تطرق بابي , عادة , في الصبح
تأخذ مني الثِقابْ
وفمُها المنفرجُ الكبير مثل الجرح
يطفحُ بالرغابْ
قلتُ : افهمي الموقف , ما الفائدة الان من البكاءِ؟
انتظري , ايتها الحمقاء هل ينكسر الحبُ كما
تنكسر الزجاجة الزرقاء؟ هل يذوب في أصابعي

كقبضةٍ بيضاء من أول ثلجٍ ؟ [1] .

ويتسائل (العلاّق) : ((ألا يحسُّ القارئ أنّ الروي , في كلمة (البكاء) يجد صداه في كلمة (بيضاء) بالرغم من الاقواء الناتج عن اختلاف حركة الروّي في الكلمتين ؟ كما ان الصوت الصادر عن الروي في كلمة (الزرقاء) ما هو إلاَّ أستجابة للروّي في كلمة (الحمقاء)))[2] .

وبذلك يضع ايدينا على جسد القصيدة , ليؤشّر فيها مؤدّى خطابه النقدي المنبني على واقعة نصّية يمكن معاينتها , وتبيّن دورها وفاعليتها في النص المنقود.

4- الاشارة إلى افادة الشاعر من تعدّد الاوزان في القصيدة المدّورة الواحدة, كما في قصيدة (الرباعية الثانية) و(الرباعية الثالثة) مثلاً , حيث يتم استخدام بحري المتقارب والرمل معاً , لزيادة اثراء الايقاع الشعري , وكذلك في القصيدة (هبوط أبي نواس) ثمَّ اعتماد وزنين هما المتقارب والرجز في ترواح منعشَ للجو الايقاعي.

5- التحذير من تحوّل التدوير الى عادة شعرية يدمنها الشاعر , ومن ثَمَّ يغدو طقساً ثابتاً أو شكلاً مقدساً , يقع المبدع تحت هيمنته, ويركن إليه طريقة جاهزة في الكتابة, ويجرُّ هذا على النص الشعري الوقوع في دوّامة الوصف المجاني غير المسوّغ , فتتراكم الصفات دون أن يكون لها فاعلية جمالية أو فكرية كبيرة.. وهكذا تصبح الصفات المتتابعة عكازاً في التوصل الى أقامة الوزن مثلاً , وقد أحصى الدكتور محمد حسين الاعرجي في قصيدة واحدة لـ (حسب الشيخ جعفر) , وهي (الرباعية الثانية) أربعين صفة لا نجد لها مبرراً أو فاعلية نصيّة, قد تخدم القصيدة [3], وهذا ما يعزّز مصداقية رؤيا العلاّق النقدية, وصواب رأيه .

---

[1] الاعمال الشعرية , 1964 – 1975 , حسب الشيخ جعفر : 174 – 175 .

[2] في حداثة النص الشعري : 105 .

[3] ينظر: من الظواهر الشكلية في القصيدة الحديثة, د. محمد حسين الاعرجي , مقالة: 117.

ولا يقتصر الخطاب النقدي عند العلاّق على نص شعري لشاعرٍ بعينه, بل تتسع رؤياه لتشمل في دّقة وتفصيل , لا في تعميم وتهويم, قصائد للبياتي في (التدوير مفروضاً) ولسامي مهدي في (التجربة المفردة ... والتجربة المركبة) , ولحميد سعيد في (التدوير المضلل) بالدقة الموضوعية , والنظرة العلمية الرصينة التي عالج فيها قصائد (حسب الشيخ جعفر).

المبحث الثالث

جدلية الذات / الآخر في الخطاب النقدي العراقي الحديث , دراسة موازنة

لقد صدر كثيرُ من النقّاد والمشتغلين في حقل النقد الأدبي –ولاسيّما الكلاسيكيون منهم– حول مفهوم (الذات) , وما يقابله أي (الآخر) , عن موقف ايدلويوجي , لا يجد له مسوّغاً بسيطاً في ما يمكن قبوله من مسوّغات ومبررات في المنجز النقدي العلمي الرصين.

وربمّا كان في مقدمة الأسباب التي دعت هؤلاء النقّاد الى الامتثال لهكذا موقف , هو الصراع السياسي , الذي استتبع صراعاً ايدلويوجياً بين الموقف الذاتي, والآخر (الغربي) في مفهوم أكثرهم. وبدهي القول أن مكمن هذا الصراع السياسي / الايدلويوجي , نبع من الهوّة الحضارية الكبيرة والشاسعة التي وجد العرب أنفسهم فيها, بعد أن كانوا يغطوّن في سباق عميق , آمتد من سقوط بغداد سنة 656هـ / 1258 م , وصولاً الى أعتاب القرن التاسع عشر , حينما هبّوا على هدير مدافع (نابليون بونابرت) , ليجدوا أنفسهم, قد تخلفوا عن ركب الحضارة قروناً عديدة, لا يمكن ردمها بسهولة ويسر, ما لم يلمّوا شتات قواهم الفكرية والذهنية.

والذي يعنينا منها ها هنا, بميدان النقد الادبي , ليكون بمستطاعهم مسايرة العالم المتمدن, وامكانية الدخول في العصر الجديد, واسباغ ثوب العصرية على منجزهم الابداعي (الشعري والنقدي) , دون أن يعني ذلك التنكر لطروحات التراث أو اعلان القطيعة معها , أو نبذ تلك الطروحات بحجّة أنها من مخلفّات العهود السابقة , أو ادعّاء ان تلك الرؤى لا تنسجم وطبيعة العصر , ومن ثم يكون الابحار والسير بخطىً ليست بذات بصر و بصيرة وراء معطيات وطروحات ورؤى الآخر, الذي لا يُحمد عقباه على الدوام , وقد مرّ تفصيل بعضاً من ذلك في عرضنا للمرجعية التراثية والمرجعية الحديثة للخطاب النقدي العراقي الحديث .

ويبقى ها هنا أن نتصدّى بالدرس لجدلية الذات / الآخر في هذا الخطاب , لنتبيّن بوضوح معالم هذه الجدلية المحتدمة في كثير من الأحيان, والمتخذة طابع التؤدة والهدوء في أحيان قليلة جداً , لإختلاف الرؤى النقدية , النابع أصلاً عن اختلاف المنطلقات والمناهل , للنقّاد ولأرباب الفكر عموماً .

وقبل الخوض في أتون ومعمعتها هذه الجدلية, ينبغي أن نؤشر غرابة موقف بعض الباحثين ونقّاد العصر الحديث , من قضايا الحداثة ولاسيمّا في مضمار النقد الأدبي , فنجد موقف الدكتور أحمد مطلوب –على سبيل المثال لا الحصر– موقفاً غير مشجع, حينما يقدح بقيمة المناهج الحديثة في معالجة النصوص الابداعية, ويقلل من شأنها, بل ويجور عليها كثيراً, وفي لهجةٍ فيها كثير من ألوان التهكم, والنظر بعينٍ غير منصفة, إذ يرى أن الكتب التي جاءت من المغرب العربي, مترجمة ومعّربة عن البنيوية, والأسلوبية, والظاهراتية, والتفكيكية وما بعد البنيوية من اتجاهات وانشطار وتلّون بعضاً من هذه الاتجاهات, كظهور البنيوية التكوينية عند (لوسيان غولدمان) مثلاً, عملت على نسيان أسماء كانت تتردّد في النقد الادبي العربي الحديث, مثل كولردج, وريتشاردز ولاسل كرومبي, وستانلي هايمان, وديفيد ديتش, ليِحلّ محلها أسماء : جان كوهين, ورولان بارت, ميشيل ريفاتير , وروما ن جاكبسون, وتودروف, وغيرهم, ليخلص الى أنّه (لا يزال النقّاد) والباحثون يجربون المناهج المختلفة على الرغم من تخلي أصحابها عنها, فتودروف – مثلاً– أعاد النظر في حركة النقد الجديد والموروث الشكلاني, ناقداً, ومشككاً, ومقوّماً, ... واضعاً ما اسماه بالنقد الحواري الذي عالجه في الفصل الثامن (نقد حواري) من كتابه (نقد النقد)))[1] .

ويبدو واضحاً ان الدكتور , احمد مطلوب, يأخذ على هذه المناهج جميعاً دون استثناء موقفاً مسبقاً, هذا فضلاً عن عدّ هذه المناهج وكأنّها تعني شيئاً واحداً, ما دامت الحداثة تشكل الخيط الرابط بينها, وما دامت قد جاءتنا معرّبة من المغرب العربي بفعل الترجمة والتعريب !!

---

[1] نحو نقد عربي , د . احمد مطلوب , من ابحاث المربد, مجلة الاقلام, العدد 2000/6 م تشرين الثاني – كانون الاول) : 9.

ومعروف بداهة أنّ الترجمة اذا ما كانت أخلّت بالمتون الأصلية لعوامل كثيرة, تقف في مقدمتها ضعف الرابط بين الاخوة المغاربة وبين صلتهم باللغة العربية الأم, وشيوع الثقافة الفرانكفونية في ربوع المغرب العربي عامة, ومن ثَمّ تأثرهم المباشر بأصول وفروع هذه الثقافة, شاءَوا أم أبَوْا , مّما كان له الاثر المباشر والفعّال في نشوء خطاب نقدي متمايز نوعاً ما بهم, وفي لغة هذا الخطاب الذي يتسّم بقدر غير يسير من التعقيد والغموض اللذين يكتنفانه, وبلغة عسيرة على الفهم والادراك دوماً, هذا فضلاً عن اختلاف القائمين بفعل الترجمة في قدراتهم, وامكانياتهم, ومدى تفاعلهم مع النصوص المترجمة, لتكون عندنا حصيلة من البلبلة, والاضطراب والفوضى,في تعريب المصطلحات والمفاهيم ... نقول على الرغم من هذا, فإنّ الخلَلَ أو العيب والنقصان, لا يخصّ هذه المتون الاصلية, هذا ناهيك عن عدم كفاية قول بعضهم, انَّ هذه المناهج والنظريات قد وُضعَتْ في لغة غير اللغة العربية , ولتعالج أدباً (شعراً ونثراً) غير الادب العربي, دليلاً على صحّة ما يزعمون . إذْ انّ ثمة ثوابت مشتركة تشكل جامعاً مشتركاً بين الآداب العامة مهما بدت متغايرة ومتمايزة من اقليم لآخر , أو من بلدٍ الى سواه من البلدان, فنحن لا ننكر وجود الاختلافات بين الآداب العالمية , ولكننّا نؤكد أيضاً على وجود قواسم مشتركة, تُبيح نشوء نظرية عامّة للأدب, قابلة للتطبيق على الآداب المحليّة, على الرغم من الاختلافات الحاصلة. وعليه يمكن القول : انّ اشتغال نظرية الادب الحديثة والنقد الادبي الحديث , ومحاولة استكشاف أبعاد وأركان هذه النظرية, هو ميدان الخطاب الادبي والنقدي الحديث .

ومن هذا المنطلق يسعى هذا الخطاب إلى صوغ قوانين العمل الإبداعي (الأدبي والنقدي) من خلال اعتماد النصوص الإبداعية ذاتها, كواقعة مادّية (فيزيائية) , وليس البحث وراء سراب يحيط بالنص ويغوص في حيوات أصحابه, الاجتماعية , والسياسية , والنفسية , ... الخ, فنحن لا ندعو الى نبذ هذه الجوانب قطعياً اذا ما كانت لها وجوداً فعلياً في النص المدروس , وتمتلك حضوراً حقيقياً في جسد النص , ولكن المعضلة تكمن في التّعكز على هذه الجوانب , وايلائها الأهمية القصوى في تحليل النص , دون أن نعطي هذا النص حقّه المشروع , ونبيّن جوانبه المضيئة من سواها ,

أو نسّلط حزمة من الضوء الكاشف على مكامن الجمال الفنّي , وأنْ نقرّب ذلك بلغةٍ غير مستغلقة, وبعيدة عن حلبة الإنشاء الذي ما إنْ تريد أن تقبض على شئ منه, يكون كالماء الذي ينسرب بين الأصابع, دونما فائدة تُذكر.

لقد انطوى الخطاب النقدي الستينّي على فهم وإدراك تامّين, لموقفين متناقضين في الرؤيا النقدية, موقفٌ متزّمت, أُحادي النظرة, لا يرى إلا التمسّك بالتراث, ولا يحيد عنه مطلقاً, بل يرمي مَنْ لا يلتزم به بالخروج عن الأصول, وترك ميدان الادب والنقد ... وهذا موقفٌ متطرف, يجد له كثيراً من المناصرين ولا سيمّا الملتزمون بحذافير الكلاسيكية... وموقف مناوئ للموقف السابق, ويقف معه على طرف نقيض تماماً, يجعل (التراث) من مخلّفات الماضي التي لا ينبغي مجرّد الوقوف عنده, بل يمعن أكثر من ذلك, فيرمي مَنْ يتعصّب له بالتخلّف والرجعية, ويُنزل مَنْ يتعاطيه في الدرك الاسفل من مراتب الادب العصري, وهذا الموقف يساوي سابقه في اضطهاد النص , وارغامه على الاستجابة لما لا تصلح الاستجابة له.

ويبقى الموقف الثالث, وهو أنْ تمْسك العصا من الوسط كما يقال ,فلا يمكن نبذ التراث وراء ظهورنا , وكأنه شئ لم يكن, ولا يمكن أيضاً أن نغلق أسماعنا, ونمنع أفئدتنا من تنسّم آراء الاخرين, ولو على سبيل الاستنارة , دون التعويل على ذلك بشكل, يفقدنا خصوصيتنا الذاتية, ولكن عن طريق التطعيم المثمر والحيّ لمقولاتنا وآرائنا السالفة والحاضرة في جدلية تحفظ للجانبين (الذات) و (الآخر) حقوقهما, ولا تستعدي طرفاً على آخر .

ولنكن واقعيين مع أنفسنا قبل الآخرين, مع أقرار حقيقة يذعن لها الجميع, وهي أننّا ندين في خطابنا النقدي (الحديث والجديد) لهذا الآخر, فقد ولد ونما وتطور هذا الخطاب في ضوء تأثره بالاخر ومعطياته وانجازاته!! [1].

---

[1] ينظر: الخطاب النقدي واشكالية العلاقة بين الذات والآخر, د . شكري عزيز الماضي, مجلة الموقف الثقافي , العدد 9, 1997 ,بغداد : 17 .

سنحاول في هذا المبحث أن نتدارس, ونمحصّ القول في أُنموذجين داليّن, حاولا قدر الامكان, أن يقفا موقفاً وسطاً , وأن يقيما توازناً صائباً في مقاربة جدلية الذات/ الآخر في الخطاب النقدي العراقي الحديث.

يحاول الأنموذج الأول –في الشعرية العربية, نحو وعي مفهومي جديد, عود الى الجذور الأقدم, طراد الكبيسي , 1998– أن يعيد ترتيب مفهومنا للشعر في موازين النقد الادبي القديم, ويواشج ذلك بالرؤيا الحديثة لذلك المفهوم.

وأقل ما يؤاخذ على هذا الوعي المفهومي, وهذا العود الى الجذور الأقدم أنّ ما عُنون به, لا يطابق محتواه, على الأقل في مفهوم النقد الادبي الحديث, فمصطلح (الشعرية) لا تعني بالضرورة الشعر , بل أنّ ما يحيل عليه من معنىً يذهب إلى قوانين الصوغ الادبي التي تمنح الادب بشكل عام, التفرّد والتميز, أي ما يجعل النص الادبي نصاً وبعبارة تزيفيتان تودروف: ((معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ... والخصائص المجردّة التي تصنع فرادة الحدث الادبي))[1] .

ويبدو أن الكبيسي لا يغيب عنه ادراك ذلك, بدليل أنّه يتعرض للتمييز بين (الشعر) و(الشعرية) في الفقرة الآتية : ((إذا كانت كلمة (الشعر) أو شاعرية poetios أضحت المصطلح الجامع الذي يصف اللغة الادبية في النثر والشعر معاً... لمّا كان الادب بوصفه خطاباً نوعياً ينطوي على فرادة في خصائصة البنائية, فإنَّ الشعرية لم يعد مجال عملها هو الشعر وحدّه, حسب مفهومه التقليدي المتوارث , بل الادب كلّه منظوماً أو غير منظوم))[2] .

ولعلنا نتساءل : اذا كان ذلك كلّه مُدركاً في ذهن الباحث , فَلِمَ هذا العنوان –في الشعرية العربية– وهو يخصص حديثه عن مفهوم الشعر عند العرب عبر سياق تأريخي ؟!

لقد أعاد الكبيسي في الفقرة الأولى ما كان قد بيّنه في بحثه ((مفهوم القصد ودوره في تجنيس الشعر وبَنْيَنتَهِ)) المنشور ضمن الجزء الاول من كتاب المنزلات,

---

[1] الشعرية , تزيفيان تودروف, ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: 23 .

[2] في الشعرية العربية ، طراد الكبيسي : 5 .

منزلة الحداثة, ص145- ص161- وهذه سمة عامة للخطاب النقدي الستيننيي والحديث بشكل عام, ولكنّه خفّف من تفصيل الآراء التي تربط بين الشعر والوزن معتمداً في ذلك على ما أورده الشريف الجرجاني من عدم كفاية ربط الشعر بالوزن إلاّ على سبيل القصد, لأنّ الكلام اذا جاء موزوناً على غير سبيل القصد فلا يُعَدُّ شعراً ففي القرآن الكريم مثلاً يرد قوله تعالى: ﴿ ***الَّذِي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ* وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ*** ﴾ [1] ، فإنّه كلام مقفى موزون, لكن ليس بشعر, لأنّ الإتيان به موزوناً ليس على سبيل القصد, كما ينص الجرجاني [2] .

وعزّز الكبيسي هذا الرأي بما قاله الخليل بن أحمد الفراهيدي عندما نفى صفة الشعر عن الرجز المشطور قوله: ((إنّ الرجز ليس بشعر أصلاً لا سيمّا إذا كان مشطوراً أو منهوكاً وكذلك ما يقاربه في قلّة الاجزاء))[3] .

وكلُّ هذا الذي ساقه الكبيسي مقررُ ومستساغ, ولا غبار عليه, ولكنّه حينما ينص على أنّ ((تعريف الشعر بالوزن, لابّد أن يكون تعريفاً مُستحدثاً. فأقدم أنماط الشعر التي وصلتنا عن الحضارات البشرية القديمة لا تعرف الوزن في أغلبها, أو لا تعرف الوزن المُقنّن , لكنها تعرف الايقاع))[4] , فإنّه يخالف جملة وتفصيلاً ما كان قد أقرره ووقف عنده في ((البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم, ملحمة كلكامش نموذجاً)) من أنه ((يتفق معظم الباحثين أنّ الشعر في حضارة وادي الرافدين, سومرياً كان أم بابلياً , شأنه شأن الأنماط الشعرية المماثلة عند الأمم الاخرى كان يخضع لفنّ خاص من النظم والتأليف , فقد كان (موزوناً ولكنه غير مقفى) مثل الشعر اليوناني والعبراني واللاتيني))[5] .

---

[1] سورة الشرح : 3-4 .

[2] ينظر : كتاب التعريفات , الشريف الجرجاني , طبعة دار احياء التراث العربي , بيروت – لبنان: 103 .

[3] اعجاز القرآن, الباقلاني , تحقيق : السيد أحمد صقر : 54 – 55.

[4] في الشعرية العربية , طراد الكبيسي : 8.

[5] البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم, طراد الكبيسي : 27.

ونلمح في نصّه السابق, ثمة تفريقاً بين مفهوم (الوزن) ومفهوم (الايقاع) , فهو إن كان نفى (الوزن) أو الوزن المقنّن عن أنماط الشعر القديمة, إلاّ أنّه لم ينفِ (الايقاع) , ولكنه لا يوضّح ذلك بما فيه الكفاية, بغاية الافحام والادراك .

ولئن كان حقاً ثمة ما يفرق بين المفهومين بإمكانية ((تشبيه العلاقة ما بين (الوزن) و (الايقاع) بالعلاقة القائمة بين (الجزء) و (الكل) . فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع, وهو أكثر الصور شيوعاً في الشعر العربي , بمعنى أن الإيقاع عبارة عن ترديد وتناوب متنافس للمقاطع يحسه الشاعر بفطرته احساساً غريزياً , فهو الجذر الاولي لحالة الادراك عند الانسان , أما الوزن فهو شكل من أشكاله ونمطٌ من أنماطه)) [1] إلاّ أنّنا لا نلمس هذا الحدّ من التمييز والتفريق في مضمون كلامه الوارد في النص المجتزأ .

وعلى العكس من هذا الموقف, يعود الكبيسي في مفتتح الفقرة الثانية الى تصحيح مسار مقولة, كان قد أدلى بها في ((البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم)) فهو يعترف بَدْءاً ((أنّ الاشارات التي وردتنا عن أوليات الكلام عند الانسان, شعراً أو نثراً وبهما معاً , قليلة وضعيفة, لأنها تقع خارج مدى معرفتنا التأريخية والثقافية ... ونجد اختلافاً في الأسس المعرفيّة التي يستند إليها القائلون بأنّ الشعر أسبق من النثر في الكلام أو أنّ النثر أسبق من الشعر))[2] .

وهذه الرؤيا هي أكثر قبولاً , وأرحب سعة, وتجدلها جانباً كبيراً من المصداقية لدى مقارنتها بما ورد في خطابه السابق , وبلهجة جازمة قاطعة بأنّه ((في البداية لم يتكلم الناس إلاّ شعراً))[3] , فهذه الوثوقية في الاحكام , والجزم القاطع فيه ما يتعارض مع أصول الخطاب النقدي الحديث , فليست هناك في ميدان الأدب , وعوالمه , ما

---

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق, اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج, د . علي عباس علوان: 226, وينظر مصدره.

(2) في الشعرية العربية, طراد الكبيسي : 10 – 11 .

(3) البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم : 11 , وينظر مصدره .

يشي بذلك , بقدر ما تكون المسائل المتعالقة والناشئة في ذلك خاضعة لمبدأ (النسبية) العام, ومن ثَمّ لا ضرورة لهذه الاحكام الجامدة , والقاطعة, الجازمة, مع هكذا مغمار وفي هكذا مسائل حيويّة وضرورية في الادب عموماً .

ويمضي الكبيسي في الفقرة الرابعة الى الخلوص ((أن نظرية :

الشعر = كلام موزون مقفّى .

النثر = كلام (مرسل أو مسجوع) غير موزون (أو موزون على غير سبيل القصد والنيّة كأشياء إتّزنت من القرآن الكريم ومن كلام النبي) .

رغم أقرارها بالتغاير بين الشعر والنثر , لكنها لم ترسم , في حدود ما قدمّته, مسافة هذا التغاير ... وبعبارة أخرى, إنّ وضع الشعر : كلام موزون مقفى... في الطرف المقابل من : النثر كلام غير موزون : مرسل أو مسجوع . أدّى الى الغاء جملة الخصائص الشعرية الجوهرية في الادب الفني)) [1] .

ولا يصل الكبيسي الى هذه النتيجة إلاّ بعد أن سرد عبر ثلاثة عشر اقتباساً مثلت آراء فلاسفة (ابن سينا , وابن رشد , الفارابي) كانت لهم عناية خاصة في تلمس جوهر الشعر وتمييزه عّما سواه (القول الشعري) , وكذلك مثلّت خلاصة رؤيا نقّاد يشار اليهم بالبنان في ميدان النقد الادبي (حازم القرطاجني , وابن رشيق القيرواني , والسجلماسي , وابن البنّاء المراكشي , والجرجاني) , ومثلث أخيراً زبدة رؤى علماء لهم باع طويل في معالجة النصوص الادبية , والخروج منها بما يمكن العودة إليها , والوقوف عندها وقفة متأملّة, آنْ لم تكن مقبولة تماماً (ابن خلدون, ابو القاسم بن يحيى, بن علي المنجّم , وابن سيرين, والجاحظ).

ولعلّنا من باب الانصاف أن نقّر للكبيسي براعته في تتبع هذه الآراء جميعاً, وعلى ما فيها من تطابق أو اختلافات يسيرة, ليوصلنا الى تلك النتيجة التي خلص إليها , وهي ان دلّت على شئ فإنّما تدل على الجهود الحثيثة والحقيقية في ارتياد عالم

---

[1] في الشعرية العربية : 27 .

الموروث النقدي العربي , والعودة منه بحصيلة لا بأس بها , لخدمة الخطاب النقدي , والوقوف عند المرافئ الخصبة في سواحل النقد الادبي .

وفي الفقرتين السادسة والسابعة, يستكمل الكبيسي جهده في معاينة ما للوزن الشعري من أثر في احداث مغايرة, لتحقيق مفهوم (الشعرية), إذْ يتخّذ ممّا ((سمّاهُ البهبيتي بـ (تيار الشعبية) في الشعر, والذي قاده الوليد بن يزيد, وبلغ ذروته عند أبي العتاهية والعباس بن الأحنف)) تعلّة في إحداث انقلابٍ جذري بمفهوم الشعر التراثي والجمالي, ويورد ذلك متسائلاً عن مدى امكانية عدّ ذلك أمراً ميسوراً ومقبولاً , ويبدو من ظاهر كلامه أنّه –أي الكبيسي– مقتنعُ في قرارة نفسه بصحة ما يطرحه سؤالاً بدليل أنه يورد جملة استشهادات تؤكد ما لشعر أبي العتاهية من سمات وميّزات اسلوبية وموضوعية , جعلته قريباً من أفئدة الناس , وسائراً على ألسنتهم, وهذا ما ينطبق أيضاً على شعر الوليد بن يزيد والعباس بين الأحنف ((فإنّ ما يجمع الثلاثة: الوليد بن يزيد وابو العتاهية , والعباس بن الاحنف, هو: تطلُب اللفظ السهل المونق, والمعنى الغزير الجميل المتصّل بالنفوس جميعاً, استخلاص المعاني من واقع الحياة, عدم التكلّف , اختيار الأوزان القصار , التلازم بين الشعر والغناء ... كان شعرهم يمثلّ اتجاهاً فطرياً من الشاعر إلى نحوٍ من التعبير في غير تقيّد بالتقاليد الموروثة ...كما كانت أشعارهم استجابة للحاجة العامة لاصطناع الشعر في أغراضهِ الأصلية: بالذات التعبير عن أرقّ خلجات النفس البشرية)) [1] .

ولا يربط الكبيسي هذه السمات الخاصة بشعر هؤلاء , باستخدام اللغة البسيطة السهلة أو اليومية , بل بكيفية الاستخدام الخاص للغة الذي يجلّي شعرية كلام عن كلام غيره ... فلكلّ واحد طريقته في تفجير بنية اللغة المعطاة, وخلق مساره وأفقه الخاص , في القول [2] .

وهذه الملاحظة السديدة, لمحة دالّة في رصد مكمن الشعرية , وتمييزه تمييزاً مادياً ملموساً , وانْ كان الكبيسي يدين بها للشكلانيين الروس بشكل عام –ولاسيّما

---

[1] في الشعرية العربية : 33 , وينظر مصدره .

[2] في الشعرية العربية : 34 , وينظر مصدره .

تودروف– الذي وقفنا عند مقولته المعروفة, ما يمنح القصيدة شعريتها هو فرادتها , والخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي .

ولكي يدلّل الكبيسي على ادراكه لمغزى (الشعرية Poetics) , فإنّه يشمل بفحصه النقدي , ما للنثر أيضاً من دور وفاعلية في احداث هذه الشعرية وتحقيقها على أرض الواقع , وحّيز الوجود ... لذا يشير الى نثر الجاحظ, وما قام به أبو حيّان التوحيدي , والخوارزمي , وبديع الزمان الهمذاني والحريري , من تقريب شقة البعد بين اللفظ الشعري واللفظ النثري , بإعتماد السجع الذي يجري في النثر مجرى الشعر , والجملة الموسيقية, ومراعاة الازدواج مراعاة كاملة , حتى ((أشار ابن خلدون الى هذه المسألة عندما قال : (وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الاسجاع والتزام التقفية ... وصار هذا المنثور اِذا تأملته من باب الشعر وفنّه, ولم يفترقا اِلا في الوزن)) [1] .

أما في الفقرة السابعة فيواصل جهده السابق, ولكن في سياق محاولة أصحاب الموشحات, ووصف ما ينماز به الموشح من أنّه ((نظم على غير النظم المألوف على الاعاريض الخليلية, أحياناً ... وباستعماله اللغة الدارجة والعجميّة في بعض أجزائه, وباتصاله الوثيق بالغناء))[2] , ليحقق شعريته الخاصة ((من جهة الخصائص الفنية التي تميز بها , وأبرزها :

1- ارتباط الموشح بالغناء , كما ذهب ابن سناء الملك .
2- الجمل القصار الموقعّة والتي تتماثل كثيراً مع السجع الموقع.
3- الاهتمام بمادة الألفاظ, ومادة الموسيقى (الايقاعات) .
4- خروج الموّشح على النظام التقليدي للشعر العربي , منحه تلويناً لا يمتلكه النثر المتحرّر من القيود الصارمة للقصيدة التقليدية .

---

[1] المصدر نفسه : 35 .

[2] المصدر نفسه : 36 .

5- تؤكد لنا نشأة الموشح وافتتان الناس به, أنّه فنٌ (شعبي) (محلّي) جاء نتيجة امتزاج بين الثقافتين العربية والاسلامية))[1] .

ويخلص الكبيسي إلى نتيجة مؤداها: ((انّ تصنيف الموشح على أنّه شعر , رغم مغايرته المفهوم التقليدي للشعر ... يعود إلى مفهوم الشعر أو القول الشعري على أساس الخصائص اللغوية واللّحنية (النغمية) التي هي من أقدم الخصائص المعطاة للشعر))[2] .

ويبدو لنا أن ذكر المسعى التحديثي للموشّحات وما امتازت بها من خصائص وميّزات, جاء ليؤكّد بها المسعى التحديثي الذي حاول شعراء الاندلس, ومّنْ سايرهم بعدها من شعراء المشرق العربي , وليؤسّس لمفهوم المغايرة والتميّز والخصوصّية التي تمنح القصيدة شعريّتها أو (شاعريتها) .

ويأتي تناوله للبند وما خُصَّ به من ميّزات ليمّثل ((الحلقة الوسطى بين النظم والنثر, اقتَضتْهُ شِرعةُ التطور وأوجده عامل الزمن كما أوجدَ الموشح والرباعّيات وأخيراً الشعر الحرّ وما شاكله)) [3], ضمن السياق نفسه.

ويضعنا الكبيسي أخيراً إزاء معادلة مفهوم الشعرية على وفق ((تطورّ جذري في مفهوم الشعر , وتعديل لرواسم الحدود التقليدية بينه وبين أنواع الخطابات الأدبية الأخرى))[4] , ولا سيّما بعد الثورة المنهجية التي شهدها القرن العشرين على يد الشكلانيين الروّس , وايجادهم نمطاً مغايراً في حدود ما كان شائعاً قبلهم , لمفهوم (الشعرية) و(الادبية) و(السردّية) و... الخ , ووضَعَ الكبيسي ذلك في حوار مُمَنْهَج ودالّ, لانشاء جدليّة مثمرة مع ما عرفه وخبره نقادّنا الأفذاذ , الذين عَلَتْ منظوراتهم النقدية, وخطابهم النقدي الفعّال, ليقف جنباً إلى جَنْب مع روح العصر الجديد في القرن العشرين , وليسجّلوا بذلك لهم شهادةً ودليلاً لا يمكن دفعهُ أو انكاره على علّو أقدامهم

---

(1) في الشعرية العربية , ص37-38 .

(2) المصدر نفسه .

(3) المصدر نفسه : 38-39 .

(4) المصدر نفسه : 40 .

في ميدان (الشعرية) وعوالمها القصّية/ القريبة, والشائكة/ الواضحة, والمعقدة / البسيطة في الآن عينه.

ولن نحاول أن نسرد ما تطرّق إليه الكبيسي من مسائل وقضايا نقدية , كانت محلّ اتفاق أو خلاف, فذلك ما كفلته الفقرة الاخيرة ـ التاسعة ـ فما سطرّه لنا يراع الباحث , وما أفضت به لنا رؤياه النقدية, قدر ما نريد أن نلفت العناية إلى مقدرته في المزج الحيّ بين آراء ورؤى النقّاد المحدثين, ولا سيمّا النقّاد الغربيّون : (جاكبسون, وجان كوهين , وبوريس ايخنباوم) وبين اقامة حوار جدلّي بنّاء , وأقامة خطاب نقدي متزّن في ما وسعته دائرة الخطاب النقدي العربي القديم (الجرجاني , وابن خلدون وحازم القرطاجني) والحديث (كمال ابو ديب , وأدونيس).

ولعل في اقامة مثل هذا الحوار الجدلي , ما يسهم في تطوّر العملية النقدية , ويعمل على أخراجها من طور الاتباع الى الابداع , والنهوض بها عملياً , وتحديث منطقها, واكسابها سمة العصر الجديد , في الانفتاح على ثقافة (الآخر) , ومن ثَمَّ الدخول الفعلي في محاورته, وربّما تعديل بعض منطوقاته ومرتكزاته الأساسية , ليكون بالنتيجة النهائية مساهماً فعّالاً ونشيطاً في ادامة جدليّة الذات / الآخر , ولا يعني ما سبق أننّا نُعلي من مكانة الكبيسي , ونحاول اضفاء سمات اسطورية على مشروعه النقدي , وخطابه الابداعي , أكثر ممّا نؤشر فاعليته, وتميّز رؤياه النقدية ممّا نلمسه من خلال طرحه لأسئلةٍ , تتعّلق بصميم الابداع الفني والشعري بشكل خاص , والجوانب الأخرى المتصّلة , بحقول معرفية وابداعية, كما نجد مصداق ذلك في خطابه النقدي عن الرواية والملحمة والقصة, وما إلى ذلك في خريطة الإبداع الادبي بشكل عام .

ونحن, وإنْ كُنّا لا نوافقه في كلّ طروحاته ورؤاه , اِلاّ أن ذلك لا يدفعنا لأنْ نغمط حقّه , أو نهوّن من شأن تلك الطروحات والرؤى , وأسئلة الإبداع ... فربّما كانت لعملية طرح سؤال ما أثراً فعّالاً وايجابيّاً , يُسهم في خَضْخَضَة الواقع الأدبي المعيش , ويثير زوبعةً من الكشوفات , أكثر من الاجابة على ذلك السؤال , سلباً كان الجواب أم أيجاباً !!

واذا شئنا أن نخرج بحصيلة عمليّة مما بسطه الشاعر الناقد طرّاد الكبيسي في جهده النقدي –محل النظر والدرس– وما تمخضت عنه جهوده, فما عسانا أن نخرج به تلخيصاً ؟

1–ما يمنح النص الشعري خصيصته الشعرية هو ما ((يجب أن يُنظر إليه من جهة العمل والصنعة لا من جهة قائله . أي بما هو نص رُوعي فيه الترتيب على نسقٍ مخصوص وصولاً إلى صورة وهيئة محدّدة , وهذه لا تكون من جهة الألفاظ بذاتها , ولا من جهة المعاني بذاتها ولكن من جهة التأليف)) [1] .

2–((الخطاب النقدي للشعر لا تعتمد مقاييسه العروض وحسب))[2], إنّما ((البُنية اللغوية الكليّة التي تسمّى (أليفاً) أو (نظاماً) , هي التي يتفاضل فيها الناس والبلغاء في النظم والنثر معاً))[3] .

3–((الشعر لا يكون شعراً من حيث أنّه موزون أو غير موزون, ولا من حيث هو صدق أو كذب , بل من حيث هو (كلام مخيّل)... و(المخّيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن امور من غير رويّة وفكرٍ واختبار)) [4] .

4– ((أبرز خصائص النص الشعري :

أ– التحوّل أو الانحراف أو الانزياح في استخدام اللغة .

ب– الايقاع

ج– النظام ، البنية)) [5] .

ولا يقدح في قيمة هذه النتائج التي خَلُص اليها, مدى صحتها من عدمها , أو كونها من بنات أفكاره , أو أنه استعارها من آخرين . بعد أن عدّل فيها أو أضاف

---

(1) في الشعرية العربية : 57 .

(2) المصدر نفسه : 58 .

(3) المصدر نفسه .

(4) المصدر نفسه : 59 .

(5) في الشعرية العربية : 60 .

اليها , أو حوّل مجرى بعضاً منها , لأننّا نعلم يقيناً , وكما صاغته مقولة لانسون أنّ ((أكثر الكتّاب أصالة, إنّما هو إلى حدً بعيد راسبٌ من الاجيال السابقة , وبؤرة للتيارات المعاصرة, وثلاثة أرباعه مكّون من غير ذاته))[1] .

وتأتي دراسة الشاعر الناقد فوزي كريم : ((ثياب الامبراطور , الشعر ومرايا الحداثة الخادعة , دار المدى للثقافة والنشر , 2000 م)) , ضمن الدراسات المتسلّحة بوعي نقدي عالٍ , في مقاربة جدلية الذات / الآخر , منطلقة من ثوابت راسخة, وقناعةٍ نقدية, تفضي الى رؤيا واضحة المعالم والقسمات, ولا تكتنف لغتها الغموض والضبابية , والتعالي على النص المنقود , بادّعاء الابداع النقدي. وقد عرفنا (فوزي كريم) مُسْبقاً بأنّه ((ناقد منهجي تبنى المعيار التحليلي . الفني في اضاءة النص الشعري , حين صار هذا المعيار ظاهرة بارزة من أهم الظواهر الفنيّة الاسلوبية لمرحلة (المثال – النقدي)* في العراق))[2] .

ويمكننا تلمس وعيه النقدي الفعّال ,والمنضبط, في الصفحات الأُولى من منجزة النقدي (ثياب الامبراطور), ولا سيمّا في تشخيصه الدقيق لحيثيّات نشوء طرفي الجدلية (الذات / الآخر) فـ ((إحالة الانسان الى فكرة لم تكن وليدة خبرة المثقف العربي ولا خبرة الاعلام العربي , بل هي ثمرة من الثمار الوافدة من الغرب. ولقد فاض

---

(1) النقد المنهجي عند العرب , ومنهج البحث في الأدب واللغة , د . محمد مندور : 107.

* يرصد الدكتور عناد غزوان ثلاث مراحل أدبية . تأريخية مر بّها نقد الشعر في العراق : الاولى هي (مرحلة التأسيس) وهي مرحلة النقد التقليدي .. لم تتناول نقد القصيدة بوصفها كياناً شعرياً متكاملاً بل تناولت القصيدة تناولاً تجزئياً مفككاً وتجاهلت بل واغفلت الترابط العضوي والموضوعي . وتبدأ المرحلة الثانية منذ الاربعينيات ... بعد الحرب العالمية الثانية (1945) . ويمكن أن نصطلح عليها (بمرحلة التحول) نحو المنهجية والتأثرية الصافية. وكانت السبعينات والثمانينات سجلاً ثقافياً مهماً مهّد السبيل إلى بروز المرحلة الثالثة في نقد الشعر , وهي (مرحلة المثال النقدي) والميل الى المعيار الفني في تحليل النص الشعري تحليلاً فنياً منهجياً خلق بدورة أدباً نقدياً جديراً بالاهتمام والدراسة . نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية , د . عناد غزوان : 17 – 19 .

(2) نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية، د.: عناد غزوان: 32 .

علينا الغرب , دون رغبة وإرادة منه كاملتين , بثمار حلوة المذاق ولكن ممّا تذوي به الاجسام)) [1] .

وهكذا إذن , كانت البداية في ظهور (الذات / الآخر) إلى حّيز الوجود , بفعل الاحتكاك الحضاري الذي فرض نفسه علينا مع الغرب , فتمخضّ هذا الاحتكاك عن ثمار حلوة المذاق ولكنّها تذوي الاجسام .

ويصوغ فوزي كريم رؤياه النقدية ضمن مصطلح لا يشير الى توضيحه أو يبيّن مدلوله الاصطلاحي , ذلكم هو مصطلح (المرايا) بصيغة الجمع, فيجعل عماد منجزه النقدي متمحوراً في مقالاتٍ خمس , ثلاثاً منها مشتملة على (المرايا) , فكانت المقالة الاولى والثانية , المرايا الخادعة لحداثة الشكل ومرايا الجذور : المذهب الشامي والمذهب البغدادي , والمقالة الخامسة : مرايا حداثة الستيني , ولئن كانت المقالة الثالثة : السياب ... مياه أوّل الخليقة , والرابعة : امتدادات : السيّاب -أودنيس , جاءتا دون وصف المرايا , إلاّ أنّهما تندرجان فمن التصنيف ذاته, والمنهجية بعينها , أي النظر إلهما من زاوية ما تعكسا نهما من منظورات ورؤى خاصة بالسيّاب ودوره , وأثره وفاعليته في تطور الشعر العربي في العراق , ولاسيمّا ما ارتبط بفاعليه المشهودة في ما سُمّي وشاع بظاهرة (الشعر الحر) , وانْ كانت التسمّية غير دقيقة , بحسب ما يراه (جبرا ابراهيم جبرا) , والذي يرى أن هذه التسمية ((ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو free verse بالانجليزية Vevs libre بالفرنسية – وقد اطلقوه في الغرب على شعرٍ خالٍ من الوزن والقافية كليهما . انه الشعر الذي كتبه ولت وتمن , وتلاه فيه شعراء كثيرون في آداب أمم كثيرة))[2] , وهذا ما لا ينطبق على الشعر الذي كتبه الرّواد مثلاً , لأنه لا يخلو من وزن , بل أنّ أكثره موزون , وانْ كانت بعض الاوزان متداخلة في قصائدهم , وهو معقود بقوافٍ أيضاً , وانْ كانت القافية والتزامها أيضاً محل أخذ وردّ في خطاب الرّواد الشعري والنقدي , إلاّ أنهّم متفقّون جميعاً على اهميتها , وعدم التنازل عنها , لما لها

---

[1] ثياب الامبراطور : 7 .

[2] الرحلة الثامنة, جبرا ابراهيم جبرا : 14 .

من دور في تحقيق الايقاع , وموسقة القصيدة , وكل ما أضافه الرّواد في مسألة القافية , أنّهم لم يشترطوا التزامها في ابيات القصيدة جميعها, قدر أن تأتي عفواً , غير مقحمةٍ على القصيدة وإنمّا تركوا ذلك منساقاً إلى تجربة القصيدة , وخصوصية هذه التجربة , مع الأخذ بعين الاعتبار , الناحية الانفعالية والنفسية للشاعر , وعلى أيّه حال , لكي لا نخرج عن صميم عملنا , ولا نُشْغل عنه بالاستطرادات .

نقول إنّ الشاعر الناقد فوزي كريم , أكسب مصطلح (المرايا) دلالة في بيان رؤياه النقدية, من خلال عرض المقالات الخمس التي تضمنها منجزه (ثياب الامبراطور) , وقد اتيح له ذلك عبر ((مشاريع اسئلة . اسئلة تحيط بالشعر في الظاهر, ولكنها تتّسع للثقافة عامّة)) [1] .

ولعلّ شيوع مصطلح (المرايا) في عنوانات كثير من الدراسات النقدية الحديثة , ولا سيمّا ما يتعّلق منها بقضايا الحداثة , كالمرايا المحدّبة والمرايا المقعرة للدكتور عبد العزيز حموده وكذلك دراسة الدكتور جابر عصفور (المرايا المتجاورة) , دراسة في نقد طه حسين , و(مرايا جديدة) لـ(عبد الجبار عباس), و((ابواب ومرايا, مقالات في حداثة الشعر)) لـ(خيري منصور) , وسواها من الدراسات , ما أغنى فوزي كريم عن التعرض لبيان مصطلح (المرايا) وانْ لم يغفل عن بيان مضمونه الفعلي من خلال خطابه النظري والعملي معاً .

ونجابه في المقولة الاولى (المرايا الخادعة لحداثة الشكل) بآراء جريئة , وتتسمّ بالتعمق في فهم كينونة جدلية الذات / الآخر , فنحن نتابع مع فوزي كريم قوله : ((الشاعر العربي لا يستطيع تحقيق توازن بين ذاته وتجربة وجوده,وبين حاضر العصر الحديث أو ما بعد الحداثي . بل ان هذا الشاعر لا يحتاج , أصلاً الى تحقيق هذا التوازن , لانه ينتسب , بحكم البديهة الى حاضر آخر , ولا عيب ان يكون هذا الحاضر منفياً , أو بعيداً عن حاضر حداثة الغرب وما بعد حداثتُه,العيب أن يفتعل

---

[1] ثياب الامبراطور : 8 .

الشاعر انتسابه الى حاضر غير حاضره أو أن يفتعل وجوداً روحياً وعقلياً لا قاعدة تاريخية له))[1] .

إذن , فذات الشاعر العربي مختلفة جذرياً عن الآخر , ومن ثُمّ لا داعي إلى هذا التهافت على الآخر , واللهث وراءه بحجّة مجاراته أو محاولة الوصول الى ما وصل إليه, لانّ الشوط بينهما صار هوّة لا يمكن ردمها بسهولة بين ليلةٍ وضحاها , فضلاً عن كون هذه الذات لها وجود روحي وعقلي خاص بها , وتستند في ذلك الى قاعدة تأريخية موغلة في القدم تمتد من (امرئ القيس) , و(طرفة بن العبد) مروراً بـ(أبي نواس) و(أبي العلاء) و(ابي تمام الطائي) ,

وصولاً الى (السياب) و(أدونيس) , و(نازك الملائكة) ورهطهم ممّن دقوّا ركائز الحداثة في شعرنا الحديث ومهدّوا لذلك إلى أن عُبدّت السُبل , وغدت الحداثة أمراً مفروغاً منها , وتحصيلاً حاصلاً , وجد المتلقّون العرب أنفسهم ازاءها وجهاً لوجه .

ومن هذا المنطلق , حاول (فوزي كريم) ((اعادة الثقة بنداءات مفكري النهضة الاوائل من امثال طه حسين , حول ضرورة متابعة ما يجري في الغرب المتحضر, ودراسته وتأمّله والانتفاع منه أعظم ما يكون الانتفاع . فما من قدرة على مواصلة الحياة دون إدراك أن هذه الحياة قد أصبحت , عن إرادة منّا أو غير ارادة حديثة . وان مواصلة الحياة رهين هذه الحداثة التي تتوهج جذوتها في الغرب بتسارع لا سبيل الى اللحاق به))[2] .

ولأجل أن يقنعنا (فوزي كريم) بأن ثمة مرايا خادعة وموهمة لحداثة الشكل , لا سيمّا ما يتداول في ميدان التنظير النقدي الحديث , من اعتماد شبه رئيسي على الجهود والتنظيرات الغربية لأشهر المثقفين , من امثال , (جان لاكان), و(جوليا كريستيفا) و(دولوز) و(بارت) , و(امبرتكو ايكو) , (جاك ديريدا) , والقائمة تطول .. لا يشكل أساساً صحيحاً في ارساء وترسيخ معالم خطاب نقدي حديث , ولا يسهم في

---

[1] ثياب الامبراطور : 24 ..

[2] المصدر نفسه : 28 .

تكوين خطابٍ ندّيٍ , يستطيع به أن ينافس خصمه, أو يجاريه, على الاقل فيما يصدر عنه , ليصل الى أنّ ((المعرفة العميقة تتطلب جهداً لمزيد من التبسط على العكس من افتعال المعرفة الذي يتطلب مزيداً من الاقنعة, والصياغات التي تقاتل من أجل بقائها داخل شبكة الالتباس والتعقيد والاغلاق , هي بالتأكيد صياغات فارغة من المعنى)) [1] .

يدعو وبجرأة تامة الى رفع صوت الاحتجاج عالياً , ضد كلّ ما ينشر بأسم الحداثة, التي ((لا يملك القرّاء ولا حتى أصحاب الاختصاص القدرة على قراءته وفهمه .

إن من العار أن يواصل قرّاء الصحف , على الاقل في شكواهم ضد ما ينشر ولا يُفهم لسنوات طوال , ينظرون إلى السطور المغلقة التي تتعالى عليهم وتسخر منهم , ولا حول لهم إلاّ الصمت خشية أن يُتهموا بالجهل , في حين يملك أحدنا ان يرفع رسالته الى المسؤول محتجاً : اِذا كنتُ جاهلاً فَلِمَ لا تعطني ما ينفع ويزيل عنّي جهلي ؟)) [2] .

وبذا يمكن فهم النهج الذي يترسّمه (فوزي كريم) في الخطاب النقدي الحديث فهو ليس ضد الحداثة عموماً , وليس منحازاً إليها أيضاً بذات الوقت , إلاّ باشتراط الوعي التام لكينونتها , وليس ما ينشر باسم الحداثة, ولا يمثل في حقيقة أمره ((إلاّ حذلقة تخفي وراء قواها العضّلية فراغاً ولا معنى)) [3] .

وما المقالة الثانية (مرايا الجذور : المذهب الشامي والمذهب البغدادي) على طولها المسهب (ابتداء من ص63 وحتى ص141) , آلاّ اعادة وصدىً لأصوات النقاد القدامى وآرائهم في شعر المطبوعين والمولدّين , أو أصحاب الصنعة وأصحاب التكلف , أو الشعراء القدماء الملتزمون بقواعد الشعر وقوالبه ورسوماته الذي تعارف

---

[1] ثياب الامبراطور : 58 .

[2] المصدر نفسه : 59 .

[3] المكان نفسه .

الناس عليها (البحتري , المتنبي , الشريف الرضي) , والشعراء المحدثون (بشار بن برد , ابو نواس , ابو تمام الطائي) .

ولقد حاول (فوزي كريم) أن يضيف تسمية جديدة وتصنيفاً جديداً , لما شاع في النقد العربي القديم , ذلك هو تسمية (المذهب البغدادي) لمن يمثلون شعراء الانتصار للتجربة الروحية والذين استمّدوا حرارة جذوة التجربة الروحية من شعراء الالهام الجاهليين وشعراء (الطبع والسليقة) .

وقد وجدوا في الحضارة العباسية (بغداد) فرصة الانعتاق من وطأة العرف الشعري السائد , المأخوذ باللفظة واللغة وعبودية الاغراض [1] .

أمّا (تيار المذهب الشامي) فقد مثّل السياق الشعري السائد, فقد وجد هذا السياق بحبوحة عيش أوسع في بلاد الشام , التي لم تعكرّ صفوها الروح الجديدة والخليطة , فلقد واصل اصحاب هذا التيار السير على هدى الاقدمين , بالكدح والتشذيب اللفظي والتأنق الشكلي محتفلين بالاغراض والعصبية القبلية والفردية [2] .

ولا نحسب أنّ (فوزي كريم) بهذا التلاعب اللفظي بالاسماء والمسميّات (المذهب البغدادي والمذهب الشامي) قد أضاف جديداً لما كان معروفاً من قبل, في تأريخ النقد العربي القديم ولا سيمّا في الصراع الدائر بين القدماء والمحدثين , منذ المؤلفات الاولى عن الشعر العربي (ابن سلاّم الجمحي) و (ابن قتيبة الدنيوري) و(قدامة بن جعفر) بل انّ الأمر يمتد الى أبعد من ذلك , ممّا نستشفّه من كلام العلماء والنقاد , حول الشعر المحدث لـ (بشار بن برد) و (ابي نواس) و (ابي تمام الطائي) , ويبدو هذا واضحاً من سياق كلام ابي عمرو بن العلاء : ((ولقد كثر هذا المحدث وحَسُن حتى لقد هممتُ بروايته)) [3] .

فمهما اختلفت التسميات , فانَّ ذلك لا يغير كثيراً ممّا عُرف وذِيع , ولا يشكل فضلاً لناقد اعادة هذا الذي عَرِف وأشيع , قدر ما يكون في تسليط الضوء على زوايا

---

[1] ثياب الامبراطور : 91 .

[2] المصدر نفسه : 92 .

[3] الشعر والشعراء , ابن قتيبة : 5 .

معتمة , بقصد الخروج برؤيا جديدة, تسهم في خدمة النص , هو ما يثبت رسوخ قدم الباحث الناقد, وتسلحّه برؤيا نافذة الى عمق الاشياء . ولا يشفع لـ (فوزي كريم) في هذه المقالة أيضاً استشهاده بمجموعة من نصوص عالم الاجتماع (علي الوردي) في كتابه (اسطورة الادب الرفيع) أو الدكتور (جواد علي) في (المفصّل في تأريخ العرب قبل الاسلام , الجزء التاسع منه) , أو سواهما, في أضفاء مسحة جديدة لمحاولته في عرض الصراع بين (القديم) و (الحديث) .

وفي المقالتين الثالثة (السيّاب ... مياه أول الخليقة) , والرابعة (امتدادات :السيّاب – أدونيس) , لا يقدّم (فوزي كريم) جديداً يُذكر على صعيد الرؤيا النقدية المتفردّة , بل يكاد أن يكون معظم ما يذكره عن هذين العلمين الشامخين في سماء الشعر العربي الحديث , ليس أكثر من ترداد مَمجوج لدورهما في اخراج القصيدة العربية من عتمتها المظلمة الى نور الحداثة والعصرية , بما امتلكا من قدرات وما حَبَتْه بهما ربّة الشعر من عناية , رفعتهما الى مكانة سامية لا يدانيه فيهما إلاّ القليل من أضرابهما .

ويعدّ (فوزي كريم) بدر شاكر السيّاب ممثلاً للمذهب البغدادي , الذي وطدّ مفهومه في المقالة السابقة , وعّد أدونيس (على احمد سعيد) ممثلاً للطرف الآخر , الممثّل بـ (المذهب الشامي) وربمّا يثار سؤال جوهري مفاده : لِمَ هذا التصنيف (القسري) لهذين الشاعرين ؟ وِالامَ استند (فوزي كريم) في تصنيفه هذا ؟ أو ربما يرد السؤال مخصوصاً بـ (أدونيس) على الوجه الآتي :

أما كان لـ (أدونيس) سعياً حثيثاً في تحديث القصيدة العربية ؟ بل : ألا يُعدّ المنظّر الأول للحداثة العربية على رأي كثير من الدارسين والمؤرخين لحركة الحداثة العربية ؟! فِلمَ يصنفّ ضمن (المذهب الشامي) ؟

وجواباً على ما سبق , يوضحّ (فوزي كريم) ذلك جلياً , حينما ينص ((إنّ المذهبين البغدادي والشامي , على شدة اختلافهما عن بعضهما , لم يستطعا التفرد

بالخصائص , كلاً على حدة , بل ألقى كلٌ على الآخر من ظله , خاصة ظل المذهب الشامي الاثقل موروثاً وحضوراً))[1] .

وهكذا يواصل الحديث عن ((المذهب البغدادي وريث شعراء التبسط والطبيعة والخبرة الروحية ما زال كما كان , يجري ولكن على هامش المذهب الشامي وريث شعراء الكدّ والتعّمل والاغراض , يجري في شعرنا الحديث , كما كان يجري في الشعر القديم)) [2] .

وتمثل المقالة الخامسة والاخيرة – مرايا حداثة الستيني – سجالاً نقدياً , وفكرياً , بين ما يراه (فوزي كريم) ((حول الحداثة وقصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر والموقف من الموروث)) [3] , وبين ما طرحه الشاعر (فاضل العزاوي) في مقالةٍ له نشرتها مجلة (الناقد) في عددها الثامن والستين (شباط 1994) , وتحت عنوان رئيسي هو (الذهب والتراب) وآخر فرعي هو ((الشعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الايقاع)) [4] .

وما هو مثير في هذا السّجال النقدي , أنّ (فاضل العزاوي) هو أحد أقطاب الشعر الستيني , بل يُعدّ أحد أبرز شعرائه المشهورين , فضلاً عن كونه ناقداً له خصوصية في الرؤيا النقدية , ولعلّه يمثّل الصوت الستيني الأبرز في احداث جَلَبة كبيرة وصَخباً كبيراً واثارة غبار كثيف , يكاد يغطي على المشهد بأكمله , في ميدان الحداثة العربية في العراق ولا سيّما ما يتعلق منها في عالم الشعر وسديمه .

فلقد جرى (فاضل العزاوي) شوطاً بعيداً بالشعر الستيني , ووصل في ممارسة تجريبية الى أبعد الغايات , ولم يتوان عن اعلان آرائه المخالفة للسائد في المنطق الشعري , والنقدي , بحيث استطاع أن يلقي بأكثر من حجارة , بغية تحريك مياه

---

(1) ثياب الامبراطور : 94 .

(2) المصدر نفسه : 94–95 .

(3) المصدر نفسه : 285 .

(4) المصدر نفسه .

الشعر, بل والأكثر من ذلك , أنّه وفق في اثارة زوبعة في تلك المياه الراكدة منذ قرون عديدة بغضّ النظر عن مدى صحّة آرائه وافكاره ومواقفه .

ويأخذ (فوزي كريم) على (فاضل العزاوي) اطلاق الاحكام التجريدية , والتي لا يستند فيها إلى ما يعضّده من أدلة , للبرهنة على صحتها , وهكذا يحاول (فوزي كريم) أن يتابع (العزاوي) في كل ما يندّ عنه من شاردة أو واردة في خطابة النقدي , ويراه –أي الخطاب– خطاباً متعالياً يُعنى فيه صاحبه , بعدم الركون الى قاعدة , قدر ما يستجيب فيه الروح الثورية الصخّابة , والهاجس الطليعي في اعادة ترتيب مفهوم الاشياء ترتيباً جديداً , قد لا يمتّ الى الاصل فيها إلاّ بالقدر اليسير والذي يباعده عن المفهوم الذي وضع له أصلاً , بُعداً كبيراً أو ضئيلاً .

ولن نحاول أن نجاري (فوزي كريم) في متابعة مقولات (فاضل العزاوي), أو أن ننتصر لرأي أحد منهما , فذلك ليس من شأننا , ولن يخدمنا في شئ , بالقدر الذي نحاول أن نُنصف في الموقف , ونردّ كل رأي سديد الى صاحبه, دون أن نجور أو يأخذنا في قول الحق لومة لائم .

واذا ما شئنا الانصاف , فإنّه ليس كل ما حاول (فوزي كريم) أن يؤاخذ به قرينه (العزّاوي) هو من باب الحقيقة الثابتة التي لا متّسع فيها للردّ أو القبول , فأذا كان (العزاوي) قد أقر في (البيان الشعري) الذي كتبه افتتاحية لمجلة (الشعر 69) , مشاركة مع آخرين , شاطراه الرأي , وهما : سامي مهدي , وخالد على مصطفى , وعلى اختلافٍ ظهر فيما بعد , دار محوره حول : هل انّ (البيان الشعري) كُتبَ أساساً لينشر كبيان شعري (مانفيستو) , باسم (العزاوي) كما يدّعي هو , أم أنّه خلاصة قناعات توصل إليها الثلاثة معاً , وكلفّوا (العزاوي) بصياغتها وقولبتها بهذا الشكل , ليغدو من ثَمّ ناراً في هشيم , لم تهدأ ثائرته منذ نشره في مجلة (شعر 69), وحّتى أيامنا هذه ؟! ومع هذا (البيان الشعري) الذي لم تكن النية فيه معقودة على اصداره بهذه الكيفية , اكتسبت هذه المجلة وأحدثت ((عند صدورها دوّياً هائلاً لم نكن نتوقعه , وثارت حولها ضجة كبيرة واسعة , انقسم فيها الادباء إلى جبهتين , تندرج أولاهما من العداء المطلق والعدوانية الساخرة الى الخلاف الموضوعي والنقد الهادئ وتندرج الثانية

من التبني الكامل والدفاع الحماسي إلى التعاطف الخجول والتشجيع الشفوي)) [1] , كما يصرح (سامي مهدي) ... نقول : اذا كان (العزاوي), قد أقرّ ((أنّ لغة القرآن مثلاً ذات صوت شعري منفرد إزاء القصيدة العمودية التي اعتمدت اشكالاً مختلفة تعتمد على تعدد البحور ... وإزاء هذه الاشكال ظهر السجع الذي يتضمن هو الآخر قدراً معيناً من الشعر ... ولعلّ أكثر هذه الاشكال حرّية هو الشكل التركيبي في القرآن إذ أنه اقرب ما يكون الى شكل قصيدة النثر من جهة وقصيدة الرسم من جهة آخرى مع امتلاك حرية اللغة))[2] .

جاء ردّ (فوزي كريم)عنيفاً ليقول: ((لا أعرف كيف يتضمن السجع شعراً هو الذي أسر النثر بالتقفية المتلاحقة ؟ وكيف قاربت –بهذه التقفية– قصيدة النثر؟))[3].

ونحن اذا ما شئنا الدقة الموضوعية , وجدنا (فوزي كريم) متحاملاً في حكمه النقدي على النص السابق , فما يحقق مفهوم الشعرية في المصطلح النقدي الحديث , لا يقتصر على الشعر , وهذه القسمة الثنائية غير المسوّغة , والتي لا تجد لها تبريراً معقولاً , للنص الادبي (شعر – نثر) لا تمتلك أدنى قدر من المشروعية , بل ان التقارب الحثيث بين هذين الطرفين , هو ما تؤكده أغلب النظريات النقدية الحديثة , ومن ثَمَّ يغدو كلام (العزّاوي) عن تضّمن السجع قدراً معيّناً من الشعر , أو مشابهة الشكل التركيبي في القرآن الكريم الى شكل قصيدة النثر , مع امتلاك حرية اللغة , كلاماً منطقياً لا غبار عليه , هذا فضلاً عن ان تحرّي الدقة في المجتزأ السابق من البيان الشعري للعزاوي , لم ينص على تحقق الشعر في السجع إطلاقاً دون قيد , فإنّه قد خصّ (قدراً معيناً من الشعر) , وهو ما يمكن تفسيره بـ(ظلال من الشعر) أو كما يطلق عليه (روح الشعر) وليس شكله المعهود ... ثُمَّ مَنْ ينكر أنّ في الشكل التركيبي للقرآن الكريم شيئاً من ملامح الشعر , وربّما يكون أقرب الى شكل قصيدة النثر الحديثة

---

[1] الموجة الصاخبة , شعر الستينيات في العراق , سامي مهدي : 202 .

[2] ثياب الامبراطور : 293 – 294 .

[3] المصدر نفسه : 296 .

, بما تحققّه الفواصل القرآنية من وقفات صوتية, تسهم في خلق اجواء شاعرية أو مناخات شعرية ؟!

وليس السجع وحده , أو الشكل التركيبي للقرآن الكريم , ما يتضّمن قدراً من تحقيق روح الشعر , بل إن في القرآن الكريم آيات صريحة , تحمل روح الشعر وصيغته, كما في قوله تعالى : ﴿ ***لَنْ تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّى تُنْفِقُوا مِمَّا تُحِبُّونَ*** ﴾ [1], وسواها من آيات القرآن الكريم .

[1] آل عمران : 92 .

الفصل الثالث

تحوّلات الخطاب النقدي العراقي الحديث

المبحث الاول : محاولة البحث عن الحقيقة المطلقة وارتياد الرقع البِكر في الخطاب النقدي العراقي الحديث .

المبحث الثاني : معالم الرفض والثورة والتمرد في لغة الخطاب النقدي العراقي الحديث .

المبحث الثالث : الرؤيا الاستشرافية

الفصل الثالث

تحوّلات الخطاب النقدي العراقي الحديث

نسعى في هذا الفصل الى محاولة استقصاء التحولاّت الكبرى في الخطاب النقدي العراقي الحديث , واستكناه طبيعة هذه التحولاّت , من خلال الاجابة عن السؤالين الجوهريين الآتين :

1- ما الشكل الجديد الذي صار إليه الخطاب النقدي الحديث ؟ وما العوامل التي أسهمت في تشكيل هذه التحولاّت؟

2- هل حقق الخطاب النقدي العراقي الحديث ,الطموح النقدي في بلوغ الرؤيا وتحققها منجزاً نقدياً وابداعياً , يمكن التحقق منه ولمسه لمس اليد ؟

من بداهة القول أنَّ التحولاّت التي مرّت بها مسيرة الخطاب النقدي العراقي اندرجت ضمن السياق نفسه , لما تشكلت عبره الخطاب النقدي العربي بشكل عام اِن لم تكن عينها , وذلك لتشابه الموقف الذي انطوى عليه عملية تخلّق هذه المسيرة للخطاب النقدي العراقي والعربي كليهما , ومن ثَمّ جاءت كثير من الرؤى والافكار والمواقف متطابقة الى حّدً بعيد .

ولا نريد ها هنا أن نربط بين سيرورة هذه التحولاّت , والمواقف السياسية المتغيرة على الدوام في الرقعة العربية عموماً , ويحلو لكثير من الدارسين عقد هذا الربط , ومحاولة ايجاد الصلة بين المتغيرات السياسية وانعكاسها على الجوانب الفنية في هذا الخطاب , لأنَّ من شأن ذلك أن يذهب ببهاء الصورة التي آلت اليها جوهر الخطاب النقدي الابداعي والمتميّز , وأن يجعل ذلك محصوراً في أطار تلك المتغيرات السياسية .

إنّنا لا ننفي تأثر الخطاب النقدي الحقيقي , بالمتغيرات في عالم السياسة , والتطورات التي تطرأ على هذا الميدان , فهذا أمر محتّم لا سبيل الى انكاره أو التنصّل منه , بقدر ما نريد أن نسلّط الاضواء , على المحطّات التي وقفت عندها مسيرة هذا الخطاب واستكناه الجوانب الفنيّة التي أسهمت بشكل فاعل في النهوض بهِ ومسايرته

لركب التطور الحاصل في ساحة الإبداع العالمي , لأنّنا على يقين تام, بأنَّ هذا الخطاب لم يتعكّز في تكوينه ونشوئه على ثقافة الآخر (الغرب) , قدر ما أضاف حلقةً جديدة الى هذا الإبداع العالمي , وتناغَمَ معه في محاولة دؤوب وحثيثة في الافادة من معطيات الآخر , والبناء على تلك المعطيات , للانطلاق إلى تكوين شخصية مستقلّة , واكساب هذه الشخصية كثيراً من عناصر التميّز والتفرّد , والخصوصية التي لا تتقاطع مع ما سواها , أو ما جاورها من خطابات الابداع العلمي , وتعزيز ذلك كلّه باسلوب فنّي عالٍ , يكاد يرقى الى أرقى المستويات .

من المفارقات الكبرى في مسيرة الخطاب النقدي العربي بشكل عام , أنّه نسي أن يؤرخ لنفسه , وغاص في خضم ولججها النصوص الادبية الابداعية , مستكشفاً, وباحثاً , ومنقبّاً انشغل بنفسه عن نفسهِ . ولا يذهب بنا الظن أنّنا نحاول أن نؤرخ لمسيرة النقد هذه ؛ لأنَّ ذلك ليس من شأننا , في بعيدٍ أم قريب , ولأنَّ مهمة ذلك تقع على عاتق مؤرخ النقد , كما هو الأمر مع مؤرخ الأدب .

إنّ التحوّل الرئيس الذيّ عُدّ بمثابة نقله نوعّية وجذرية في الخطاب النقدي العراقي الحديث , حصل حين إلتفت نقّاده الى ما لثورة اللسانيات العّامة من أثر فعّال في تغيير وجهة هذا الخطاب , وجعله يدور مع نفسه بمائة وثمانين درجة (كما يقال) , وحين فطن هؤلاء النقّاد ولا سيمّا فئة الشعراء النقّاد منهم – الى ((أنّ اللسانيات ستظل مصدراً مهماً من المصادر المعرفية للخطاب النقدي المعاصر , بعد التحوّل الجذري في الموقف من النص , بوصفه ممارسة لغوّية ... وتبدو مشروعية تقاطع الخطاب النقدي المعاصر مع اللسانيات ضرورة , إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الكشوفات الثورية والمنهجية لهذا العلم .

إن محور اشتغال اللسانيات هو اللغة , وإنّ محور فاعلية النص هو اللغة كذلك وهذا ما يبرّر التقاطع بين اللسانيات وبين الخطاب النقدي المعاصر)) [1] .

---

[1] قراءة (البلاغة) وقراءة (النسق البلاغي) , ناظم عودة خضر , مجلة الاقلام , العدد 8 , آب , 1990 : 27 – 28 .

وتأسيساً على ما سبق , سنحاول قدر الامكان , مقاربة تحوّلات الخطاب النقدي العراقي الحديث عبر كشف النقاب عن الرؤى هذا الخطاب , والتي نراها تتمثل في :

1. البحث عن الحقيقة المطلقة , وارتياد مساحات بِكر , في رقعة الخطاب النقدي المترامية الاطراف .
2. الرفض والثورة والتمرّد على المعايير السائدة , ومحاولة ايجاد بدائل حقيقية لتلك المعايير المعتمدة .
3. استشراف المستقبل عبر الحاضر , والانطلاق إليه من واقع مُمَنْهَج , ومدروس بوعي , وبحكمة المستبصر الذي تفتح له آفاق المستقبل .

هذا فضلاً عن محاولة الاقتراب من طبيعة الخطاب النقدي العراقي الحديث , وبيان هذه الطبيعة في ما لها وما عليها , دون فرض اراء قسرية أو جاهزة , أو اكساب هذه الطبيعة هالة سحرّية , أو العكس من ذلك , بتهوين شأنها في الممارسة والتطبيق , والنظر اليها شزراً ... بل الوقوف منها موقف الراصد الموضوعي , وليس الحكم القيمي , وذلك مسايرة للمنهج العام الذي ارتضيناه لهذه الدراسة المتواضعة , منهجاً وصفياً تحليّليّا , يُعنى برصد الظواهر النقدّية , اكثر مّما يُعنى , بتسليط الأسواط , في مساءلة النصوص الادبية , كما كان يراه (قدامة بن جعفر) مثلاً في التراث النقدي , محتكماً في ذلك إلى المعنى اللغوي لـ (النقد), والذي لا يخرج عن نطاق تمييز الصيرفي للدراهم الحقيقية من المزيفّة , أو تمييز الردئ من الجيد من النصوص الادبية .

وسنعقد لكلَ من الرؤى الثلاث المتقدّمة مبحثاً , نجلو فيه ما حاول الخطاب النقدي العراقي الحديث أن يقترب فيه من النصوص الابداعية عبر تجارب نقدّية فاعلة , وتتسّم بالحيوية ودوران نسغ الحياة فيها , دون الادّعاء باستقصاء شامل , أو اجراء مسح كامل , لكلّ المحاولات النشطة احياناً , والخجولة والكسولة أحياناً أُخر .

المبحث الاول

محاولة البحث عن الحقيقة المطلقة وارتياد الرُقع البِكر في الخطاب النقدي العراقي الحديث

انطلقت غالبية المحاولات النقدية العربية والعراقية بشكل خاص , في ارهاصاتها الأولية من محاولة تلمس البحث عن الحقيقة المطلقة في واقع النصوص الابداعية الشعرية , يحدوها في ذلك الأنموذج التراثي , الذي يكدح في ابراز الجانب المضموني لما في تلك النصوص الابداعية , ويحاول قدر امكانه تفسير ما قد يرد من لفظة مبهمة , أو تعبير خرج عن نطاق المألوف , دون أن يجهد في بيان ما لتلك الخروقات من وقع سلبي أو ايجابي أحياناً , ولكن انطلاقاً من فرض سلطة الناقد , واعلان شأن وفرض الاحكام القيمية , وجعلها سيوفاً بتارة بأيدي هؤلاء النقّاد , ليغدوا سَلاطيناً , لا يخرج عن آرادتهم أياً كان من الشعراء , دون أن يوصموا بالخروج عن أرض الشعر وتخومه , أو مخالفة ما ألفته العرب في مفاهيمها ومعاييرها للشعر ... ومن هنا مارس النقّاد العرب الاوائل سلطتهم التقويمية والتقيمية [1], في معالجة النصوص الادبية , وفرضوا عليها أسواراً من القيود كبلت فاعلية هذه النصوص , وأخمدت فيها روح الحياة , لتكون في صورتها الاخيرة , مجردّ هياكل , لا تنّم عن أيمّا نبض بالحياة قدر , احتفائها بالجانب الشكلي

وما في القصيدة من فنون بلاغية , استعارة وكناية وتشبيهاً , وردّ الاعجاز على الصدور , وحسن مطالع ومخارج أو تخلص بارع , أو ممارسة بعض الالعاب الشكلية في القصيدة , واخضاعها لمنطق القراءة من اليمين الى الشمال , أو بالعكس , أو اقهارها على قبولها تأريخاً شعرياً , تهنئة أو عزاءً , أو مناسبة تأريخية .

---

[1] التقويم : التعديل .

التقييم : الحكم على الموضوع سلباً أو ايجاباً .

وقد يندّ عمّا سبق عرضه , بعض الاستثناءات, التي لا تغيّر كثيراً من الصورة العامة لواقع الخطاب النقدي العربي , ابتداءً من التراث النقدي متمثلاً في (ابن سلاّم الجمحي وابن قتيبة الدينوري) ومروراً بـ(قدامة بن جعفر , وابن طباطبا العلوي , والآمدي , والمرزوقي) , فكل هؤلاء النقّاد وضعوا للخطاب النقدي العربي رؤىً معيّنة, لا يمكن تجاوزها في رأيهم , وكلٌ من منطلقهِ الخاص , دون نكران التأثر والتأثير بينهم جميعاً , وحينما نصل إلى (عبد القاهر الجرجاني) في مؤلفيه المشهورين: أسرار البلاغة, ودلائل الاعجاز , تختلف الصورة بشكل يسير, لتكون الى جانب النص الادبي , ومحاولة فكّ شفرته الشعرية , والقبض على مكامن الجمال في هذا النص , عبر استغوار النص الابداعي والنزول الى ساحته , وليس النظر إليه من عَلِ , على الرغم من أن الجرجاني عرض ذلك كله –ولا سيما ما عُرف عنه بنظرية النظم – ليعالج من خلالها النص القرآني , وليدرس ويفحص بدّقة منهجية , وبموضوعية تكاد تكون خالصة , الى درجة بعيدة , وليخلص بالنتيجة الى ما للنص القرآني من جمال صورة وبهاء منظر , ودقّة في رسم العبارات المطابقة للمعاني الموضوعة لها .

لقد صدرت جلّ النتاجات والدراسات البلاغية العربية قبل أن يستقلّ النقد علماً بذاته , بفعل الغرض الديني المتمثل بـ ((خدمة القرآن الكريم الذي كان معجزةً تحدى الانس والجن, ولكي يبرهنوا على اعجازه ويفهموا آياته واسلوبه ليستنبطوا الاحكام منه اتجهوا الى البلاغة باحثين فنونها وموضحيّن أقسامها لتكون لهم عوناً على فهم القرآن , وكان هذا الغرض من أهم الأهداف التي دفعتهم الى البحث والتأليف فيها)) [1] .

وقد جاءت (اسرار البلاغة) و (دلائل الاعجاز) لعبد القاهر الجرجاني , ضمن هذا السياق أيضاً , أعني : لخدمة القرآن الكريم وبيان أوجه اعجازه , ودلائل تفردّه , وبشكل اصطبغ بطابع أدبي , قرّبه من النظرات النقدية الفاحصة , والمتأنية, والتي

[1] البلاغة والتطبيق ، د. كامل حسن البصير , ود. احمد مطلوب ،ط 2 , 1999 : 15 .

آلت الى مخاض نشوء نظرية خاصة به عُرفت بـ (نظرية النظم) كما هو شائع ومتداول [1] .

واذا ما استغورنا عمق التأريخ النقدي , لوجدنا أنّ ارتباط النشاط النقدي في البحث عن الحقيقة , ومحاولة عناق هذه الحقيقة والوقوف عندها عن كثب , هي نزعة ارسطية , تعود جذورها الى ارسطو طاليس (384 – 322 ق.م) ولا سيمّا ما بحثه في كتابه عن (فن الشعر) وتقسيماته للاقوال , فمنها ما تكون مطابقة للحقيقة (صادقة) ومنها ما تكون (كاذبة), فجملة الاقاويل إما أن تكون ((صادقة لا محالة بالكل , وإمّا أن تكون كاذبة لا محالة بالكل , وإمّا أن تكون صادقة بالاكثر كاذبة بالاقل ,وإمّا عكس ذلك , وإمّا عكس ذلك , وإمّا ان تكون متساوية الصدق والكذب))[2] .

ولا يمكن أن ننسى أن ثمة صلة قوّية تربط ما بين الفلسفة والنقد الادبي , فلقد كان النقد وليد الفلسفة (أم العلوم جميعاً تقريباً), والفلسفة بأبسط مفهوماتها هي محاولة الوصول الى الحقيقة, أو الاقتراب منها على أقل حد.

إنّ تتبّع تطور مفهوم ((النقد)) دلالياً في أصوله الاغريقية وصولاً الى العصر الحديث , يكتسب ايحاءات غائبة عن ادراكنا لهذا المفهوم , فالايحاءت المتعاقبة على المفردة الاغريقية (krinein) تتصل بنشاط (الفصل) و(الحكم على الشئ) و(اتخاذ القرار) .

ويمكن تتبّع هذا التطور الدلالي , لا سيمّا اذا علمنا أن مفردة (النقد) في استخداماتها الكلاسيكية قد انتظمتها ثلاثة فضاءات محدّدة , فقد استخدمت في إقامة (العدالة) , واستخدمها أرسطو ليحيل الى القرار القضائي الذي يبت في أمر خصوصية ما , ثم لحق ذلك كلّه تطور مفهوم طبي للمفردة . وتعني مفردة (النقد) في المفهوم

---

[1] للاستزادة عن (نظرية النظم) , حاتم صالح الضامن , الموسوعة الصغيرة (47)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.

[2] رسالة في قوانين صناعة الشعراء, الفارابي , ضمن كتاب (فن الشعر) , لارسطو طاليس, ترجمة وشرح وتحقيق , د . عبد الرحمن بدوي : 151 .

الطبي : اللحظة الحرجة ولحظة التحّول في مرحلة المرض (Critical), وفي العصر الهيليني اكتسب (النقد) معنىً آخر , تمثل في (دراسة النصوص الادبية) ، وهكذا وجدنا لهذه المفردة موروثاً من ثلاثة حقول : الموروث القانوني , والطبي , واللغوي (دراسة لغة النصوص القديمة) .

وفي عصر النهضة صار مفهوم (النقد) يحيل الى نشاط النحاة , وهو ما يمكن أن يفهم من الترجمة العربية بـ(التمييز النحوي)(Criticus / grammatics) ولهذا ظلت كلمة (ناقد) في عصر النهضة تعني : النحوي , أو بدقّة اكبر (دراس النصوص الادبية القديمة) , وتبعاً لذلك فالنقد يعني دراسة مثل هذه الاعمال , وهو معنيّ بتحقيق النصوص واعادة بناء وتصحيح ما تلف منها ... ومن هنا جاء النقد لوصف الحكم المقنع المختص بدراسة النصوص القديمة الكلاسيكية أو الدينية (الانجيل) في عرف الاصلاحيين .

وقد أفاد هذا التطور الدلالي للمفردة , رجال الدين المسيحيين (كاثوليكاً أو بروتستانت) في سعيهم لاثبات (الحقيقة) وبيان صفة (الثبات) لهذه الحقيقة . وليس (التغيّر) , ولا سيمّا في المفهوم الديني .

ولكن هذه (الحقيقة الثابتة) دلف اليها , وحال دونها المعرفة النقدية الدقيقة , وبذا تحوّل مفهوم (النقد) ضد الفئتين , (الكاثوليك والبروتستانت) ليصبح النقد ليس عاملاً في اثبات حقيقة محدّدة وحسب .

وإنّما إجراءٌ لهُ قوانينه الخاصة به ويكتشف الحقيقة دون الرجوع الى وقائع ما ورائية تكسبه مشروعية الحكم . لقد أصبح (النقد) هو نفسه المشروعية التي تفضي الى الحقيقة . ومن هنا رأى رجال الدين فيه عدوّاً جديداً , ممّا اكسب المفردة ظلالاً سجالياً .

ويمكن أن نشير ها هنا الى تلازم (العقل والنقد) في المفهوم الغربي . منذ أن نشر (بايل) في عام 1697م (معجم تأريخ النقد) حيث اصبح النقد يعني الفاصل المانع بين العقل والمكاشفة المتعالية , واصبح هذا المفهوم جزءاً أساسياً في ذهنية

حقبة التنوير . إذْ إن تحوّل التركيز من النقد بوصفه منهجية الى التركيز على النقد بوصفه مبدأ , جعل النقد يتجاوز الاقتصار على دراسة النصوص الادبية القديمة .

وجاءت اطروحة (بايل) , (جمهورية الرسائل Repubic of Letters) , لتسهم مساهمة جليلة في تطوير النقد ومفهومه , إذ يتفق (بايل) مع رجال الدين المسيحيين في إن للنقد إيحاءاً سلبياً , ولكنه يختلف معهم في السبب , فبينما يرون أن الحقيقة وجود سابق ليسعى النقد للكشف عنه , يرى بايل كذلك أن هدف النقد يتركز في البحث عن الحقيقة , لكنها حقيقة ليست سابقة , وإنمّا إفراز للنقد ذاته . فالنشاط النقدي لا يقدّم الحقيقة المباشرة وإنما بطريقة غير مباشرة , ولكي نصل الى الحقيقة , يجب على النقد أن يحّطم الأوهام والمظاهر الخادعة .

وهذا يعني أن الحقيقة ليست مقصورة على أحد دون غيره , وإنّ البحث عن الحقيقة يعني الالتزام بمنهجية النقد والتصويب المنظم للأخطاء . ومع التطورات الكانطية والتوظيف الهيغلي أصبحت مفردة (النقد) تنطوي على أهمية تأملية انعكاسية تقتضي انعكاس التحليل على نفسه ونقد ذاته , وانعكست هذه التأملية على شروط المعرفة وعلى المحددات التي تحكم الطبقة المعّينة [1] .

واستناداً إلى المفكر – الفيلسوف يورغن هابرماس , منطلقاً من ((أعمال بعض اللسانيين وفلاسفة اللغة ولا سيمّا أوستين J . L . Austin وسورل J . R . Searle , وتارسكي Tarski))[2] , فإنّنا ((نسميّ حقيقة ادّعاء الصلاحية الذي نربطه بأفعال الكلام المثبتة . ويكون ملفوظاً ما حقيقياً عندما يكون ادّعاء الصلاحية

---

[1] ينظر: دليل الناقد الادبي , اضاءة لا كثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً , د.ميجان الرويلي ود. سعد البازعي, المركز الثقافي العربي , بيروت , ط2 , 2000 : 201 – 202 .

[2] الحداثة والتواصل , الفلسفة النقدية المعاصرة , نموذج هابرماس , محمد نورالدين أفاية , ط2 , 1998 : 80 .

مبرّراً ومعبراً عنه بواسطة أفعال الكلام التي من خلالها نتلفظ هذا التأكيد بوساطة قضايا))[1] .

وقد سبق (هابرماس) الوصول الى هذه الاطروحة , طرح سؤالٍ جوهري يتعلّق بتوضيح المقصود بـ (أدعّاء الصلاحية) يتشكل بالصيغة الآتية : ماذا يمكن أن نقول حين نتساءل : هل هذا صادق أم كاذب ؟

ويصل (هابرماس) , مستنداً إلى اقتراح (أوستين) أنّ ما يمكن أن نسمّيه (الحقيقي) أو(الكاذب) لا يتعلق بالقضايا , ولكن بنوع معيّن من (التلفظات) وهي: الاثباتات , لأنّ القضية تكون فقط مكونّة من كلمات , بينما باستعمال هذه الكلمات والقضايا ندعم اثباتاً معيناً , لأننا بإمكاننا استعمال القضية نفسها داخل اثباتات مختلفة , كما يمكننا فعل العكس , بأن نقيم الاثبات نفسه بواسطة قضايا مختلفة .

وتبرز ها هنا صعوبة جديدة تتمثل في كون الاثباتات تكون عبارة عن تلفظات محددّة في زمن معيّن , بينما الحقيقة تطالب , بشكل جلي , بوضع ثابت Invariant ولها طابع غير عرضي . لذلك فإنّنا نسمّي حقيقياً ما ليس حقيقياً تلك الملفوظات المعّبر عنها لحالات معّينة من الاشياء , ومع ذلك لا يجب حرمان الملفوظات من قوتها الاثباتية , لأنه أمام كل ملفوظ يمكن اسناد حالة معّينة من الاشياء الواقعة , ولكن ملفوظاً ما لا يكون حقيقياً إلا اذا ترجم حالة من الاشياء , أو ترجم واقعاً ... وحين أتلفظ بملفوظ ما فإنني أثبت وجود حالة من الأشياء أي أثبت وجود واقع ما , ومن ثم فانّ الحقيقة ادعّاء للصلاحية نربطها بملفوظات [2]نثبتها , ذلك أنه باثبات شئ ما , فإنّني اعلن عن ادعاء يؤكد أن ما أثبته حقيقي .

واذا ما عرّجنا بالحديث عن النقد , في دائرة الخطاب النقدي العربي , والعراقي خصوصاً فيما يتعلّق بالتطور الذي جرى على مفهومه وحوّل مجراه , فإنّنا نجد آراءً مختلفة باختلاف رؤى اصحابها , تتمحور في خلاصتها اعتماد النص الابداعي ,

---

(1) الحداثة والتواصل , الفلسفة النقدية المعاصرة : 84 .

(2) المصدر نفسه : 80-81 .

ميداناً لطرح هذه الرؤى النقدية , وان كان هذا الاعتماد متفاوتاً بين مناهج متعدّدة , وجدت سبيلها الى فحص ومعاينة المنجز الشعري والابداعي العراقي الحديث .

كان منجز الشعراء الروّاد لما دعي بـ (الشعر الحرّ) في العراق , هي نقطة الانطلاق الى آفاق جديدة في ميدان النقد الادبي الحديث , ومن هنا سعى النقّاد عموماً الى تأشير المختلف والمؤتلف من المألوف لدينا في الخطاب الشعري , وابراز ذلك في صياغة جديدة للغة الخطاب النقدي ... فمن المعلوم أن التحام أفق حداثة الروّاد بأفق الشعر العربي بمنجزاتهم النصّية كرسّت ((شعرية التحوّل التي استدعت مستويات قراءة جديدة , كان من أبسط متطلباتها أن تقوم بقراءة الشعر بكونه كلاً موحداً وليس بناء عضوياً مترابطاً فحسب,وأن نستنفر جهاز معرفتنا بما حولنا من أشياء))[1] .

وقد تمثّل المنجز النقدي العراقي في محاولته البحث عن الحقيقة في الوقوف على (المعنى) في النص الادبي . ((إنّ المعنى مفهوماً قد تطور تطوراً كبيراً . فلم يعد واقعاً خارج الاشارة بل داخلها . ومن هنا أصبح النقد لا يمثل جانباً معرفياً , بل نظام معرفي . إنّ النقد في ضوء ذلك , شأنه شأن النص , لم يعد وسيطاً , بل أصبح ذاتاً . انه بات يُقيم أنساقه وسط الأنساق))[2] .

ولو تتبعّنا دراسات الشاعر الناقد طراد الكبيسي المبكرّة , ولا سيمّا منجزه النقدي الأول (شجر الغابة الحجري) والمنشور منذ عام 1975 م , وخاصة ما تناوله في القسم الثاني (شجرة العراف) , لو جدناه منهمكاً في ملاحقة وفحص نصوص شعرية .

بل إنْ شئنا الدقّة تجارب واعمال شعرية تامة ومكتملة في دواوين ونتاجات , ضمت شعراء لأكثر من جيل واحد فهو يتناول أبعاد التجربة الشعرية عند السيّاب , وكذلك الاداء بالكلمات وتطوره عنده أيضاً , وتجربة بلند الحيدري وتجارب رشدي

---

[1] الطريق الى شعرية متحولة , حاتم الصكر , مجلة الاقلام , العدد 12/11، 1992: 11.

[2] الماهية قبل الواقع , د . مالك المطلبي , المصدر نفسه : 24 .

العامل , وعبد الرزاق عبد الواحد , وقبل هذا يتناول أيضاً على طاولة النقد , تجارب سعدي يوسف , وحسب الشيخ جعفر , وحميد سعيد وفوزي كريم وياسين طه حافظ الذين ينضوون تحت لواء الجيل التالي للروّاد , جيل الستينات , فضلاً عن حرث النتاج الشعري لآخرين امثال الشاعر حسين مردان , ناهيك عن الدراسات المعمقة في القسم الاول – شجرة المعرفة – عن اعادة تقييم مفهوم الحداثة في الشعر العربي المعاصر , وبيان الاتجاهات الفنية لحركة الشعر العراقي الجديد , والتراث الشعبي في الشعر العراقي المعاصر .

وما يهمنا ها هنا , هو ما عالجه في القسم الثاني – شجرة العّراف – فقد انصبّ اهتمامه في القسم على جانب التحليل المنهجي المشوب بغير قليل من الاحكام التأثرية , الأمر الذي يمكن معه أن نصنّفه في الدراسات التطبيقية , التي تتوسل النصوص الابداعية ميداناً لعملها وبناء معمارها الفني , اكثر من كونها دراسات تنظيرية , تسبح فوق لججٍ من الاقوال , والاقتباسات والتنصيصات , التي تبدأ ولا تعرف لها نهاية , ولا تقبض منها في نهاية المطاف على شئ فهي أشبه ما تكون بالهواء في شبك , أو لا يكون حالك معها أفضل من قابض على ماء منسرب بين فروج الأصابع ...

سنجعل من دراسة الكبيسي (زفاف الآلهة الموطوءة) , كتابة في شعر حسب الشيخ جعفر أنموذجاً نحتكم إليه في بيان رؤى الشاعر الناقد , ولا سيمّا فيما يتعلق بمحاولة خطابه النقدي في فضّ الحقائق , والوصول الى ما وراء المفردات والالفاظ التي وضعها بين ايدينا الشاعر , من خلال جسد النص (القصيدة) بوجوده الفيزيائي.

تعود المقدمة التي ابتدأ بها الشاعر الناقد دراسته هذه , في معظمها إلى مقالة نقدية لديوان (نخلة الله) للشاعر (حسب الشيخ جعفر) , نُشرت في مجلة (الآداب) البيروتية , في كانون الأول 1969 ... وقد وسّع صاحبها أفق هذه المقالة النقدية لتغدو دراسة تحاول أن تحرث أرض الشعر عند (حسب الشيخ جعفر) , وترمي الى الوصول الى المكمن الابداعي , والفيض الجمالي في منجزه الشعري , ولا سيمّا أنّه لم يقصر خطابه النقدي على ديوان (نخلة الله) و إنّما توسّع رقعة هذا الخطاب , ليشمل

ديوانه (الطائر الخشبي) أيضاً , ولتكون أرحب أفقاً في ارتياد العالم الشعري لتجربة الشاعر .

ينبغي أن نشير مقدماً الى أن الشاعر الناقد (الكبيسي) , يتخذ من السيرة الذاتية لـ (حسب الشيخ جعفر) موجهاً خارجياً , ليستعين به على كشف جوانب النص وزواياه , وهو بهذا الصَنيع يضعنا مباشرة إزاء المنهج السياقي الذي يترسّمه في خطابه النقدي , وقد يبدو هذا الأمر طبيعياً , اذا ما تذكرنا أن سنه 1969 , وعلى مدى سنوات أُخر قد تلته , لمّا تكن المناهج النصّيه قد عرفت طريقها الى دائرة الخطاب النقدي العراقي الحديث , ولم يكن الناقد نفسه قد انشغل في سلك تلك المناهج , أو حاول أن ينتظم في ركابها .

وهكذا يستعين (الكبيسي) بسيرة الشاعر الشخصية , ليخبرنا منذ البدء , بنشأة (حسب الشيخ جعفر) الجنوبية , وما تشكلّه بيئة الجنوب بمكوّناتها الجميلة والغريبة في آن واحد , من بحرٍ , ونخلٍ , وقصب البردي , والهور , والملح , والشجر والمطر , والاغنية , والحب الساذج البرئ , ذخيرة في معجم الشاعر ومناخه .

وامتثالاً صادقاً لمنهج الكبيسي , يطالعنا بداءاً بتردّد (حسب) بين وطنه العراق وتحديداً بيئته الجنوبية , وانتهاءً بطوافه الكبير في شوارع موسكو , فبغداد مدة تزيد على السنتين (بعد عودته الى الوطن) حتى هَرّأتِ الطرقات حذاءه .. بحثاً عن لقمة العيش , وقبضة الدفء .

((جائعاً ألمحني , أسحب في الشمس حذاء هرأته الطرقات ,
تجد الغربان والديدان والوحش وطير الفلوات
يجد السانح والبارح أنثاه وأبقى في انتظار
تسفح الريح على وجهي الغبار)) [1] .

فما الذي استطاع الكبيسي أن يكتشفه لنا عبر هذا الجزء المقتطع اليسير من جسد القصيدة , غير التفسير , أو فلنقل : المطابقة بين ما عاناه الشاعر في حياتهِ الخاصة

[1] الاعمال الشعرية 1964 – 1975 , حسب الشيخ جعفر , ص77 , و (شجر الغابة الحجري) طراد الكبيسي: 208 .

, ومكابدته المرّة في رحلة العذاب والفقر وشدة جوعه الجنسي فضلاً عن جوعه البايولوجي , حقيقة وواقعة فعليّة , وبين ما يطرحه النص من رؤى , تحاول أن تترجم ذلك ... وهكذا راح (الكبيسي) ليماهي بين رؤية النص وثيمتها الرئيسية :{ الفقر والحرمان والجوع الحقيقي (البايلوجي) والنفسي (الجنسي) } , وبين ما يعانيه الشاعر على أرض الحقيقة , وفي واقع الحياة المعيش , وكأنَّ الأمرين شئ واحد , أو أنّ الواحد منها يتلازم مع الآخر ناسياً أو متناسياً أنّ النص وصاحبه ليسا شيئاً واحداً وليس من الضروري قطعاً هذا التلازم بين الامرين ... فإنّ ما يطرحه النص لا يعود ضرورة الى تجربة مبدعة , أو معاناته ومرارته . ولكنّ وفاء والتزام (الكبيسي) بميله الى معانقة الحقيقة في معالجة النصوص الابداعية , ومحاولته اعطاءهذه الحقيقة مدىً فعلياً , للخروج بمحصّلة ترضي ذوق جمهور المتلقين , هو الذي دفعه الى اتخاذ هذا المسلك وهذا الاتجاه . وإلاّ فإنّ من بدائه الفن الشعري وملمّاته , أنّه لا يقرّر الواقع , والشاعر غير معنيّ بسرد ما وقع أو أقرار ما حدث فعلاً وروايته , لأن ذلك من مهمّات المؤرخ وليس الشاعر , كما هو شائع منذ أرسطو , هذا فضلاً عن القول أنّ ثمة جوانب لم تلتفت إليها عين (الكبيسي) الناقدة في نسيج النص ولغته الجميلة المونقة , ضمن العبارات التي حملها النص المقتطع السابق لفظتا : (السانح والبارح) , وهما لفظتان تراثيّتان تحملان شحنة دلالية غضّة وعميقة الجذور , جاءتا لتؤكدا المضمون النفسي للحاجة والفقر والحرمان الذي تعانيه الشخصية التي ربّما تلبّس لبوسها الشاعر , فراح يتكلم بلسانها , وبدليل أنّه أسند الضمير (ياء المتكلم) إلى نفسه , في الفعل (ألمحني) والاسم (وجهي) , فضلاً عن الضميرين المستترين في (أسحب) و (أبقى) , والذي يعودان حتماً الى تلك الشخصية .

وفي ما يتعلّق بعنوان الدراسة (زفاف الآلهة الموطوءة) فإنّها وإنْ كانت مستوحاة من مضمون ((قصة أنانا آلهة الحب والفلاح (شوكليتودا) الذي كان له بستان مُمْرع. وفي أحد الايام مرّت أنانا , بعد سياحة متعبة في البلاد , بالبستان فاضطجعت بجسدها المتعب ... راقبها البستاني وانتهز فرصة رقادها فجامعها . ولمّا استيقظت , ذعرت

لما حلّ بها , فآلت الاّ أن تجد ذلك الانسان الذي انتهك عرضها , وسلّطت على بلاد سومر ثلاثة انواع من الأوبئة :

1. ملأت جميع آبار البلاد بالدم , وكذلك ثمار الكروم والنخيل .
2. سلّطت رياحاً وعواصف مدمرّة على البلاد .
3. غير معروف لأنّ النص مخروم .

ولكنها على الرغم من كل جهودها , لم تعثر على الجاني الذي اختفى)) [1] .

فقد استطاع (حسب الشيخ جعفر) أن يطوّع هذه القصة في قصيدته (الملكة والمتسّول) لتأتي بالصياغة الآتية :

((واضطجعي , متعبةً , في ظلّ ذا البستان ...
فها هنا على طريّ العشب والزوان
قطفتُ ذات يوم
زهرتكِ الفريده ,
وكنتِ مثل الظبية المرهقة الطريده
غارقة في النوم .
وحينما أفقتِ من رقادكِ الطويل
وقلتِ : مَنْ خضبّ ثوبي ويدي بحمرة الأصيل؟
تلطخت بالدّم كل عشبة وزهرة
وامتلأت بالدم كلّ بئر ,
واترعت بالدم كلّ جره ...)) [2] .

ويؤكد (الكبيسي) مسعاه السابق في المماهاة والتطابق بين النص وصاحبه , ليدلّ على أن حسباً استطاع من خلال ايجاد (المعادل الموضوعي) بين الذات والموضوع شعرياً , أن يفجّر الطاقة الشعرية الحّية في التجربة الانسانية مهما أوغلت

---

[1] شجر الغابة الحجري , طراد الكبيسي : 214 .

[2] الاعمال الشعرية , حسب الشيخ جعفر : ص204 – 205 .

في التأريخ من خلال التجسيد الدرامي , وهذا ما يميّز حسباً عن سواه ممّن تناولوا التراث القديم [1] .

ولعلنا لا نختلف كثيراً مع (الكبيسي) في رؤياه لفرادة وتميّز الشاعر (حسب الشيخ جعفر) في الافادة من الموروث القديم , والاستمداد من فيض معينه الثر , وليكسب ذلك الموروث القديم بُعداً حضارياً جديداً , ورؤيا حديثة تنسجم مع واقع الحياة في مجتمعنا الحديث ... ولكن الاعتراض الوجيه الذي نوجهه الى ناقدنا الألمعي (الكبيسي) , ما يتبع ذلك من قوله :

((إنّ حسباً هنا ,يمتلك بمشروعية , تجربة سلفه الشاعر العراقي , محمّلاً بمواجده في الحبّ , وشبقه الجنسي المرير , ومحمّلاً بقرفه الاغترابي , طامحاً لان يحلَّ محلّه أو يكون شقيقه الدموي ، مستبصراً كل ذلك بنظرة موحّدة للكون والاشياء , معبّراً باسلوبه الشخصي ... حيث يجعل من الانسان والكون (الطبيعة) كّلاً واحداً , عالماً واحداً , هو عالم الفنان . وبذلك تغدو التجربة الانسانية والظاهرة الطبيعية , تجربة واحدة هي تجربة الانسان (الفنان) نفسه))[2] .

ومكمن الاعتراض على الفقرة السابقة , يتمثل في رؤيا (الكبيسي) في التطابق بين الشاعر والنص , وهذا ما يؤكده اقتباسه التالي لتلك الفقرة مباشرة من كتاب جورج كوبلر (نشأة الفنون الانسانية) , والمنطلق أساساً من الدراسة الانثربولوجية , الذي ينص على : ((ان دراسة الانثربولوجيا , وهي كما في الدراسات المعاصرة , تشكل البوابة التي ننفذ منها غالباً الى عالم الشاعر المعاصر... وهذا ما نجده , عبر التوحد بين الرمز والمعاصرة , في قصائد (الملكة والمتسول , الطائر المرمري , الرباعية الاولى والثانية , الراقصة والدرويش , الكنز , بشك خاص)) [3] .

فاذا كان معلوم (الكبيسي) أن النصوص الشعرية , لا تمثّل إلاّ رموزاً كما يعبّر هو , فايّة بوابة يمكن من خلالها أن ننفذ الى عالم الشاعر , ما دام النص الشعري لا

---

[1] ينظر: شجر الغابة الحجري : 216 .

[2] المصدر نفسه : 217 .

[3] ينظر: شجر الغابة الحجري : 217 .

يبوح بما يحمل بطريقة مباشرة , أو أن الشعر لا يقول ما يقول حقيقةً , وإنّما يتلمّس سبيل الاشارة واللمح , ولغة الكتابة والرمز الموحي , المبتعد عن الاغراق في الغموض والابهام؟!.

وحينما نتابع الخطاب النقدي عند الشاعر (علي جعفر العلاّق) , منذ انطلاقته في ساحة المنجز النقدي الأول مملكة الغجر , دراسات نقدية , دار الرشيد للنشر , 1981 – فإنّنا نجد الخطوة الواثقة , والتشخيص الدقيق , البعيد عن التهويمات في حرث النتاج الادبي , ودون الاسهاب في ذكر المقدّمات , التي قيل في وصفها منطقياً :

((كثرة المقدمات دليل على خواء المضمون))، بل بالولوج إالى دواخل المنجز الابداعي الشعري , وتأشير المفاصل الدقيقة , دراسة النص دراسة معمقّة , ووافية , يفيد المتلقي في الخروج بمحصّلة وفيرة من آليات النقد الادبي , ووسائله , وطرق تعبيره ويتمّ ذلك عنده كلّه بالفطنة والحكنة والممارسة الادبية المتقنة والمحكمة , لكلّ مفصل من مفاصل العمل الشعري , كالاشارة من طرف خفيّ الى الشعراء الحوليين ومدرسة الشعر الحولّي المحكّك عند النقّاد العرب الاوائل أمثال (الجاحظ) ومن وليه بعد ذلك , أو الافادة من معطيات النقد العربي الموروث عند (ابن قتيبة الدينوري) في الطبع والتكلف , من دون أن يوغل في بيان كيفية الافادة من هذه المعطيات , بل يجعل تلك الوسائل والآليات مُدافةً في المنجز النقدي , وكأنّ المتلقي لذلك المنجز يشعر أن لغة هذا الخطاب ليس بغريب عنه , وآصطباغه بهذا اللون التراثي , وإنْ كان ذلك لا يلغي صفة الحداثة في لغة هذا الخطاب أيضاً , لانَّ لغة هذا الخطاب النقدي الابداعي , لا يبعد عن الحداثة وقضاياها , قيد أنملة , ولا يعرض المسائل العالقة والشائكة في الحداثة والتحديث وما يكتنف ذلك , اِلاّ باسلوبٍ شفاّف , ويسير , يخاطب في المتلقي وجدانه وقلبه , قبل أن يدلف الى مخاطبة عقله وفكره , ليكون ذلك المتلقي في المرحلة الاخيرة مع أو ضد ما يطرح من قضايا ومسائل .

ولعلّ من الواجب التذكير بإنّ ما سبق وصفه وذكره للعلاّق شاعراً وناقداً , يصبُّ في الذي يحسب له , ويشاد به , ولا سيمّا اذا ما أخذنا في الحسبان أن

–مملكة الغجر– هي أولى دراساته النقدية الواعدة , فيما اذا استثنينا (قصائد مختارة, دراسة ومختارات من شعراء الطليعة العربية) المنشورة عام 1977 .

في دراسة العلاّق الموسومة بـ(بعيداً عن السرب... قريباً منه) عن التجربة الشعرية المتميّزة للشاعرة العراقية (آمال الزهاوي) , كثير من الإلتفافات والالتماعات النقدية البارعة والفطنة , ولكي لا يكون الكلام محض أدّعاء من دون أدلّة تسنده , وتعضده وتعزّزه , فما علينا الا أن نتابع (العلاّق) في دراسته ومقاربته النقدية هذه .

بادئ ذي بدء , يمكن التقاط الايحاء الشعري الذي يتركه عنوان الدراسة (بعيداً عن السرب ... قريباً منه) في ذاكرة المتلقي , وفي وعيه الشعري . فايّ سرب هذا الذي تبتعد عنه الشاعرة (آمال الزهاوي) , وبمقدار ما تبتعد عنه , تقترب أيضاً لتكون بتماسٍ مباشر معه ؟! .

هذا ما تجيبنا عنه الفقرة الاولى من الدراسة , وفي مقدمة مباشرة حينما تشير الى أنّ ((للشاعرة آمال الزهاوي مزاجاً لغوياً طيباً , ومختلفاً عن الحساسية اللغوية للجيل الستيني ... وهي بعيدة , نوعاً ما , عّما في القصيدة الستينية في طيش , أو إفراط في التجريب , أو ركض وراء الليونة الجميلة)) [1], هذا هو اذن مكمن التمايز والاختلاف والابتعاد عن السرب (القصيدة الستينية) , ولكي نكون أكثر دقة مع (العلاّق) فهو يؤكد أنّه ((في الوقت الذي نجد فيه القاموس الستينّي منقوعاً بالماء , والعشب , والطيور , والكآبات , والمفردات , ذات الصدى الطري , والهش والمتشابه نجد آمال الزهاوي تشذ عن هذا السرب , خشنة ومنعزلة ، ورغم أن الشاعرة تنتمي تجربة وتعبيراً , الى جيل الستينات (كذا) , اِلا أنّها , كما يبدو أقرب من غيرها إلى لغة الجيل السابق)) [2] .

وتأتي مقاربة الشاعر والناقد (العلاّق) لمجموعة الشاعرة (آمال الزهاوي): (دائرة في الضوء ... دائرة في الظلمة) الصادرة عن وزارة الاعلام , بغداد , 1974 ,

---

[1] مملكة الغجر , دراسات نقدية , علي جعفر العلاّق , دار الرشيد للنشر , 1981 :107 .

[2] المصدر نفسه .

ضمن المسعى العام في تناول ومعالجة النصوص الشعرية , بقصد التقرّب منها وجلاء حقيقتها .

والمعلم البارز في هذه المقاربة , والذي يشكل محور تطور في مضمار الرؤيا النقدية لدى (العلاّق) , بالموازنة مع ما سواه من الشعراء النقاد , أنه لا يجهد نفسه في أدراك المعنى المضموني للتجربة شعرية أو أن يكدح في سبيل الوصول الى الحقيقة التي أراد الشاعر ايصالها الى المتلقي , بقدر ما هو يسعى الى التقاط الجوانب الفنيّة في هذه التجربة وتأشير مدى فاعليتها من عدمها , والتركيز على ما يضيف المسحة الجمالية وما يكسب التعابير اللفتة الشاعرية ... فأول ما تلحظه وتجعله في المقدمة عين (العلاّق) النقدية الفاحصة , المدققّة , هو ((إنّ الشاعرة تصر , في أغلب قصائدها على استعمال القوافي المهيبة , والمدوّية والمتزّنة . انّ المقطع أو البيت غالباً ما ينتهي , في شعر آمال الزهاوي , بقافية تغلق إنفتاحه , وتملأ كل ما فيه من تجاويف أو ثقوب تطل على الخارج الفسيح, وغير المنتهي , لقد كان ولع الشاعرة بالتقفية المغلقة ... يضيف الى بعض المقاطع, عمقاً , وهدوءاً واثقين ... غير أنّه في مقاطع أخرى , يأتي مجهداً , وخالياً من أيمّا فتوة أو نزوةٍ تنعشان الحس , أو تزيدان من رجحان المغزى , أو تضيفان لطاقة المقطع الصوتية رجفة أو نبضاً ما)) [1] .

وكيما تصحّ المقاربة والملاحظة النقدية , فإنّ (العلاّق) يورد مقطعين , يبيّن من خلالهما ذلك بوضوح تام , ففي ما يتعلّق بإصرار الشاعرة على استعمال القافية المغلقة ذات الفعالية , والتي تسهم في خلق شاعرية النص, ((وتملأ كلّ ما فيه من تجاويف أو ثقوب كما يقول , يضع بين أيدينا هذا المقطع من شعر (آمال الزهاوي):

((الساعة آتية لا ريب صدفات الأبحر لا ترضي برعمها
للقادم والغاوي وتصيح سدىً والارض الممزوجة بالأجداد
ستنتظر المطر الساقط في ظمأ الاجساد فشد الخطو , فنسغ

[1] مملكة الغجر , دراسات نقدية , علي جعفر العلاّق: 108-109 .

الأرض ودمـاء الشـهداء والبحـر الجـامح يغـرق ظـل الأحـزان
بساحلنا . تتمرد وردات الماء على آخرها , وتصب ردىً)) .

ولا نملك ازاء هذا التشخيص والاختيار الموفق للفحص من (العلاّق) الشاعر والناقد , اِلاّ أن نكون معه , من دون اعتراض , فما تشكلّه القافية المغلقة (سدىً) في أول المقطع , وما تتجاوب وتتصادى معه القافية (ردىً) في آخر المقطع , وهو ما يسهم في خلق فاعلية هذا النص , اكثر من اعتماده وارتكازه الى المعنى أو المضمون .

وكذلك يأتي تقديم المقطع الآتي المختار , ليدل به (العلاّق) على الجهد العسير الذي بذلته الشاعرة في تقدم الدلالة , واتجاهها اتجاهاً مخالفاً لما يجعل اقترابها من المعنى الذي تُريده بطيئاً وطائفاً ومعلقاً في هواء واسع :

((هل يمكن أن تتوقف سلسلة اللحظات بدقات الساعة
يتجمدّ فيها الماضي والحاضر الآتي والقلب المشطور ,
فهل يمكن للقاتل أن يشعر أوجاعه
قومي همو جرحوا الوهج عبر دمي فإذا رميت رميت الصميم
وليس صميمك منهم وأنت تداري الهوى صميمك شطران منثقب
بالسموم)) [1] .

وهكذا غلّبت الشاعرة أو كما يعبرّ (العلاّق) رجحّت المغزى في هذا المقطع, لتتضاءل من ثمَّ دور القافية المغلقة , أو يكون دورها غير فاعل في انتاج شعرية النص .

ويعرّج (العلاّق) بعد هذا على مسألة غاية في الاهمية من الصوغ الشعري للعبارات , وتشغل حيزاً كبيراً في رقعة المنجز الشعري عامة , وشعر (آمال الزهاوي) بصورة خاصة , ألا وهي ((الاكثار من الصفات وصلات الوصل المتتابعة والزائدة التي تملأ تجويفاً كبيراً من التعبير , ممّا يجعل الحيّز الحيوي والمتحرك في الجملة

[1] مملكة الغجر , دراسات نقدية , علي جعفر العلاّق: 109 .

ضيّقاً ومحدوداً ... لآن الصفة , في الجملة الشعرية , أقل كفاءة ورشاقة من التعبير الموحي والمفتوح . كما أنها تسدُّ على القارئ كثيراً من النوافذ المطلة على البعيد والداخلي والقائم))[1] .

ومع تواصلنا مع (العلاّق) في خطابه النقدي, ونزيح اللثام عن ثقافته النقدية الموروثة , ولاسيمّا حينما نتابع قوله أنّ ثمة خطورة جادة تكمن في اعتماد المنحى الوصفي في التعبير الشعري , لان انهمار الصفات بهذا الشكل والتمادي فيه, يجرُّ الى الانحدار عن عصب الجملة الذي يمثل نقطة الثقل الذي يجب على الشاعرة أن تكتشفه وتلتمس الطريق إليه ((تمهيداً للتركيز عليه وتغذيته والوصول به إلى أن يكون مكاناً يأتي منه الماء , والمعنى والتأثير إلى شرايين القصيدة الباقية, وآطرافها البعيدة)) [2] .

فعبارة (يأتي منه الماء والمعنى) تحلينا إلى الموروث النقدي للغة الخطاب النقدي عند النقّاد العرب , ابتداءً بالجاحظ ومروراً بالقاضي الجرجاني والآمدي المرزوقي , وهي ولا شك عبارة موفّقة وجميلة , ودقيقة , في بعث الحيوية والنشاط في أركان التعبير الشعري , والجملة الشعرية , فيبدو في رونقها , الجمال والطراوة.

ويقرّر (العلاّق) أن ((للصفة دوراً ما في تقديم المعنى , وإكمال الصورة , غير أن هذا الدور يظل تكميلياً , وغير أساسي , والقصيدة التي تعوّل على هذا النمط من الأداء تخسر , حتماً , الكثير مما يمكن أن تحمل من حركة , واختزال , وبهجة ... أي أنّها لا تترك للقارئ متعة التنزّه , وحده , داخل القصيدة , واكتشاف عثراتها , ومباهجها بنفسه)) [3] .

وهذا الاقرار الذي يفصح عنه (العلاّق) , اقرارُ نابعٌ من صميم التجربة الإبداعية , ولا سيمّا الشعرية , فهو بَوْحُ بالأسرار الشعرية أكثر منه اقرار معلومة بديهية , أو مسلمّة من المسلّمات , ويدلّنا على ذلك أن (العلاّق) ينطلق في ذلك من

---

(1) المصدر نفسه : 109-110 .

(2) المصدر نفسه : 110 .

(3) مملكة الغجر , دراسات نقدية: 110-111 .

واقع تجربته الشخصية في ميدان الشعر , فهو يجمع ويؤاخي في ذلك بين رؤياه النقدية ورؤياه الشعرية , أو هو يرى وجوب سلَكْ هذا النهج على أقلّ تقدير فالعلاّق الناقد وهو يشخص المسألة , مدركاً خطورتها في أنها ((ظاهرة تحمل الكثير من التضاد مع لغة الشعر ,وتخفّف كثيراً من جمرته الخاطفة))[1] , لابدّ أنه سيسعى الى تجنبها أو التخفيف من شدتها وغلوائها في منجزه الشعري , وهذا ما يحتاج الى فحص ومعاينة للتثبّت منه أو نفيه , ليس بنا حاجة اليها في هذا الموطن .

وفي فقرة لاحقة , يسلط (العلاّق) الاضواء على مسألة قديمة في تأريخ النقد الادبي العربي وقضاياه , ألا وهي مسألة العناية والنحت المبالغ فيه لعبارات القصائد الشعرية , حتى تبدو في بعض المقاطع أن الشاعر يُقدم تخطيطاً محكماً وصعباً من أجل أن تؤدي المقاطع الدلالة المقصودة [2] .

وهذه المسألة انسحبت على التجربة الشعرية لـ (آمال الزهاوي) أيضاً حيث وجدنا ((أن صياغة القصيدة والتخطيط لها بشكل قاسٍ يؤدي , في أحيان كثيرة , الى استبعاد قدر كبير من تلقائية الاداء المنسرح وعفويته ويؤدي بالنتيجة , الى عدم تلمس القراء لأوجاع الشاعرة)) [3] .

إن تسليط الضوء على هذه المسألة , تثير في دائرة الخطاب النقدي مسألتين تتمثّل أولاهما باشارة النقّاد العرب الاوائل الى مدرسة الحوليّات , والشعر الذي يطيل فيه صاحبه النظر الى القصيدة , وعباراتها , لتخرج بصورة محكمة , كما هو شأن شعر زهير بن ابي سُلمى في الجاهلية , وعنايته المعروفة بالقصيدة الواحدة حولاً كاملاً , يراجعها ويعدّل فيها صقلاً وتهذيباً , حتى تبلغ الذروة في الكمال والجمال و الروعة , وأتّبعه في ذلك راويته الحطيئة الذي كان يصرّح بانّ ((خير الشعر الحولّي المحكّك)) , وبقي هذا الأمر متبعّاً الى أمدٍ غير قصير في شعر ولدي زهير : بُجَيْر و كَعْب , ويؤكد الاصمعي نهج مدرسة زهير في التنقيح والمعاودة فيقول : ((زهير بن أبي

---

(1) المصدر نفسه : 111-112 .

(2) المصدر نفسه .

(3) مملكة الغجر , دراسات نقدية : 112.

سلمى والحطيئة واشباههما عبيد الشعر , كذلك كل مَنْ جوّد في شعره ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يُخْرج أبيات القصيدة كلهّا مستوية في الجودة)) [1] .

وحقاً , نحن لسنا بالضدّ من أن يراجع الشاعر عبارته الشعرية ليعيد فيها النظر , أو ينقحّها أو يوجد بديلاً عنها , ربّما تؤدي مدلولاً شعرياً أفضل , أو تُضفي طابعاً جمالياً اكثر اشراقاً , أو تغدق شاعرية على النص ... بل انّ ذلك من حق الشاعر المبدع , ولا نرى لنا حقاً في سلبه شيئاً من ذلك , ولكن أن تغدو المسألة من الاغراق الذي يلفّ كامل جسد القصيدة , بحيث تفقد القصيدة كثيراً من عفويّتها وتلقائيتها , فذلك هو موطن الاعتراض , وهو ما يشكلّ عَصَب المسألة الأخرى , الا وهي مسألة التكلّف والطبع التي وقف عندها مليّاً (ابن قتيبة الدينوري ت 276 هـ) حينما نصّ أنّ المتكلّف من الشعراء ((هو الذي قوّم شعره بالثقاف , ونقحّه بطول التفتيش ,وأعاد فيه النظر, كزهير والحطيئة)) [2] .

وينبغي أن يُفهم أن الطبع لا يعني القدرة على الارتجال أو القول على البديهة, فثمة فرق بين الشعر المطبوع , والشعر المعتمد على البديهة دون تروّ . فربمّا كان الشعر مطبوعاً أو عليه رونق الطبع وقضى فيه صاحبه أياماً في عمله , ولكنه لم يثقفه ولم يعد فيه النظر والفكر ليعدل بين ألفاظه ومعانيه [3] .

ونحن نحترز بذلك حتى يُعْلَم أن ((المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي ... وتبيّنت في شعره رونق الطبع ووشي الغريزة))[4] .

حينما يفحص العلاّق المقطع الآتي من شعر (آمال الزهاوي) :

((الساعة آتية لا ريب

تعبر قاطرة مراكبها واحدة , واحدة

تفترع الساحات المرشوشة بالذهب الداكن ... حين

---

(1) البيان والتبيين ، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون: 76/1 .

(2) الشعر والشعراء , ابن قتيبة : 17 .

(3) ينظر: تأريخ النقد الادبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري,د. محمد زغلول سلاّم:141

(4) الشعر والشعراء , ابن قتيبة : 36 .

تئزّ ولا تلتفت الجذوة فيها أبدا

وأنا فتشت محطات العالم في السر , ولم يسعفني الحظ بقاطرة تزحف للخلف , ولو مرة)) .

فإنّه وانْ أشار الى توكيد المقطع إلى ما يحمل من همّ , أو أمنية , أو يأسٍ يمكن الاحساس به مضمونياً , أو إنْ شئنا القول : ما يتعلّق بالمعنى ودلالته النفسية , فلا ينسى التأكيد ضرورة أنّ ((طبيعة اللغة والتركيب وهذا الدفق من الاستعارات أدّى إلى أن يكون المقطع خشناً , وغير مشع وأن تكون قدرته , على أن ينضح ما فيه من أحاسيس وأهواء قليلة)) [1] .

فليس ما يمنح اللغة شعريتها اللغة وحسب , وإنّما طبيعة هذه اللغة وتركيبها, وحتى الاستعارات والمجازات اللغوية حينما تكون متراكمة دون مسوّغ يبررّه, أو يمنحه الشرعية في الوجود النصي , فانّها تتحول الى عوامل ضد شعرية النص .

هذه هي اذن , الرؤيا النقدّية , المنصفة , والمقاربَة الحقيقية من روح النص الشعري , واكتناه ما يعتمل من دواخله , انطلاقاً من احساس الشاعر بالشاعر, وبمكونّات تجربته الشعرية , وتحليلها , والوقوف عندها وقفة المتأمل , الفاحص , وليس المرور عليها مرور الكرام , أو فرض الآراء القسرية عليها , من خارج عوالمه , أو آدعّاء أن النص الشعري لا يرمي الى أبعد من الجانب اللغوي المحض , وما سوى ذلك يُعدُّ من باب تحميله ما لا يحتمل , أو الدخول في معمعة التكهنات والتفسيرات والتأويلات .

ومع الشاعر الناقد (حاتم الصكر) نشهد عودة وآرتداداً الى الوراء , في ما يخص استخلاص (المعنى) من النصوص الابداعية الشعرية , فيُعنى الناقد أيمّا عناية باستقطار المعنى من بين طيّات النصوص الشعرية , وكأنّما يبني رؤياه النقدية مرتكزاً الى ما تبوح به هذه النصوص , وما تطرحه من معانٍ , وإنْ اختلفت التجارب الشعرية

---

[1] مملكة الغجر , علي جعفر العلاّق : 112 .

, كأن تكون تجربة السيّاب الريادية في ميدان الشعر العراقي الحديث , أو تجربة الشاعر (عدنان الصائغ) , وهو من الشعراء السبعينين أو (الموجة الجديدة) كما يحلو لـ (حاتم الصكر) أن يدعوهم تمييزاً لهم عن أسلافهم (الستينيين) .

ويبدو أن حاتماً مقتنع تمام الاقتناع , أن البحث عن المعنى في النصوص الشعرية , يمثلّ جانباً مهماً , ومرتكزاً رئيساً , في بناء رؤياه النقدية ويمكن الاستدلال على تلك الأهمية , والارتكاز الرئيس في خطابه النقدي , اذا ما تمعنّا قوله :

((إنّ البحث عن معنىً في قصيدة ما , لا يعني أدراجها ضمن غرض محددّ. فذلك مطلب تقليدي انقرض منذ قرون ولكن جوهر المعاناة الشعرية يفترض وجود شئ ما في النص الشعري , شئ يصل غامضاً أو أليفاً , صعباً أو سهلاً)) [1] .

وهكذا نكون مع (حاتم الصكر) ازاء معادلة البحث عن جوهر المعاناة الشعرية الذي (يفترض وجود شئ ما في النص الشعري) , أياً كان شكله غامضاً أو أليفاً , صعباً أو سهلاً , الأمر المهم في رأيه هو أنّه , لا بُدّ أن يصلنا هذا الشيء, وإلاّ عُدّتْ هذه المعاناة الشعرية أمراً غير ذي بال , أو لا تلفت الانظار في أقل تقدير .

سنتخّذ من دراسة (حاتم الصكر): ((جيكور أمي ... تأريخ قصيدة وحياة شاعر)) , المنشورة ضمن كتابه : الأصابع في موقد الشعر , بغداد , 1986 , والتي يتناول فيها شعر (السيّاب) , ولاسيما قصيدته (جيكور أمي) , مثالاً آخر, لتعضيد منحى النقد الستيني في محاولة القبض على الحقيقة وجلائها , على الرغم أنّه ((ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة ولكن مهمته أن يخلقها))[2] , كما يؤكد (كافكا) .

يطلعنا –الصكر– منذ البدء بما تحمل مفردة (الأم) من مدلول نفسّي عميق عند السيّاب وما تشكلّه هذه المفردة من خصوصية في حياته , كونها تمثّل رمزاً للدفء

---

[1] مواجهات الصوت القادم , دراسات في شعر السبعينات , حاتم الصكر , دار الشؤن الثقافية كتاب الطليعة الادبية , 1986 :63 .

[2] النظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل، ص328، وينظر مصدره .

المفتقد الذي يظلّ يحنّ اليه دوماً , لذا اتخذ من (جيكور) , قريته الأليفة الوادعة , أمّا يعود إليها كلمّا أثخنته الجراح . وكلمّا أحسَ بالضعف والغربة ...

وهكذا ((غدت الأم في شعر السياب معادلاً للجذر الذي فارقه ولم يشأ أن يقطع عنه ... واذا كان الحبل السرّي قد انقطع بين الوليد وأمّه مبكراً , فإنّه يصطنع أمّاً أخرى ,يعود إليها كلماّ قست عليه الحياة أو أبعدته عن الجذر)) [1] .

ويعرّج الصكر – بعد ذلك ليتساءل , عمّا اذا كانت عودة السيّاب هذه الى أحضان قريته بعلاقة المكانية , تمثلّ مستوىً رمزياً , لتعادل (الأم وذكريات الصبا والشباب) , أم هي تمثل آرتداداً بدوياً أو ردّ فعل بوجه الحضارة , أم أنه قلق الشاعر الذي يُعاني اليُتم الرُّوحي في مدن قاسية ؟[2].

وهذا المفتتح البحثي في دراسة الناقد (حاتم الصكر) , لِمنَ الأهمية بمكان , لأنّه يضعنا منذ البدء على ما ينوي الناقد أن يصل إليه من خلال معالجته النقدية لقصيدة الشاعر , وانْ كان ما طالعنا به لا يمثّل جديداً , أو فتحاً نقدياً بارزاً فلقد بات من المعروف لدى الجميع مدى ارتباط الشاعر بعلاقة المكانية , مع البيئة التي انحدر منها , وما تشكلّه هذه البيئة من أهمية استثنائية لديه , لكونها تمثلّ ذكريات الصبا وأيّام الشباب , ولعلّنا واجدون في مدى ارتباط الشاعر الجاهلي , بالأرض التي عاش في ربوعها , ونما بين أحضانها , فكان ابناً باراً لها , يذكرها دوماً بالاجلال والاكبار في قصائده , فيقف ويستوقف الأصحاب عندها ليبكوها ويدعو لها دوماً بالسُّقيا , ودوام البقاء , وحلول عناصر النماء فيها , اِلاّ دلائل واضحة على مدى رسوخ هذا الارتباط الأزلي , بالمكان , فـ((تعلق الانسان بالأرض شوقاً لتحقيق الانبعاث بالعودة الى رحم

---

[1] الأصابع في موقد الشعر , حاتم الصكر, دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1986 : 302

[2] الأصابع في موقد الشعر: 302

الأم وانتظار حياة جديدة))[1] , هو ما يفسر تعلقّ الشاعر البدائي (عصر ما قبل الاسلام) بالارض ,

((فما موقفه من الأطلال اِلاّ تجسّدٌ صادق لعمق هذه العلاقة الحميمة , فالارض في مفهوم شعر ذلك العصر مساوٍ لمفهوم الأم , وارتحال القبيلة والحبيبة هو حالة انفصال عن الأم , والبكاء على هذا الارتحال هو حنين للأتصال بالأرض (الأم)))[2] .

وربمّا كان موقف الشاعر الحديث من المدينة , وما آستتبع ذلك من ردّ فعل معاكس في نشوء نمط من القلق الروحي الذي يعانيه , قياساً الى حياته الوادعة المطمئنة في ربوع القرية وانفساح الرقعة المكانية فيها , فضلاً عن أجوائها المنعشة, ما يمكن أن يكون سبباً كامناً وراء علاقة الشاعر بالمكان , ومدى ارتباطه به دون غيره .

ولكي يحقّق (الصكر) عنصر المعادلة بين (الأم) و (المكان) في قصيدة السيّاب (جيكور أمي) , فإنّه يعتمد عنوان القصيدة والبيت الاول منها , ليصل الى أنّ ((أي استبدال سيصبح ممكناً حتى تغدو : أمي جيكور , وأمي تلك , فتصبح القرية والأم شيئاً واحداً)) [3] .

ويحاول (الصكر) أن يدلف الى القصيدة عبر (المعنى) أو (المعاني) التي تشير إليها ابيات القصيدة , فحينما يقول السيّاب :

((تلك أمي , وإنْ أجئها كسيحا
لاثماً أزهارها والماء فيها , والترابا
ونافضاً , بمقلتي , اعشاشها والغابا)) [4] .

---

[1] اسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث , ريتا عوض : 40 .

[2] البنى السردية في شعر الستينيات العراقي , دراسة نصية : 89 .

[3] الاصابع في موقد الشعر : 303 .

[4] ديوان بدر الشاكر السيّاب : 656 .

فهو يعلّق على ما سبق بالآتي : ((لقد كتب السيّاب هذه القصيدة وهو يستشفى بلندن بعيداً آلاف الكيلومترات عن قريته الجنوبية , لكن عينيه تجّولان فيها, ولا تقوى رجلاه أو يداه لأنه عاجز , يكتفي باللثم ... والنظر)) [1] .

وهكذا نجده يعوّل على المعنى الذي يترشح عنه النص , والمتمثّل في مرض السيّاب , وكونه قد نظم هذه القصيدة وهو طريح الفراش بلندن , فهو يكتفي بلثم الازهار , والنظر الى الاعشاش والغاب في قريته , ولذا يعارض –الصكر– ارجاع هذه القصيدة وامثالها التي كتبها السيّاب تحت وطأة المرض , الى رومانسية قديمة كما يرى بعض النقّاد , بل يميل الى عدّها ((حشرجات يعتصر فيها الشاعر مخيلّته لإستحضار ما فيه بكل الوسائل ... دون مراعاة لفن أو ترتيبٍ مقصود فيصرخ ويصارع الموت مباشرة ... ويتخذ في الشعر كل الوسائل المتاحة)) [2] .

والحقيقة التي لا مراء فيها برأي الباحث الشخصي , أن بعض النقّاد الذين يشير اليهم (الصكر) ولا يسميّهم بدّقة , والذين رأوا في القصائد التي نظمها السيّاب وهو يعاني المرض في مستشفيات لندن , لا يمكن ارجاعها أو عدّها قصائد رومانسية , لمجرّد أن ناظمها يذكر فيها الريف وأجوائه وما يجري فيه , باسلوب التداعي , واللجوء الى أحضان تلك الذكريات الجميلة التي قضاّها بين ربوعها , ليخّفف عنه وطأة الأم والغربة والوحشة ... كما لا يمكن أن نعدّها قصائد واقعية لا تمثّل إلاّ حشرجات يعتصر فيها الشاعر مخيلته لاستحضار الماضي , دون مراعاة للاصول الفنية .. ففي هذا الحكم كثير من القسوة على تجربة السيّاب الشعرية أولاً , وعلى فنيّة هذه القصائد ثانياً , هذا فضلاً عن القول أنّ مثل هذا الحكم الجائر يُحيل هذه القصائد الرائعة الى مجرّد وثيقة تسجيلية لما مرّ به حياة الشاعر , وما عاناه من آلام ومرارات , وغربة ويُتمٍ روحي بائس ... وهذا ما يتنافى كلّياً مع ما لهذه القصائد من جمالية وما تتركه في نفس القارئ من آثار لا يمكن نسيانها بسهولة .

---

[1] الأصابع في موقع الشعر : 303 .

[2] المصدر نفسه .

وتمتدُّ شهية –الصكر– في اسباغ (المعنى) على مجمل أبيات القصيدة , ليحاول أن يقنعنا , أنّ ((السيّاب شاعر حسيّ , كاد أن يسمع الحصى وهو يَصِلُّ في قرار النهر نراه يُقبل على الحياة بكل حواسه تعويضاً عن عطب أزلي ابتدأت به حياته)) [1] .

ونحن نسجّل على الناقد هنا في هذه الفقرة , خروجه في الحديث عن القصيدة, ميدان البحث , فعبارة ((كاد أن يسمع الحصى وهو يَصِلُّ في قرار النهر)) , ليس لها ارتباط نصيّ بقصيدة (جيكور أمي) , انّما هو مقطع من قصيدة (النهر والموت) التي يقول فيها :

((بُويَبْ ...

بُوَيبْ

أجراسُ برجٍ ضاع في قرارة البَحَرْ .

الماء في الجرار والغروب في الشَّجر

وتنضحُ الجرارُ اجراساً من المطرْ

بلوُّرها يذوب في أنينْ

((بُوَيبْ ... يا بُويبْ))

أودُّ لو أخوض فيكَ , اتبعُ القمرْ

وأسمعُ الحصى يَصِلُّ منك في القرار

صليل آلاف , العصا فير على الشجر.))[2] .

فالقصيدتان لا تنتميان إلى ديوان واحد . فقصيدة (جيكور أمي) ضمن ديوان شناشيل ابنه الجلبي , وقصيدة (النهر والموت) هي ضمن ديوان (أنشودة المطر) , فلا ندري ما الرابط الموضوعي بين القصيدتين ؟ اللهمّ الا اذا استثنينا ذكر الشاعر لاسم (بُويَب) في قصيدة (جيكور امي) في قوله :

((تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يَعْبرنَ السطوحا

---

[1] الأصابع في موقد الشعر : 303 .

[2] ديوان بدر شاكر السيّاب , المجلد الاول , دار العودة , بيروت :453 – 454.

أو ينشُرْنَ في بُويْبَ الجناحْين : كزهْرٍ يفتح الأفوافا))[1] .

ولا نظنّ أن مجرّد ورود اسم النهر (بُويَبْ) في القصيدتين , يكفي لتعميم الحكم النقدي نفسه عليهما ! .

ومن الانصاف أنْ نذكر أنَّ لـ (حاتم الصكر) , قدرة بارعة في اكتناه عناصر القصيدة , والوقوف عند مفاصلها الرئيسية , وتأشير أبرز الجوانب الايجابية المشرقة فيها , من دون أن يكتفي بنقد الهنات والسقطات التي قد يقع الشاعر في شراكها .

إن القراءة النقدية عند (حاتم الصكر) ((تبحث عن جماليات الاسلوب كما تظهر في الصور الشعرية التي يحاول الناقد استجلاءها واستشرافها وتجسيدها في آنٍ واحد وكأنّه يحاول الاجابة عن سؤالٍ ذاتي قريب من الحوار الداخلي : كيف تتحرك اللغة الشعرية في القصيدة من خلال صورها ؟ وقد وفقّ الصكر الى الاجابة)) [2] , عن ذلك بشكل تام , عبر قراءة متأنّية للقصيدة بكلّ مستوياتها , مجزوءة وتامّة , ليصل بالقارئ إلى المرافئ الغنّية بكنوز المعارف , وضروب الثقافة النقدية لذا جاءت الاحكام النقدية ((بعيدة عن القضائية الصارمة أو الفردية النزقة أو الذاتية المتطرفة أو الانفعالية الساذجة , لأنها ... جاءت نتيجة لقراءة واعية في النص وليست بديهية موضوعة أو جاهزة قبل البدء بالقراءة النقدية)) [3].

---

[1] المصدر نفسه : 656 .

[2] نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية , د . عناد غزوان : 37 .

[3] المصدر نفسه .

المبحث الثاني

معالم الرفض والثورة والتمرّد في لغة الخطاب النقدي العراقي الحديث

إنَّ الحديث عن معالم الرفض والثورة والتمردّ في الخطاب النقدي العراقي الحديث ,ولا سيمّا في حقبة الستينيات يأتي مقترناً بالثورة والتمرّد اللذين وَسَما الشعر الحديث عامّة . فقد سَئِمَ الشعراء والمبدعون من القيود الكثيرة التي كبلّت تجاربهم الابداعية , وحاولت وضع العراقيل أمام مسيرة تقدّمهم أو محاولة تحجيم القدرات الشعرية الثرّة عندهم , أو الوقوف بالضدّ من رؤاهم المتجددّة في سعيهم الحثيث لضخّ دماء جديدة في عروق الشعر العربي بعد ما كادت الحناجر أنْ تصاب بالجفاف , ومعين الشعر أن ينضب , بسبب من جفاف الرؤى الشعرية القديمة , التي انحسرت في قوالب جاهزة , وأوعية معدّة سلفاً , يُشهَّر بمن يخرج عن اطارها , ويُرمى به خارج حلبة الشعر أو ساحته الفسيحة ... لأنّ كثرة القيود الآخذة بالازدياد منذ عصور (الانكسار الحضاري) , والتي استمرّت أثرها حتى أعتاب القرن العشرين أثقلت كواهل المبدعين , وصرفتهم عن ميادين التجارب الشعرية الخلاّقة , وابتكار الصور الشعرية البارعة ورفد المخيّلة الشعرية بكلّ بديعٍ وطريف , إلاّ ما خلا تجارب محدودة , لم تقو في الوقوف على أقدامها , لتشكّل ظاهرة شعرية حديثة يمكن الحديث عن معالمها , أو بيان أطرها العامة , ورسم خريطتها الابداعية .

لقد ورث معظم الشعراء في القرن التاسع عشر , مملكة الشعر , وهي خاوية على عروشها , وقد أصابها الهزال التام , الذي أسلمها الى صورة شاحبة لا رواء فيها , ولا نسمة هواء عليلة ... فقد سار معظم هؤلاء الشعراء على هدْي أسلافهم في ترسّم اجواء القصيدة الكلاسيكية , وكأنّها قوالب مقدسّة لا يُسمع لأحدٍ فيها أن يخترقها , أو ان يضيف اليها جديداً , دون أن يُوصَم بالبدعة التي تُلقي به من أعلى جدران مملكة الشعر , ليجد نفسه , وحيداً , فريداً , لا سَنَد له ولا معتمد ... ومع تغيرّ العصر ,

وتعاقب الزمن , ومَلَل المتلقيّن من سيادة النمط الواحد , هبّت نسائم التغييّر , وعرفت سبيلها الى قرائح المجيدين شيئاً فشيئاً .

ولسنا هنا بصدد وضع تأريخ لمسيرة الشعر الحديث , ومراحل تطوره , لآنّ ذلك شأن يطول الحديث فيه , وربّما هو من شأن مؤرخي الادب , أكثر مّما يعنينا شأنه , هذا فضلاً عن القول أنّ ذلك ليس بالأمر اليسير , الذي يمكن أن يقوم به باحث بمفرده ,مهما بلغ مبلغه في هذا الميدان .

ويكفي أن نشير إلى ما كانت لجماعة (الديوان) وجماعة (أبولو) من تأثيرات مباشرة أسهمت في خلخلة الصورة التي آلت إليها الشعر العربي الحديث , فـ ((في أواخر الحرب العالمية الأولى أخذ العقّاد والمازني ينشران كتابهما (الديوان) الذي كان في عزمهما أن يبلغا به العشرة أجزاء , ولكنهما لم يصدرا منه غير جزئين ... أخذا في بسط آرائهما البنائية في الأدب والشعر, وعرضا نماذج لما يريدانه من أدب وشعر . ولمّا كان الكتاب لم يكمل فقد ظلت آراؤهما البنائية مجهولة)) [1] .

وحقيقة الأمر أن السبب الكامن وراء اصدار (الديوان) لم يكن سبباً فنياً خالصاً , بل كانت تقف وراءه أسباب أُخر , لعلّ أبرزها المنافسة الشعرية أو ما ادعّاه لنفسه (شوقي) من امارة الشعر ومبايعتهِ بذلك , لا بفضل قوة شاعريته وحدها , بل وبواسطة عدة وسائل خارجة عن مجال الشعر , كمكانَتهِ من الطبقة العليا في المجتمع , واصطناعه لطائفة من صغار الصحفيين والادباء الذين هللوا ومهدوا لامارته , مما أثار حفيظة الشعراء الشبّان , كالعقاد , والمازني وشكري , الذين رفعوا معاولهم لكي يهدموا الامارة والأمير [2] .

أمّا جماعة (أبولو) فقد كانت ثورتهم على التقاليد الشعرية السائدة آنذاك, تُعْزى –فيما تعزى– إلى بحث أبي شادي وجماعته عن نصيبهم (من المجد والشهرة

---

[1] محاضرات الشعر المصري بعد شوقي , محمد مندور : 5/1 .

[2] ينظر: المصدر نفسه : 5/1 .

والجاه) بعد أن وجدوا جماعة التقليد تتربع على عرش الشهرة والمجد , وأخذ العقّاد والمازني نصيباً كبيراً من الشهرة والمجد [1] .

أمّا الوقوف عند حركتي (الموشحات الاندلسية) و (شعر المهجر) التجديديتين, ورغبة النقّاد في الاشارة إلى ما في التجربتين من مخالفة المألوف الشعري فإنّهما وانْ اشتركتا في هذه الصفة . فضلاً عن نشوئهما في بيئتين أجنبيّتين استوطنهما العرب , إذْ ظهرت الموشحات أواخر القرن الثالث في الأندلس , وشعر المهجر في الامريكيتين الشمالية والجنوبية قبل مطلع القرن التاسع عشر بقليل , فلم تشكّلا ثورة تُخِضْخِض المفاهيم العامّة , وتُثيرا جدلاً , تقلب فيها الموازين والمسارات , فالموشحات ((انتقلت الى الشرق , فأعجب بها المشارقة , ونظموا في قوالبها وتأثروا بأساليب أصحابها من الاندلسيين)) [2] . وشعر المهجر , على الرغم من أنَّ طه حسين يؤاخذ عليه ضعف لغته , فهو لم يثر زوبعةً نقدية , ولم يُؤثَر عن المهجرين ما يمكن أن يلفت الأنظار , بل انّ منجزاً نقدياً مثل (الغربال) لـ(ميخائيل نعيمة) لم يستطع أن يحرّك الساحة النقدية العربية .

ولذا يمكن أن نجزم مطمئنين أنّ هاتين الحركتين التجديدتين لم تنهضا بواقع العمل النقدي , أو تدفعانه إلى الأمام , اِلاّ بمقدار يسير , لايمكن معه عدّهما من الحركات الفاعلة على صعيد الرؤية الثورية , التي ناهضت الرؤى الشعرية السائدة أو ربّما جاءت بما يوجد بديلاً لتلك الرؤى , وقدمّت مسوّغاتٍ لهذا الرفض والتمرد الرؤيوي في ميدان الشعر والنقد .

وفي ما يتعلّق بالخطاب النقدي العراقي الحديث , فإننّا واجدون في ما أقدم عليه (حسين مردان) من هجوم لا هوادة فيه ضد (الجواهري) , ليس بدافع الوقوف منه موقف الندّ , قدر ما كان هدف (مردان) واشياعه من الشعراء الشباب آنذاك ((اثارة الجو المحيط بهم , هذا الجو الذي شغله الجواهري عن أن ينظر إلى سواه إلا قليلاً لا

---

[1] ينظر : الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي , د . محمد حسين الاعرجي , وزارة الثقافة والفنون بغداد , 1978 : 92 .

[2] فن التوشيح, د . عبدالعزيز الاهواني , في كتاب : حركات التجديد في الادب العربي:92.

سيمّا بعد أن اعتزل الرصافي حياة بغداد وبدا كأنّه مُقرٌّ أن ليس هناك شاعر سوى الجواهري)) [1] .

ويُعدُّ (البيان الشعري) الذي أصدره أربعة من الشعراء الشباب في العراق عام 1969 م , أوّل وثيقة نقدية حديثة في العالم العربي الحديث , يغادر فيه الشعراء منطق الشعر الكلاسيكي , ويحاولون جهد امكانهم التنظير النقدي لمآل القصيدة الحديثة , ورسم النهج الذي يتوسمونه فيها , انطلاقاً من رؤاهم الخاصة , التي تمايز وتغاير ما اسَتقرّت عليه أعراف القصيدة العربية , وما شكلّته الذائقة العربية من أصول فنّية , بدرجة كبيرة .

فقد وقّع كلٌّ من الشعراء الأربعة : فاضل العزاوي , وسامي مهدي , وخالد علي مصطفى , وفوزي كريم , على ما يمكن أن ندعوه بأول (مانفيستو) للشعر العربي الحديث أكدّوا فيه الخطوط العريضة لما سيكون عليه مجرى ومسار هذا الشعر , وإنْ كان ذلك كلّه قد جرى في ميدان التنظير النقدي .

وربمّا يرد الاعتراض على ما سبق عرضه , بالاستشهاد بتجربة الشاعرة والناقدة الرائدة (نازك الملائكة) وما قدمته من جهود تنظيرية هائلة , فاقت بها مجايليها من الشعراء , فسجّلت بذلك ريادتها في مضمار النقد الادبي الحديث , ولا سيمّا ما يتعلق بجهودها في (الشعر الحر) , وتدعيم آرائها الى ما يرقى الى مستوى طرح نظرية شعرية جديدة , وترسيخ هذه الظاهرة في أدبنا الحديث , ومحاولة منحها الشرعية في الوجود , بما اجترحته من أساليب تطبيقية ورؤيوية حديثة , ولا سيمّا آرائها العروضية واسهاماتها الموسيقية الجادة , التي استطاعت بها , بما امتلكت من رؤيا حديثة , ووعي ثقافي شبه متكامل , من تقريب هذا النمط الشعري الجديد الى ساحة الابداع الادبي , وجعله مستساغاً في الذائقة العربية , ومقبولاً الى حدً ما في

[1] فن التوشيح : 92 .

الاوساط والمحافل الادبية الشعرية , بعد ما كانت تلك الذائقة قَدْ مَجّتْ هذا اللون الشعري الجديد , ونَفَتْهُ عن ساحة الشعر العربي , وعدّته من الألوان الوافدة عليها .

نقول : إنَّ جهود المبدعة (نازك الملائكة) في مضمار النقد الأدبي الحديث وخاصة في منجزها النقدي البكِر (قضايا الشعر المعاصر) لا يمكن أن ينكرها منصف , أو أن يجحد حقها في اثبات وجودها صوتاً نقدياً بارزاً , كان له ولّما يزل ذلك الوقع الكبير , والصدى المدّوي ... هذا فضلاً عن أنّها حفرت مكانتها الراسخة في (الشعر الحر) , بكونها رائدة من روّاد هذا الشعر , أثبتت بالدليل وبالمنجز الشعري المتعدّد , هذه المكانة , اِنْ لم تكن هي الرائدة الأولى في تجربة الشعر الحرّ, كما تْدعي هي, على خلافٍ بيّن النقّاد, محوره : اِنْ كانت قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة , أو قصيدة (هل كان حباً) لبدر شاكر السيّاب هي التجربة الرائدة الأولى , أو النتاج البكر لهذا الشعر الجديد . الذي تواضعوا على تسميته بـ (الشعر الحر) وشاعت هذه التسمية فيما بعد ذلك .

لكنّ جهود (نازك الملائكة) النقدّية , توزّعت بين انشغالاتها التجديدية في ميدان الشعر , فضلاً عن أنّها قد تراجعت في مرحلة لاحقه عن كثير من آرائها التجديدية نقدّياً , أو أنّها حاولت أن تحدّ منها , وتتراجع عن بعضها , لأسباب تتعلّق برؤيتها الشخصية , محتكمة الى ذوقها الشخصي في اقرار بعض الاصول والحدود والمبادئ أو رفضها , من ذلك ما أقرتّه من مبدأ أن التدوير في الشعر الحر ((يمتنع امتناعاً تامّاً , فلا يسوّغ للشاعر على الاطلاق أن يورد شطراً مدّوراً , اعتماداً على الذوق والمنطق الادبي والفطرة الشعرية التي نملكها وهي , بلا ريب , شديدة التأثر بأحوال العصر الذي نعيش فيه , بالاضافة (كذا) الى مقاييس العروض العربي والمسموع من شعرنا القديم عبر مئات السنين))[1], وهي بذلك تكون قد خالفت ما سبق وأنْ قالته من أنّها : ((ليست مّمن يمنع الأساليب الجديدة لمجرّد أنّها لم تُسمع من العرب , وذلك لأن تطور الظروف والأحوال ... قد يستدعي تطور القواعد))[2] .

---

[1] قضايا الشعر المعاصر , نازك الملائكة , ط2 : 91 .

[2] قضايا الشعر المعاصر , نازك الملائكة , ط2 : 91 .

وطبيعي أنّ هذا التراجع , لا يُحسب للشاعرة والناقدة , فضلاً عن أنّه لا يخدم تطور العملية النقدية , ولا يسمح لها أن تقطع شوطاً بعيداً في التقدم , ومسايرة الظروف والاحوال المتغيّرة ((فالخطوات التحديثية تتقدم , ولا تنسخ بعضها لأن الاحتكام يتمّ دائماً لما هو أصيل , ممتثل للحاجة الذاتية الحقيقية لتبدلات القول وتشكلاّت القصيدة))[1] ، هذا فضلاً عن القول ((أن تراجع نازك الملائكة عن المغامرة الشعرية التي بشرت بها في مقدمة مجموعتها الاولى : (القاعدة الذهبية هي اللاقاعدة في الشعر) الى بحث عن مبرر نموذجي يتكرر والتزام مفرط بالمعيارية جعلها تحس بهذه الازدواجية فيها مدركة (أن الشاعرة فيها تقبل والناقدة ترفض)[2] .

ومع ما قدّمنا ممّا يمكن أن يكون ضد أو لصالح الحركات النقدية الجديدة , المتطلعة إلى كلّ ما هو جديد في الطروحات والآراء والمواقف , فإنّ تجربة شعر الرّواد عموماً أُتخذت ميداناً لاختبار مدى صحة الرؤى الجديدة , ومدى امكانية تطبيقها فعلّياً .

وجسّ نبض الواقع النقدي , ومدى استجابة المتلقيّن قرّاءً وشعراء , لهذه الخبرات الجمالية التي تطرح لأول مرّة في الساحة النقدية , بعيدة عن الاشتراطات والالزامات , والتأرجح بين الفنية والعلمية وبين الثبات والتغير , من هنا وجب على النقد الجديد أن يكون جريئاً وشجاعاً . طالما أن حرية الفكر النقي تحميه , وظاهرة الابداع الفني تصونه . على النقد أن يتمردّ على قوقعة الجدران المقنعة .. أن يقول كلمته الجادّة والبّناءة بلا خوف أو تردّد من خلال قراءة تحليلية – فنية – جمالية للنص الشعري . وعندئذٍ سيكون له طعم ورائحة ولون .

---

(1) الطريق الى شعرية متحولة ، حاتم الصكر , مجلة الاقلام العدد 11– 12, 1992:11 .

(2) الشرارة التي اطلقت الخضخضات , سعيد الغانمي , مجلة الاقلام , العدد 11 – 12 , 1992 : 12 .

أمّا إذا بقي الجهد النقدي تائهاً , خائفاً , متردّداً , معقداً , غامضاً , فإنَّ روح الاستفزاز النقدي ستغوي في احشائه , سيكون المشروع التحديثي للشعر والنقد العراقي ضرباً من العبث واللاجدوى [1] .

لقد أَسس (الستينيوّن) تجربة حاولت احداث تغيير في مجرى الرؤية الشعرية واستنطاق الفكر , والدخول في (التجريبية) بكلّ مالها وما عليها , فعادوا بحصيلة وافرة , أغنت الشعر العراقي الحديث , ورفدته بمستحدثات العصر , ليواكبوا ركب التطور , وليواصلوا التجديد والتحديث .

واذا ما عدنا إلى (البيان الشعري) للشعراء الستينين الأربعة , وتفحّصنا عن كثب الرؤى الجديدة التي انبثقت عن هذا البيان , لوجدنا أنّها تنطلق أساساً من ضيق أصحابها بجيل الرّواد في حركة الشعر الحرّ .

ولعلّ هذا المنطلق يُعدُّ نقطة تُحسب لشعرائها , لأنّ ذلك يعني ـ فيما يعني على الاقل –أنّ في نيتهم رفض الاشكال التي استقرت عليها تجربة الشعر الحرّ , أو كادت أن تستقر , في قوالب معيّنة .

ومن ثمَّ جاء هؤلاء الشعراء ليقدّموا رؤىً جديدة , تخالف هذا الذي استقرّ , ولكنّ ما حدث فعلاً هو أنّ تجربة الريادة بما امتكلت من أصالة فنيّة , وقدرة على الاجتذاب , ورسوخ القدم في كثير من نماذجها استفزّت أجيال الشعراء اللاحقين فراح بعضهم يتعالى على تلك التجربة , ويدعّي لنفسه تجاوزها , ويحاول التقليل من شأنها , بتلمسّ الطعن في الآفاق الشخصية لشعرائها , أو مرجعياتهم المعرفية أو الفنية بدلاً من التواصل معها والتأسيس عليها , والانطلاق منها لانضاج تجربة فنيّة مضافة ... بينما كان سلوك بعضهم الآخر اكثر عقلانية , ورصانة موضوعية ليواصلوا مسيرة الحداثة , فحققوا تجارب جديرة بالاهتمام وهو ما يمكن أن نؤشره في تجارب سعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وسامي مهدي وياسين طه حافظ وآخرين [2] .

---

[1] ينظر: ليست كل حداثة ابداعاً, د. عناد غزوان , الاقلام , العدد 11, 12, 1992 :20 .

[2] ينظر : تأملات في الواقع الشعري, د. علي حداد حسين, مجلة الاقلام , العدد 11 , 12 , 1992 : 20 .

ومهما يكن الأمر وراء صدور مجلة (شعر 69) , وما رافقتها من حيثيات أوغل الشاعر (سامي مهدي) في ذكرها في كتابه (الموجة الصاخبة , شعر الستينات في العراق) , مؤكداً فيه أنّه صاحب فكرة اصدار مجلة بهكذا اتجاه , وانّ هذه الفكرة اقترنت عنده بنموّ وعي خاص , وانبثاق أسئلة جديدة حول الشعر مع الاحساس بحاجة حركة الشعر نفسها الى مكاشفة حقيقية ومراجعة جريئة والاجابة على أسئلة كثيرة إجابة واعية صريحة [1] , فإنَّ هذه المجلة تصدّر عددها الاول (البيان الشعري) الذي أعدّه الشاعر (فاضل العزاوي) ووافقه عليه زملاؤه الثلاثة الآخرون , فكانت أول مجلة ((نشرت أول بيان شعري في تأريخ حركة الشعر في العراق والوطن العربي , وكان هذا عملاً جريئاً في حدّ ذاته)) [2] .

إنّ التّحول الجذري في الموقف من (النص) بوصفه ممارسة لغوية , استتبع اكتشاف فاعلية (التأريخ) , لا كما كان يحدث في المقاربات التي تتبنى وجهة نظر مغايرة , إذ نكتشف فاعلية (النص) من خلال (التأريخ) . إنّ هذا التحول لم يكن فجائياً , وانّما جاء نتيجة تحوّل في الموقف من (الفن) ومن الحياة بشكل عام [3] .

وبذا , فقد استطاع الخطاب النقدي العراقي الحديث أن يتقدّم خطوة الى الامام, في فهم جدلية (النص) و (التأريخ) و (الفن) , فهذه ثلاثة أمور ينبغي التنبّه لمدى , فاعلية كلٍّ منها , وفهم الصلة الرابطة بينهما جميعاً , وصولاً الى تأسيس وعي نقدي جديد , يغادر معطيات النقد القديم , ويحقّق ((تجاوزاً)) على مستوى معالجة النصوص الابداعية , واكتشاف ما فيها من معالم جمالية وفنيّة ورؤيوية , بآلية تضيف الى هذه المعطيات دفقاً جديداً , ليدخل العمل النقدي البّناء , في صُلب طرائق الكشف للنصوص المعالجة نقدياً , من دون الوقوف عند القوانين المبتسرة .

---

(1) ينظر : الموجة الصاخبة , سامي مهدي : 203 .

(2) المصدر نفسه : 207 .

(3) ينظر : قراءة (البلاغة) وقراءة (النسق البلاغي) , ناظم عوده جبر , مجلة الاقلام , العدد 8 , 1990 : 27 .

((إنّ الممارسة النقدية معقدّة تنتج مقولاتها وفق مستويات متعددة من الفهم التأريخي لمشكلات (النص) الفكرية والجمالية , ومن خلال امتلاك الوعي التنظيري وانتاج المفاهيم المتجاوزة لحدودها الضيّقة , فضلاً عن فهم جدل (التأريخ) وعلاقته بجدل (النص) لا من خلال رؤية خارجية وإنّما رؤية تنبعث من خلال اشتغال (الفن) و (التأريخ) في بنية واحدة)) [1] .

إنَّ هذا الفهم الجديد والمستحدث لفعالية المنجز النقدي , ومدى أهميته في اضاءة مكامن النص الجمالية , وابرازها واضحة للعيان , هي الاهداف الجديدة التي يسعى النقد الحديث الى تحقيقها , أو بلوغها , في المقاربات النقدية الجادة , والممارسات النقدية الرؤيوية في ايجاد وخلق اللمسة الجمالية في النص , وليس بالركون إلى القوانين البلاغية المتهرّئة , التي تُصيب المتلقي بالخدر والفتور ومن ثمَّ العزوف عن دائرة النقد الادبي بشكل عام .

ولئن جاء الحديث في هذا المبحث , خلّواً من النماذج البحثية , والدراسات التي تنضوي تحته , كما سارت خطّتنا في اعتمادها ميداناً للحديث في المباحث السابقة , فلأنّ معالم الرفض والثورة والتمرّد , تكاد تطغى على معظم الخطاب النقدي الذي أُنشئ في حقبة الستينيات... بل إنّنا لا نكاد نعثر على أيّما دراسة علميّة, نقديّة , محكمة , تخلو من التأكيد على منحى الرفض والتمرّد , على ما كان سائداً من أعرافٍ وتقاليد شاعت في لغة الخطاب النقدي .

لقد ((أخذ الشاعر الستيني يكتشف ضيق الاشكال الشعرية الخمسينية , وتكرار إيقاعاتها , ونمطية أبنيتها , فراح ينقدها , ويتلمس لنفسه أشكالاً جديدة ومفهومات جديدة تسوغها))[2] ، ومن هذا المنطلق راح الخطاب النقدي الستيّني يسوّغ هذا الاكتشاف , والبحث عن الاشكال الجديدة , ليسبغ عليها صفة الشرعية النقدية ... وتّمَّ ذلك على يد الشعراء النقّاد الستينيين أنفسهم , فقد كان لجلّهم مساهمات نقدية فاعلة , ونخص بالذكر ها هنا أصحاب (البيان الشعري) , فكلٌ من فاضل العزاوي وفوزي كريم

---

[1] قراءة (البلاغة) وقراءة (النسق البلاغي) : 31 .

[2] الموجة الصاخبة , سامي مهدي : 225 .

وسامي مهدي وخالد علي مصطفى , ناقد بارع , لا تقلُّ نتاجاتهم وانجازاتهم النقدية عن أيما ناقد ألمعي أخر , ولهم يُد طُولى في اشاعة مفاهيم جديدة في الشعر والنقد , وتعميق وترسيخ مفاهيم أُخر , وفضلاً عن أؤلئك فإنَّ لـ(طراد الكبيسي) و(الدكتور علي جعفر العلاّق) و(الدكتور حاتم الصكر) و(الدكتور مالك المطلبي) , وسركون بولص , وآخرين , الدور الذي لا ينكر في دفع الشعر والنقد الستيني الى الامام خطوات واشواط بعيدة المرمى .

وربّما كان (فاضل العزاوي) على رأس الشعراء النّقاد الستينيين , الذين أُولعوا بإعلان رفضهم للقيم الشعرية التي حاول الرّواد ارسائها , بل وربّما يبدي (فاضل العزاوي) ضيقه بـ (بدر شاكر السياب) و (نازك الملائكة) , حينما يعلن صراحة: ((إنّ الشكل البدائي للقصيدة أو اللوحة لم يَعُدْ قادراً على استيعاب انفعالاتنا وتجربتنا الحضارية الجديدة في عالم متأزم . ولهذا بدأت أضجر من قصائد السياب ونازك , دون أن أنكر دورهما التأريخي)) [1] .

ويمعن (فاضل العزاوي) في ادّعاء أنّ جيل الروّاد قد انتهى , وأنَّ جيله (جيل الستينيّات) هو من يحاول بناء صرح جديد للشعر , عبر مفاهيم مستحدثة يراد بها اخراج الشعر عن قوقعية الأدب والاشكال المسبقة , ولهذا فإنَّ (العزاوي) لا يتوانى عن القول صراحةً : ((لقد انتهى الجيل القديم سواء في الشعر أو القصة , وعلينا الآن أن نحاول من جديد إعادة بناء أسسنا الفكرية وتطلعاتنا الادبية , عبر فهم فلسفي أصيل ومعاناة حضارية تستطيع تفجير الطاقة الموجودة في دمائنا))[2].

وتشيع في معظم كتابات (فاضل العزاوي) هذه الروح الثوريّة , التي ترى أنّ من حقّها المشروع الدفاع عن نفسها بالوسائل الدفاعية الممكنة جميعها , بهدف تغيير الواقع الشعري السائد وصولاً ((الى تكوين رؤيا جديدة عصرية عن العالم والكلمة والقصيدة و الكون كلّه)) [3] .

---

[1] الموجة الصاخبة , سامي مهدي : 140، وينظر مصدره .

[2] المصدر نفسه : 144.

[3] المصدر نفسه : 145 .

وهكذا راح (العزاوي) مأخوذاً بهذه الروح التدميرية في مهاجمة قلاع الروّاد, الذين اتهمهم بالتوقف والجمود عند حدود ضيّقة في تجربة الشعر الحرّ , لذا جاءت الكتابات النقدية الجديدة منطوية على ((لهجة جديدة , لهجة حادة , وحاسمة , تنسجم والصرخات التي كان يطلقها الجيل للإعلان عن وجوده ومشروعيته , والتعبير عن التحوّل الذي طرأ على مفهوماته)) [1] .

وشارك (العزاوي) في مسعاه المتمثل بتطوير المفاهيم الشعرية القديمة , وايجاد بدائل حقيقية ومادّية ملموسة لتلك المفاهيم التي استهلكت برأي الستينين , أقلام شعراء ونقّاد آخرين , كانوا يشاطرونه الرأي حيناً , ويقفون منه مواقف مختلفة مدّاً وجزراً أحياناً أُخر , فمن تلك الاقلام كانت أقّلام (سامي مهدي) و (عبدالرحمن طهمازي) و (سركون بولص) وآخرين .

لقد حاول (سامي مهدي) أن يستفزّ الوسط الثقافي والادب في منتصف الستينيّات حينما نشر بتأريخ 1966/9/7 , مقالته الاستفزازية حول الجيل الجديد , في جريدة (صوت العرب) , معنونة بـ : ((الجيل الثاني من الادباء : هل استطاع أن يطوّر ما بدأه الجيل الاول ويتجاوزه ؟)) . جاء في مضمونها :

((– الجيل الثاني كثير الادّعاء والضجيج , ولكنه فقير العطاء !

– إنّه يقرأ كثيراً , ولكنّه سريع في ما يقرأ , وفي ما يكتب أيضاً !

– وانّه متهالك على النشر بلا مبرر !

– وانّه يهّشم بسرعة , ولكنه لا يبني مكان ما يهّشم !)) [2] .

وعلى الرغم من أنّ عنوان المقالة لا يدّل على براعة صاحبها في صياغتها صياغة صحفيّة ناجحة , فضلاً عن التمطيط والاسهاب فيها , فإنّه يدين نفسه بنفسه , ذلك أنَّه أحد أقطاب هذا الجيل الجديد , ولكنّه يبرّر ذلك تحت مسوّغ النقد الذاتي للجيل الشعري الجديد , فقد خلص (سامي مهدي) في خاتمة كتابه النقدي (الموجة

---

[1] الموجة الصاخبة , سامي مهدي : 153 .

[2] المصدر نفسه : 158 .

الصاخبة) الى أنّ أصحاب الجيل الجديد , لم يترفقوا بأنفسهم مهما كابروا تجاه الآخرين . فقد كانوا ينقدون بعضهم بعضاً , مثلما ينقدون حركة الجيل بأسره))[1] .

وبلغ الانشغال النقدي بالشاعر والناقد (سامي مهدي) , ولا سيّما في ما يتعلّق بالخوض في البحث عن سمات التمايز عن (الشعر الخمسيني) , وعلى وجهه أخص , تجربة (الشعر الحديث) و(قصيدة النثر) وقضية (الريادة الشعرية) , مبلغاً دعاه الى أن يُصدر ثلاثة كتب نقدية مهمة يمكن الاشارة اليها , وهي كالآتي :

1 – ((أفق الحداثة وحداثة النمط – دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً – 1988)) .

2– ((وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق , 1993)) .

3– ((الموجة الصاخبة – شعر الستينات في العراق , 1994)) .

وقد كشفت هذه الكتب النقدية ((في جانب مهم منها عن وعي وإدراك وعلمية وحسن متابعة ودقة في عرض المسائل ومناقشتها , ومحاولة دعم الآراء والأفكار الخاصة بما أمكن وتوفّر من الحجج والبراهين ... سواء بالواقعة التأريخية الموثقة والشهادة المسندة , أم عن طريق المقارنة والمقابلة والاستقراء والاستنتاج , فضلاً عن التخمين والظن في أحيان آخرى)) [2] .

وما يهمّنا نحن , وفي ما يتعلق ويخص موضوعنا في هذا المبحث ـ هو الكتاب الثالث , (الموجة الصاخبة – شعر الستينات في العراق) , فقد جاءت الآراء فيه , محاولة من مؤلفه في منح (جيل الستينيّات) أهمية استثنائية في الجهود التي أسهمت في تطوير نموذج القصيدة العربية المعاصرة وحداثته , بما تمكنّت من احداث تحوّلٍ ملموس في الشعر العراقي ووضعه في اطار الحداثة الحقيقية [3] .

---

[1] الموجة الصاخبة , سامي مهدي : 360 .

[2] الدفاع عن النموذج , بحث في مشكلة الريادة الفنية , د . محمد صابر عبيد , الشعر العربي الآن , بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد , 1995: 411 .

[3] ينظر : الموجة الصاخبة : 5 .

وقد دفعهم نضج تجربتهم وسعة أفقهم وثقافتهم الى نقد تجربة شعر الروّاد والسعي الى تطويرها , لأن الجيل الذي سبقهم كما يظن سامي مهدي لم يكن ((بمثل حيويتهم واندفاعهم ... و لا يمثل فهمهم للثقافة وحبهم للمغامرة)) [1] .

والشواهد والاحكام , لإضفاء مشروعية استثنائية على جيله , واعطائه المكانة المتفردّة والمتميّزة , أنّه لم يكتفِ بالادّعاء أنَّهم تجاوزا مرحلة الرّواد , وفرضوا هيمنتهم على الساحة الشعرية , ففضلاً عن التصريح بأنّه كان لقصيدتهم ((تأثير واضح على شعراء الخمسينين وفي مقدمتهم البياتي وسعدي يوسف , إذ حاول الخمسينيون الافادة ممّا توصلت إليه التجارب الستينيّة ... ولكنهم لم يستطيعوا, في أيّة حال مضاهاتها أو مجاراتها)) [2] .

فإنَّ (سامي مهدي) يجعل الجيل الذي لحقهم –جيل السبعينيّات– خارجاً من مِعطفهم , حينما يؤكد انه ((إلى جانب ذلك نشأ في كنف هذه القصيدة –ويعني القصيدة الستينية– جيل جديد من الشعراء تأثر بها تأثراً واضحاً , ثم تلقّف عنها مشروعها النثري (قصيدة النثر) وراح يسعى إلى تطويره)) [3] .

وإذا توخيّنا الدقة في مدى صدق ما يدعيّه (سامي مهدي) , فيبدو أنّه يبالغ كثيراً في ما يدّعي , وينطبق عليه قولته السابقة عن جيله أنّه كثير الادّعاء والضجيج فإذا كان بعض الرّواد قد سايروا الستينيين في رؤاهم ونهجهم الجديد في بناء القصيدة وشكلها , ولا سيمّا ما يتعلق بمسألة التدوير مثلاً فلا يعني ذلك قطعاً أنّ الرّواد لم يستطيعوا مضاهاتهم ومجاراتهم في ذلك , بل والحق يقال : اِن عامة الشعراء الستينيين يدينون للرّواد بكثير من الفضل , في تكوينهم الشعري وفي فتح الآفاق أمامهم للسير في ميدان التطوير , والاسهام في دفع القصيدة العراقية الى الامام اشواطاً بعيدة في الحداثة .

---

(1) الموجة الصاخبة , سامي مهدي : 28 .

(2) المصدر نفسه : 358 .

(3) المصدر نفسه .

وإنَّ إفادة الرّواد من معطيات التجارب الستينية ,لا تعني بايّة حالٍ من الأحوال أن ننسب إليهم خللاً في تجربتهم الابداعية , أو أنّهم قد تنازلوا عن عرشهم طواعية للستيّنيين .

أمّا قضية التأثر والتأثير , في ما يخصّ الجيل اللاحق , ونعني به تحديداً جيل السبعينيات الذي تلا جيل (سامي مهدي) وبطانته الشعرية , فهذه من القضايا والأمور المباحة .

في ميدان الابداع الفنّي , والشعري خاصة . ومن ثمّ لا تعني هذه القضية أيضاً عيباً أو خللاً في تكوين الجيل الشعري للسبعينيين , وهي لا تعدُّ مسألة تُحسب للشعر الستيني أيضاً , لأنَّهم بحكم الضرورة قد تأثروا دون شك بتجارب الرّواد في بدء تكوينهم الشعري , بل أنّ كثيراً من الرؤى الشعرية , واسلوب بناء القصائد , وقضاياها الفنيّة , كانوا يتلمسّون فيها آثار الرّواد , كما يؤكد (سامي مهدي) نفسه حين ينص على ذلك صراحةً :

((فمن السيّاب تعلمّ هؤلاء الشعراء , كيف ينشئون تشكيلاً استعارياً (أو كنائياً) متماسكاً , وتعلموا من أدونيس كيف ينسجون شبكة هذا التشكيل من لغةٍ استعارية)) [1] .

وحين يستعرض منجزات أبناء جيله , ومدى اسهاماتهم وقدراتهم في تطوير القصيدة الحديثة , فـ (فاضل العزاوي) الذي يزعم لنفسه قيادة ركب جيل الستينيّات , والثوري الذي لا يشق له غبار في الانجازات الشعرية المسجّلة باسمه –كما يدّعي هو– ليس اكثر من شاعرٍ عادي , لم تسهم جهوده ومحاولاته في تحقيق تحوّل جذري عميق , ذلك أن لغته الشعرية حافظت كثيراً على علاقاتها المألوفة , بينما كان يبحث عن صور مفاجئة صادمة [2] .

---

[1] ينظر : الموجة الصاخبة : 253 .

[2] ينظر : المصدر نفسه : 153 .

و(سركون بولص) في تقدير سامي مهدي , على الرغم مّما أشيع عن دوره في القصيدة الستينية , لم تحمل قصائده من روح المغامرة الشعرية سوى تخليهّا عن الوزن والقافية , وإلاّ فهي قصائد ذات مناخ يتقلّب بين الرومانسية والرمزية [1] .

ولم يكن (عبد الرحمن طهمازي) بعيداً عن اسهامة زميليه , إلاّ أنه غلب عليه استغراقه في اللغة , وطبع شعره بطابع الغموض والكتمان بالشكل الذي يشلُّ (ديناميكة) اللغة , مما جعل لغته ((عاجزة عن أداء وظيفتها, وفاقدة لأيّة قدرة على الايحاء)) [2] .

وهكذا راح –سامي مهدي– يُحاكم منجزات أبناء جيله الشعري , محاولاً اقناعنا أو إيهامنا بأنّ تجربته الشخصية في الشعر الستيني , هو ما يمكن أن يكون بمنأىً وبمعزلٍ عن كلَّ تلك الهنات , أو هو النموذج الذي يحتذى أو يمكن أن يعوّل عليه .

وبعد هذا الاستعراض التقويمي لجهود بعض أبرز شعراء جيل الستينيّات , وليس اجمعهم , لأنّنا بذلك نكون قد أغفلنا شعراء آخرين , أسهموا بفعالية ونشاط دائبين في مسعىً حقيقي لتطوير بنى الشعر , والقصيدة العراقية الحديثة , أمثال : حسب الشيخ جعفر , وعلي جعفر العلاّق , وياسين طه حافظ وآخرين .

ألا يحقُّ لنا أن نتساءل : إذا كانت هذه مساعي وجهود الشعراء الستينيين , ولم يحالفهم الحظ , أو لم تؤهلهم قدراتهم في إنجاز تغيير , أو تحقيق تجاوز ملموس, يمكن تسليط الضوء عليه , أو الاشارة إليه بالبنان , فما الجديد الذي يمكن أن يُسجّل باسم الشعراء الستينيّن , حتى يمنحوا شارة (الجبل المتفردّ) أو (الجبل المتميّز) كما ادّعوه لأنفسهم ؟! وهل استطاعوا حقّاً أن يبنوا صرحاً جديداً للشعر العراقي الحديث , بعد الرّواد , أو أن يثوروا على التقاليد الشعرية السائدة , ثورة حقيقية , تأتي ثمارها , وتحققّ أهدافها المنشودة , كما ثار الرّواد على القصيدة التقليدية ؟! .

---

[1] الموجة الصاخبة , سامي مهدي : 131 .

[2] المصدر نفسه : 289 .

المبحث الثالث

الرؤيا الاستشرافية

مثلما حاول المنجز النقدي الستيني أن يواكب واقع المنجز الشعري , خطوة بخطوة , ناقداً وموجهاً ومؤولاً , فإنّه لم يهمل الرؤيا الاستشرافية , بل انّه كثيراً ما كانت تدور في خَلَد شعرائه ونقّاده الصورة المستقبلية لما سيكون عليه آفاق الشعر الستينّي , انطلاقاً من رؤية الواقع المعيش , هجساً يراود أصحابه بين الفينة والفينة .

إنّ كثيراً من الآمال التي عقدت على الشعر الستيني وما يمكن أن تفتحه من منافذ جديدة في ساحة الابداع الادبي والشعري خاصة , وما ترتّب على ذلك من وعيٍ جديد بتقنيّات القصيدة , واسلوب بنائها , وادائها المتميّز عمّا سبق . كان مبعثه الرؤيا الاستشرافية لمآل القصيدة العراقية الحديثة , والسبل الكفيلة بأيصالها الى ذلك .

وعلى الرغم من أن معظم هذه الرؤى والآمال ظلّت , مجرد أمال وأمنيات, لم تجد لها تحققاً فعلياً على مستوى الواقع الفعلي , فإنّ ما كان ينشده هؤلاء الشعراء والنقاّد , من انبعاث رؤيا جديدة , ونشوء وعي وادراك جديدين , بواقع الشعر ومدى امكانية استجابته لدواعي التجديد والتحديث , أدى دوراً جوهرياً في دفع هذا المنجز الشعري , على المستوى الفني , واسلوب المعالجة لطبيعة الموضوعات المستحدثة والجديدة , والتي وجد الشعراء أنفسهم مقيدّين , وشاعرين بغير قليل من الملَل والضجر , اذا ما عُولجت هذه الموضوعات بأسلوب القصيدة الكلاسيكية , فضلاً عن نبذ الشعراء , لشكل تلك القصيدة , وهجرهم إيّاها ,إلاّ في ما ندر، ممّا لا يدع مجالاً للقصيدتين (الكلاسيكية والحديثة) التعايش معاً , أو التجاور في أرض الشعر العراقي الحديث ... فقد حاول الشعراء الستينيوّن أن يُعلنوا حرباً ضارّية , لا هوادة فيها , ضد قلاع الشعر الكلاسيكي وحصونه . بكل ما أُوتوا من قوّة وبالوسائل المتاحة . بجميع اشكالها وضروبها .

ولا يعني ما سبق , أنّ الشعراء الستينييّن استطاعوا تنفيذ مآربهم , وأهدافهم , أو أنّ الشعر الكلاسيكي قد أعلن استسلامه ورضوخه لتلك المطالب والاهداف قدر ما

يؤشر سعي هؤلاء الشعراء المدفوعين برغبة جامحة في تغيير مسار الشعر العراقي , الى تعديل وجهة هذا الشعر , بما يتوافق ويتطابق وينسجم مع التغيرات الحاصلة في ميادين الحياة العامّة الآخرى , ثقافياً وسياسياً واقتصادياً واجتماعياً .

واذا ما آمّنا بتصّور كمال أبي ديب , بأنّ ((الحداثة رحلة اختراق وانتهاك لا تنتي , ومشروع كشف وريادة لا يهدأ . الحداثة هي , جوهرياً روح البحث والاكتناه في العالم بدأ فجأة جديداً بكلّ ما فيه , وهو بحاجة أبدية الى الاكتناه والكشف . والحداثة ضمنياً , هي رفض للانجاز أو القرار أو للوصول))[1], فإنَّ الخطاب النقدي الستيني , قد تمثّل ذلك بكلّ ما جاء فيه , مستجيباً لشروطه ومتطلباته , سواء أكان ذلك عن ادراك ووعي منه أم جاء من دون هذا الادراك والوعي .

لقد سعى الخطاب النقدي الستيني الى الخوض في المنجز الشعري للشعراء الروّاد ولشعراء جيلهم , ليس بقصد الوصول إلى محدّدات أو قوانين معيّنة يمكن الاستناد إليها , أو الوقوف عندها , بل كانت تحدوهم الرغبة في استكشاف الاغوار العميقة لمكامن من الابداع الشعري فضلاً عن الامتياح من الكشوف المعرفية الجديدة, فكانت تجربتهم النقدية رحلة دون نهايات تلوح في الأفق بقدر ما هي استمرار في الاستكشافات واستشراف الآفاق المستقبلية للمنجز الشعري .

إنّ تطلّع الخطاب النقدي الستيني الى استشراف آفاق المستقبل الشعرية , لا يعني بأيّ شكلٍ من الاشكال , وضع (العربة قبل الحصان) , أو بصيغة أدق : انّ النقد يمكن أن يقترح أو أن يشرع للتجربة الشعرية , الصورة التي يمكن أن تكون عليها , والوضع الذي يمكن أن تتخذه , لكي , يرضي ذائقة النقّاد , كما كان عليه الأمر في العهود السحيقة , في تأريخ النقد , حينما حاول أرباب اللغة وأئمة النحو أن يبسطوا سلطتهم على الشعراء , وأن يجعلوأ الشعراء أتباعاً لهم في ما يقررّون من قواعد اللغة وأنظمتها , النحوية الصرفية والبلاغية , من دون أن يتمكنّوا من ادراك ذلك المبتغى , لأنّ الشعراء كانوا دوماً ضد ذلك , ولا يجدون بأساً من مخالفة بعض أنظمة اللغة

---

[1] الحداثة , السلطة , النص , كمال أبو ديب, مجلة فصول, العدد (3), سنة 1984 :37.

وقواعدها , فضلاً عن كون ((الشعراء أمراء الكلام , يصرفونه أنّى شاءوا , ويجوز لهم مالايجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده , ومن تصريف اللفظ وتعقيده ... واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والاذهان عن فهمه وايضاحه فيقربّون البعيد ويبعدون القريب ويُحتج بهم ولا يُحتجّ عليهم))[1] , يقول الخليل الفراهيدي .

ولكن يمكن للنقد أن يضئ الطريق أمام التجربة الشعرية , ويستطيع أن يحفر داخل الخطاب الشعري , وأن يكشف عن أنساقه وشفراته وتشكلاته اللسانية والإسلوبية والبلاغية , ومن ثم استقراء هذه الأنساق والكشف عنها في النص أو التجربة الابداعية .[2]

ومن هذا المنطلق راح الخطاب النقدي الستيني يكشف عن التجارب الابداعية وما فيها من أنساق وتشكلاّت لسانية واسلوبية وبلاغية , ووضع الشاعر الناقد الستيني نصب عينيه النص الانموذجي الذي يمكن أن يصل إليه المبدع الحقيقي, وصولاً الى التحقق الفعلي لهذا النص , أو مقاربته على وجه الاستشراف على أقل تقدير, ولعلّنا نستشف ذلك الأنموذج الافتراضي من حديث الشاعر الناقد (حاتم الصكر) حين يصرّح بشعوره بالارباك ازاء ما يكتبِ في ميدان الشعر –أي منجزه الشعري الخاص– اذا ما طُلب إليه فحص ذلك المنجز نقدياً , فقد كوّنّ الناقد في ذهنه قصيدة مفترضة , وراح يقيس عليها الشعر الذي يقرأه , فيحسَّ عندئذٍ بغرابة نصه الشعري , عمّا يجب أن تكون عليه قصيدته المفترضة نقدياً , فيحدث ما يصفه هو باختلاط آليات الدفاع الذاتية عن النفس بالمناطق التي يصدر عنها الوعي بالشعر نظريّاً [3] .

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الادباء , حازم القرطاجني , تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة, ط2 , 1987 , بيروت : 143 – 144 .

(2) ينظر : لاقطيعة بين جوهر المنجز الريادي والموجات اللاحقة ... , فاضل ثامر , مجلة الاقلام , العدد 11 , 12 , 1992 : 23 .

(3) ينظر : ينظر : القرّاء ينفرون من شعر النقّاد , حوار أجراه (عبدالرزاق الربيعي) مع الناقد حاتم الصكر , جريدة الزمن , العدد 1546 , 2تموز 2003 .

ولـو عـدنا الـى الميـدان التطبيقـي لطبيعـة الرؤيـا الاستشـرافية , أو التطلـع المستقبلي لآفاق النقد الستيني العراقي , لوجدنا أن (فاضل العزاوي) يحمل راية الشعراء النقّاد الداعين إلى جعل النقد يخوض غمار رسم حدود وآفاق التجربة النقدية المستقبلية , عبر مقالاته وكتاباته لتي ظل ينافح عنها الى النهاية , ولّما يزل متمسكاً بثوابتها على الرغم من مرور حقبة زمنية طويلة عليها , فنجده حتى بداية عام 1994م [1], يدافع بالحيوية والنشاط نفسيهما التي كان يدافع بهما عن آرائه الثورية والمتطلعة دوماً الى فتح آفاق أرحب , على وفق نظرة مستقبلية , وكان يرفع راية الرفض ويُعلن تمرّده على الأسس والمرتكزات النقدية السلفيّة – بالنسبة اليه على الاقل – والتي ما وني عن مهاجمتها , ومقارعتها , محاولاً التلويح بأمارات غدٍ نقديٍّ أكثر انفتاحاً وأوسع رحباً , مّما حاول الروّاد أن يرسوه من تقاليد , ومقاييس وأحكام , ومنطلقات , وقناعات نظرّية وتطبيقية .

وما أنّنا قد لا نوافق (العزاوي) في كثير مّما يجترَح من مفاهيم نقدية جديدة , أو لا نجاريه في رؤياه النقدية على الدوام فضلاً عن ميله الشخصي الى انشاء خطاب نقدي متعالٍ , يبدو فيه انشغاله بالنظر الكلّي , المبتعد عن التفاصيل التي تدعم وتقوّية هذا الخطاب , وإعلاء الناقد من قيمته الشخصية , واعطائها دور العارف والمطلّع على خفيّات الأمور , والذي مال به الى وسم خطابه النقدي بتجنّب العناية بالنص الشعري بقدر عنايته بالظواهر الكلية والاحكام المطلقة .

نقول : مع ذلك كلّه , فإنّنا لا ننكر الدور الرائد الذي اضطلع به (العزاوي) في تعزيز مكانة الخطاب النقدي الستيني , وامداده بما يكفل رجحان كفته النظرية والتطبيقية , والوقوف موقف النِدّ الذي يحسب له حسابه ازاء خطاب الروّاد ومنجزهم النقدي .

ويكفي للاستدلال على عدم امكانية مجاراة (العزاوي) في كلَّ ما ينسجه وينتجه خطابه النقدي الخاص , أن نقف عند بعض توصيفاته التي يراها ضرورية في التمييز

---

[1] يراجع مقالته المنشورة في مجلة (الناقد) في عددها الثامن والستين (شباط 1994) , تحت عنوان رئيس هو : (الذهب والتراب) .

بين (قصيدة النثر) وقصيدة (الشعر الحر) , وذلك أنّ فاضلاً يرى أن حركة الشعر الحديث كانت وليدة ((خطأ معرفي وثقافي ارتكبته الشاعرة العراقية نازك الملائكة والشاعر السوري أدونيس)) [1] , في فهم المصطلح الغربي ... ورغم أن هكذا رؤية ليست أمراً جديداً فقد صرّح بذلك قبله الناقد جبرا ابراهيم في كتابه (الرحلة الثامنة) , وتحديداً في مقالته ((الشعر الحر والنقد الخاطئ))[2] , إلاّ أننا ندهش بأعتماده على : الخلو من الزوائد , ودقة اللغة ووضوحها , ووهج الوضوح , والغموض الكامن في الفكرة لا في اللغة , والسيرة الداخلية للنص , والرؤية المفتوحة (لا نهائية المعنى) , وكلية النص [3] , الخ من التعبيرات الزئبقية , أساساً في التمييز بين القصيدتين (قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر) .

وربّما يكون الاكثر غرابة من تلك العبارات والتوصيفات الزئبقية , هو حملته الشعواء على بني جلدته وأبناء جيله الستيني , الذين واصلوا التجديد الشعري على المستوى العراقي وفي العالم العربي , فلم ينتجوا لنا ((سوى جثث قصائد , تفزعنا حالما نقترب منها , مخرجة رؤوسها من توابيتها في طريقها الى المدافن)) أما الذين حاولوا (جوهر الشعر) فقد تعثروا (وراء قوالب عامة من التشكيلات اللغوية في الشعر النثري) لأن (الشعرية الحقيقية لا تنبثق من افتعال غموض الجملة أو تغريب علاقتها , وهي اللعبة الاكثر شيوعاً في الشعر النثري العربي)[4] .

ويزداد حجم استغرابنا , اذا ما حاولنا تطبيق بعض هذا الذي أورده العزاوي تمييزاً لرؤياه الشعرية الحديثة , وبين احدى نصوصه الشعرية الحديثة التي نشرها في مجلة (المدى) عام 1993 , فقد نشر قصيدة تحمل عنوان ((خيانة)) جاء نصّها مطبوعاً بالشكل الآتي :

ذات مرة

---

(1) الذهب والتراب , فاضل العزاوي , مجلة الناقد : 12 .

(2) ينظر: الرحلة الثامنة , جبرا ابراهيم جبرا : 14 – 15 .

(3) ينظر: الذهب والتراب : 12 .

(4) ينظر: الذهب والتراب , ص12 .

زارتني هند بنت الحارث المرّية
في غرفتي
وتعرّت قائلة :
أتراني
كما ينعتني عمر بن أبي ربيعة ؟
قلت : دعينا منه يا بنت !
فانحنت عليَّ
وقبلتني في فمي
ثمّ اضطجعت على السرير وقالت :
هيت لك
بعد ليلة في الجحيم
ارتدت ثوبها الوردي القصير
في الفجر
وخرجت عائدة إلى مضارب أهلها ,
راجية
أن أبلغك تحياتها
إذا التقيتك
ذات يوم
في الشارع [1] .

ألا يحقّ لنا التساؤل , أحقاً أنّ هذه القصيدة كانت بمنأى عن التحذيرات التي قدمّها بين أيدينا (فاضل العزاوي) , لتكون بعيدة عن عدّها (جثة قصيدة) , أو أنّها لم تجرِ على وفق تشكيل لغوي بقالبٍ عام , ومن ثمَّ كانت غير منبثقة من افتعال غموض الجملة , أو تغريب علاقتها !! .

[1] قصيدة (خيانة) , فاضل العزاوي , مجلة المدى , 1993.

أليس لنا أن نعيد ترتيب شكل هذه القصيدة طباعياً بالشكل الآتي :

((ذات مرة , زارتني هند بنت الحارث المرّية , في غرفتي وتعرّت قائلة : أتراني , كما ينعتني عمر بن أبي ربيعة؟)) . الى أخر القصيدة , لتفقد معها كل ادّعاء بالشعر أو الانتماء الى أرضه وسمائه ؟! , عدا محاولته الفجّة في احداث خلخلة تصويرية وتصورّية , عبر التنّوع في استخدام الضمائر في القصيدة , فبدءاً يكون الحديث منسوباً الى الراوي / المتكلم , كما في : زارتني , في غرفتي , انحنت عليَّ , وقبلتني في فمي , ثم الاشارة الى ضمير الغائبة المؤنثة في : تعرت , أضطجعت , قالت , أرتدت , خرجت , وأخيراً تكون الانتقالة الرأسية , بالتحول الى ضمير الخطاب (كاف الخطاب) في الجزء الأخير من القصيدة ليستثمر طاقة تقنية ((الإلتفات)) البلاغية التراثية وتحديداً في :

أن أبلغك تحياتها

إذا التقيتك

ذات يوم

في الشارع

وتشيع في مجمل الخطاب النقدي الستيني , الهاجس الرؤيوي المستقبلي , حينما يتفحصّ نقّاده بدقة وعناية المنجز الشعري المجايل لهم , ليكونوا بذلك قد غنموا حسنيين في آنٍ واحد , فقد أُوتيت الفرصة لهم لبيان رؤاهم المتجددّة أولاً , وأسدوا خدمة لرفاقهم ومجايليهم من الشعراء آخراً , ويصدق هذا الوصف على الشعراء النقّاد بأكملهم دون استثناء يذكر , فلو تصفحّنا أبرز المنجزات النقدية للشعراء النقّاد الستينيين , لوجدنا أغلبهم يتابع بعنايةٍ وولعٍ شديدين المنجز الشعري , جاهدين في ابراز قسماته وسماته المتفردّة ورؤاه الخاصة المتميّزة لهم عن أسلافهم الرّواد , والتي يختطوّن بها لأنفسهم نهجاً جديداً , وسبيلاً مختلفاً , تسجّل بأقلامهم وأسمائهم .

ويسعنا التمثيل على ما سبق , بأختيارٍ دالّ ويسير , تابع فيه الناقد الطليعي , التجربة الشعرية والوليدة , وتعهده بالعناية والرعاية , مستشفيّن فيه الرؤيا التطليعية,

والروح المستقبلية , عبر استغوار تلك التجربة داخلياً , ومحاولة الغوص الى أعماقه البعيدة لاستشفاف تلك الرؤيا , وبيان وقعه الجمالي , ووصفه الحداثي .

لقد خصّ الشاعر الناقد (حاتم الصكر) كتاب (الموجة الجديدة , نماذج من الشعر العراقي الحديث 1975 – 1986) الصادر ضمن منشورات (الطليعة الادبية) , 1986 , اعداد وتقديم (زاهر الجيزاني) و (سلام كاظم) ـ وقد ضمّ الكتاب خمسين أنموذجاً لشعراء من جيل السبعينيّات وعدد ممّن تلاهم , مع مقدمة وضعها المعدّان بعنوان ((\اشارة لابدّ منها)) بمناقشة مفصّلة للمقدّمة والمختارات , في كتابه (مواجهات الصوت القادم , دراسات في شعر السبعينات) المنشور عام 1986 أيضاً , عن وزارة الثقافة والاعلام , دار الشؤون الثقافية العامة .

وأوّل ما يجابهنا عند (الصكر) أنّ عنوان كتابه (مواجهات الصوت القادم)يوحي بالاشارة إلى الصراع واختلاف الرؤى الشعرية لدى هؤلاء الشعراء , الذين حاولوا طبع القصيدة السبعينيّة بمزايا فنيّة خاصة فصارت ميسماً وعلامة فارقة بنتاجهم الشعري . وهكذا حاولت (الموجة الجديدة) أن تكون ((بمعنى من المعاني , اعادة نظر و (مراجعة) فيما آلت إليه القصيدة السبعينيّة بعد هذه السنوات من المعاناة والصراع والنمو والعثرات)) [1].

وجَهَدَ الناقد (حاتم الصكر) في محاولة مناقشة أبرز ما جاء في كتاب (الموجة الجديدة) بقراءة نقديّة جادة , بغية الوصول إلى ما يثبت أو يفنّد ادعاء شعراء هذه الموجة الجديدة , في تجاوز السائد والموروث وتأكيد الصلة المنقطعة والعدائية أحياناً بالسلف القريبين والبعيدين [2] , ممّا أفصحت عنه كتابات المعدّين (الجيزاني وسلام) , وفي طروحاتها في ((ادّعاء تمثيل هذا الجيل , والمنافحة عن دوره وقضيته وما يمكن أن يغدو ميّزات أو امتيازات له على سواه)) [3] .

---

[1] مواجهات الصوت القادم , حاتم الصكر : 118 .

[2] مواجهات الصوت القادم , حاتم الصكر : 118.

[3] المصدر نفسه .

ويؤشر (حاتم الصكر) الخلل الواقع في التسمية والوصف بـ (الموجة الجديدة) بالتعريف وليست (موجة جديدة) بالتنكير , بأنّها محاولة لحصر التجديد فيها دون سواها , كما أنّ الوصف بالجدة يقتضي تغييراً في الأساليب والبنى الشعرية . ومن هذا المنطلق يتساءل : هل استطاعت القصيدة السبعينية أن تخلخل البناء العام للقصيدة الحرّة التي تنتمي اليها ؟

وهل استطاعت النماذج النثرية أن تؤسس فهماً مغايراً لوظيفة النثر في الشعر, وقدّمت ما يمنحنا حقّ نعتها بالجدة وخصوصية المنحى والاتجاه ؟

وفي قراءة نقديّة متأنيّة على صعيد مستويين , قراءة أولى أو مستوى أوّل, تتيح استخلاص ملامح الشعر المكتوب خلال العقد الثامن والتاسع من هذا القرن , ومستوىً أخر , خاص , مستوى القراءة المنفردة لكل قصيدة , لتبيان المزايا الذاتية والتنبيه إلى النواقص ونقاط السلب ذات الأثر الفاعل في القصيدة وفي انجازها وتحققها .

وحسبنا هنا أنْ نركز على المستوى الأول , ألا وهو المستوى الذي يرمي إلى التعرّف إلى الهمّ المشترك للجيل الشعري الناشئ , ولتطلّعات القصيدة الحديثة , ورؤاها الطليعية والمستقبلية .

ولعلّ في مقدمة ما يؤشر على المنجز الشعري لجيل يمثّل الاطلالة الثالثة بعد جيل الرّواد وجيل الستينيّات كما يصفه المعدّان – الجيزاني وسلام كاظم – ((أنّ ثمة كثيراً من التعامل المجاني مع الشعر كفعل متحقق في أبنية وأنظمة خاصة ... ومن أبرز سمات المجانية .. ما نلاحظه من مَيْلٍ إلى استحضار الخارج دون تفاعل معه أو انصهاره داخلياً في نظام القصيدة .

وأوضح صور الخارج , داخل النصوص المختارة , هي الاهداءات التي لا تساعد في اضاءة طريق النص ولا تحدّد اتجاهه بل هي لا تغيّر غالباً من نية القراءة أو تؤثر في تحديد مستواها [1] .

[1] مواجهات الصوت القادم , حاتم الصكر : 201 .

ومن المظاهر المجانية أيضاً , التعامل مع المؤثر الخارجي (النصوص الابداعية و الدينية والتأريخية والاسطورية) تعاملَ اجترار واستعراض , دونما انصهار في نسيج النص , لتغدو معه كتلة واحدة يصعب فصله عنها , والمثال التطبيقي الذي يوضّح هذا النمط التعاملي , قصيدة (سفر الخروج) وهي آخر قصيدة ضمّها الكتاب . ومعلوم أنّ (سفر الخروج) هو السفر الثاني في العهد القديم , والذي يصوّر الخروج من أرض مصر , فما الذي أضافه الى تجربة القصيدة ؟

اِنّ الرابط بين موضوع القصيدة وذلك الأثر الديني , يبدو رابطاً واهياً , لم يمتزج بنسيج النص , أو رؤاه الابداعي , بل ظل يراوح في علاقة خارجية لم تخرج عن نطاق :

1- علاقة ثقافية بمعنى المفارقة والتمرّد .
2- خروج صوفي يتعّمد وضع (الحجاب) بين المتكلم والمعني بالكلام .
3- خروج سندبادي [1] .

فهل استطاع النص حقاً أن يشكّل انعطافة رؤيوية جديدة عبر هذا التنوّع في فهم (سفر الخروج) ؟ ويجيب (حاتم الصكر) عن ذلك بالنفي , فرغبة الشاعر في (لصق) العناوين الكبرى كهذا العنوان , وسوء استعمال المؤثر الثقافي الآتي عن قراءة مشتركة وشائعة , جرّ إلى التعامل المجاني مع هذا الأثر الفاعل , ولم يكن بمقدور النص أن يستثمر ما فيه من طاقة ثورية وتطلّع إلى آفاق المستقبل الأرحب , كون (الخروج) يتيح مثل هكذا تطلّع والانطلاق إلى مدى أوسع و أجمل

ويرصد الشاعر الناقد (حاتم الصكر) في نصوص عديدة للشعراء السبعينيّن , امثال (خزعل الماجدي) و (نصيّف الناصري) و (فاروق يوسف) و (عيسى اسماعيل العبادي) ميلهم جميعاً إلى استخدام الصيغ النثرية في النسيج الشعري لقصائدهم , بصورٍ مختلفة ومتعدّدة , بحسب تعدّد أنماط النظر اليه , أو بحسب امكانية الشاعر الفنيّة , وإنْ كانت تجمعهم صفة مجانيّة الاستخدام له بشكل عام ,

[1] ينظر: المصدر نفسه : 202-203 .

وعدم استطاعتهم استثماره بالشكل الأمثل , الذي يخدم فيه البناء العام للقصيدة, أو يوفّر معه بناء رؤيا شعريّة متميّزة وفائقة , بل لا يخرج الآمر عن أطار قشرة خارجية وغلاف تختلف شفافيته حسب ضرورات الاداء , وأن استحضار مثل هذا النمط النثري في بناء معمار نص معاصر , لا يؤدي غرضاً ما اِلاّ الالتباس المقصود , والتعمية على متلقي النص , عند (خزعل الماجدي) مثلاً .

ويأتي استخدام النثر عند (نصيف الناصري) ليغدو تراكماً لغوياً وليس غير, فلا يؤدي هذا النثر أيّما وظيفة قد يشار اليها , قدر ما يمكون النص ثرثرة لغويّة مقصودة كقوله :

((يخطر لي أن أجلب كتباً من نيقوسيا . كيف أصل ؟))

وتحاول نصوص (فاروق يوسف) محاكاة الحداثة الأوربية , محاكاة ساذجة , فهو لا يتوانى عن تقطيع أوصال قصيدته إلى مقاطع , ومنحها أرقاماً , على الرغم من عدم وجود ما يبرّر ذلك أو يسوّغه على المستوى الفني .

ومّما له علاقة بالحداثة الأوربية أيضاً , وعلى وجه أدق : محاولة الشعراء الأوربيين استثمار . طاقة النثر في النسيج الشعري , يأتي اخفاق الشاعر لسبعينّي في هذا التمثّل , من خلال التساهل في ((ازجاء صور محفوظة , وصفات معلّبة مثل : تنورات الاشجار / سلاسل النفي / الاخضر المتأكل / سماء عاطلة)) [1] ، في قصيدة (طائر الخراب مقطع من قصيدة طويلة) لعيسى اسماعيل العبادي .

وهكذا نجد الخطاب النقدي مرافقاً للنتاج الشعري , مستغوراً أعماقه , ومؤشراً حالات نكوصه واخفاقه , محاولة منه لدفعه إلى الامام خطوات , وليس بقصد رصد مسار الخطاب الشعري , أو التشهير بأصحابها , وإنّما يأتي كل ذلك بدافع تجلية مسار الخطاب الشعري , مّما قد يعتوره من خللٍ أو سوء استثمار للامكانات الفنيّة .. فيكون بذلك الخطاب النقدي قد أسدى خدمة جليلة للمنجز الشعري الناشئ , وجنّبه كثيراً من المهاوي , ومواقع الزلل , وليكون حافزاً لذلك المنجز في مساره المستقبلي والطليعي أيضاً .

---

[1] مواجهات الصوت القادم , حاتم الصكر : 206 . .

وبغض النظر عن مدى اختلافنا أو تطابقنا مع ما يذهب اليه ((الصكر) في خطابه النقدي السابق حول كتاب (الموجة الجديدة) , فإنّنا نجد بوضوح ذلك النزوع العميق الى الاكتشاف , والتوق إلى مجاهل النص , وتخطيّ قشرته الخارجية الى الجوهر الكامن في تفاصيله العميقة . ويبدو ذلك جليّاً لمن يتتبّع جهده المضني في محاولة البحث عن الخصائص الفردية , التي يمكن أن يتفحصّها بعناية تامّة في قصائد الموجة الجديدة الخمسون مفككّة منفردة , ملتقية عند زوايا معيّنة , أو متفارقة عند أخرى , ليتركّب منها في النهاية شكل الموجة .

الخاتمة

لقد حاولنا على مدى صفحات البحث تتبّع وتقصّي واحدة من أكثر مفاهيم النقد الادبي الحديث جدلاً وجِراكاً متمثلة في الرؤيا النقدية وتطورها في الخطاب النقدي العراقي الحديث , ولا سيما في المنجز النقدي للشعراء النقّاد في مرحلة الستينيّات في العراق , فإذا ما تصوّرنا اتّحاد (الشاعر) بـ (الناقد) , فما الذي سيؤول إليه حينئذ ؟ وما الذي يمكن أن نجنيه من هذا الاتّحاد ؟

ذلك ما حاولت هذه الدراسة أن تجيب عنه , وعنها ترشّحت النتائج الآتية اختصاراً:

1. توزع مفهوم (الخطاب) في الأصول الغربية بين الفكر الفلسفي والدروس اللساني الحديث , بينما بقي مفهومه في الأصول العربية يُحيل على (الكلام).
2. الخطاب الادبي خطاب ايحائي كثيف مكوّن من شفرتين متراكبتين : شفرة اللغة وشفرة الادب , وتميّزه طاقته الايحائيّة , والمعنى ومعنى المعنى هو سرّ كينونته , واستجلاء (الادبية) أي : ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً , صار هدف الدراسات النقدية الحديثة منذ بزوغ ثورة الشكلانيين الروس وصولاً إلى البنيوية وما بعدها . والخطاب النقدي جزء أصيل لا يتجزأ من الخطاب الادبي , ويمكن تلّمس الفرق بين الخطابين , من حيث طبيعة كلّ منها , إذ أنّ اللغة الادبية لغة موضوعة, أمّا اللغة النقدية فهي لغة محمولة .
3. الرؤيا في الخطاب الشعري هي نفاذ الشاعر ببصيرته الحادّة إلى ما تخبئّه المرئيات وراءها من معانٍ وأشكال , يكشف النقاب عمّا في الاشياء المرئية من روعةٍ وفتنة . وهي بذلك تَفْضُل (الرؤية) التي تعني غالباً فعلاً جسدياً محضاً , لا يلمس غير السطح من المرئيات , ولا يصل إلى مكنونها

الداخلي. والرؤيا في الخطاب النقدي هي عملية الكشف عن (الرؤيا) التي تحكم النص الادبي , ومسألة ابراز تلك الرؤيا المنبثقة عن الخطاب الادبي هي مهمة الناقد الضليع , وهذه الرؤيا تركّز في معاينتها على تلمس الهيكل الموضوعي والارهاصات الفكرية لما يجول في النص الادبي .

4. يمكن الافادة من معطيات نظرية التواصل التي أوجدها الباحث اللساني (رومان جاكبسون) في توضيح مفهوم (الشاعر الناقد) . فبالاستناد إلى الركنين الرئيسين في تلك النظرية : (المرسِل) و(المرسَل اليه) , نجد أن هذا المفهوم ينطوي على ازدواجية على صعيد (التلقي والارسال), أي: كونه متلقياً للنص أم مرسلاً له؟ ويمكن تبرير تلك الازدواجية إذا ما أمعّنا النظر في المفهوم نفسه, فكونه (ناقداً) يبيح له موقع المتلقي (المرسَل اليه) , وكون مرجعيته (شاعراً) يبيح له موقع (المرسِل) للخطاب النقدي. إنّ الشاعر الناقد هو مَنْ يستثمر عمله بوصفه (شاعراً) في توظيف مفهومه وتوسيع معرفته بالشعر وفقاً لتجربته في قراءة النصوص الشعرية الاخرى .

5. اِنّ منطلقات الخطاب النقدي الحديث ومرجعياته في العراق توزعّت بين المرجعيّة التراثية والمرجعيّة الحديثة , وصيغة جدلية الذات / الاخر . واِنّ عملية الاستقصاء الشامل للخطاب النقدي للشعراء النقّاد الستينيين , بيّنَ بوضوح تام تأثرهم دون استثناء بالمرجعية التراثية على الرغم من اختلاف أنماط تفكيرهم , وتنّوع مشاربهم , مّما أكّد وعيهم النقدي وانحيازهم لهذا المنطلق . أما المرجعيّة الحديثة فقد تنوعت طرئقها وأساليب التعامل معها , ومحاولة تطويعها في سبر أغوار النصوص الادبية , على الرغم من أنّ الملاحظ صدور أغلب نقّادنا عن فهم غربي للحداثة , بعد صياغته عربّياً , على وفق اجتهادات خاصة وكثيرة التشابه والتشابك حدّاً يصل معها الحال إلى التناقض والاستحالة والوقوع في دائرة الابهام والغموض

والتعقيد , ممّا نتج عنه عزوف جمهور المتلقّين عن الخطاب النقدي العربي عموماً , فضلاً عن عدم الاعتراف بشرعية هذا الخطاب . وما يمكن تسجيله لصالح الخطاب النقدي للشعراء الستينيين في العراق , هو نجاحهم في اقامة حوار جدلي بين الذات / الآخر , أسهم في تطوّر العملية النقديّة , وأخراجها من طور الاتباع الى طور الابداع , وأكسبها سمة العصرالجديد , في الانفتاح على ثقافة (الآخر) ليكون مساهماً فعّالاً ونشيطاً في أدامة هذه الجدليّة وإقامتها.

6. حصل التّحول الرئيس الذي عُدّ بمثابة نقلة نوعيّة وجذريّة في الخطاب النقدي العراقي الحديث , حين إلتفت نقّاده إلى ما لثورة اللسانيات العامة من أثر فعال في تغيير وجهة هذا الخطاب وحين فطن هؤلاء الى أن اللسانيات ستظل مصدراً مهماً من المصادر المعرفية للخطاب النقدي المعاصر , وذلك بعد التحوّل الجذري في الموقف من النص , بوصفه ممارسة لغوية .
7. انطلقت غالبية المحاولات النقدية العراقية , في ارهاصاتها الأولية من محاولة القبض على الحقيقة المطلقة في واقع النصوص الابداعية الشعرية , محتذية في ذلك الأنموذج التراثي الذي يكدح في ابراز الجانب المضموني , وانطلاقاً من فرض سلطة الناقد , وتسيّد الاحكام القيمية , مما أسهم في تحجيم فاعلية النصوص الابداعية التي عُولجت على وفق تلك المنطلقات .
8. الرؤيا النقدية المنصفة والمقاربة الحقيقية من روح النص الشعري , واكتناه ما يعتمل في دواخله , في أجلى صورهِ , حينما يتمّ تلمّس ذلك انطلاقاً من احساس الشاعر بالشاعر , وبمكونات تجربته الشعرية , وتحليلها والوقوف عندها وقفة المتأمّل , من دون ما فرض آراء قسريّة عليها , أو أن النص الشعري لا يرمي إلى أبعد من الجانب اللغوي المحض , وهذا ما نجده

يتحقق بصدق تام مع تجربة الشاعر الناقد الدكتور علي جعفر العلاّق في جلّ طروحاته النقدية .

9. سعى الخطاب النقدي العراقي للشعراء النقاد إلى إثارة الجوّ المحيط بهم ومحاولة مغادرة المنطق الكلاسيكي للنقد , وجسّ نبض الواقع النقدي , واختبار مدى استجابة المتلقين قرّاءً وشعراء للخبرات الجمالية الجديدة , لذا كان جريئاً وشجاعاً , فتمرّد على قوقعة الجدران المقنّعة ؛ ليلامس من خلال قراءة تحليلة . فنية , جمالية النص الشعري , وليؤسس بذلك تجربة حاولت إحداث تغيير في مجرى الرؤيا الشعرية بشكل جديد ومتطوّر .

10. استطاع الخطاب النقدي العراقي الحديث أن يتقدّم خطوة إلى الأمام في فهم جدليّة (النص) و (التاريخ) , و (الفن) , وتنبّه لمدى فاعلية كلَّ منها , وفهم الصلة الرابطة بينها جميعاً , ليصل إلى تأسيس وعي نقدي جديد , يغادر فيه المعطيات القديمة , ويحقق ((تجاوزاً)) على مستوى معالجة النصوص الابداعية , واكتشاف ما فيها من معالم جماليّة وفنيّة ورؤيوية ؛ ليدخل العمل النقدي البنّاء , في صلب طرائق الكشف للنصوص المعالجة نقدياً , من دون الوقوف عند القوانين المبتسرة .

11. واكَبَ الخطاب النقدي العراقي الستيني المنجز الشعري خطوة بخطوة , ناقداً وموجّهاً ومؤولاً , فحينما أخذ الشاعر الستيني يكتشف ضيق الأشكال الشعرية الخمسينيّة وتكرار ايقاعها , ونمطيّة أبنيتها , راح ينقدها , ويتلّمس لنفسه اشكالاً جديدة ومفهومات جديدة تسوّغها , راح الخطاب النقدي الستيني يسوّغ هذا الاكتشاف والبحث عن الاشكال الجديدة , ليسبغ عليها صفة الشرعية النقدية , وقد حصل ذلك على يد الشعراء النقّاد الستينيين .

12. شاع في مجمل الخطاب النقدي الستينيّ , الهاجس الرؤيوي المستقبلي , حينما حاول نقّاده المبدعون تفحّص المنجز الشعري المجايل لهم بكلَّ دقةٍ

وعناية تامتيّن , ليكونوا بذلك قد غنموا حُسنيين فقد أُوتيت الفرصة لهم لبيان رؤاهم المتجددّة أولاً , وأسدوا خدمة لرفاقهم من الشعراء ثانيا . ويبرز ذلك بوضوح في سعي الشعراء النقّاد إلى إيلاء عنايتهم وولعهم بالمنجز الشعري والى استشراف آفاق المستقبل الشعرية , انطلاقاً من مقدرة النقد على أن يضئ الطريق أمام التجربة الشعرية , ومن امكانية أن يحفر النقد داخل الخطاب الشعري , ليكشف أنساقه وشفراته وتشكلاّته اللسانية و الاسلوبية والبلاغية , وهذا ما دعانا إلى الاصطلاح عليه بـ(الرؤيا الاستشرافية) .

المصادر والمراجع

المصادر العربية :

- **القرآن الكريم .**
- الادب والدلالة , تودروف , ترجمة : د. محمد نديم خشفة , مركز الانماء الحضاري – حلب , ط1 ، 1996 .
- الادب وفنونه , د. محمد مندور , دار نهضة مصر للطباعة والنشر , القاهرة , د.ت .
- أساس البلاغة , جار الله الزمخشري (محمود بن عمر) , القاهرة ، 1953 .
- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث , ريتا عوض , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , د.ت .
- الاصابع في موقد الشعر , حاتم الصكر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد ، 1986 .
- اعجاز القرآن , أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (ت 403هـ), تحقيق : السيد أحمد صقر , دار المعارف , مصر ، 1964 .
- الاعمال الشعرية (1964 – 1975) , حسب الشيخ جعفر , دار الحرية للطباعة , بغداد ، 1985 .
- الامتاع والمؤانسة , أبو حيّان التوحيدي , صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين و أحمد الزين , منشورات دار مكتبة الحياة , بيروت . لبنان , د. ت .
- البئر والعسل , قراءات معاصرة في نصوص تراثية , حاتم الصكر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1 ، 1992 .
- بحار الانوار الجامعة لدُرر أخبار الائمة الاطهار , الشيخ (محمد باقر المجلسي) , مؤسسة الوفاء , بيروت ، 1983 .
- البلاغة والتطبيق , د . كامل حسن البصير, ود. أحمد مطلوب، ط 2، 1999 .

- البنـاء الفنـي فـي الادب الملحمـي العراقـي القـديم , طـراد الكبيسـي , دار الشـؤون الثقافية العامة , بغداد ، 1994 .
- بنيـة الخطـاب النقدي , د. حسين خمري , دار الشؤون الثقافيـة العامـة , بغداد , ط 1 ، 1990 .
- البيـان والتبـين , ابـو عثمـان عمـرو بحـر الجـاحظ , تحقيـق: محمـد عبـد السـلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1968.
- تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري , طـه أحمد ابراهيم , دار الكتب العلمية , بيروت – لبنان , ط 1، 1989 .
- تـاريخ النقد الادبـي والبلاغـة حتـى القرن الرابـع الهجري , د . محمـد زغلـول سـلاّم, منشأة المعارف بالاسكندرية , مطبعة أطلس ، 1982 .
- تجليات الحداثة , قراءة في الابداع العربي المعاصر , يوسف نور عوض , مكتبة الانجلو المصرية , ط 1، 1970 .
- تحليل الخطاب الروائي, د . سعيد يقطين , المركز الثقافي العربي , بيروت , ط 1 ، 1989 .
- تسـاؤلات أمـام الحداثـة والواقعيـة فـي النقد العربـي الحـديث , محمـد دكـروب , دار المدى للثقافة والنشر , دمشق ، 2001 .
- تطـور الاسـاليب النقديـة فـي الادب العربـي , يوسـف نـور عـوض , مكتبـة الانجلـو المصرية , ط 1 ، 1970 .
- تطـور الشـعر العربـي الحـديث فـي العـراق , اتجاهـات الرؤيـا وجمـالات النسـيج , د.علي عباس علوان , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد .
- تطور النقد والتفكير الادبي الحديث في مصر في الربع الاول من القرن العشرين , د . حلمي على مرزوق دار المعارف , مصر , ط 1 ، 1966 .
- ثياب الامبراطور , الشعر ومرايا الحداثة الخادعة , فوزي كريم , دار المدى للثقافة والنشر , دمشق ، 2000 .

- الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة , نموذج هابرماس , محمد نور الدين أفاية , دار افريقيا الشرق , ط 2 ، 1998 .
- حفريات المعرفة , ميشيل فوكو , ترجمة : سالم يفوت , المركز الثقافي العربي, بيروت ، الدار البيضاء , 1986 .
- الخصائص , ابن جني , تحقيق : محمد علي النجار , دار الشؤون الثقافية العامة بغداد , ط 4 ، 1990 .
- الخطاب النقدي عند أدونيس , قراءة الشعر أنموذجاً , د . عصام العسل , دار الكتب العلمية , بيروت . لبنان , ط 1 ، 2007 .
- درس السيمولوجيا , رولان بارت , ترجمة : عبد السلام بنعيد العالي , دار توبقال للنشر , المغرب ، 1985 .
- دليل الناقد الادبي , اضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً , د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي , المركز الثقافي العربي, بيروت, ط2، 2000 .
- دير الملاك , دراسة نقدية للظواهر الفنيّة في الشعر العراق المعاصر , د . محسن اطميش , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 2، 1986 .
- ديوان بدر شاكر السياب , المجلد الاول , دار العودة , بيروت ، 1971 .
- الرؤيا في شعر البيّاتي , محي الدين صبحي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1، 1987 .
- الرحلة الثامنة , دراسات نقدية , جبرا ابراهيم جبرا , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ط2 ، 1979 .
- شجر الغابة الحجري , كتابات في الشعر الجديد , منشورات وزارة الاعلام , سلسلة الكتي الحديثة , بغداد ،1975 .
- الشعر والشعراء , ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم), دار صادر، بيروت .
- الشعرية , تزفيطان طودروف , ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلاّمة , دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , ط 1، 1987 .

- الصحاح في اللغة والعلوم , تقديم عبد الله العلايلي , اعداد وتصنيف : نديم مرعشلي , دار الحضارة العربية . بيروت , ط 1 , 1974 .
- الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي , د . محمد حسين الاعرجي , منشورات وزارة الثقافة والفنون , سلسلة دراسات (151) بغداد ، 1978 .
- الغابة والفصول , طراد الكبيسي , دار الرشيد للنشر , بغداد ، 1979 .
- في أصول الخطاب النقدي الجديد , تودروف و آخرون , ترجمة وتقديم : أحمد المديني , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1، 1987 .
- في الشعرية العربية , نحو وعي مفهومي جديد , عود إلى الجذور الأقدم , طراد الكبيسي أزمنة للنشر والتوزيع , سلسلة دراسات , د . ت .
- في حداثة النص العشري , دراسات نقدية , د . علي جعفر العلاق , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1، 1990 .
- القاموس المحيط , الفيروز ابادي , المجلد الاول , دار الفكر, بيروت،1983 .
- قراءة التراث النقدي , د . جابر عصفور , دار كنعان للدراسات والنشر, ط 1, دمشق، 1991 .
- قضايا الشعر المعاصر , نازك الملائكة , دار الآدب , بيروت , ط 1، 1962 .
- قضايا الشعرية , رومان جاكبسون , ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون , دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , ط 1، 1988 .
- الكافي , للكليني (ابو جعفر محمد بن يعقوب بن اسحاق الرازي) , دار الكتب الاسلامية , طهران , ط 2، 1942 .
- كتاب التعريفات , السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني , دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت، لبنان , ط1، 2003 .
- كتاب المنزلات , الجزء الاول : منزلة الحداثة , طراد الكبيسي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1992 .
- الكشاف , جار الله الزمخشري , ضبط : مصطفى حسين أحمد , دار الكتاب اللبناني , بيروت , ط 3، 1987 .

- كشاف اصطلاحات الفنون محمد علي الفاروقي التهانوي , تحقيق : د . لطفي عبد البديع , الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر , 1969.
- لسان العرب , ابن منظور , دار صادر , بيروت، 1955 .
- اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث , فاضل ثامر , المركز الثقافي العربي , بيروت, ط1، 1994 .
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي , تلازم التراث والمعاصرة , محمد رضا مبارك , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1، 1993 .
- مئة عام من الفكر النقدي , الأصول النثافية والمرجعيات الاتصالية للنقد الحديث في العراق , سعيد الغانمي , دار المدى للثقافة والنشر, دمشق, ط1، 2001 .
- محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي , محمد مندور , معهد مندور , معهد الدراسات العربية العالية , جامعة الدول العربية , مطبعة الرسالة , 1955 .
- مفاهيم نقدية رينيه ويليك , ترجمة : د . محمد عصفور , عالم المعرفة (110) الكويت ، 1987 .
- مقدمة النقد الأدبي, د. علي جواد الطاهر , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت, ط 1، 1979 .
- ملحمة كلكامش , طه باقر , دار الحرية للطباعة , بغداد ، 1975 .
- مملكة الغجر , دراسات نقدية , علي جعفر العلاّق , دار الرشيد للنشر , بغداد ، 1981
- منهاج البلغاء وسراج الادباء , حازم القرطاجي , تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة , دار الكتب الشرقية , تونس، 1966 .
- مواجهات الصوت القادم , دراسات في شعر السبعينيات , حاتم الصكر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1986 .
- الموجة الصاخبة , شعر الستينيات في العراق , سامي مهدي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد، 1994 .

- نظرية البنائية في النقد الادبي , د . صلاح فضل , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 3، 1987 .
- نظرية الشعر عند نازك الملائكة , د . عبد الكريم راضي جعفر , الموسوعة الصغيرة (434) , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد، 2000 .
- نظرية النظم , تاريخ وتطور , د . حاتم صالح الضامن , الموسوعة الصغيرة (47) , منشورات وزارة الثقافة والاعلام , بغداد ، 1979 .
- نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية , د . عناد غزوان , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1، 1999 .
- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الادب واللغة , د . محمد مندور , دار نهضة مصر للطبع والنشر , القاهرة , د . ت .
- النقد والحقيقة , رولان بارت , ترجمة ابراهيم الخطيب , المغرب، 1985 .
- النقد ومدارسه الحديثة , ستانلي هايمن , ترجمة : د . احسان عباس و د. محمد يوسف نجم .
- النقطة والدائرة , مقتربات في الحداثة العربية , طراد الكبيسي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1، 1987 .
- النهاية في غريب الحديث والأثر , ابن الأثير (أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري) , تحقيق : طاهر أحمد الزاوي ومحمد الطناحي , اسماعيليّان، قم , ط 4 .

الدوريات والصحف :

- أهداف النقد المشروعة , فكتور برومبيرت , (دراسة) , ترجمة : د . يوئيل يوسف عزيز , مجلة الاقلام , بغداد , ع 3/1 ، 1995 .
- بلند الحيدري ناقداً , إلياس سلوم , (دراسة) , مجلة الاقلام , بغداد ع 11 ، 1985 .
- تأملات في الواقع الشعري , د . علي حداد حسين , مجلة الاقلام , بغداد , ع12/11، 1992 .

- الحداثة, السلطة, النص , كمال أبو ديب , مجلة الفصول (المصرية) , ع 3، 1984 .
- الخطاب النقدي واشكالية العلاقة بين الذات والآخر , د . شكري عزيز الماضي, مجلة الموقف الثقافي , بغداد , ع 9، 1997 .
- الخطاب والنص , د . عبدالله ابراهيم , مجلة آفاق عربية, بغداد, ع3، 1992 .
- الدفاع عن النموذج , بحث في مشكلة الريادة الفنيّة , د . محمد صابر عبيد , الشعر العربي الآن , بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المبربد 1995 , دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، 1996 .
- الشاعر علي جعفر العلاق ناقداً , د . بشرى البستاني , جريدة الاديب البغدادية ع 98 ، 2005 .
- الطريق إلى شعرية متحولّة , حاتم الصكر , مجلة الاقلام , بغداد , ع 12/11، 1992 .
- عشبة من دخان اللغة , تأملات في كتابة القصيدة (شهادة) , د . علي جعفر العلاق , جريدة الاديب البغدادية , ع 98، 2005 .
- عن حرائق الشعر , طراد الكبيسي , مقدمة لكتاب (حرائق الشعر) لـ (حسن الغرفي) , منشورات مكتبة التحرير , بغداد, ط1، 1987 .
- غريب على الخليج وانشودة المطر , دراسة تطبيقية , د . مالك يوسف المطلبي, مجلة الاقلام , بغداد , ع 12/11، 1987 .
- في مفهوم الخطاب والخطاب الادبي , ابراهيم صحراوي , مجلة الكاتب العربي (تصدر عن الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب), ع 51/ 52، 2001 .
- القرّاء ينفرون من الشعر النقّاد لأنه لا يفعل رؤاهم , حاتم الصكر , (حوار) أجره (عبد الرزاق الربيعي) , جريدة الزمن , ع 1546 / تموز 2003 .
- قراءة (البلاغة) وقراءة (النسق البلاغي) , ناظم عودة خضر , مجلة الاقلام , بغداد , ع 8، 1990 .

- قصيدة الشعر.. شعرية القصيدة , خليل شيرزاد علي , (دراسة), مجلة الشرعة, ع 7، 1999 .
- لا قطيعة بين جوهر المنجز الشعري الريادي والموجات اللاحقة , فاضل ثامر , مجلة الاقلام , بغداد, ع 12/11، 1992 .
- ليست كل حداثة ابداعاً , د . عناد غزوان , مجلة الاقلام بغداد , بغداد , ع 12/11، 1992 .
- الماهية قبل الواقع, د. مالك المطلبي, مجلة الاقلام, بغداد, ع12/11، 1992 .
- مشهد الخطاب النقدي في العراق , مراجعات ومواقف , جمال جاسم أمين , جريدة الاديب البغدادية, ع72، 2005 .
- معنى الوعي الشعري بالتراث, حاتم الصكر, مجلة الاقلام, بغداد ع 3، 1986.
- مفارقة الخطاب للمرجع , د . نور الدين السد , مجلة الكاب العربي , (تصدر عن الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب), ع 52/51، 2001.
- مفهوم المرجعية واشكالية التأويل , د . محمد خرماش , مجلة الموقف الثقافي , بغداد, ع9، 1997 .
- من الظواهر الشكلية في القصيدة الحديثة , التدوير وتكرار التفعيلية , د . محمد حسين الاعرجي , مجلة الاقلام , بغداد , ع 12، 1978 .
- نحو نقد عربي , د . احمد مطلوب , مجلة الاقلام , بغداد, ع6، 2000 .
- النمطية والتنّوع في موسيقى الشعر العراقي الجديد , د . محسن اطيمش , مجلة الاقلام بغداد , ع 12/11، 1992 .

الرسائل الجامعية :

- البنى السردّية في شعر الستينيات العراقي (دراسة نصيّة) , خليل شيرزاد علي, رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة , الجامعة المستنصرية كلية التربية , 1999 .

- تأثير التشكيل في رؤيا الشاعر العراقي المعاصر , قيس صبيح العطواني , رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكتابة , جامعة بغداد ,كلية التربية (ابن رشد) , 2003 .
- تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي , ماجدة هاتو هاشم , رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكتابة , جامعة بغداد, كلية التربية (ابن رشد) , 2002 .
- ثنائيات الرؤيا في الشعر طرفة بن العبد , آلاء محمد لازم , رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكتابة , جامعة بغداد , كلية التربية (ابن رشد) , 2000 .
- الشاعر العراقي الحديث ناقداً 1920–1980 , علي حدّاد حسين , أطروحة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكتابة , جامعة بغداد ,كلية الآداب , 1990 .
- الشعراء النقّاد في العراق بعد الحرب العالمية الثانية , إلياس سلوم العسيسي , رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكتابة , الجامعة اللبنانية , 1972 .

المصادر الاجنبية :

- Princetion Encyclopedia of Poetry and Poetics . Princeton university Press . 1974 .

CRITIC POETS
THE DEVELOPMENT OF VISION IN MODERN IRAQI CRITICAL ADDRESS
"THE SIXTIES POETS AS AN EXAMPLE"

A DISSERATION

SUBMITTED TO THE COUNCIL OF THE COLLEGE OF EDUCATION "IBN RUSHD" UNIVERSITY OF BAGHDAD IN A PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF DPCTOR OF PHILOSOPHY OF ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE

PREPARED BY

KHALIL SHERZAD ALI

SUPERVISED BY

PROF. ALI ABDUL-RAZAQ AL – SAMARA'E

1430 H

April 2009

Abstract

The critical address has played an essential role in the development process that poetry has undergone. After being a marginal product supplemented to poetry, criticism has been changed to be a source of artist orientation specially the theoretical formations affecting strongly the progress of the poetical modernism as well as the poem structure. From this, the researcher has found a legitimacy for entering the field of studying the critical text of the sixties critic poets in Iraq through analyzing and examining their critical vision and its tangible development as far as the critical experiment is concerned.

This study has been entitled as " ***The development of vision in the modern Iraqi critical address: The sixties poets as an example*** ". The thesis is divided into an introduction that spell out the framework of the study , three chapters, a conclusion presenting the outcomes of the current study, and finally a bibliography.

Chapter one is entitled as *'the concept of address : preliminary limitations and basics'* has been concerned with clarifying the concept of address according to its purely theoretical phase. This chapter consists of four sections. The first section deals with *'the address in its Arabic and Western origins'*. In the second section , the researcher has distinguished, with objective accuracy, between the literary address and the critical address showing their separating boundaries and their differences and similarities. Section three is devoted to split the theoretical connection between the concepts *vision* and *sight* in both the poetical and critical address. The fourth section presents *'the concepts of critic poet'* according to a new point of view which based on the communicative theory in modern literary criticism.

Chapter two deals with *'origins of the critical address and its sources'* in three sections. Section one is about the *'traditional sources'* which is considered as the starting point for all critic poets, section two investigates *'modern sources'* from which the critic poet elicited their innovative visions despite the different varieties of these sources. The third section tackles 'argumentative oneself/the other in modern Iraqi critical address' and presents the relative success that the sixties critic poet has achieved in making harmony between him and other's culture (the West) and trying to create an argumentative conversation without being a mere echo of the other.

Chapter three presents *'the transformations of modern Iraqi critical address'* focusing on the important transformations that happened in this field and trying to figure out their nature. This chapter has been divided into three sections. Section one elaborates 'a vision of searching about the absolute truth and trying to embrace this truth in the core of modern critical address. Section two shows the vision and signs of rejection, revolution, and rebellion against the classical criticism criteria in order to establish a new values instead of them. The last section is about the *'futurity vision'* from which the critic poet tries to predict future horizon by analyzing the present and diving inside the literary experiment dimensions in order to clarify the aesthetic effect and modernity description of this experience.

Chapter two and three both adopt the application method in studying different critical address texts of sixties critic poets in Iraq.