الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

المقاربة الفلسفية للشعر في الخطاب النقدي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النقد المعاصر

إعداد الطـــــــالبة

إيمان العشـــي

إشراف الأستاذة الدكتورة

آمنة بلعلى

لجنة المناقشة

	أستـــــاذ	جامعة	رئيسا
	أستـــــاذ	جامعة	مشرفا ومقررا
	أستـــــاذ	جامعة	عضوا
	أستـــــاذ	جامعة	عضوا
	أستـــــاذ	جامعة	عضوا
	أستـــــاذ	جامعة	عضوا

السنة الدراسية: 1437-1438هـ/2017-2018

مقـــــدمة

موضوع البحث

عرف تاريخ النقد الكثير من الدراسات التي تستوحي مناهج العلوم الإنسانية كعلم النفس، وعلم الإجتماع ، وعلم التاريخ، ولكن أحدثها تلك التي تعتمد على العلوم اللسانية وأشهرها المنهج البنيوي والأسلوبي والسيميائي، وهذه المقاربات، على اختلافها وتعددها واجتهاداتها، هي في نظر مؤرخي النقد ونقاده، جزئية وقاصرة لأنها لا تحيط بالظاهرة الأدبية بشكل كامل وشامل، ولا تجيب عن أسئلة النص وانشغالاته، ولا ترى منه غير بعد واحد من أبعاده المتعددة، ذلك أن النص الأدبي بشكل عام، مركب ومتعدد الأوجه، إنه طاقة متجددة من الدلالات والمعاني والإيحاءات، والنقد الأدبي لا يسعه رؤية كل الأوجه والقبض على كل الدلالات فكلما ادعت المناهج النقدية توصلها إلى نتائج نهائية تهافتت وظهر عجزها.

لم تشهد أيه مرحلة سابقة من مراحل التاريخ الأدبي تصحيحا ذاتيا، مثلما شهدت مرحلة الحداثة ومابعدها، فالقارئ يجد نفسه في داخل حلقة دينامية هائلة من التصورات الجديدة التي ساهمت في خلخلة الكثير من القناعات الراسخة و"الدوغمائيات " الثابتة. إن التحول في الممارسة النقدية يعود، في بعض ما يعود إليه، إلى التغير الحاصل على مستوى النصوص الأدبية الإبداعية؛ فملامح المؤسسة الأدبية في عصر الحداثة أخذت أشكالا متباينة ومتعددة ساهمت في خلق هويات نصية جديدة، ذات خصوصيات بنيوية ودلالية متجاوزة أنظمة الكتابة التقليدية.

والممارسة النقدية في تعاملها مع مثل هذه النصوص، تسعى إلى مجاراة التطورات الحاصلة في معارف أخرى مجاورةكالفلسفة وعلم النفس والأنتربولوجيا واللسانيات والذكاء الإصطناعي وبقية العلوم المعرفية، وتعيد النظر في أدوات التعاطي مع كل الوقائع، كما أنها تعيد النظر في مفهوم النص ومكوناته وبناه الداخلية وطريقته في إنتاج معانيه. و تعد هذه النصوص النقدية الحداثية نقطة إضاءة للإبداع الأدبي وخدمة لأبعاده وكشف جمالياته.

والتحليل الفلسفي للأدب، رغم حضوره الباهت والقليل في النقد العربي المعاصر هو طريقة من الطرق التي تعاملت مع النصوص الأدبية من منظور مختلف عن سواه، هو رؤية تسعى إلى الكشف عن زوايا مهمة وأساسية للنص الأدبي، وربما يعود الفضل إلى التحليل الفلسفي في استعادة نظرية الأدب لموقعها في الدراسات الأدبية وربط الأدب بالقضايا الكبرى أو الكليات والماهيات المتعالية، بعد أن كانت خارج الدراسة.

الفلسفة طريقة في التفكير، ومنهج في التحليل وإنتاج المعرفة، تتخذ من كل الميادين المعرفية موضوعا لها. والأدب أحد هذه الميادين، ومن الغريب أن الفلسفة ليس لها موضوع واحد وأن الأدب ليس له منهج واحد، فهل هي المفارقة التي تجمع بينهما، مما يسمح للفلسفة أن تتخذ الأدب موضوعا لها، ويسمح للأدب أن يتخذ من الفلسفة منهجا له، وكأننا هنا إزاء فلسفة الأدب.

المقاربة الفلسفية للأدب ليست حديثة، فقد عرفت منذ أن بدأ التأمل الفلسفي في كل شيء، ولكنها حيدت مع انتشار العلوم اللسانية وهيمنة النقد الأدبي الحديث، وهي اليوم تعود لضرورات معرفية لعل أولاها انشغال الفلسفة بتحليل النصوص وعدم الإكتفاء بصوغ النظريات والتأمل الأونطولوجي المجرد من جهة، ومن جهة أخرى اقتناع النقاد بضرورة الإنفتاح على المعرفة الفلسفية بعد أن جربوا المعرفة اللسانية. وهكذا استعان النقاد بمرجعيات فلسفية بداية من فينومينولوجيا هوسرل إلى غاية التأويلية والتداولية والتفكيكية، وأصبحت المقاربة الفلسفية تقدم للنقد مفاهيم وتصورات وطرق في التحليل والتأويل.

ولأنه يصعب الإحاطة بالظاهرة الأدبية فسنكتفي في دراستنا بتسليط الضوء على الظاهرة الشعرية، وكيف توجه إليها النقاد فلسفيا. وتتجه محاولتنا نحو رصد الحضور الفلسفي في الفكر النقدي المعاصر أي حضور التفلسف كحاجة معرفية وكممارسة نقدية إجرائية داخل الشعر.

هناك أكثر من رابطة تشد الشعر إلى الفلسفة والفلسفة إلى الشعر. هناك حوار دائم بينهما منذ القدم وحتى اليوم؛ إذ يتوخى الشعر إعادة فهم الوجود ومساءلة

الكينونة لتأسيس رؤية الإكتناه العميق، ومن ثم يغدو الشعر ممارسة هرمنيوطيقية يحضر في صلبها سؤال البحث عن المعنى، كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة، ولم يتخل الفكر الفلسفي عبر تاريخه عن السؤال الجمالي والفني وعن السؤال الشعري بشكل خاص، فالفلسفة تجد موقعها في الشعر في المستوى الثاني للتأويل (تأويل التأويل)، أو معنى المعنى، حيث تتخذ إما صورة تحريض للقارئ على طرح الأسئلة الفلسفية الصعبة حول: العالم، الإنسان، الحب، القيمة، أو صورة استنفار لحسه الفلسفي النقدي، وليس صورة أفكار فلسفية جاهزة وإما صورة برهان فلسفي [1]، **من هنا يمكن أن يقرأ الشعر قراءة فلسفية . فمن** السبل الممكنة **لمجاوزة الميتافيزيقا في بعدها التقني والعلمي، حسب هيدجر، هو ترسيخ البعد الشعري للفكر كإمكانية للتفكير في الحقيقة والوجود والإنسان.**

فبالرغم من أهمية هذا التحليل، وبالرغم من الحضور القوي للمقاربة الفلسفية للشعر في الدراسات الغربية الحديثة وفي الدراسات العربية الأولى، إلا أن النقد العربي الحديث والمعاصر لم يعطه الإهتمام الكافي ، فلم نجد دراسة معمقة عن هذه المقاربة النقدية الجديدة للشعر(المقاربة الفلسفية) ومستوياتها أو آلياتها التي تعتمد عليها في تعاملها مع الظاهرة الشعرية. ومن هنا يأتي اهتمامي بهذا الموضوع.

الإشكالية

شكل البحث في العلاقة بين الشعر والفلسفة منذ أمد بعيد موضوع مناظرات ودراسات، حاولت أن تضع اليد على مواطن التداخل والتقاطع بين الخطاب الفلسفي والخطاب الشعري. لا يسعى هذا البحث لطرح التساؤلات التي تختزل في نهاية التحليل ما يؤطر ماهية الفلسفة وماهية الشعر معا، باعتبارهما مجالين للنظر في الوجود وإعادة صياغته. بل يسعى ليتأسس على نقاط ارتكاز لا تقنع بالوقوف على الإختلاف

([1])- ينظر :عبدالهادي مفتاح، الشعر والفلسفة، ص 45 وما بعدها.

والإئتلاف بين طبيعة الخطاب الفلسفي والخطاب الشعري وتداخلهما، وإنما تسعى إلى سبر أغوار الخطابين عمليا وتطبيقيا من وجهة نظر نقدية، ومن ثمة فإن معالجة موضوع "المقاربة الفلسفية للشعر" من هذه الزاوية من شأنها أن تفضي إلى تساؤلات جديدة حول الإطار المرجعي وأدوات اشتغال الخطاب النقدي الفلسفي للشعر.

انطلاقا مماسبق فإن التحليل الفلسفي للشعر يثير قضايا فلسفية تشتمل على أسئلة من النوع الأنطولوجي والإبستمولوجي من مثل: ما مدى مشروعية الدراسة الفلسفية للشعر؟ ما الذي نقرؤه فلسفيا في الشعر؟ ماهي المرجعيات الفكرية والفلسفية التي يعتمدها الناقد في تحليله للشعر؟ ماهي الأدوات الإجرائية التي يستعملها في تحليل الشعر؟ وماهي الإضافات التي يقدمها في دراساته الفلسفية للشعر؟ هل هذا الإنتقال من الجمالي إلى الفلسفي، رغم ما تقدمه الفلسفة للشعر والنقد معا، يحافظ على القيمة الجمالية للشعر، أي هل يحافظ على البعد البلاغي بكل تفاصيله اللغويةوالإيقاعية والبنائية، أم أنه يبقي على البعد الفلسفي للنص الشعري فقط؟ هل الدراسة الفلسفية للشعر بهذا الصنيع تتجنى على النص حين ترغمه على أن يخضع للفلسفة؟ ماهي طبيعة الحضور الفلسفي في الشعر العربي المعاصر؟ وإلى أي حد تنجح في الكشف عن خصائص النص الشعري المدروس؟ وأي هذه المستويات التحليلية للمقاربة الفلسفية أقرب للنجاح؟

وأسئلة أخرى مما قد يقتضيه البحث أثناء الإنجاز.

تلك أهم الأسئلة التي تؤطر إشكالية هذا الموضوع ويحاول البحث الإجابة عنها. فإن لم نقل كل شيء فحسبنا الإلمام بالقسط الذي يتعين عليه إزالة اللبس والغموض عن جوانب هذا الموضوع.

المنهج

الموضوع الذي نقوم بدراسته هو الذي يوجهنا إلى اختيار المنهج المناسب الذي سنعتمد عليه أثناء البحث، ولما كان اهتمامنا بمنظومة من الخطابات النقدية الفلسفية المتنوعة والمختلفة، والتي ستكون مصدر البحث، ارتأينا الاعتماد على:

1-وصف الظواهر المتواجدة في الخطاب النقدي، واستخراج أهم المميزات التي تسمه.

2-القيام بعملية تصنيف هذه الظواهر إلى مقاربات.

3-تحليل هذه المقاربات كل على حدة.

4-القيام ببعض المقارنات فيما بينها.

الدراسات السابقة المنجزة حول موضوع البحث

من خلال اطلاعنا على الأبحاث والدراسات النقدية، لم نعثر على دراسات معمقة وشافية، بل كل ما تيسر لنا لا يعدو كونه دراسات عامة عن التجربة النقدية والنشاط النقدي دون التركيز على المنهج الفلسفي في الدراسة وفي أحسن الأحوال إشارة إلى هذه العلاقة القائمة بين الفلسفة والشعر دون ملامسة حدودها والتعمق في البحث عن أساسياتها، فليس هناك درس بالفهم الذي نريد أن نعالجه في موضوع بحثنا هذا. فلم نجد دراسات تطبيقية اهتمت بالنظر في التحليل الفلسفي للشعر وبيان منهجيته وآلياته ومصطلحاته، معظم ما وجدناه دراسات تعيد النظر في العلاقات بين الفلسفة والشعر أو بين الفلسفة والأدب.

خطة البحث

حاولنا أن نرسم خطة نسير عليها أثناء رحلة البحث يحددها موضوع البحث.

فكانت على هذه الشاكلة:

مقدمة

- تمهيد: إشتغال الفلسفة بالشعر.
- الفصل الأول: مقدمات فلسفية في قراءة الشعر.
- الفصل الثاني: المقاربة الوضعية للشعر.
- الفصل الثالث: المقاربة الأنطولوجية للشعر.
- الفصل الرابع: المقاربة التأويلية للشعر.
_الفصل الخامس: المقاربة الواقعية الروحية للشعر.

الخاتمة.

سيكون التمهيد مخصصا للحديث عن الشعر باعتباره موضوعا للفلسفة من خلال النظر إلى كيفية تناول الفلاسفة للشعر والزوايا التي اهتموا بها من أفلاطون وأرسطو وأصحاب النزعة الرومانسية وصولا إلى فلاسفة العصر الحديث مع هيدجر ودريدا وآخرين.

أما الفصل الأول فهو قراءة في مجموعة من المقالات والفصول والكتب، أردنا أن نحصرها في فصل مستقل لكونها بحوثا جزئية لم يكن يشغلها الوعي المنهجي إلا قليلا، ولكنها في الوقت ذاته تعد مقاربات نقدية لأنها جمعت بين أمرين: نصوص شعرية من جهة ونقاد قادمين من ثقافة فلسفية أو موظفين لها، وهي على جزئيتها تؤكد أن الفلسفة لم تكن بعيدة عن قراءة الشعر وتأمله والتفكير فيه وتحليله، أحيانا تحت تأثير الفلسفة ذاتها ولكن أحيانا أخرى يتقمص الكاتب شخصية الناقد العادي.

إن نظرة سريعة للتفاوت الحاصل بين الأصوات النقدية ونوعية الخطابات التي تعيد التفكير في الكتابات الشعرية فلسفيا من خلال تأسيس فهم جديد للمعرفة متحرر من السمات التقليدية للمنهج العلمي، تجعلنا ندرك أن المنهج الفلسفي يتناول الكتابات الشعرية في كل حين بطريقة خاصة محددة ومتمايزة فهناك مناهج مختلفة للمقاربة الفلسفية وأكثر من طريقة حاولنا حصرها في هذا البحث في مستويات

متعددة.

الفصل الثاني: بعنوان" المقاربة الوضعية للشعر":حيث يتم الجمع بين نظريات النقاد الجدد والتحليل الفلسفي المنطقي (الوضعية المنطقية). اعتمادا على كتابات زكي نجيب محمود. وتطرقنا فيه إلى المراحل الفكرية التي مر بها الناقد في حياته الأدبفلسفية والتي أهلته للخوض في غمار التحليل الفلسفي، ثم أقمنا تأسيسا نظريا لأهم الآراء التي قدمها الناقد تجاه الشعر والشعراء، لنتوقف عند رصد أهم الآليات الإجرائية التي يستعملها في تحليل الشعر "أي البحث في اللغة الواصفة للخطاب النقدي عند زكي نجيب محمود".

الفصل الثالث : بعنوان" المقاربة الأنطولوجية للشعر" إنطلقنا من إطلالة على الأنطولوجيا باعتبارها السمة المميزة لهذه المقاربة الفلسفية، وقد اهتم هذا الفصل بالبحث في التصورات النظرية والإستراتيجيات الواصفة التطبيقية للدراسات النقدية للدكتور عادل ضاهر من خلال كتابه" الشعر والوجود " والدكتور وائل غالي اعتمادا على كتابيه "الشعر والفكر" و"معرفية النص"، فكان لزاما علينا أن نلج عالم أدونيس الشعري لنفهم الإطار الذي سيباشر فيه الناقدان عملهما النقدي، وتحدثنا عن الميتاتأويل كأداة منهجية للتحليل، هذا ما مكننا من استكشاف الآليات التحليلية التي تقوم عليها المقاربة الأنطولوجية للشعر معتمدين في ذلك على الإستراتيجيات الواصفة لهذا الخطاب النقدي.

إن تتبعنا لآليات المقاربة الفلسفية للشعر سيتم من خلال رصدنا للمصطلح النقدي؛ الذي يعطي النقد بعدا واصفا حين يسمي مادة الأدب اللغوية باللغة نفسها. كما أنه يؤكد البعد الماورائي للمفهوم حين يسمي المفاهيم بمفاهيم أخرى على أساس التجريد.

الفصل الرابع: بعنوان "المقاربة التأويلية للشعر" بحثنا فيه كيف تميل الدراسات النقدية المعاصرة خاصة الفلسفية منها إلى تجاوز الشعري والجمالي في النص الأدبي،

وذلك بالولوج إلى عوالم أعمق غورا وأبعد أثرا في صناعة النص الأدبي، والنص الشعري خاصة، من خلال الكشف عن القضايا الفكرية المضمنة في الشعر، وهذه هي القراءة التي يعتمدها عبد العزيز بومسهولي.

تسعى المقاربة التأويلية بما هي مقاربة فلسفية للشعرإلى إزالة الغموض عن بعض جوانب الشعر من وجهة نظر فلسفية، من خلال اعتمادنا على كتابين أساسيين لعبد العزيز بومسهولي هما: " الشعر والتأويل "، "الشعر الوجود والزمان "، وقد توقفنا عند عتبة العنوان، وعند التأسيس النظري الذي قدمه بومسهولي في كتابه "الشعر الوجود والزمان"، ثم قمنا بالبحث عن أهم الأليات الإجرائية التي تضمنها الخطاب النقدي عند بومسهولي.

أما الفصل الخامس المعنون ب "المقاربة الواقعية الروحية للشعر " فكان دراسة تحليلية لكتابات الناقد محمد شبل الكومي ورصدا لأهم مميزات هذا المنهج النقدي الجديد عنده.

وخاتمة هذا البحث، خاتمة نوضح فيها النتائج التي توصلنا إليها فيما يخص موضوع البحث.

الصعوبات

لقد عانى البحث والباحثة صعوبات كبيرة، ذُلل بعضها بالمتابعة الدؤوبة من الأستاذة المشرفة، وبعضها الآخر رافق البحث حتى لحظة كتابة هذه السطور. فقد كثرت المصادر التي تناولت فلسفة الفن وعلم جمال الأدب وعلم نفس الأدب وعلم الإجتماع والأساطير والقراءات التاريخية للفكر الإنساني، غير أن ما يعنيني منها بشكل مباشر قليل والموجود منها يتناول العلاقة النظرية بين الشعر والفلسفه، لكن ما يعد من قبيل المقاربات النقدية التطبيقية شحيح ونادر.

ولابد من الإشادة بكل الذين مدوا لي يد العون والرعاية في إنجاز هذا البحث، ولا سيما أستاذتي المشرفة أ.د آمنة بلعلى، التي بذلت معي جهداً كبيراً لتجعل هذه الأطروحة عملا قابلا لأن يعد بحثا أكاديميا.

تمهيد

إشتغال الفلسفة بالشعر

الشعر والفلسفة حقلان متكاملان، فهما يتضافران معا للكشف عن أعمق ما في الإنسان والطبيعة والعالم، والنبش عن الممكن في المستحيل، وعن الضروري في العارض، وعن العارض في الضروري، وهكذا يكملان بعضهما البعض، فيتمم الشعر عمل الفلسفة وتواصل الفلسفة عمل الشعر، إذ "تشكل الفلسفة ومهارة نظم القصيدة، اللتان يخيل إلينا غالبا أنهما جد متباعدتين إحداهما عن الأخرى، ثنائيا يكون فيه اتحادهما وديا تماما[1].

وأول أوجه التشابه بين الفلسفة والشعر هي تلك الخاصية التي يقدمها لنا تاريخ كل منهما ألا وهي غموض ماهيتهما، إذ لا يمكن أن نتوصل إلى تعريف محدد للشعر وللفلسفة، ومن أجل التأسيس لمثل هذه العلاقة سنعتمد تعريفا للفلسفة يوضح هذه العلاقة التواشجية بين الفلسفة والشعر.

إن للفلسفة معنيين عرفت بهما: فهي إما أن تفهم بمعنى الحكمة التي استخلصها صاحبها من تجربته الحية كما مارسها في حياته وعاناها فجاءت عباراته بيانا عن ذات نفسه وما اختلجت به تجاه الكون والإنسان، "وإما أن تفهم بمعنى التجريدات الصورية التي يستخلصها المفكر من مفاهيم العلم وقضاياه ابتغاء أن يصل إلى المبادئ الأولى التي تقع من العلوم مواقع الجذور من الشجر، دون أن يدع شيئا من أهوائه وميوله يتسلل إلى عمله" [2]، فالمعنى الأول للفلسفة قديما يعني محبة الحكمة، أما الثاني فهو حديث وهو العلم بمبادئ الأشياء وعللها الأولى، "وهو مأخوذ من الموضوعات الثمانية، التي تعالجها الفلسفة حديثا، وهي "ما بعد الطبيعة؛ فلسفة الطبيعة، علم النفس، المنطق، علم الجمال، الأخلاق، فلسفة القانون، علم الإجتماع، فلسفة التاريخ" [3]، وما وما يخدم الأدب عموما والنقد خصوصا، من بين هذه الموضوعات الفلسفية الثمانية،

---

[1]- ألكسندر غوتليب بومغارتن، تأملات فلسفية حول بعض المسائل ذات الصلة بجوهر القصيدة، نقلا عن: كريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، تر: ريتا خاطر، مركز دراسات الوحدة العربية (المنظمة العربية للترجمة)، بيروت، لبنان، ط 1، 2013، ص 345.

[2]- زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط3، 1982، ص 52.

[3]- أ.س.رابوبرت، مبادئ الفلسفة، تر: أحد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1973، ص 21.

هو فلسفة الجمال، لوقوع الأدب في دائرته.

ومع ذلك فإن العلاقة بين الفلسفة والشعر واقعة بين أخذ ورد، إذ أنهما "ليتباعدان أشد ما يكون التباعد بين شيئين حين تدور الفلسفة في مثل هذا التجريد المفرغ العاري، وأنهما ليتقاربان حين تكون الفلسفة هي حكمة الحياة عند صاحبها إنهما يتباعدان حين تريد الفلسفة أن تقول الحق خالصا لا جمال فيه، ويريد الشعر أن يصوغ الجمال خالصا لا حق فيه، لكنهما يتقاربان حين يريد الفيلسوف أن يسوق الحق مكسوا بثوب الجمال، أو حين يريد الشاعر أن يصوغ الجمال منطويا على حق [1]، وهذه العلاقة قديمة متواصلة لا يمكن الفصل فيها بين الإنتاج الفكري والإنتاج الأدبي بأي شكل من الأشكال، ويؤكد ذلك جان فال الذي يقول:"إنه لا يوجد في حقيقة الأمر فرق جوهري بين الفلسفة والشعر، وفي أحيان كثيرة كان من بين الفلاسفة شعراء موهوبون كأفلاطون وأوغسطين ونيتشه وسارتر"[2]، ويقول أمين الريحاني، في السياق نفسه: "إن بين الشعر الكوني الروحي وبين الفلسفة التي تقرن المادة بالروح، صلة متينة ونسبا قديما يمت إلى أفلاطون وهوميروس ومن تقدمهما، والحق يقال أن في فلسفة أفلاطون شعرا صافيا، وفي شعر هوميروس فلسفة سامية، ولهذا لا يمكن لأي إنسان أن يكون شاعرا كبيرا دون أن يكون فيلسوفا عميقا لأنهما ينهلان من معين الإنسانية الواحد"[3].

لقد جرت العادة أن يرصع الفيلسوف كتاباته بشواهد شعرية يدعم بها حجته ويبرر موقفه، فالشاعر "يقتبس من أنوار الفيلسوف، والفيلسوف يختلس من أشعة الشاعر، وهما لا ينسيان هذا النسب العالي، والإخاء الروحي في أشد أوقات الخلاف ولهذا قال كيتس إن الجمال حق والحق جمال"[4].

---

[1] _ زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص ص 52، 53.

[2] _جوزيف بوخنسكي، مدخل إلى الفكر الفلسفي، تر: محمود زقزوق، مكتبة الانجلوالمصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1973، ص16.

[3] _أمين الريحاني، أنتم الشعراء، مطبعة الكشاف، بيروت، لبنان، د ط، 1933، ص ص 29-30.

[4] _علي أدهم، بين الفلسفة والأدب، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1945، ص 98.

هكذا يتحول الشاعر إلى فيلسوف، ولا يمنع هذا أن يحدث العكس، أي أن يتحول الفيلسوف إلى شاعر، وانطلاقا من هذا المبدأ، فقد تعرض الكثير من الأدباء إلى البحث في الحياة والموت وتغير العالم، وأبدية الله، ولا نهاية الكون، ونظروا إلى كل ذلك نظرات خاصة جمعت بين العمق الفلسفي والأسلوب الأدبي مما جعلهم أدباء فلاسفة في نفس الوقت، ففوليتر كان أديبا فيلسوفا، تغذي فلسفته أدبه ويسمو أدبه بفلسفته، وكان برهيه أصدق تعبيرا من فولتير حين قال: "إن ثمة أعمالا أدبية نجد فيها أن الروائي قد تحول إلى مفكر جدلي، كما أن ثمة أعمالا فلسفية نجد فيها أن المفكر الجدلي قد تحول إلى روائي" [1].أما الحديث عن الفلاسفة الشعراء فيقودناإلى أمثال: رالف والدو، أمرسون، هنري ديفيد، ثورو الأمريكيين وفرنسيس بيكون الإنجليزي فقد "كان أمرسون وكان ثورو يعبران عن الإتجاه المثالي تعبير شاعر ينطق لسانه بما يخفق به قلبه، إنهما تناولا الفلسفة كما تناولها الهواة، لا كما يتناولها المحترف" [2] ونحا بيكون نفس المنحى إذ كان "بيكون أديبا فيلسوفا أو فيلسوفا أديبا، يصوغ أفكاره في صورة مجسدة شأن الشعراء في صياغة اللفظ" [3]، فاستعمال الأساليب الشعرية التصويرية، أقدر على تقريب الأفكار الفلسفية العميقة، وذلك يمنح الأفكار الفلسفية المجردة قوالب محسوسة.

إن العناية الفائقة بالكلام هي المهمة الوحيدة التي يجد المفكر نفسه حريصا عليها، إن عمله كمفكر يقتضي منه أن يجد العبارة المناسبة للتعبير عما يراه ضروريا لأن يقال، وما أكثر ما يتوقف فن التفكير الجيد على فن التعبير الجيد، وهذا ما يفسر كون نجاعة أي خطاب فلسفي وجدته تكمنان أساسا في قدرته على ابتكار المفاهيم والمصطلحات واللغة الواصفة، ويجعل لكل فلسفة متميزة عن غيرها جهازا مفاهيميا متكاملا له حقل دلالته الخاص.

---

[1] _ أحمد محمد عليان، جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 61.

[2] _ زكي نجيب محمود، حياة الفكر في العالم الجديد، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط2، 1982، ص 81.

[3] _زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط7، 1982، ص 51.

إن للشعر والفلسفة جذرا مشتركا، إنه الوجود أوالحقيقة، كأرضية يتجذر في تربتها الفكر، فالتفاعل الحاصل بين الشعر والفلسفة مرده امتلاك الشعر حرية وشمولية تؤهلانه لتجاوز حدود المنطق إلى آفاق رحبة لإدراك الوجود، ولإمكانيات الشعر التي تكسر الحدود وتكشف ما وراء الحجب، فالشعر يؤسس الوجود بواسطة الكلام.

فإذا اجتمعت حكمة الفلاسفة مع عبقرية الأدب، أمكن الإلتقاء بين الكتابة الفلسفية والكتابة الأدبية، بل قد تتزاوجان في نص واحد طالما أن "الفكر، الخيال والعاطفة، ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف النسب، وتغاير المقادير، فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه دون نصيب الشاعر، ولابد للشاعر الحق من نصيب في الفكر ولكنه دون نصيب الفيلسوف، فلا نعلم فيلسوفا واحدا حقيقيا بهذا الاسم كان خلوا من السليقة الشعرية، ولا شاعرا واحدا يوصف بالفطنة كان خلوا من الفكر الفلسفي"[1].

ولئن قال النقاد بضرورة الفصل بين الشعر والفكر، وأمكن قبول هذا الموقف في الماضي، باعتباره نتيجة عامل حضاري، "فلا يمكن تسويقه اليوم لأنه لا يناقض العامل الحضاري فحسب، وإنما يناقض أيضا معنى التجربة الشعرية، وقد عبر الشعراء من خلال عواطفهم وانفعالاتهم عن موقفهم الفكري، مع العلم أن هذا الموقف ليس نظاما فلسفيا ومذهبيا يقدم العالم في مجموعة من العلاقات المنطقية، وإنما هو فكر متوهج برؤى الحدس، ومغلف برموز الجمال، وبهذا يصبح الفكر شعرا ويصبح الشعر فكرا، لأنهما نوع من الإبتكار الأسطوري، فالشعر فلسفة من حيث هو محاولة لاكتشاف الجانب الميتافيزيقي من العالم، والفلسفة استبطان المعالم وجهد لتملكه"[2].

وفي امتزاج الفكر بالشعر، تظل نسب هذا الإنصهار في حدود معينة إذا تجاوزها أصبح خطرا على الإثنين، إذ يستحيل الشعر إلى تجريد شكلي والفكر إلى هشاشة في بنائه

---

[1]_ حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص 429.

[2]_ أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص ص 254، 256.

المنطقي.

إن الفلسفة والأدب –الشعر على وجه التحديد-رغم تعبيرهما المشترك عن الوجود فإنهما ليسا شيئا واحدا، وطريقة تعبيرهما عن هذا الوجود ليست واحدة، ولهذا لا يجوز أن يستحيل الشعر في الفلسفة إلى صور ذهنية، كما لا يجوز أن تندمج الفلسفة بالشعر فيخف وقارها، وتحول إلى خيالات لا طائل منها، فالفيلسوف والشاعر لا يقولان شيئا واحدا. بل إنهما لا يتطابقان في القول. فالأول يسعى لأن يلتقط الكلام الصادر عن الوجود أما الشاعر فإنه إذ يصغي للغة كمجمع لقول الحقيقة في ماهيتها الفنية يسعى لأن يسمي شيئا أكثر سموا وأصالة. لكن دون أن يعني ذلك عدم قابلية كل منهما للتفاعل والإقتباس والتجاور مع الآخر، وقد عبر ايميل برهيه عن هذه الخصوصية وهذا التمايز بقوله: "إنه يجدر بنا ألا نمضي في التقريب بين الفلسفة والأدب إلى نهاية الشوط، إذ من المؤكد أن الشيء الرئيسي في الأدب (على العكس من الفلسفة) إنما هو الفن ما دمنا ننشد فيه المتعة لا الحقيقة، ونتوخى اللذة الفنية لا التعليم العقلي، فالأديب إنما يقدم لنا عملا فنيا نرتاح إليه ونستمتع به ونستغرق فيه، وهو إذا حاول أن يحشد في عمله الفني أدلة عقلية أو براهين فلسفية أو مذهبا مجردا فإنه قد يفسد عندئذ كل ما في عمله الفني من ذوق أدبي"[1].

ويمكن أن نجمل كل ما تطرقنا إليه من علاقة الفلسفة بالشعر، في الجدول التوضيحي التالي[2]:

---

[1] زكريا ابراهيم، مشكلة الفلسفة، دار مصر للطباعة، مصر، ط3، 1971، ص 70.

[2] نقلا عن: نظرية الأدب، والنقد عند زكي نجيب محمود، لزهر فارس، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، العام الجامعي 2009 _2010، ص38.

ما تقدمه الفلسفة للأدب	ما يقدمه الأدب للفلسفة
توليد المعاني وإثراؤها.	توسيع الخيال واستعمال التصوير.
رؤى عميقة للكون والإنسان والحياة.	تبسيط الرؤى الفلسفية العميقة.
أساليب التجريد والإستنباط.	أساليب التجسيد والتمثيل.
طرائق القياس والإستنتاج.	طرائق التشخيص والأنسنة.
بلورة أسس المدارس الأدبية.	تنشيط المذاهب الفلسفية.
تزويد النص الأدبي بالحركية والتجادلية.	تزويد النص الفلسفي بالعواطف والإنفعالات.
إعانة نقد الأدب بآليات مستحدثة للقراءة.	إعانة المنطق بالمعرفة الحدسية والوجدانية.
ترقية نقد الأدب من الإنطباعية إلى العلمية.	ترقية لغة التفلسف من الوظيفة الإبلاغية إلى الوظيفة الإنشائية.
تشجيع الأدب الفلسفي.	تشجيع الفلسفة المتأدبة.

الشعر موضوعا للفلسفة "رحلة المفهوم"

الشعر والفلسفة مجالان معرفيان متكاملان رغم ما يقال عن تناقضهما، "إذ لا يمكن أن نعثر على الإنسان الكامل في الفلسفة، ولا نعثر على كلية الإنسان في الشعر، في الشعر نعثر مباشرة على الإنسان الملموس والفردي، وفي الفلسفة نجد الإنسان في تاريخه الشمولي[1].

لكن آراء الباحثين تضاربت حول علاقة أحدهما بالآخر، وحول التداخل والتفاعل بينهما، " فأنكر باحثون هذا التداخل وهذا التفاعل، ورأوا أن ثمة فرقا

[1]_ ماريا ثاميرانو، الفلسفة والشعر، تر: محمد البخاري بن سيد المختار، د.كارلوس بارون نابليون، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، دط، 2008، ص 29.

كبيرا بين الإنتاج الفلسفي والإنتاج الأدبي، على اعتبار أن الأدب محكوم بالفنية والصياغة الجمالية، والفلسفة محكومة بالغلبة العقلية، والنظرة الشاملة لمختلف نواحي الحياة والوجود مثل: أفلاطون، أرسطو، كارناب...، ورأى آخرون أن الفلسفة والشعر شكلان متجاوران من أشكال الإنتاج الفكري والإبداع العقلي محورها الإنسان في وجوده وكينونته"[1]، فمعظم فلاسفة اليونان، حتى قبل أفلاطون، قد استخدموا الشعر في التعبير عن بعض أفكارهم الفلسفية، وأحيانا كلها، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر، هيراقليطيس، انكسمندريس، الذي صاغ الكثير من أفكاره الفلسفية في عبارات شبه شعرية، وبرمندريس- زعيم المدرسة الأيكية الذي نظم قصيدة طويلة أودعها خلاصة تفكيره الميتافيزيقي، وهوميروس الذي وضع في ملحمتي: الإلياذة والأوديسة، الكثير من أفكاره وآرائه الفلسفية، مثل هؤلاء فعل حكماء الشرق الأولون الذين وضعوا أفكارهم وآراءهم الفلسفية في ملاحم ومنظومات شعرية، ومن ذلك ملحمة قلقامش السومرية التي نظمت شعرا في الألف الثاني قبل الميلاد، و"الشهنامة" الفارسية المعروفة بنشيد الفرس البطولي، و"الراجفيدا" التي عبرت عن الأفكار والميثولوجيا الهندية بشكل شعري وحمل كذلك الشعر العربي عبر عصوره المختلفة الكثير من هموم الفلسفة وقضاياها، وعبر عن أفكارها ومضامينها، وظل يواكبها حتى تحولت إلى نوع من التكامل والتجريد[2].

أفلاطون:

يعد القالب الشعري، في تاريخ الفكر الإغريقي، أساس القول في معظم الخطابات، بحيث كان يتخذ هذا الفكر من الصياغة الشعرية شكلا مفضلا للتعبير عن حقائقه ومضامينه، وهكذا كان شأن جل المشتغلين بالحكمة آنذاك إلى غاية الحقبة السقراطية

[1]_ ينظر: أحمد محمد عليان، جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، ص ص49-50.

[2]_ ينظر: المرجع نفسه، ص51.

الأفلاطونية [1]، حيث بدأ أفلاطون يفك أواصر هذا التلاحم بين الفلسفة والشعر خاصة في كتابه "الجمهورية" وعلى وجه التحديد الكتاب العاشر، حيث شن هجومه الشهير على الشعر والشعراء وعلى الفن بصفة عامة من وجهة نظر فلسفية.

ويمكن القول بأن السبب الوجيه الذي جعل الأفلاطونية تصطدم بالشعر هو " كون الشعر كان مستأثرا بالهيمنة على ذلك الفضاء الذي أرادت الأفلاطونية من حيث هي صياغة جديدة لنموذج الخطاب العقلاني بأن تأسس فيه للجدل والحوار كمنهج فعال لعرض سلطة الحقيقة "[2].

كان أفلاطون يسعى إلى تأسيس جمهورية فاضلة، لكن دون شعرا، يحكمها الفلاسفة وحدهم لأن في استطاعتهم إقرار العدل والفضيلة والخير العام يقول: "مالم يصبح الفلاسفة ملوكا في بلادهم، أو يصبح أولئك الذين نسميهم الآن ملوكا وحكاما فلاسفة جادين متعمقين، وما لم تتجمع السلطة السياسية والفلسفة في فرد واحد، وما لم يحدث من جهة أخرى أن قانونا ما يصدر باستبعاد أولئك الذين تؤهلهم مقدرتهم لأحد هذين الأمرين دون الآخر من إدارة شؤون الدولة، ما لم يحدث هذا كله فلن تهدأ حدة هذه الشرور التي تصيب الجنس البشري بأكمله"[3].

يرى أفلاطون أن إنتاج الشعراء لا يرقى إلى مستوى الإبداع والسبب في ذلك راجع إلى كون الشعراء يظلون مرتبطين بالمعرفة السائدة عند العوام، وأنهم يقيمون معرفتهم على المعرفة العامية، كما أنهم يسخرونها في إرضاء العوام . يقول: "مع ذلك فإنه (الشاعر) لم يتردد في المحاكاة دون أن يعرف الجانب الذي يجعل كل شيء حسنا أو قبيحا، إن ما يبدو جميلا للعوام والجهلة، سيكون هو بالضبط ما سيحاكيه الشاعر" [4]، ويواصل أفلاطون تهجمه على الشعراء وذلك بربط الإنتاج الشعري بالأشباح: "إن فن

---

[1]_ ينظر:عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، منشورات عالم التربية –الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 73.

[2]_ عبد الكريم الصامتي، أفلاطون بين الفلسفة والشعر، الحوار المتمدن، ع 43 38، تاريخ: 07-09-2012.

[3]_أفلاطون: الجمهورية، دراسة وترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 ص 355

[4]_ أفلاطون: الجمهورية، ص، 240.

المحاكاة بعيد إذن عما هو حق، إذا كان في استطاعته انجاز كل شيء، فذلك لأنه لا يحس، على ما يبدو، بجزء صغير من كل شيء، وما هو الجزء الصغير إلا شبحا"ثم يضيف: "إن مبتكر الأشباح (الشاعر) لا يفهم شيئا فيما يخص الواقع أنه لا يعرف سوى الظاهر"[1]، فالمحاكاة حسب أفلاطون لا تخلق سوى ما هو وضيع، ويؤاخذ أفلاطون الشعراء على عدم نفاذهم إلى أعماق الأشياء، حينما يعتبر أن مرجعية الشاعر لا تخرج عن إطار الصور أو الظل أي عما هو ظاهري، ويؤكد، كذلك على أن العنصر الفاعل في التعامل مع هذه المرجعية يختزل على العموم في المشاعر والأحاسيس الحيوانية، أي المكون السيئ للروح، "إنناعلى حق في مهاجمته(الشاعر) ووضعه في المكانة ذاتها التي نضع فيها الرسام، ذلك لأنه يشبهه في كونه ينجز أعمالا ذات ثمن بخس، إذا ما قارناها بالحقيقة، وإنه ليشبهه أيضا في العلاقات التي تربطه بجزء من الروح ذي الشمن البخس أيضا، بينما لا تجمعه أية علاقة بالجانب الأفضل منها"[2].

يفصح أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية، على أن رفضه الشعر جاء نتيجة تناقض هذا الأخير، في نظره، مع تأسيس الدولة وسن قوانينها، ومن ثمة مع تحقيق العدالة وباقي الفضائل الأخرى إن الفلسفة وحدها هي التي يكون في استطاعتها تحقيق مثل هذه المهمة.

لقد أقام أفلاطون تعارضا عنيفا بين الفلسفة والشعر، ترتب عن هذا الصراع، إدانته للشعر لصالح الفلسفة.

أرسطو

بعد أفلاطون، يأتي أرسطو ليناقش تلك العلاقة الحميمية بين الشعر والفلسفة، على النحو الذي عرضه في كتابه المشهور "فن الشعر". لقد عقد أرسطو مقارنة مطولة

[1]_ أفلاطون، الجمهورية، المرجع نفسه ص: 534.

[2]_ نفسه، ص 535.

بين الشعر والفلسفة، والتاريخ والفلسفة جاء فيها أن "الشعر أكثر نزوعا فلسفيا، وأكثر خطورة من التاريخ، وأنه يتعامل بالكليات بينما يتعامل التاريخ مع الخصوصيات وأن الشعر لا يهتم بما حدث وإنما بما يمكن أن يحدث، وأنه يفضل الإحتمالات غير الممكنة على الممكنات غير المحتملة" [1]، ثم إنه في موضع آخر يجعل الشعر يقترب من الفلسفة ويتجاوز التاريخ لأن الشعر يبحث عن الحقيقة سواء في الخيال بما هو صورة للحقيقة من حيث هي إمكان، أو في الأسطورة بما هي تعبير رمزي عن الحقيق.

لقد أقام أرسطو في كتابه فن الشعر نوعا من التصالح بين الفلسفة والشعر، إذ يذهب إلى أن الغاية من الشعر ليست بلوغ الحقيقة وتبليغها إنما له وظيفة علاجية عن طريق ما أسماه بالتطهير.

إن التطهير بالنسبة لأرسطو ليس مجرد علاج، فهو أيضا من الوسائل التي تحقق المتعة لدى المتلقي، فإلى جانب المتعة الجمالية التي تر تبط بالبناء الخيالي الذي تسمح به التراجيديا من خلال تحقيق المحاكاة والإيهام المسرحي، هناك المتعة التي تتولد من عملية التطهير، وهذا ما تطرق إليه بن سينا في شرحه وتلخيصه لكتاب أرسطو.

إن الصلة بين الفلسفة والشعر وثيقة، وتزداد هذه الصلة وضوحا من خلال الفلاسفة الشعراء بدءا من اهتمام أفلاطون و أرسطو بفن الشعر و بالشعراء، سواء فيما اعتمده أفلاطون سببا لطرد الشعراء من جمهوريته، إما لتشويههم الأشياء أو لتلاعبهم بانفعالات الشباب ومشاعرهم ومساعدتهم في ذلك على نشر الرذيلة، أو فيما عرض له أرسطو من تحليلات للأفعال والأخلاق في المأساة أو فيما صوره عن عاطفتي الشفقة أو الرحمة أو الخوف، وكأنه يجمع بين الأبعاد النظرية والإنفعالية، أي بين مادة الفيلسوف والشاعر معا.

[1]_ أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1967، ص 140.

فلاسفة الإسلام

في العصور الوسطى اهتم فلاسفة الإسلام بالتعبير عن المعاني الفلسفية بأساليب شعرية أو بصياغات رمزية، "وتأتي رسالة الفارابي في قوانين صناعة الشعر حين يتحدث عن الألفاظ وعن المحاكاة وأصناف الأشعار والمسائل الأخلاقية، وما نسب من الأقاويل إلى الحكيم أرسطو"[1]، يقول الفارابي: "والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي التي هي جد، ومنها ما شاء أن تستعمل في أصناف اللعب، وأمور الجد هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية وتلك هي السعادة القصوى"[2].

تركز فلسفة الفارابي على الجانب التخييلي من الشعر، بصوره الجزئية والكلية حيث ذكر الفارابي أن "طبيعة الشعر صورة ترسم أولا، فخبرة خاصة تستدعيها هذه الصورة المرسومة من ماضي ذكرياتنا، ثانيا، فوقفة سلوكية نقفها إزاء العالم بناء على هذه الخبرة الخاصة. ثالثا[3]، وهذا النوع من التفكير في الشعر لم ينتقل إلى النقاد العرب وإلا لكان هناك ما يمكن أن يدرج في سياق النقد الفلسفي في تلك المرحلة وما بعدها، مع استثناء قد يمس حازم القرطاجني الذي واجه الشعر بالمنطق والفلسفة. فقد ذهب الفارابي إلى البحث في البنية العميقة للشعر والحفر في الموجهات الأساسية له وعمل على استكشاف مكوناته الأولية التي تقف في مرحلة ما قبل اللغة، إنه تحليل إبستمولوجي ونفسي لم يستفد منه النقاد في تلك الفترة.

ثم تأتي مقولات أبي علي الحسين بن سينا في كتابه "الشفاء" عن فن الشعر، والصيغ الشعرية، وأصناف الأشعار، ونوعيات التشبيه والمطابقة، وحسن ترتيب الشعر، وأجزاء الكلام، وقسمة الألفاظ، وموافقتها لأنواع الشعر، وهو يسجل ضربا من هذا التداخل المعرفي بين مادة الفيلسوف، ومادة الشاعر من خلال نظمه لمذهبه الفلسفي في

---

[1]_ عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 103.

[2]_ ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2007.، ص144.

[3]_ زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 230.

خلود النفس بقصيدة عينية مشهورة [1]. وهو بهذا يحلل الظاهرة الشعرية مدركا الفرق بين خطابها الخاص وخطابات اللغة الأخرى غير الأدبية، ويركز على المستوى البنيوي والبلاغي للشعر ومن يقرأه بلغة النقد المعاصرة يمكن أن يصنفه في خانة محللي الخطابات.

ثم يقدم أبو الوليد بن رشد على تلخيص كتاب أرسطوطاليس "فن الشعر" فيتوقف عند المتكلم في صناعة الشعر، وأنواع الأشعار وتصنيفها بين مدح وهجاء، وعند طبيعة المحاكاة فيه، وتوزيع الشعراء بين المطابقة والتحسين والتقبيح، ثم يعقب ذلك توقعه الخاص عند صناعة المديح، وطبيعة أوزانها أو ما أسماه بباب الكيفية الذي أكمله بحديثه عن باب الكمية فيها، ولديه عرض مؤلف حول الموضوعات والخواتيم وأنواع الإستدلالات، وترجيح تشبيهات معينة لبعض الشعراء، وتفصيل الإجادة في القصص، حين يستقصي وصف الشيء أو القضية التي يتناولها تصويرا، وهو بذلك يستكمل حلقة المشاركة الفعلية بين هذه المواد المتداخلة فكرا وفنا [2]. لقد انطلق ابن رشد في تحليله من منظور كلي للشعر، فعرض لفكرة المحاكاة أولا ثم الهوية اللغوية للشعر ثم تشكلاته البلاغية والإيقاعية، ولم يكتف بذلك بل إنتبه الى البعد التداولي والحجاجي حين تحدث عن الإستدلال والترجيح.

لقد فطن حكماء البشرية إلى أن الحقيقة قلما تتجلى سافرة، وأنها كثيرا ما تتخفى وراء الأساطير والخرافات، والرموز والأقاصيص والحكم، و"أن الفيلسوف مهما حاول أن يحكم عقله في كل بشيء، فإنه لابد أن يجد نفسه محمولا على أجنحة الخيال إلى عالم تختلط فيه الحقيقة بالشعر، ويمتزج فيه الواقع بالمثال"[3].

يعلق "رينيه ويلك" في كتابه "نظرية الأدب" على هذا النوع من الشعر الفلسفي، وعلى قضية التداخل بين الشعر والفلسفة يقول: "هل يغدو الشعر أفضل إذا كان فلسفيا

---

[1] _ عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 102.

[2] _ عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص ص 103-104.

[3] _زكرياء إبراهيم، مشكلة الفلسفة، ص 174.

بصورة أكبر، وهل يمكن أن يحكم على الشعر بحسب قيمه الفلسفية التي يتضمنها أو بحسب الأصالة الفلسفية ودرجة تعديله للفكر التقليدي؟ إن التزام الحق بين الفلسفة والشعر إنما يقع حين يوجد شعراء مفكرون مثل: أمباذوقليس في عصر ما قبل سقراط في اليونان أو خلال عصر النهضة حين كتب فيشينو أو جيورادنو فلسفة شعرية، وشعرا فلسفيا، وأخيرا في ألمانيا عندما كان غوته شاعرا وفيلسوفا في وقت معا" [1].

وفي الحديث يشكل الشعر والوجود بؤرة رؤيوية تكاملية تدرك الكينونة بوصفها انفتاحا للموجود، لذا" ما فتئ هايدجر باعتباره باحثا أصيلا في العلاقة التواشجية بين الشعر والفكر يؤكد بأن الإنسان لا يستطيع معرفة ما لا يمكن حسابه، أي أن يصونه في حقيقته إلا انطلاقا من مساءلة خلاقة وقوية تستمد من تأمل أصيل، فهذا الأخير يحمل إنسان المستقبل إلى مكانة بين الإثنين، الوجود والموجود، حيث يكون من طبيعة الوجود، والحالة هذه أن يظل غريبا في قلب الموجود، وهذا المكان هو الكينونة هنا أو الوجود في العالم (الدازاين) باعتباره مجالا لدينا، لانفتاح الوجود وانسحابه واحتجابه في آن واحد، ويشير هنا إلى هولدرلين باعتباره شاعرا له دراية بخصوص هذا الموضوع" [2].

ويستمر المزج بين الفلسفة والشعر واردا لدى الشعراء على تعدد في نوعية الصياغة وطبيعة المعالجة، فقد سما الأدباء إلى آفاق فكرية سامية، "فحظي كل من بلزاك، هوغو، برناردشو، شيللي، جيد، بروست، ريلكه، غوته، فاليري، باهتمام الفلاسفة، كما حاولت الرومانسية أن تجمع بين الشعر والفلسفة، يقول شليغل "ينبغي لكل فن أن يصير علما، ولكل علم أن يصير فنا، إن على الفلسفة والشعر أن يتحدا" [3].

---

[1]_رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: جمعة محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 147.

[2]_ عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، ص07.

[3]_ Schelgel. Fragments critques, n°115

نقلا عن عبد الهادي مفتاح الفلسفة والشعر، ص 104.

الشعر يتكلم فلسفة عند العرب القدماء

إن هذه الإطلالات الفكرية والفلسفية تتابعت في البروز والتوسع، في المشرق أيضا، حيث تداخلت الفلسفة بالشعر وتفاعلت مع مضمونه، ولاسيما بعد ظهور الإسلام، وهو ما بدا واضحا في أشعار ابن الفارض، وابن عربي، وأبي العتاهية، وفي الكثير من شعر الصوفية والزهد المليء بمثل هذه الإشراقات التي تكاد تشكل مواقف فلسفية كاملة الظهور.

ومن ذلك، مثلا، شعر أبي نواس، فنحن لو تقصينا المستوى الفلسفي والوعي المنطقي في شعر أبي نواس لوجدناه أكثر صقلا وأكثر عمقا، ولبدا لنا المنطق عنده رفيق الشاعرية الرقيقة. والإحساس المرهف، ولاسيما حين ينشد تائبا إلى ربه الكريم.

ومن يتصفح شعر ابن الرومي سيعثر على الكثير من المضامين الفلسفية فيه، وسيراه يستخدم أسلوب التعليل والإستدلال المنطقي في الكثير من أبياته الشعرية، ومن ذلك ما نظمه مثلا في رثاء ولديه.

لقد كان ابن سينا هو الآخر فيلسوفا شاعرا في بعض أعماله وقد أراد أن يحمل بعض شعره، موقفا فلسفيا كامل، وما قصيدته العينية في خلود النفس وعلاقتها بالبدن إلا الدليل القاطع على قدرة الشعر على التعبير عن موضوعات فلسفية ودينية بالغة العمق ولكنها وبسبب التصاقها بالإنسان كانت أكثر تأثيرا من خلال الشعر بالمقارنة مع لغة الفلسفة فالنفس في شعر ابن سينا، تعتبر جوهراروحيا انحدرت من العالم العلوي إلى الدنيا، وحلت في الجسد، وغدت أسيرة فيه تتقاذفها أغراضه وأهواؤه، لكن راحتها وسعادتها إنما هما في النجاة من سلطان المادة وفي التسامي نحو العالم العلوي الذي هبطت منه.

وقد التقت الفلسفة بالشعر في الثقافة العربية في الشعر الصوفي خاصة، وهو الشعر الذي يعدّ فضاء مكن للشعر والفلسفة أن يعيشا معا دونما أية تناقضات، وأن يشكلا هوية معرفية ولغوية واحدة متجانسة متداخلة بشكل لم يعرفه أي خطاب آخر

في الثقافة العربية وربما في غيرها أيضا.

الفلسفة والشعر عند الغرب

ومن أبرز النماذج في الشعر الأوروبي مسرحية "فاوست" للشاعر الألماني غوتهGoeuthe التي تبحث أزمة الحضارة الغربية وصراع الإنسان بين الله والشيطان وأثر العلم والعقل في وجوده ومستقبله وحاجته إلى الحقيقة دون سواها،

يعد غوت ه، محور الأدب الألماني، فهو شمولي العبقرية، كتب في جميع الأنواع الأدبية، "فكان شاعرا غنائيا، وروائيا ومفكرا، وكاتبا مسرحيا، وعالما ذا تصورات فعالة، فبين الجمع بين فلسفة النو ر، الفلسفة العقلانية الصارمة، وبين نزعة التقوية[1]" القائمة على الحدس الرهيف، والإيمان البريء، استطاع أن يعتصر الفلسفة في الأدب، ويعتصر الأدب في الفلسفة حتى أن القارئ لنصوص غوته، وإن كانت مترجمة، لا يعرف إن كان يقرأ أدبا متفلسفا أو فلسفة متأدبة.

بالإضافة إلى بعض قصائد الشاعر الفيلسوف "يوهان هولدرلين" التي كانت بمثابة إلهام لعدد كبير من الفلاسفة الغربيين أمثال: نيتشه، هيدجر، سارتر، وغير خاف أن تجربة هولدرلين مشدودة إلى ميتافيزيقا قرنت الشعر باستعارة أنطولوجية يوقع عبرها الإنسان وجوده على الأرض، استعارة ساهم هيدجر في تأسيس وعي فلسفي بها على نحو هيأ قصيدة هولدرلين للقاء خصيب بالفكر، انعكس على مسار الفلسفة، وعلى موضوعها، بقدر ما انعكس على الشعرية، فحول سؤال الشعر إلى فاعلية داخلية تتولد من رحم الإستعارة ذاتها، وتسكن بيتها، بما هو بيت لغوي.

---

[1]_جان فرانسوا أنجيلوز، الأدب الألماني، تر: هنري زغيب، سلسلة زدني علما رقم 111، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 56.

الفلسفة والشعر عند العرب المحدثين

إن تاريخ الشعر العربي والأجنبي يؤكد" أن كثيرا من الشعراء كانت لهم فلسفتهم الخاصة، وكثيرا منهم كانت لهم مواقفهم في الحياة، لم يظهر ذلك بوضوحعند العرب القدماء، بقدر ما ظهر عند اليونان القدماء، ولم يظهر في شعر العصور الأولى، كما ظهر في شعر المحدثين في عصرنا الحديث"[1].

ومن هؤلاء المحدثين العرب عباس محمود العقاد، إذا فهمنا الفلاسفة بمعنى الحكماء وفهمنا الشعراء بمعنى المستخلصين لهذه الحكمة من خلال تجاربهم الشخصية أي أنه "من قبيل الفلاسفة بهذا المعنى كان العقاد الفيلسوف، ومن قبيل الشعراء بهذا المعنى كان العقاد الشاعر، فالعقاد –رحمه الله-كان فيلسوفا وكان شاعرا"[2].

تلتقي فكرتا الحرية والعقل عند العقاد التقاء يجعل تصورنا لإحداهما أمرا محالا دون تصور الأخرى. يقول العقاد:

وهذا إلى قيد المحبة شاخص وفي الحب قيد الجامح المتوثب

ينادي: أنلني القيد يامن تصوغه ففي القيد من سجن الطلاقة مهربي

أدره على لبي وروحي ومهجتي وطوق به كفي وجيدي ومنكبي

ورصعه بالحسن المسوم واجله بكل سعيد في المناظر طيب [3]

إن الفلسفة العقادية معر وفة بالوجدان والإلهام فيما يتصل بإدراك كنه الحياة

---

[1]_ محمد زكي العشماوي، الأدب وقيمة الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط 2، 1974، ص ص 411-412.

[2]_زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 53.

[3]_المصدر نفسه، ص 55.

وصميمها الباطن، وهي بالحواس وبالعقل، إذا كانت معرفة بالظواهر البادية للعيان.

الشعر موضوعا للفلسفة في المثالية الغربية

تتجلى أهمية الأدب الرومانسي في بعده المعرفي الفلسفي فليس للرومانسيين اهتمام كبير بالشكل، فنادرا ما كان أدباؤهم ذوي تأنق أسلوبي، وعلى العكس، نجد الفكر والحياة لديهم متلازمين مع الفن [1] فكانت بذلك أشعارهم ومسرحياتهم وأقاصيصهم تتناول موضوعات فلسفية واضحة كالحياة والموت، والوجود، الحب، التدين، والتصوف.

يكفي أن نتذكر ما قاله هايدجر "كل ما كتبته في كتابي الكينونة والزمان" موجود في شعر رلكه"[2]أما هولدرلين فيؤكد أن ما يبقى يؤسسه الشعراء، فالشعر يغذي الفلسفة والفلسفة تغذي الشعر، بل أكثر من ذلك، "فإن بعض الفلاسفة الألمان مثل: شيلينغ، هيدجر، دلتاي، وآخرين يعتبرون الشعر أهم من الفلسفة كطريق للحقيقة، كما أنهم يعتمدون على العبارة الشعرية وسيلة للتعبير عن أفكارهم وتأملاتهم، فلقد كان نيتشه مثلا: فيلسوفا ولكنه كان شاعرا في الوقت نفسه، في ألمانيا احترام كبير للشعر، وله حيز واسع في ثقافتهم، وموقع مقدر في الفلسفة" [3] لهذا السبب، ولأننا معنيون بالشعر والفكر، لابد أن نتوقف عند الفكرالألماني الحديث بالدراسة للكشف عن هذه العلاقة التي تجمع بين الشعر والفلسفة.

لقد أدت الفلسفة المثالية في ألمانيا إلى نشوء المدرسة الرومانسية، تلك المدرسة الأدبية والفكرية التي سيطرت على الآداب العالمية ردحا غير قليل من الزمن، ذلك أنه "بتأثير من المثالية الفلسفية التي نادى بها فيخته Johann Fichte وهيجل

---

[1]_ جان فرانسوا أنجليوز، الأدب الألماني، ص 6.

[2]_ينظر:عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص105

[3]-نفسه، ص 106.

Friederich Hegel، ظهرت في برلين المدرسة الرومانسية، التي نادت بالاستحياء من القرون الوسطى، ومن الأساطير والحكايات الشعبية، وإطلاق العنان للخيال ولنزوات القلب[1].

والعقل الغربي يدين للمذهبين الكبيرين اللذين ظهرا في القرنين السابع عشر والثامن عشر(الكلاسيكية، الرومانسية) اللذين أعادا ولأول مرة توجيه طبيعة النقد الأدبي، والأسس التي يقوم عليها، فإذا كانت الكلاسيكية، تتجه في رؤاها إلى تمجيد العقل، فإن الرومانسية كانت على نحو خاص "نظرية جمالية فلسفية إذ إن مبادئ المعرفة الفنية وعكس الواقع على أيدي الرومانسيين، لا يمكن وعيها بمعزل عن مضمونها الفلسفي"[2]، لذا وجد وايتهد "أن الثورة التي أحدثها الرومانسيون إنما هي ثورة ميتافيزيقية"[3]، والشاعر عند الرومانسيين نبي يقرأ نص العالم "وبالرغم من أن الرومانسيين عامة يقدمون الحساسية والخيال والحلم والشهوة، على العقل والمنطق [4]، فإن ذلك يعني أن الرومانسية بوصفها أدبا ذاتيا شكلت ميزة مهمة أعطت الشعر حرية البوح عن هواجس الشعراء الفلسفية لذلك كانت "فكرة اللانهائي هي إحدى أفكارهم الرئيسية حول تلقي العالم تلقيا فلسفيا"[5].

استندت الرومانسية إلى الخيال الذي مثل في نظر كولردج قوام الشعر، إنه يلامس الحقيقية الفلسفية ويتأسس بها، الأمر الذي دعاه إلى القول، ليس من شاعر عظيم إلا كان في الوقت نفسه فيلسوفا عميقا، لذلك كان شعراؤهم يضمنون شعرهم رؤى فلسفية مثل: كيتس الذي كتب قصيدة عن الوعاء الإغريقي [6]، ضمنها علاقة نادرة بين الشعر

---

[1]_جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1979، ص 337.

[2]_ أ.س. ديميتريف، نظرية الرومانسية في الغرب، تحرير وترجمة:نوفل نيوف، دار التنوير للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 2007، ص 21.

[3]_ إدموند ولسن، قلعة أكسل، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار الحرية للطباعة، العراق، دط، 1976، ص 12.

[4]_ ينظر: بتول قاسم ناصر، القانون المطلق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 2008، ص 192.

[5]_نظرية الرومانسية في القرن 21، عن اللغة والأدب والنقد رؤية تاريخية، رؤية فنية، ص308

[6]_الوعاء الإغريقي إناء "إبريق" للخمر كان قد عثر عليه في أثينا وعليه نقش يبدأ بالبعث التالي: "ذلك الذي من بين جميع الراقصين

والفكر وتلاحم الأدب والفلسفة.

إن ما استأثر بالفكر الألماني الحديث وشغله على مدار أكثر من قرنين من الزمن، قد شكل محور اهتمام عند من يعرفون تحديدا بالرومنسيين، "فهم يشكلون ثقله ومركزه زمنيا وفكريا وإشكاليا، فالنزعة الرومانسية-ليست مجرد حلقة متصلة، ومنفصلة في هذا الفكر، وإما بؤرة قضاياه، ومدار اهتمامه"[1].

إن ما يميز الفكر الألماني الحديث هو كونه مثالي النزعة، تهيمن عليه سلطة الذات ويوجهه صوت الروح وتصوره قوة الخيال. يقول شيلينغ: "إن الخاصية التي تميز العصر الحديث في مجمله هو كونه مثالي النزعة وكون الروح التي تهيمن عليه هي روح الرجوع إلى الذات والارتداد إلى الباطن"[2].

إن مفهوم "مثالي" سيظهر للمرة الأولى في اللغة الفلسفية في نهاية القرن الثامن عشر، حيث أن ليبنز يعارض المثالي بالمادي، وقبل ذلك كان الباحثون يستخدمون مصطلح اللامادي كما هو الشأن عند باركلي، ثم أصبحت كلمة مثالي تطلق أيضا على المذهب الأفلاطوني باعتباره مذهب الأفكار، أما من حيث الدلالة فإننا نفهم من المثالية حاليا النزعة الفلسفية التي ترجع الوجود كله إلى الفكر، كما أنها أيضا الموقف الذي يخضع الفكر والسلوك لمثال Un Idéal وفلسفيا هي النسق الذي يرفع الفكر فوق الحواس والتجربة.

أما المثالية الألمانية فهي تتجسد في الفلسفات التي أرادت أن تتجاوز الكانطية، أي الفلسفات التي أرادت التأكيد على إمكانية وجود ميتافيزيقا نظرية خاصة مع هيجل، المثالية "هي تأويل ماهية الوجود كفكرة ومثال (Idée) أي كتمثيلة للوجود

يصنع أعذب المتعة"، ويؤرخ إلى عام 720 وهو جائزة منحت لراقص ماهر لا يتبع أسلوبا زخرفيا بل يتبنى أسلوبا راقيا في الرقص أثار إعجاب بعض المشاهدين، بنظر الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، ص 77.

[1]_ عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص 106.

[2]_ Schilling, idée pour une philosophie de la nature, p 148

نقلا عن عبد الهادي مفتاح، ص 107.

عامة، والحال أن كل تمثل يكون عبارة عن (أنا أتمثل) (أنا أفكر) ولذا فإن أي مذهب تتحدد ماهية الوجود تبعا له انطلاقا من التفكير يكون مثاليا، ولكن بما أن ذات التفكير –الذاتية- قد أصبحت هي الواقع الفعلي الأساس، فإن المثالية قد أضحت من الآن فصاعدا هي كل مذهب في الوجود تتحدد فيه ماهية هذا الأخير –الوجود- إنطلاقا من الأنا، أي من الذات، وصار المذهب الأنطولوجي الذي تحظى فيه الأنا من حيث هي ذات مفكرة بالألوية يدعي النزعة المثالية"[1].

وبالتالي فإن المبدأ الأسمى للمثالية هو الذاتية، ولاشك أن نزعة مثل النزعة المثالية القائمة على التمثل الذي لا يكون إلا للذات التي تصاحب تمثلها للوجود قد ظهرت مع ديكارت الذي أقر بأن هناك ذاتا "للتفكير كأساس للوجودعندما قال مقولته الشهيرة "أنا أفكر إذا أنا موجود"، وبالتالي على حسب رأي هيدجر، يكون ديكارت مفتتح الأزمنة الحديثة، بل إنه أبو الفلسفة الحديثة في تاريخ الفكر الحديث.

وهكذا، فعندما نقول أن الفكر الحديث بصفة عامة، والفكر الألماني الحديث بصفة خاصة، قد تحدد كنزعة مثالية، "فإن المقصود بالنزعة المثالية أساسا هو ظهور الذاتية كمنطلق وأساس مع كل ما يترتب عنها من مفاهيم مثل: الذات، التمثل، الوعي، الأنا، الهوية[2].

وعلى أساس الفكر الألماني الحديث الذي نزعته مثالية وبؤرته ذاتية تنشأ الرومانسية كحركة فكرية أدبية وفلسفية متميزة بقضاياها ورؤاها ومواقفها اتجاه نفس السؤال عن ماهية الذات في محاولة للوقوف على ماهية الوجود والحقيقة وبلورة مفهوم متميز للفلسفة والشعر والعلاقة بينهما، يقول لابارت، ونانسي لوك: "كيف تهيأ للنزعة الرومانسية أن تنشأ في قلب النزعة المثالية، وتحصل على ذاتها الحقة؟ هل لها حقا داخل هذه النزعة خصوصية تميزها؟ إذا كان الأمر كذلك فما هي هذه الخصوصية؟ نعم، إنها

---

[1]_ Heidegger. Schilling.n.r.t. Gallimard. Traduction.j.français courtine, 1977, p 160.

نقلا عن عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص 107.

[2]_عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص ص 107_ 108.

فلسفة الروح (الوعي)وهو ما يعني بطبيعة الحال فلسفة الذات أي الذات نفسها في مثاليتها في مطلقيتها (والذات ينبغي إدراكها هنا بمعنى النسق أو ما يمكن أن نسميه في العمق بكيفية لا تجانب الصواب بـ الذات/النسق)، إذ ههنا بالضبط، وفي هذه النقطة بالذات تتمفصل الرومانسية بالنزعة المثالية"[1]

تنطلق الرومانسية، إذا، كحركة فنية فكرية وأدبية من محاولة صياغة نظرية شعرية تكون قادرة على مقاربة الفن كإبداع من جهة والجمال الكامن في الطبيعة كشعر خام من جهة ثانية "الرومانسية نزعة مفرطة في التفكير لكن إفراطها فيه مرده بالدرجة الأولى إلى حاجة الفكر نفسه لذلك، إنه غلو لا تلقي مسؤوليته على عاتق شليغل وحده (وهو من أكثر المنظرين لهذه النزعة) مادام نفس الهم الفكري وهاجس التعميق النظري يلهب حماس نوفاليس أيضا، ومادام هولدرلين نفسه يبذل قصارى جهده لصياغة أفكار لا تتعلق فقط بالشعر ومن خلاله، بل تتعداه إلى السؤال عن ماهية الشعر والفن كذلك، ومادامت الرومانسية أخيرا ما انفكت تتعلق وتتمركز بلا انقطاع حول فلاسفة من أمثال: فيخته، شيلينغ، أو باقتراحها وإنجابها لفلاسفة خاصين بها، وإن كانوا أحيانا من خارج محيطها إلى حد ما ولكن مهما يكن، يظل القاسم المميز والواضح هو أن الكتاب الرومانسيين أنفسهم الذين يشعرون وهم يكتبون بأنهم الفلاسفة الحقيقيون، وأنهم مدعوون ليس فقط إلى معرفة الكيفية التي بها يكتبون، بل إلى الارتباط بفعل الكتابة كمعرفة جديدة، يتعين عليهم إدراكها، والتمكن منها بأن يصيروا على وعي بها"[2].

إن كل الفنون والأجناس الأدبية من طبيعة شعرية، وإنها تمتح مثالها وقوة تعبيرها من ماهية الشعر بالذات، فالشعر هو البحر الشمولي لمختلف الينابيع الفنية والشعرية على حد سواء، إن الشعر والحالة هذه" هو القوة الأصلية الضاربة في أعماق روح الإنسان والطبيعة المطمورة تحت رماد الجهل المكدس في باطن كل الناس، فماهية الشعر هي بلا

[1]_ عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص 109.

[2]_ موريس بلانشو نقلا عن عبد الهادي مفتاح الفلسفة والشعر، ص127.

منازع هذه الرؤية العليا والسامية التي للنزعة المثالية عن الأشياء سواء تعلق الأمربالإنسان أو الطبيعة[1].

هكذا، سيشرعن فريدريك شيلر، إقامة الشعر على أرض الفلسفة وسيدعو إلى إعادة تربية الإنسان الحديث شعريا وفنيا وسيتحدث شيلينغ عن عودة انبعاث الميثولوجيا الشعرية التي لا تتحقق من إبداع شاعر معزول وإنما ستكون صنيعة جيل جديد يمثل بكليته شاعرا واحدا حتى أنه رأى أن ملكة التنبؤ الشعرية تتخطى العقل الفلسفي حيث يشبهها بعجاج الآلهة القدماء، وقد اختلط، على هذا المنوال، سيكتب تلميذه الفيلسوف شليغل عن إمكانية إعادة إحياء شعر القدماء (الإغريق) وسيدعو الفيلسوف إلى أن يتخلص من قناع محارب النسق وأن يشارك هوميروس مسكنه في معبد الشعر الجديد مع شيلينغ وشليغل هناك تبشير بميثولوجية شعرية قادمة يكون فيها الشعر والفن هما الهدف الأسمى للفلسفة حيث يمثلان نهايتها ومستقبلها في آن[2].

إن الشعر عند فلاسفة الفكر الألماني الحديث هو وحده القادر على بلوغ الحقيقة وإنه بهذا المعنى يتمم وينجز ما تكتفي الفلسفة بالإشارة إليه، وستنحو الفلسفة منحى التأويل الشعري للفكر والحقيقة والوجود، لتؤكد على أن الشعر هو القوة الجمالية التي لا يمكن للفلسفة كفن للتأويل والتفكير في القول أن تقوم دونها" [3].

هكذا يكون الشعر ليس فقط هو ما يتجسد في اللغة بوصفه قصيدة أو بيتا وإنما الروح الباطنية التي تسعى إلى التعبير عن نفسها في كل عمل فني وبالتالي ندرك لماذا يقول شليغل بأن "الشعر هو أوج كل علم (وفن) وإنه المسؤول والمترجم لهذا الإلهام اللدني (الرباني) الذي جعل القدماء يسمونه بحق: لغة الآلهة[4].

---

[1]-عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص 144.

[2]-عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص ص 134- 137.

[3]-المرجع نفسه، ص 144.

[4]_المرجع السابق، ص 145.

يعلق تودوروف على هذه الرؤية المتميزة للشعر التي ترتكز على بعده الذهني كمعنى وتجعله يرقى بهذه الخاصية على بقية الفنون مشكلا بذلك ذروة قوتها التعبير، ويقول في هذا الشأن، فالشعر لا يعمل عمله بشكل مباشر في الحواس، وانما يفعل فعله في المخيلة، إنه يؤثر بفعل معنى الكلمات على القوى السفلى للروح التي هي الخيال بالأساس [1].

الشعر ينقل اللغة ويحولها ويعيد تشخيصها، " فينتزعها بذلك انتزاعا كليا من اعتباطها ومواضعاتيتها الإجتماعية، يعيدها بأعجوبة إلى الطبيعة، حيث يصير كل شيء فيها، أو يبدو، أنه قد أصبح هيروغليفيا بما في ذلك المقاطع الصوتية الأساسية" [2].

إن نقطة التقاء الفلسفة والشعر كامنة، إذا، في كونهما يحاولان معا قول حقيقة الوجود بما هي حقيقة مقدسة، بل إن هذه الحقيقة هي أكثر من ذلك، ما تكمن فيه ماهيتها من حيث هي الموطن الأصلي للروح والعمق الذي ينبجس منه الأصل نفسه.

إن النزعة الرومانسية هي محاولة إيجاد صيغة متميزة على مستوى الكتابة للتفكير في ماهية الحقيقة وقولها بشكل نقي.

هايدجر، الشعر راعي الوجود وحامي بيته "الحقيقة تقال شعرا"

أدرك هايدجر أن تجاوز الميتافيزيقا الكلاسيكية، إنما يعني التوقف عن علمنة الفلسفة بإضفاء الطابع العلمي عليها، كما أدرك أن هناك صورا أخرى من التفكير، بخلاف التفكير العلمي يمكن أن تعبر عن ماهية التفكير الحقيقي، ومن هذه الصور، "الشعر" في علاقته الأساسية بالفكر، إن هيدجر مفكر الشعر بامتياز في هذا العصر، وقد اعتبره الباحثون صورة معاصرة لأرسطو لأنه أثار الإنتباه بعمق إلى الشعر واتخذه موضوعا هاما من موضوعات فلسفته، من الموقع نفسه، الذي أثار انتباهنا منه إلى الفن،

[1] _ المرجع السابق، ص 146.

[2] _ نفسه، ص 147.

أو إلى ماهية اللغة والكلام والفكر، فالأساس في مقاربة هايدجر هو الأفق الأنطولوجي المحكوم بسؤال الحقيقة.

لقد حمل هايدجر" الفكر والشعر معا قسطا وافرا من المسؤولية في قول حقيقة الوجود، وأقام حوارا فعليا بين الشعر والفلسفة شكلا ومضمونا بل كشف أكثر من ذلك عن الأساس المشترك بين الفلسفة والشعر"[1].

الشعر عند هايدجر هو "جوهر الفنون، لأن الشعر لغة، واللغة أداة الإنسان لإظهار المحتجب أو هي تجلي الآنية في العالم الخارجي، أو هي مظهر لتفتح الوجود أو ظهور الحقيقة، وهايدجر هنا يفهم الشعر بمعناه الواسع الذي يرجع إلى الأصل الاشتقاقي للكلمة اليونانية، وهو الإنشاء أو الإبداع أو الخلق، فهو حينما يقرر أن سائر الفنون ترتد إلى الشعر فإنما يعني أن كل الفنون إنما تنطوي على عملية إبداعية، يحاول فيها الفنان أن يجعل من الظاهر تعبيرا عن الباطن" [2] ومن جهة أخرى أشار هايدجر إلى" أن فلاسفة ما قبل سقراط وبصفة خاصة انكسمندر، بارمنديس هرقليطس، كان تفكيرهم بمثابة (شعر أصلي) وأن فكرهم قد اتخذ طابعا شعريا، كما أشار هايدجر في محاضرة ألقاها عام 1937 حول فكر نيتشه إلى أن التفكير الفلسفي في حد ذاته يحمل سمة شاعرية، كما أن عمل الشاعر يشبه عمل المفكر، مع ذلك فهو ليس فلسفة بينما تشبه الفلسفة الحقيقية بصورة ما عمل المفكر وعمل الشاعر معا" [3].

وينطلق هايدجر من مقطع شعري لهولدرلين حول ماهية القول الشعري حيث يقول: "منذ أن كنا حوارا، وكان باستطاعتنا أن نسمع بعضنا البعض الآخر"، هكذا تكون القدرة على الإنصات إلى الآخر وإلى الوجود، وهي ما يشكل ماهية الإنسان الذي يمتلك أخطر الملكات، وهي اللغة، إن اللغة هي الضامن على وجود الموجود في الوجود،

---

[1]-إبراهيم أحمد، انطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط 1، 2008ص 105.

[2]_ زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، سلسلة دراسات جمالية مكتبة مصر، الفجالة، مصر، د ط، 1966، ص ص 271، 272.

[3]_ ينظر : عبد الهادي مفتاح ، الفلسفة والشعر ، ص 201.

فالعالم لا يكتسب قيمته إلا حين تسود ملكة اللغة، إن ما يؤسسه الشعراء هو الأبدية باعتبارها تستمد ماهيتها من المتغير الذي يجد نفسه مضطرا للإقامة في الزمن الممزق حيث يتقاسمه الماضي والحاضر والمستقبل، والحوار هو الذي يمنح الإنسان خاصية الوجود في العالم[1].

ذهب هايدجر في كتابه (شروح لقصائد هولدرلين) إلى أن الشعر هو التسمية التي تؤسس الوجود، وماهية سائر الأشياء، بحيث تكون الكلمة في القصيدة هي تلك العلاقة التي تجعل كل شيء حاضرا في الوجود وباقيا فيه، وإذا لم تكن الكلمة تحمل على عاتقها وجود الأشياء، بل والعالم، فسوف تغوص في الغموض والإبهام بما في ذلك الذات التي تتحدث في القصيدة.

ويرى هايدجر أن كل تفكير أساسي شعر، والعكس صحيح، مما يعني إضفاء الطابع الشعري على حقيقة الوجود في صورة شعر أصلي، وبذلك يكون التفكير دائما على الطريق إلى الكلمة التي هي القول الأصلي أو قول الوجود، وهو بذلك يتجاوز المفاهيم التقليدية للتفكير[2].

– إن في الوجود جانبا باطنا لا مرئيا، مجهولا، وإن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية العقلانية-إنالإنسان دونه، ودون محاولة الوصول إليه كائن ناقص المعرفة والوجود، وإن الطرق إليه خاصة وشخصية، فمقاربة الوجود بواسطة العقل التحليلي المنطقي لا تزيد الإنسان إلا حيرة وضياعا تبعده عن نفسه، وعن الوجود في آن [3]، لذا رأت الفلسفة في الكتابة الشعرية الوسيلة الأولى للإيضاح عن أسرارها، ورأت في اللغة الشعرية وسيلة أولى للمعرفة.

وإذا كانت اللغة هي مأوى حقيقة الوجود فإن المفكرين والشعراء، كما يقول

---

[1]-عزيز الحدادي، الفلسفة والشعر مذاق الزمن الممزق أو الوجود المنهار، مجلة نزوى،1 أكتوبر 2009 ، www.nizwa.com

[2]_ينظر : عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص204.

[3]_المرجع نفسه، ص 242 .

هايدجر: "هم الذين يحرسون هذا المأوى ويحرصون عليه ويعنون به وفي ذلك إنجاز واكتمال لتجلي الوجود بما هو كذلك، ما داموا هم الذين يحملون بقولهم هذا التجلي إلى مجال اللغة"[1].

إن المجاوزة عند هايدجر تتحدد أساسا بوصفها منعطفا فكريا، فالتغير المرجو للعالم لا يمكنه أن يحصل إلا إذا تحقق تحول في كينونة الإنسان انطلاقا من تأسيس علاقة متميزة له بماهية الفكر ومن ثم بالوجود، وهذا يعني أن المجاوزة هي بالضرورة تخط لنمط التفكير السائد، وليس ذلك برفضه والتنكر له وإنما بإبراز طبيعته وأسسه ومحدوديته، وبالتالي إعادة تملك الأساس الميتافيزيقي الذي يستقر عليه.[2].

إن المجاوزة بما هي تحويل لكينونة الإنسان وماهية الفكر هي بالضبط تحويل للغة والكلام، وهذا الأمر لا يتأتى كما يقول هايدجر "من ابتكار مصطلحات جديدة أو اكتساب قاموس جديد بل انطلاقا من طبيعة علاقتنا بالكلام"[3].

نصوص هايدجر، تقريبا يجري عليها هذا الشغف والبراعة في التحليل اللغوي، يقول محمد سبيلا: "إن هيدجر لا يتفلسف فقط باللغة، بل يتفلسف فيها ومن خلالها وكأنها مخازن تضم كنوزا دلالية لا تنفذ، لذلك تراه في النص الواحد، يقلب الكلمة في مختلف أشكالها الصوتية، ويقارنها بالجذور اللغوية القريبة منها، ويحفر في اشتقاقاتها ودلالاتها البعيدة والقريبة إن اللغة هنا ليست أداة تواصلية، إنها الفكر نفسه مكثفا في رموز، وهذا هو سر أركيولوجيا اللغة، الهواية التي لا يمل الفيلسوف من ممارستها[4].

إن المنعطف الذي يسم فكر هيدجر هو بالضبط هذا الانفتاح على الشعر، وهذا التوجه نحو التأكيد على البعد الشعري للفكر، ومن ثم للحقيقة وللوجود.

أفادت الكتابة النقدية الحديثة من آليات جديدة تخدم النص وتخدم القارئ معا،

---

[1]_عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص 254.

[2]_المرجع نفسه، ص 249.

[3]_ نفسه، ص 250.

[4]_مارتن هيدجر.التقنية، الحقيقية، الوجود.تر: محمد سبيلا، عبد الهادي مفتاح، المركزالثقافي العربي، ص6.

فتغيرت مفاهيم الكتابة وتنوعت، وأصبحت تسعى إلى التخلص من ركام قواعد الصنعة، لتتقدم الممارسات النقدية الفلسفية إلى مرحلة أكثر تطورا، إذ يقرأ النقد ككتابة أي بوصفه انجازا إبداعيا له كيانه الخاص.

الفصل الأول

مقدمات فلسفية في قراءة الشعر

حين تخلص النقد الأدبي من انطباعيته التي ميزته في بدايات العصر الحديث مع الحركة الرومانسية، استعان بنتائج العلوم الإنسانية في حينه، فاستمد من علم التاريخ وعلم الإجتماع وعلم النفس ليصطنع المنهج التاريخي والإجتماعي والنفسي، وبعد الإنعطافة التي عرفها النقد على المستوى العالمي عقب الثورة اللسانية، استمد من اللغة أساسا مفاهيمه ورؤيته ومصطلحاته، ولكن لم يتمكن من الإستمداد من الفلسفة إلا ما كان من شائع القول، رغم القرب الكبير بين الأدب والفلسفة، ورغم انشغال الفلاسفة بالبحث في مسائل الشعر، وربما يكون إهمال الفلسفة وعدم إدراجها كمقاربة للشعر سببا في تأخر إيجاد كثير من الحلول لما يعانيه النقد من مشكلات نظرية أو تطبيقية، وخاصة فيما يتعلق بالمنهج والمصطلح أو مشكلات الأدب والشعر خاصة، وبالتحديد مشكلات مثل اللإبداع والخيال والمعنى والغموض، وإن كان التواصل بين المعرفة الشعرية والفلسفة قد بدأ الآن، أعني مع نهاية القرن العشرين مع التفكيكية والتلقي والتداولية التي هي أي الأصل نظريات فلسفية.

ورغم هذا فنحن لا نعدم وجود مقاربات ذات بعد فلسفي في النقد الأدبي، وإن كانت جزئية ونادرة ومتباعدة، وهي في الأغلب لا تقوم على وعي بكونها ممارسة نقدية تنافس بقية المقاربات.

وقبل أن نعرض لتلك المقاربات نود أن نشير إلى أننا نستبعد عن بحثنا تلك الدراسات التي تتخذ من الموضوعات الفلسفية المتجسدة في الشعر موضوعا لها، كتلك التي تتخذ من الميلاد والحياة والموت والمصير والزمان والغيب والله موضوعات لها، فنحن لا تعنينا هنا الموضوعات المدروسة حتى ولو كانت ذات بعد فلسفي، إنما تعنينا المقاربة، أي المنهجية الفلسفية التي اعتمدها الناقد حتى ولو لم يكن الموضوع المدروس فلسفيا، لأن الفلسفة في النهاية هي طريقة في التفكير، ولذلك فإن بحوثا مثل: فلسفة التجديد في الشع ر، أو فلسفة الصورة، أو فلسفة الإيقاع، أو الزمان في الشعر، أو الحياة والموت في شعر فلان أو غيرها لا تعنينا هنا لأنها تستعمل كلمة

الفلسفة بالمعنى العام والذي قد تعني الطريقة أو الرؤية أو الإستراتيجية، وغالبا ما لا يعني شيئا على المستوى المنهجي.

وفيما يلي عرض لبعض المقاربات التي لفتت انتباهنا بالنظر إلى أهمية كتابها:

عبد الرحمن بدوي والتوثيق التاريخي

لم ينفصل الإهتمام بالأدب عن الإهتمام بالفكر في أعمال عبد الرحمن بدوي طوال حياته الفكرية، فقد اهتم بالأدب تحقيقا وترجمة وتأليفا وإبداعا، ويهمنا ما يتعلق بالكتابة النقدية أو القريبة منها، وتعد مقدماته الطويلة التي كان يصدر بها ترجماته لكتب الأدب نصوصا نقدية هامة، كمقدمتي "كتاب الشعر" و"كتاب الخطابة" لأرسطو، ومقدمة "الديوان الشرقي للشاعر الغربي" لجوته، ومقدمة رواية "دون كشوت" لسرفانتيس، إضافة إلى كتابه الذي خصصه للشعر وحده والذي يحمل عنوان" في الشعر الأوروبي المعاصر".

يغلب البعد التاريخي والتوثيقي على كتابات عبد الرحمن بدوي، لأن الهدف الذي يدفعه لكتابة تلك المقدمات هو أن يعيد بناء السياق التاريخي للنص المترجم والتعريف بصاحبه على طريقة كتاب السيرة الذاتية، لا يهتم كثيرا بالنص إلا في أبعاده الكبرى، الأبعاد التي تعرف بالنص في ثقافته الأصلية وتساعد القارئ على فهمه. إنه يقدم معرفة واسعة بالنص وصاحبه، وهذا يمكن أن يلحق المقاربة التي أنجزها عبد الرحمن بدوي بالمقاربات التاريخية المتداولة لدى مؤرخي الألمان وفقهاء اللغة عندهم.

لكن هذا لا يعني أنه لا يتعامل مع الظاهرة الأدبية، بل إنه يقدم أفكارا نظرية هامة، تكشف عن موضوعات وهواجس لم يكشف عنها النقد أو عبر جنبها بسرعة ومن غير اهتمام، فمقدمة ترجمته للديوان الشرقي بدأها بالحديث عما سماه بالإغتراب الروحي، ويرى أنه ظاهرة في الأدب والفن لم يعتن بها مؤرخو الفن والأدب، والإغتراب الروحي كما يفسره هو" الحالة الوجدانية العنيفة القوية التي يشعر بها الأديب فيها أو

صاحب الفن بحاجة ملحة إلى الفرار من البيئة التي يعيش فيها أو صاحب الفن بحاجة ملحة إلى الفرار من البيئة التي يعيش فيها إلى بيئة أخرى جديدة.... ولكن ذلك الإحساس وتلك الحياة ليسا حقيقيين وإنما متخيلان، فهو يحلق بروحه في البيئة الجديدة محاولا أن يحيل نفسه إلى طبيعته وأن يتلاءم وإياها"[1].

بعد هذا ينصرف بدوي للحديث في مسائل أخرى عن طبيعة النص المترجم وموضوعاته، وعن حياة جوته وأدبه وأفكاره وتاريخه ومصادره الشرقية وخاصة القرآن والشعر العربي والأدب الصوفي الفارسي، وعن أهمية الكتاب الشعرية والفكرية وموقعه في الأدب العالمي.

لم ينظر بدوي إلى الشعر على أنه موضوع فلسفي يمكن للفلسفة أن تدرسه، ولكن كان يرفعه إلى الأعلى مما كان يفعله النقاد، وكان يعطيه هوية أرفع مما كان محللو الخطاب يلبسونه إياها، يراه ظاهرة ندا للفلسفة وليس خاضعا لها أو أحد موضوعاتها التابعة، وبالتالي لم يستخدم في كتاباته لغة الفلسفة التجريدية لتمارس سلطتها عليه ولتجبر النص الشعري على الكشف عن أسراره، أويحول الصورة الشعرية والبيانية إلى مقولات فلسفية ويترجمها إلى لغة الحكمة المتعالية. كما سنرى لاحقا عند باحثين آخرين.

يعد كتاب " في الشعر الأوروبي المعاصر" أهم كتاب خصصه بدوي للشعر، صدر الكتاب في طبعته الأولى عام 1959، ويتضمن ثلاث مجموعات من المقالات، الأولى تتعلق بدراسات حول شعراء وهم: ريلكه ولوركا وسان جون بيرس وكوكتو وكلوديل، تحدث عن رحلة ريلكه إلى البلدان العربية: الجزائر وتونس ومصر، وبين كيف كان لهذه الرحلة أثر في شعره، كما وقف عند عدد من قصائده وعرض مضمونها وبعض خصائصها، كما وقف عند لوركا وركز على قصيدته الشهيرة: مرثية مصارع الثيران، التي كتبها لوركا في رثاء صديق له قتل في حلبة المصارعة، ثم توقف عند سان جون

[1]-عبد الرحمن بدوي، ترجمة الديوان الشرقي للشاعر الغربي، المقدمة، دار النهضة العربية، القاهرة، 1967، ص1.

بيرس وعرض لتقلبات حياته ورحلاته في الشرق والغرب، وقدم دراسة جيدة عن الصورة في شعره، كما عرض لكوكتو في حياته وعبقريته الشعرية التي ظهرت سريعا في شبابه، كما ترجم له قصائد مما يعد من أفضل شعره، ووقف عند التأملات الشعرية لدى كلوديل وخاصة قضية الشعر المخض التي أثارها قبله القس بريمون.

لم يكن عبد الرحمن بدوي منشغلا لا بفكرة المنهج ولا بطريقة النقد، قدر ما كان منشغلا بتقديم جملة من المعلومات الشخصية والتاريخية عن الشاعر، وكان منشغلا أكثر بتقديم عدد من نصوصه للقارئ العربي، ولذلك فقد جاءت منهجيته في ثلاث خطوات:

1ـ السرد التاريخي لحياة الشاعر وعمله أو أعماله، وإعادة بناء الظروف الثقافية والإجتماعية والشخصية التي ظهرت فيها تلك الأعمال، فهو هنا أقرب ما يكون إلى مؤرخي الفكر والأدب، فليس هناك من حضور للفلسفة لا على مستوى اللغة ولا المصطلح ولا المفهوم ولا الفلاسفة إلا ما كان عابرا أحيانا نتيجة تأمل شخصي، فلم يكن ربما يعي ضرورة القيام بذلك.

2ـ الترجمة: إهتم بدوي كثيرا في هذا الكتاب بترجمة النصوص الشعرية، واختار ما رآه من أجمل النصوص ليس في رأيه فحسب ولكن في رأي النقاد الأجانب الذي تناولوها بالدراسة.

3ـ التوقف عند بعض الخصائص الفنية في الشعر، كما فعل مع سان جون بيرس حين قدم دراسة عن الصورة الفنية لديه.

أما المجموعة الثانية من المقالات فهي في عمق المقاربة الفلسفية للشعر، وإن كانت مقاربات نظرية، فقد تناول الشعر؛ مفهومه وماهيته ووظيفته وجماليته لدى كل من الفيلسوف الإسباني سانتيانا، والفلاسفة الألمان نيتشه وشوبنهور وهيجل.

تحدث عن الخصائص الأربع للشعر عند سانتيانا، وهي: حسن الجرس، وفخامة

اللفظ، والتجربة الحية المباشرة، والخيال المنظم [1]، وهذه الأفكار هي خلاصة كتاب لسانتيانا بعنوان: عناصر الشعر ووظائفه.

أما عن نيتشه فقد اكتفى باختيار فقرات ومقبوسات قصيرة تحدث فيها نيتشه عن الشعر والتي انتهى فيها بدوي إلى خلاصة يقول فيها:" وهكذا نرى نيتشه في هذه الكلمات كيف يمجد فيها الشعراء ويلعنهم في وقت واحد، فالشعراء لا يعلمون إلا القليل وهم معلمون سيئون والشعراء أنصاف ـ أنصاف لأنهم يحاولون التوسط في الأمور وهم يشبهون البحار القليلة الغور، وهم لهذا سطحيون.... ولكننا نجد نيتشة في موضع آخر يصف الشعراء بأنهم مخففو الحياة... ومن أجل هذا إما أن يشيحوا بأنظارهم عن الحاضر المضني أو يصبغون الحاضر بألوان جديدة زاهية"[2].

ويعرض لمفهوم الشعر عند شوبنهور بأنه" الفن الذي يثير نشاط الخيال بواسطة الكلمات"[3] ثم يعرض لعناصره المختلفة من وزن وقافية وصور ونحوها، ويرى أن مهمة الشعر الكبرى" هي الكشف عن الصورة التي هي أعلى درجات تحقق الإرادة الموضوعية، وتصوير الإنسان في السلسلة المتماسكة من الأفعال التي يقوم بها بما يصاحبها من عواطف وأفكار وانفعالات"[4].

ثم يعرض مفهوم هيجل للشعر، فالشعر عنده يقوم على مبدإ الروحية" لأنه بدلا من أن يستعين بالمادة الثقيلة لإعطاء الباطن جوا رمزيا، مثل المعمار، وبدلا من أن ينحت في المادة الحقيقية امتثالا خارجيا ومكانيا للروح كما يفعل النحت نجده يصور الروح من أجل الروح دون أن يضفي على تعبيراته شكلا مرئيا محسوسا"[5].

هذه الدراسات الأربع هي التي تقترب كثيرا من المقاربة الفلسفية للشعر في كتاب

---

[1]–عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ص 120.

[2]– نفسه، ص 131.

[3]– نفسه، ص 134.

[4]– نفسه، ص 137.

[5]– نفسه، ص 141.

بدوي، فهي لا تصف النصوص الشعرية بل تناقش هويتها وتتساءل عما وراء النص، أي أنها تتناول الشعري فيها أو خاصيتها النوعية الكامنة خلف النصوص.

أما المجموعة الثالثة من المقالات فتتناول الموسيقى عند نفس الفلاسفة، وهي بعيدة عن اهتمامنا الحالي.

القراءة الجوانية للشعر

دخل مصطلح الجوانية إلى فضاء الثقافة العربية والفلسفية خاصة مع صدور كتاب لعثمان أمين يحمل عنوان: **الجوانية، أصول عقيدة وفلسفة ثورة،** عام 1964، ويشرح عثمان أمين دلالة هذه الفلسفة ومعناها بأنها:" عقيدة مفتوحة تأبى الركون إلى مذهب أو الوقوع عند واقع، وتتجه إلى المعنى والقصد كما وراء اللفظ والوضع، وتنحو إلى الفهم والتعاطف لا إلى الحفظ والتقرير، وتدعو إلى العمل البناء، مؤسسا على النظر الواعي، وتلتفت إلى الإنسان، في جوهره وروحه لا في مظهره وأعراضه، وتدرسه في حياته الداخلية، لتنفذ إلى ما فيه هو أصيل، أعني في مشاعره ومنازعه، وفي أفكاره وهواجسه، وفي أحلامه وأوهامه، وفي وقائعه وخيالاته، وفي حقائقه [1] وأباطيله، وفي أحكامه واستدلالاته، وفي رشاده وضلاله". هي فلسفة تتخذ من الروح ومن الباطني مبدأها ومنتهاها، وتستمد طاقتها بالتالي من الأخلاق والدين والفن وكل ما يتضمن العمق الروحي في الإنسان والتاريخ، هي فلسفة المعنى وليست مجرد حجاجات منطقية في أصول الأشكال وتوابعها المادية. إنها فلسفة القوة الحقيقية التي هي قوة الروح التي تمنح السيادة للإنسان حتى يتملص من كل إعاقة مادية فيزيائية تحيط به وتلتمس القيمة والمعنى، إنها فلسفة تطلب الجوهر وتتحرى الأصالة [2].

يعرض عثمان أمين نظريته في الجوانية من خلال مداخل متعددة، بدءا من سيرته

---

[1]–عثمان أمين، الجوانية، دار القلم، القاهرة 1964، ص 10.9.

[2]–المعجم الشامل لمضطلخات الفلسفة، عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2000، ص 266.

الشخصية وتجربته العملية في الحياة، ثم يتحدث عنها في اللغة العربية وفلسفتها ثم في الأخلاق القرآنية ثم في هوية الأمة العربية ثم في الفن والأدب.

يعنينا في هذا المقام ما كتبه عن الأدب من منظور جواني، وقد اختار أن يكون أدب العقاد موضوعا لمقاربته الجوانية.

يبدأ عثمان أمين بتقديم العقاد بوصفه شاعرا كبيرا وفيلسوفا كبيرا، ويضعه في مصاف الكبار من أمثال طاغور ودوستويفسكي وجوته وهلسكي الذين لا يستطيع الباحث أن يعرف الحدود بين فنهم وفكرهم، ولا بين أدبهم وفلسفتهم، ثم يبدأ في عرض الخصائص الجوانية في شعر العقاد، نعرضها في الخصائص التالية:

1 ــ الإيمان بالروح[1]

والروحانية تكاد تكون المرادف للجوانية فكل إيمان بالروح يندرج تلقائيا ضمن الجوانية، ويستشهد بعدد من أقوال العقاد منها قوله: «الصواب عندي أن العالم كله من طبيعة الروح التي نتصورها. وما الفرق بين الباطن والظاهر منها إلا في طريقة الإدراك واستعداد الحواس".

2ــ السعي نحو الأصالة[2]:

والأصالة بما هي صفة في قراءة الفكرة والمعنى، وفي ارتباطها بالحقيقة والثابت، فالجوانية كما يقول تفرق بين القيمة الحقيقية للأشياء وبين أعراضها وظواهرها، والقيمة الحقيقية للفن إنما تكون في اتصاله بماهو أصيل في النفس.

3ـ شمولية الفهم[3]

تستدعي الأصالة أن تكون الرؤية شاملة للشيء المدرك، "فالجوانية نظرة شاملة إلى الحياة والعالم والحقيقة " ويستشهد بقول العقاد:" إنني أنظر إلى الدنيا نظرة فيها من

---

[1]-عثمان أمين، الجوانية، ص 294.

[2]-نفسه، ص 295,

[3]- نفسه، ص 296.

الشمول أكثر مما فيها من التفصيل، وأن الحياة والزمان والعالم...كلها عندي جملة واحدة متماسكة ليست المظاهر الفردية المتناثرة إلا أجزاء عارضة تنال قيمتها بقدر ما تحتويه من ذلك الكل العظيم"

4ـ الفهم العميق للحياة[1]

الفهم العميق لا يتم إلا من خلال إدراك يتجاوز ظاهر الأشياء ويغوص في أعماقها، وهذا جوهر ما تقول به الجوانية، والموقف الجواني من شأنه أن يعمق فهم الانسان بالحياة

5ـ التعبير الجميل عن الشعور الصادق [2]

تركز الجوانية على الصدق بوصفه خاصية من خاصيات الروح التي تتجلى في صدق الشعور والقول والفعل، كما ينتمي الجمال في التعبير أو في غيره إلى الفكر الجواني، فلا يمكن أن تكتمل الجوانية إلا ببعد الجمال.

هكذا تبدو الجوانية مقاربة تحليلية لا تعنى بالشكل مقدار عنايتها بالمعنى، فهي لا تسعى إلى توظيف منظومة اصطلاحية تحيلنا على نظريات وأفكار ومذاهب فلسفية بمقدور ما تحيلنا إلى ذلك العمق الروحي الذي يتخفى في الإنسان وفي الفكر وفي الشيء، إنها فلسفة البساطة والشفافية والروحانية، فلسفة حزينة ولكنها متفائلة وإيجابية، ضعيفة ولكنها مؤمنة.

عبد الغفار مكاوي والقراءة الجمالية للشعر

كيف يمكن أن نسمي مجموع الكتابات التي كتبها عبد الغفار مكاوي عن الأدب؟ هي بالتأكيد ليست فلسفي ة، ولكنها أيضا متميزة عن الكتابات النقدية

[1]-المرجع السابق، ص298.

[2]-نفسه، ص301.

العادية، ليست فلسفية لأنها لا تثقل على نفسها بالعبارات الفلسفية والإحالة إلى نظريات ومصطلحات فلسفية ولا تقسو على القارئ العاطل بلغة الحكمة المجردة، وليست نقدية بالمعنى المتداول لأنها تقف خارج المنهج وتقارب النص بوجدانية هي أقرب ما تكون إلى الإنطباعية ولكنها إنطباعية عالمة ومدركة وعميقة.

إنشغل مكاوي بالأدب إبداعا ونقدا وتأليفا، فقط كتب القصة والمسرحية وألف كتبا هامة في الدراسات الأدبية وخاصة كتابه: ثورة الشعر الحديث، كما اهتم بالترجمة فترجم من الألمانية عددا من المسرحيات والكتب الأدبية والفلسفية، كانت خاتمتها ترجمة الديوان الشرقي للشاعر الغربي بعد الترجمة الأولى التي أنجزها عبد الرحمن بدوي.

ما ميز مقاربات مكاوي الهامة أنها جميعا حول الأدب الأوروبي، فلم يكتب عن الشعر العربي إلا بعض المقالات ذات الطابع المناسباتي كتلك المرثية التي كتبها في صديقه صلاح عبد الصبور عقب وفاته وكانت توليفا مركبا بين الشعر والسرد والبحث والكتابة الحرة، وقد نشرت أول الأمر في مجلة الآداب.

تتميز كتابته بقدرته على الإختيار الأنيق للعبارة حتى كأنه ينافس بها لغة الشعر أو النص الأدبي الذي يكتب عنه، يُحمل كلماته قدرا كبيرا من الطاقة الوجدانية حتى تصبح ناطقة بالجمال، ويصرح في مقدمة كتابه: البلد العيد بأنه يكتب بحب، ويمارس نوعا من التواصل العاطفي مع الشعر، يقول إن كتاباته " تنبع في غايتها وحقيقتها عن عاطفة واحدة تلك هي عاطفة الحب... الحب الذي أحسست به وأنا أقرأ لهؤلاء الكتاب، والحب الذي مد يدي إلى القلم لأكتب عنهم، وليس معنى هذا أنها تخلو من روح الجد"[1].

في عام 1971 كتب مكاوي كتاب تعريفيا بالشاعر الألماني هولدرلين [2]، ويبين محتواه أنه كتاب يجمع بين التأريخ والنقد في تركيبة متضافرة، يفسر فيها الشعر التاريخ

[1]-عبد الغفار مكاوي، البلد البعيد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ص6.

[2]-عبد الغفار مكاوي، هلدرلين، دار المعارف، القاهرة، 1971

ويبرر فيها التاريخ الشعر، وإن لم يكن خاليا من التأملات الفلسفية، وقد تناول فيه بالتحليل الموضوعات التالية: الوطن، الطفل والصبي، الثائر، الوحيد، العاشق، العابد، الصامت، وهي وإن كانت صفات في الشعر وليست في الشعر ولكنها تتعدى في أغلب الأحيان إلى تحليل النصوص بذات الطريقة العاشقة التي يهفو فيها مكاوي إلى الوصول إلى أسرار الجمال في النصوص، وإن كنا نتصور أن تفرض الخصوصية الفلسفية لشعر هولدرلين نفسها على الكاتب فيفتح أبواب الفلسفة على مصراعيها لمناقشة مضامين شعر هولدرلين ولكنه اكتفى بسرد سيرة حياته الشخصية والأدبية وعرض بعض قصائده، وكان الشعر دائما في خدمة الحادثة التاريخية وكاشفا لها.

أما كتابه النقدي الثاني فهو "البلد البعيد" ويشمل مجموعة من الدراسات عن أدباء أوروبيين: جوته، شيلر، بوخنر، برخت، فنكلمان، باخمان، بيراندیلو، تشيكوف، كامي، وتمثل هذه المقالات طريقة مكاوي في الكتابة النقدية، وهي الطريقة التي تؤلف بين العاطفية والتأمل الفلسفي، فالعاطفية تقيم بينه وبين النص علاقة محبة تقوده إلى ما في النص من جمالية، والتأملات الفلسفية تكشف له على أبعاد النص الدلالية وعمقه المعرفي، يقول مثلا في مقالته عن فوست مفسرا هوية هذه الشخصية ومحددا ماهيتها العميقة:"إن فوست إنسان محدود وغير محدود في وقت واحد، هو أكمل المخلوقات وأشدها نقصا، وهو أسعدها وأشقاها جميعا، هو قريب من الله وبعيد عنه، وكل خطوة يخطوها في الطريق إلى تحقيق ذاته هي في الوقت ذاته سقطة شيطانية تبعده عن عناية السماء ونعمتها، ومع ذلك فهو لا يصل إلى ذاته إلا عن طريق الخروج منها"[1]، إن إدراك هذه التراجيديا لا يتأتى إلا لمن أوتي بصيرة فلسفية تمكنه من وعي المفارقة القائمة في ذات واحدة، لا شك أن شخصية فوست ذاتها تدفع بالناقد إلى الغوص بعيدا في أعماقها، واستخدام لغة خاصة للتعبير عن ذلك التركيب، فهي شخصية مركبة تحاول أن تمسك بأطراف الوجود التي قد نراها متناقضة، وما هي بذلك.

[1]-عبد الغفار مكاوي، البلد البعيد، ص47.

هكذا ينهج مكاوي في تناوله للنصوص التي يدرسه ا، إنه يراهن على عبقرية النص الذي يختاره، فهو لا يختار إلا النصوص الخارقة، التي تعلن عن تشكل تجربة جديدة في الإنسان والفكر، وبالتالي ينطلق من تقييم محدد لها يرفعها إلى أعلى مستوى في الجمال والرؤية.

واصل مكاوي تجربته النقدية مع الشعر ويعد كتابه: قصيد وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، الصادر في نوفمبر 1987[1] نموذجا لهذا التوجه الجمالي في قراءة قراءة الشعر؛ ففيه ينطلق من العلاقة القائمة بين الفنون ويقيم حوارا بين القصيدة والصورة التشكيلية، كيف انتقل الشعر إلى الرسم وكيف أضحت اللوحة قصيدة شعرية، والتي تحدثت عنها الفلسفات الغربية عبر تاريخها واهتمت بها الفلسفة الألمانية بشكل أكبر، وهذا الموضوع ليس من اهتمامات النقد الأدبي إنما هو من اهتمامات علماء الجمال ومؤرخي الفن. وإن إدراجه ضمن دائرة الفن الكبرى يوسع من فضاء الرؤية النقدية ويثري مقاربتها التي غالبا ما تضيق دورها في الأدب فقط. إن عملا كهذا يدفع الشعر إلى أن ينتقل إلى هوية أكبر تخرجه من الهوية الشعرية الضيقة لتضعه في دائرة الهوية الفنية الكبرى، وبالتالي تغير سبيل الرؤية إليه، كتابة وقراءة وتأويلا وتداولا.

يقدم مكاوي إشكالية موضوعه في الأسئلة التالية التي ستكون الإجابة عنها محتوى الكتاب، يقول:"كيف عالج الشاعر قصيدته ووظف كلماتها، وعباراتها وصورها ورموزها؟ هل سلك طريق الوصف المباشر أم سار على درب القصة والحكاية أم لجأ إلى الحوار بينه وبينها؟ هل اتبع الأسلوب الغنائي أم التقريري أم أسلوب التعليم وضرب المثل؟ وهل أوجز وكثف أم أسهب وأطنب؟ في قالب وضع قصيدته ورتب أبياتها ومقاطعها؟ هل إلتزم أوزانا من بحر معين ونوع القوافي أم فضل الشعر الحر وبالغ في بعض الأحيان وكتب على طريقة الشعر المجسم؟ هل يغلب على النص أسلوب التعبير

[1]–صدر عن المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون بالكويت، العدد 119، 1987 .

العاطفي أن أسلوب الإيماء والإيحاء أم الدعوة إلى انفعال أو فعل معين؟ وهل يتكلم الشاعر عن الصورة نفسها أو عن الفنان الذي رسمها أو عنهما معا؟ [1] وغير هذه من الأسئلة.

يحدد هذا النص طبيعة القضايا التي سيناقشها الكتاب، وهي، كما هو واضح، قضايا تتحلى بالنظرة الكلاسيكية للنقد، النظرة التي لا تقوم على منهج وإنما تستند فقط على مجموعة من الأفكار تتوزع بين الجانب النفسي والجانب البياني والأسلوبي، وهذه الأسئلة في الأصل من شأن النقاد العاديين لا الذين تعود خلفياتهم المعرفية إلى الفلسفة، لا نلاحظ في مجموع الأسئلة المطروحة سؤالا معرفيا صادما يطرح ليعيد النظر في قضية من قضايا الشعر أو بغرض التعبير عن بُعد لم يكتشف بعدُ. إن طبيعة الأسئلة تنبئ بطبيعة الإجابة، يمكن أن نتوقع إذن أن تكون الإجابات أقرب إلى النقد البلاغي واللغوي، وكذلك كان الأمر حقيقة، فحين يقف أمام قصيدة البحتري في إيوان كسرى يشيد بعبقرية الرسام الذي أغرى البحتري ليكتب قصيدته على النحو الذي كتبها به فتطابقت لوحة الرسام الصامتة مع قصيدة البحتري الهامسة، حتى كأن الموت ماثل فيهما[2].

يكشف النص أيضا عن لغة ليس لها أية مرجعية فلسفية، فلا مصطلح ولا مفهوم ولا عبارة ولا نص لفيلسوف ولا إحالة على مقولة. وأهم ما في الكتاب هو هذه العلاقة الهامة التي درسها بين فنين من أهم الفنون، أحدهما فن مكاني وهو التصوير والآخر فن زماني هو الشعر، ولكن الفلسفي في هذا الكتاب هو الموضوع ذاته، وهو العلاقة بين الشعر والتصوير، وهي فلسفية من حيث هي تنقل البحث من الرؤية الأحادية إلى الرؤية الثنائية، هذه الثنائية التي تتطلب أولا إدرج الموضوع في فلسفة الفن وعلم الجمال، لأن المشترك بين الفنين هوالجمال، وثانيا تتطلب النظر من منظرين مختلفين مبدئيا متفقين في النهاية، يختلفان أداة ويتفقان جوهرا. وهذه العلاقة

[1]-عبد الغفار مكاوي، صورة وقصيدة، ص26 .

[2]-نفسه، ص35.

بين الفنون أُشيرَ إليها في كتابات متعددة ولكنها لم تحظ بكتاب متكامل مثل كتاب مكاوي. على هذا المستوى يبرز البعد الفلسفي لدى مكاوي لأن مرجعيته هنا حتما هي مرجعية فلسفية، يقول:" وقد ازدهر مبحث المقارنة بين الشاعر والرسام عند شراح أرسطو الذين تقبلوا فكرته عن أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة قد يتمايزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوصل باللون والظل والآخر يتوسل بالكلمة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل وتأثيرها على النفس" [1]، التحليل هنا فلسفي تماما لأن الأمر يتعلق بأمر نوقش وما يزال من منظور الفلسفة، فلسفة الفن وعلم الجمال، بخلاف تعليقاته حين يتعلق الأمر بنص أدبي بعينه.

والمثير للإنتباه أن النقد العربي المعاصر لم يفد كثيرا من فلسفة الفن وعلم الجمال، على الرغم من العدد الهام من الكتب الجمالية الأساسية التي نقلت إلى اللغة العربية، والكثير منها كتب أصيلة لفلاسفة وعلماء جمال، فمن النادر أن نعثر ونحن نتصفح كتب النقد إشارات هامة إلى تلك الكتب.

أدونيس والقراءة الشعرية

يمكن أن تندرج كتابات أدونيس ضمن المقاربة الفلسفية للشعر بحكم اهتمامه الكبير بالتنظير الشعري، فقد وجه كل كتاباته لصياغة نظرية في الشعر والدفاع عنها والترويج لها، هذا الإهتمام وجهه إلى البحث في ماهية الشعر وجمالياته ووظيفته وكل ما له علاقة بالمتعالي الشعري، وتلك كلها مسائل مما يهتم به التفكير الفلسفي.

والموجه الأساسي لكتابات أدونيس التنظيرية كان فكرة الحداثة التي هي فكرة معرفية قبل أن تكون أدبية، ففي ضوئها كان يقدم مفاهيمه حول نظرية الشعر، والشعر الحديث خاصة.

---

[1]-المرجع السابق، ص33.

ربما لا يعتبره الدارسون ناقدا فلسفيا، ولكن ما يسوغ لنا إدراجه ضمن هذه المقاربة هو أن كل عمله كان نظريا، وحتى في الكتابات التي تناول فيها شعراء أو نصوصا كان ينتهي بها إلى نقلها إلى المستوى الميتافيزيقي حيث تتحول إلى مقولات، فكتابه" زمن الشعر" الذي يعد أهم كتاب له في مرحلته الأولى هو سعي إلى تقديم مفهوم جديد للشعر المعاصر، وكتابه" مقدمة للشعر العربي" هو رؤية استكنهت الشعر العربي وكشفت عن أنساقه المعرفية الكبرى التي كان يتمحور حولها، كانت تأويلاته للشعر العربي بمثابة استخلاص نظريات معرفية، واختصار لرؤى الشعراء عن الكون والإنسان.

ولذا، فقد سمينا مقاربته بالمقاربة الشعرية، لأنها تهتم بالبحث عن المكونات الجوهرية التي يكون الشعر بها شعرا، سواء كانت مكونات شكلية تتعلق بالنص ذاته، أم كانت مكونات رؤيوية تتعلق بالشاعر وطبيعة فهمه للشعر وعلاقته بالعالم المحيط به.

يقول مثلا عن طبيعة الشعر الجاهلي:"لا تقدم لنا القصيدة الجاهلية مفهوما للعالم، وإنما تقدم لنا عالما جماليا، المفهوم يتضمن موقفا فلسفيا، والفاعلية الشعرية عند الجاهلي انفعالية، بعامة، لا تعنى بالمفاهيم، بل بالتعبير والحياة والواقع" [1]، ويقول أيضا:" من القبول إلى التساؤل: هذا هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية بين امرئ القيس وأبي العلاء المعري، في القبول رضى وطمأنينة وقبول، وفي التساؤل تمرد ورفض وشك، القبول فرح بالأصل والنبع، والتساؤل قلق عليهما؛ إنه المسار الذي يمتد بين حتمية الإبتعاد عنها والرغبة في العودة عليها" [2]، بهذه الطريقة يقول أدونيس بتأويل الشعر العربي وتقديم النسق المعرفي العميق الذي ينبثق منه، هذه لغة الفلاسفة الذين يحولون المحسوسات في الشعر وغيره إلى رمزيات متعالية، بهذه اللغة يمسكون بجوهر الشعر، يتركون المقول منه وينصرفون إلى ما لم يقل بعد، وهكذا تنتجون المعرفة

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، ص32.

[2]- المرجع نفسه، ص37.

الخاصة به. الشعر العربي يمكن حسب أدونيس اختصاره في لفظتين: القبول والتساؤل؛ القبول الذي يصف التجربة الشعرية في مرحلة هيمنة الواقع على النص، والتساؤل في المراحل التي انقلبت الذات على الواقع وأصبحت سلطة بحد ذاتها توجه الشعر.

وفي كتاب أدونيس "فاتحة لنهايات القرن"، يواصل تنظيراته للشعر، ويقدمها في شكل بيانات، والبيان تأسيس نظري لأمر ما، ومن أهم تلك البيانات بيان الحداثة [1]، وهو البيان الذي تجذرت فيه كل آرائه السابقة وأصبحت في حكم الثابت المنتهي.

يمكن اعتبار ما كتبه أدونيس نظريات تندرج في فلسفة الشعر، وخاصة شعر الحداثة العربية، وهو مبحث يتناول بالأسئلة المسائل الأنطولوجية للشعر، ولا يكتفي أدونيس بوصفها وتقديم معرفة بها، بل يسعى إلى إعادة بنائها في ضوء رؤية جديدة قائمة على المغايرة والإختلاف.

مطاع صفدي والتحليل الوجودي للشعر

في عام 1981 نشر مطاع صفدي دراسة رصينة في مجلته: الفكر العربي المعاصر تحمل عنوان: قراءة ثانية للشعر الجاهلي، الأصالة والممكن [2]، يقول إنها كتبت قبل أربعة عشر عاما لتكون مقدمة لديوان الشعر الجاهلي من موسوعة الشعر العربي، والتي لم يصدر منها إلا هذا الديوا ن، بمعنى أن الدراسة كتبت عام 1967، وهو تاريخ متقدم نسبيا، إضافة إلا أنه يترجم واقعا تاريخيا للشعر العربي وللأمة العربية، فعلى مستوى الشعر يمكن اعتبار الستينيات هي المرحلة التي نضجت فيها التجربة الشعرية الجديدة والتي بدأت تبرز فيها من جهة أخرى ملامح النقد الجديد الأنجلوساكسوني،

[1]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة بيروت، ط1: ص311.

[2]-مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 10. 1981، بيروت، ص4

ومن جهة أخرى هي مرحلة الصعود القومي المصاحب بالخيبات والنكسات والطموحات.

الدراسة أطروحة متماسكة منهجيا ومعرفيا، تستند إلى معطيات الفكر الوجودي الذي بدأ يعرف انتعاشا في بيروت خاصة مع ترجمات سارتر، وهي مصاغة بلغة مغرية بحكم ما تتوفرعليه من قدرة على الكشف والتعبير.

إن ورود كلمة الممكن في العنوان يعني أن هناك لغة نقدية جديدة تعبر عن مفهوم جديد للشعر، مفهوم يقوم على الإنفتاح واللانهائي في مقابل الرؤية القديمة التي شكلت نظرتها عن الشعر بصفته كيانا جاهزا وكائنا ومغلقا ومنتهيا، دون أن يدعي الكاتب أية فرادة أو تميز ودون أن يصرح بحداثة قراءته.

ينطلق صفدي في دراسته من فكرة اللغة وعلاقتها بتشكيل البنية الوجدانية والفكرية للشاعر العربي، فـ" اللغة العربية والشعر العربي، كلاهما قد تكونا نتيجة انفعال خلاق يعانيه الناطق أو الشاعر، في لحظة الفعل أو القول، وبالتالي فإن مصدرهما واحد، وهو وحدة البنية التجريبية" [1]، وبعد تحليلات متنوعة حول التجاوب بين اللغوي والذهني، والروحي والمادي، والجغرافي والتاريخي، خلص إلى نتائج منها:

«فالصراع الميتافيزيقي بين الإرادة والقدر، بين القلب الإنساني وحتمية المصائر والطبيعة والكون، من حول الإنسان المشرد في الفيافي، الباحث عن بقعة خضرة وسط البقع، .... هذا الصراع الميتافيزيقي يتجسم بين الإنسان والطبيعة الصحراوية بين الإنسان المخصب والإنسان المجدب.... فتكاد التجربة الجاهلية تقوم كلها على أساس الصراع ضد الدهر"[2].

وفي سياق هذا التحليل الوجودي يضيف أيضا بشكل أكثر دقة ووضوحا ووعيا،

---

[1]- المرجع السابق، ص5.

[2]- نفسه، ص: 8.

يقول" وكان الشعور بالدهر وحدثانه يضع الإنسان الجاهلي دائما موضع الفريسة وفخاخ العدم تحيط به من كل جانب ولذلك فإن نشوة التمرد بالحب والنشوة تلتقيان في روحية الشعر الجاهلي"، يستحضر التوصيف تراجيديا اللاإنسان الوجودية من خلال فلسفة ساتر وأونامونو وكامي، ويختصر بواسطته الوجود الإنساني في الجاهلية العربية، إن ألفاظ العدم والتمرد والدهر والنشوة من صميم المفردات المفاتيح للوجودية التي تسللت إلى العربية في ذلك الحين.

" فالعربي قد يكون ذاتيا ولكنه ليس فرديا، فهو يرفض أن يتحدث عن نفسه كفرد متميز، ولكنه يوحد فرده بالذات الإنسانية الكلية، كما يتصورها نموذجيا" [1].

بهذه الصورة يبلور، من خلال الشعر، نظرية في هوية الإنسان العربية وكيفية إدراك نفسه وإدراك الآخر، إنه نوع من التجريد يمارسه ليخرج من الشعر إلى المقولة الفكرية المجردة، وهذا هدف المقاربات الفلسفية في عمومها، أو أنها تسعى بشكل أو آخر لتكون كذلك.

بالنظر إلى تاريخ كتابة هذه الدراسة الذي يعود إلى نهاية الستينيات، فإنها تعد رائدة وكان يمكن أن تكون بمثابة المنعطف في الدراسات الشعرية خاصة، ولكن لم يحدث ذلك، وربما كان لسلطان الدراسات البلاغية واللغوية وسلطان النقد الجديد آنذاك ثم سلطان البنيوية بعدها، إضافة إلى ضمور المعرفة الفلسفية في الثقافة العربية، والرؤية الشفوية للشعر لدى العربي، ربما تكون تلك من أسباب بقاء هذه الدراسة دونما تأثير كبير في النقد الأدبي.

وفي العدد 26 من مجلة الفكر العربي نفسها، والصادرة عام 1983 نشر مطاع صفدي مقالة حول خليل حاوي عقب وفاته انتحارا إثر اجتياح العدو الصهيوني لبنان، جعل عنوانها: الشعر: الكون والفساد، ربما على غرار الوجود والعدم، والكينونة والعدم، والزمان والسرد.

---

[1]-المرجع السابق، ص 17.

قدم في مطلعها عبارتين مركزتين شاملتين تختصران تجربة خليل حاوي الشعرية/ الفكرية، يقول في الأولى:"التفكر في خليل حاوي الإنسان، وخليل حاوي الشاعر، وخليل حاوي المفكر الموقف هو تركيز العام في الخاص، وإعادة التفكر بالمؤسسة المفقودة التي حاول خليل حاوي أن يبنيها ويصونها ويدعو إليها، أن يكون لها ودها ويدا وأن يجعلها حياة تدب فوق الفساد، تقاومه وتمنع استفحاله ضد الكينونة" [1].

هكذا يستحضر صفدي الوعي الفلسفي ليقرأ به مجمل التجربة المعرفية لدى حاوي، بهذا الإختصار يعيد صياغة التفاصيل إلى جذر واحد، كل ما كتبه حاوي يندرج في موضوع واحد هو مقاومة الفساد، والفساد هنا لا ينصرف معناه إلى الدلالة الأخلاقية والإجتماعية، بل هو المقابل للكينونة، اللفظ المقابل لها من الجهة الأخرى، بهذا يكون الفساد نفيا للكينونة، فإما كينونة وإما فساد، والفساد هو مبعث التفلسف [2].

ثم يتفرع هذا الفساد ليتشكل عبر المستويات المختلفة والمتعددة في حياة الإنسان والمجتمعات، لكن أبرز أبعاده لدى خليل حاوي هو الفساد على المستوى الحضاري والإنساني، وحين يكون التعبير عنه: العالم فاسد ولا قبَل لنا بإصلاحه، حينها تكون التراجيديا وتكون المأساة.

أما العبارة الثانية فيقول فيها:" التفكر بخليل حاوي كقصة حياة، كشعر، كشهادة، هو السبيل الوحيد لمقاربته كحقيقة. فإن قصة حياته تنتجه كشاعر فحسب، بل هو، كشهادة، أعاد تكوين قصة لحياته، وديوانا لشعره، وكان له عنوان واحد: معاناة الفساد"[3].

فإذا كانت العبارة الأولى تحدد موضوع التجربة الفكرية الشاملة لدى حاوي والمتمثلة في تراجيديا الفساد، فإن العبارة الثانية تصلح لأن تكون توجيها منهجيا لقراءة حاوي، قراءته كشهادة، كما قال، على فساد الكون.

---

[1]-مطاع صفدي، الشعر: الكون والفساد، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد26/ 1983، ص 6.

[2]-المرجع نفسه، ص6.

[3]- نفسه، ص 8.

بعد ذلك يشرع في عرض نماذج من شعر حاوي وخاصة القصائد الكبرى التي كان يطلق عليها الملاحم، وتمثل كل قصيدة صورة من صور فساد الكون؛ فملاحمه الشعرية الأولى كتبها لمواجهة الغرب، كما يتجلى ذلك في قصيدة الجسر، وجاءت قصائده التالية تسأل عن البعث والإنبعاث والموت الوجودي.

وينتهي إلى خلاصة مفادها أن تجربة حاوي تجربة فريدة في تاريخ الشعر العربي " التحمت ببنية الزمن ولحظته الخاصة " و" كشفت معاناته على قدر كبير من التشميل والإستيعاب والتركيز ثم البوح بالجوهر من الشكل والمضمون. كانت له إمكانية تحطيم المصطلح في اللغة، والإجراء في السلوك، والولوج إلى ما يجب أن يقال على مستوى جدلية الكون والفساد"[1].

وفي العدد 59/58 من مجلة الفكر العربي المعاصر ينشر صفدي أيضا دراسة أخرى بعنوان الشعري/ الكينوني، خصصها لمفهوم الشعري في علاقته بالكينونة، وهي دراسة نظرية في غاية التجريد، تغامر بالدخول في مناطق لم يتعرف عليها التفكير العربي، وتجعل مرجعيتها كتابات هيدجر ونيتشه وهيجل وهلدرلين، ويستعمل في وصف كل ذلك لغة شاعرية ولكنها تتهرب من متابعة القارئ. وسنحاول أن نقدم أهم ما جاء فيها عن هذا المفهوم: الشعري.

يختلف الشعر عن الشعري، فالشعر نوع والشعري خاصية، " فالنوع هو الذي يقدم شكلا معينا للشعر ومفاهيم جمالية ونقدية ومعايير تلازمه في مختلف تصوراته التاريخية. غير أن الشعري هو الذي يتمرد على النوع والنوعية / وهو الذي يظل حرا سائحا خارج الأشكال، بل قد يفارق العبارة والنص، ويغدو داخل الأنواع الأدبية الأخرى حتى إنه يتجاوزها ويدخل الفنون كلها" [2]، فالشعري خاصية مجردة متعالية على النص، والنص الشعري يكون نصا شعرا لأنه يتصف بها وتتجلى من خلاله، كما

[1]-المرجع السابق، ص 9.

[2]-مطاع صفدي، الشعري/ الكينوني، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد59/85، 1983، ص 4.

يمكن أن تتجلى في أي فن آخر، فالشعري أوسع من الشعر، وهو سكن الإنسان على حد تعبير هولدرلين.

يرتبط الشعري بالمنفتح واللامتناهي، "فهو يسير على درب المنفتح، يكسر سكونية اللامتناهي، يتمرد في الوقت ذاته على محدودية المتناهي" [1] وهو في حال مستمر من الإنفتاح. وارتباط الشعر بالكينونة مثل ارتباطه بالوجود، فالكينونة والوجود مفهومان يحيلان على المطلق اللانهائي.

ومن هنا يولد الشعري، إنه " يعيد سكن الوعي في الكينونة"[2]، وبالتالي فلا شيء يحده أو يحد من حريته، «إنه كائن بري، وأبدع القصائد هي التي تقدمه بريا وحشيا كما هو"[3]. واضطرار صفدي إلى المجاز هنا " الكائن البري المتوحش" يدل على هلامية المفهوم، وصعوبته على الحصر الدقيق، وامتلائه بالمعنى الذي ينصرم من حدود اللغة العادية. ولذلك فقد " ظل يتحدى الباحثين، حتى غدا وهو سر الفن، إذا الفن ذاته. ومع الثقافة اللسانية المعاصرة... فإن الإبداعية فازت بمصطلحها الجديد الذي هو الشعر لكن الشعر لم يفز بالحد الأقصى من تمعينه مع أقطاب الفكر اللساني"[4].

فإذا كان الشعري مفهوما فنيا فقد كان من المتوقع أن تقوم الدراسات النقدية بتحديد دلالاته، وقد قامت بذلك إلى حد ما من خلال البحوث المتعلقة بالشعرية، غير أن صفدي يعتقد أنها لم تقدم عنها ما يكفي لتمعينه وإكسابه القصد الذي يناسبه، لذا فقد تولت الفلسفة التفكير فيه وتقديمه وتحديد هويته العميقة.

الدراسة في عمومها مقاربة فلسفية، انطلقت من الشعر أساسا، لكنها تركت الشعر جانبا واستلت الشعري بما هو مفهوم مجرد، ولكونه مجردا ومتعاليا فقد أخضعته للتأمل الميتافيزيقي، فربطته بالكينونه والوجود فحولته إلى موضوع متجاوز للشعر، يعود

---

[1]-المرجع السابق ، ص6.

[2]- نفسه، ص 6.

[3]- نفسه، ص 8.

[4]- نفسه، ص 12.

الشعر إليه ولا يعود هو إلى الشعر.

محمد الزايد: نظرية المعنى تقرأ الشعر

في العدد ذاته من مجلة الفكر العربي المعاصر، نشر محمد الزايد دراسة بعنوان: فلسفة تقرأ شعرا، وأشار في مقدمة الدراسة إلى أنه يعتمد في تحليله على نظرية المعنى، وهي نظرية ينسبها إلى نفسه، ويشير في الهامش إلى أن هذه النظرية بدأ في صياغتها قبل عشر سنوات من 1981 في عدد من الكتب أشار إليها لعل أهمها كتابه: المعنى والعدم. وخلاصة هذه الفلسفة أنها" فكر ليس محايدا في قراءته، فكما أن الإنسان مركز الكينونة، وسيد الكائنات، في ضعفه وقوته معا، كذا الفلسفة مركز المعرفة، وفلسطين مركز اختيار العروبة، والمركز الذي يدعي الحياد يفقد ماهيته ويحكم على نفسه بالتهافت والتبعثر" تبدو هذه الفلسفة امتدادا للأيديولوجية الوطنية، فهي أقرب الى الفكر السياسي منه إلى الفكر الفلسفي، لأن الفكر الفلسفي يتجرد غالبا من واقع الأشياء، واقع الأمكنة والأزمنة، وينفصل عنها ويعيش كليا في عالم المقولات.

ما معنى أن تقرأ الفلسفة الشعر؟ إلى أي مجال يمكن أن ننسب هذه القراءة، أفي مجال الفلسفة أم في مجال النقد؟ يطرح الزايد ضمنيا مثل هذه الأسئلة، ويجيب قائلا:" ليست قراءة الفلسفة للشعر نقدا أو تحليلا أدبيا، قراءة الفلسفة للشعر مشروع رؤيا، لأن الشعر بدءا هي فتنة الكلمات، والفلسفة هي عقل الكلمة وفتنة كبريائها... قراءة الفلسفة الشعر خروج متمرد يستعيد الرؤية الشعرية ويصادرها...فعل إنشائي يكسر جليد صمت الحروف مخترقا خلاقا مشهد الواقع الرمزي، "[1].

ورغم أنه يؤكد على فرادة القراءة الفلسفية في سياقات أخرى غير أنه لم يقدم إجابة ناجحة فلم تسعفه كلماته على التوضيح ربما لأن رؤيته لم تكن واضحة بما يكفي لتصبح قابلة للتعبير، ولذلك عبر عنها بما يشبه الهواجس الغامضة.

[1]- نفسه، ص:72

يتخذ من الشعر الفلسطيني موضوعا لدراسته ويركز على البعد الثوري فيه، ويستعمل النماذج العشرية ذات العلاقة بالمقاومة والتحدي، ففي فقرة بعنوان المقاومة والصمود، يقول:" من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، علينا متابعة منظومة الإحالات لمفهوم "العود" دون حذف لحظة الحدة والفعل المبدع الخلاق، وهذا ما يؤكده الزمان الدائري أو الحركة الدائرة للزمان، حيث يتكرر ما هو كائن أو ما قد كان، لذات هو ذكرى يجددها ذكر" [1]، يشير هنا إلى فكرة عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى بلادهم. ويعود بها إلى فكرة العود الأبدي النظرية المعروفة في تفسير التاريخ وحركة الزمن.

وفي تحليله للنصوص الشعرية يقف غالبا عند حدود التفسير الفلسفي بالمعنى العام وليس بالمعنى النسقي للفلسفة الذي يستدعي نسقا معرفيا معينا كالظاهراتية والوجودية والهيرمينوطيقا، إنما هو تحليل يسعى لأن يكون أكثر عمقا بالكشف عما يختفي وراء الظاهر، فحين يورد المقطع الشعري التالي مثلا:

علقوني على جدائل نخلة

واشنقوني فلن أخون النخلة

هذه الأرض لي، ، وكنت قديما

أحلب النوق راضيا وموله

يعلق عليه، أو يقرأه فلسفيا عل النحو التالي:" إن الإنسان هو حامل الأرض والتاريخ، والتاريخ حامل الأرض والإنسان، والأرض حاملة التاريخ والإنسان." [2]، إنه يستنتج أمرا ما قد توحي به لفظة أو معنى أو عاطفة أو رؤية، ولا يدل تحليله على تصور شامل يملك تصورا نظريا وتطبيقيا معا.

لم تترك مقالة الزايد، حسب اطلاعنا، أي تأثير في الدراسات النقدية، وربما يعود

[1]-المرجع السابق، ص 75.

[2]-نفسه، ص 74.

ذلك إلى الإعتبارات السابقة التي أشرنا إليها بصدد مقالة مطاع صفدي لكن يمكن أن نضيف هنا أن الزايد لم يقدم قراءته بوصفها منهجا في النقد بل مجرد قراءة فلسفية عامة، وبالتالي فهي لا تستفز الفلاسفة لأنها لا تشبع طموحهم ولا تستثير النقاد لأنها بعيدة عن انشغالاتهم اللغوية والبيانية المتداولة، إضافة إلى أنها قراءة لم تحسم أمرها مع الأيديولوجية وخاصة القومية منها. فبقيت بالتالي وكأنها محاولة هجينة.

أبو يعرب المرزوقي والبحث عن الشعر المطلق

أصدر أبو يعرب المرزوقي كتابا فلسفيا حول العلاقة بين الشعر المطلق والإعجاز القرآني، ورغم أنه صدر عام 2000، ولكننا نفضل أن نضعه في باب الإرهاصات، لكونه منهج التفكير في بعض قضايا الشعر أكثر مما يتناوله بالبحث.

والكتاب يمتاز عن سواه بلغته المنطقية الصارمة وعباراته الفلسفية المعقدة المجردة، وتحليلاته العميقة التفصيلية، ومنهاجيته المركبة، وقدرته على ربط العلاقة فيه بين الشعري والتاريخي والديني والفكري، بحيث يعيد كل شيء إلى أصل واحد، وإلى تجليات متعددة.

يحاول الكتاب أن يقدم توصيفا لمشكلات الشعر العربي قديما وحديثا ويعرض أسبابها الحقيقية، وغالبا ما يطرح بالفعل تفسيرات جديدة لم ينته إليها النقاد والمؤرخون قبله، كما يقدم حلولا في ضوء المنظومة الفكرية الكبرى للثقافة العربية وهوية الأمة.

يمكن اعتبار الكتاب نظرية في موضوعه بالنظر إلى منهاجيته النسقية الصارمة ورؤيته الشاملة التي تعيد المتعدد إلى صيغته الإفرادية، وتختصر المنثورات من الأفكار وتعيدها إلى واحدها غير المتعدد، وتعيد المشكلات إلى أصولها وتقديم الحلول من مصدرها الأصلي وليس من مصادرها الثانوية.

استخدم المرزوقي لغة واصفة فلسفية وإحالاته كانت غالبا على ما هو فلسفي مما يؤكد فلسفية الدراسة ومنطقيتها، لكن قدرته على تطويع عباراته مكنته من تليينها لتكون صالحة للتعبير عن الظاهرة الشعرية، يختلف المرزوقي تماما عما تميزت به دراسات السابقين أمثال عبد الرحمن بدوي وعثمان أمين وعبد الغفار مكاوي، هؤلا الذين أصغوا إلى الشعر ووقفوا أمام أعتابه، أما هو فلم يكن يعنيه ذلك البعد الفني في الشعر إلا من منظور الدور الذي ينبغي أن يقوم به، وهو الدور الرسالي المتعلق بما تتطلبه الجماعة الإجتماعية أو الأمة، وليس بغايات الأفراد العابرة.

في الكتاب يظهر لأول مرة مصطلح جديد يخص الشعر وهو مصطلح الشعر المطلق، وإن كان المرزوقي يوحي بأن صاحب الفكرة هو ابن سينا الذي وعد بها ولم ينجزها[1]. والشعر المطلق عنده هو:" الإبداع الرمزي الذي يتقدم على اللغة اللسانية فيعبر باللغة الرسمية والنغمية بما هما معبرتان عن ذاتهما وعن المحسوسات الثلاثة الأخرى بذاتها وبما ترمز إليه، ثم صياغة ذلك لغة أصيلة تقبل الترجمة باللغة اللسانية العادية التي توحي للشعورات بكل درجاتها ما يقبل الإيحاء الشعوري من أدناه الجحودي إلى أقصاه الشهودي، لذلك فهذا الشعر يمثل مرقاتنا الوحيدة لإدراك ما يشعرنا بمعنى الاعجاز القرآني"[2].

اخترت هذا النص لغايتين، فهو من جهة يحدد مفهوم الشعر المطلق ومن جهة ثانية يمكن أن يقفنا على الطبيعة المنهجية لدى المرزوقي.

أما عن الشعر المطلق فيشير في سياق آخر إلى أنه الإدراك الفاعل لآليات القيم الخمس التي هي:

الجمالية أو قيم الحب؛

الخلقية أم قيم الفعل؛

---

[1]-نفسه، 98، ص: 41.

[2]-المرجع السابق، ص191.

المعرفية أو قيم العلم؛

الجهوية أو قيم العمل؛

الشهودي أو قيم الشعور.

وهذا الإدراك لا يتم ولا يتحول إلى شعر مطلق إلا إذا أحال على المطلق، وكان معبرا عن صفائه للحوادس معنويا وللحوادس ماديا[1].

هذا يعني أنه يصوغ ردا فلسفيا حول التنظيرات الجزئية التي تقيم الشعر على بعد واحد من أبعاد الإدراك الإنساني، خاصة البعد الجمالي، أو الذين يفصلون بين الشعر ومعاني الكون الكبرى أو قيم الانسان الأساسية، فالشعر لا يرقى إلى مرقاه إلا بما يوفره له الشاعر لنصه من محتوى تلك القيم الخمس.

أما منهجيته فيتضح بعضها هنا، وتبدو ملامحها الفلسفية واضحة، فهي منهجية تقوم على إدراك الجزء داخل الكل، فالشعر ليس مجرد مسألة شعرية فقط بل هو إلى جانب ذلك مسألة جمالية وخلقية ومعرفية وجهوية وشهودية، وهذا يعني أن تفسيرها يتطلب إدراجها في هذا السياق المركب، كما أن تحليل مشكلاتها والبحث عن حلول لأعطابها يستدعي النظر إلى تلك القيم. فالكل هو ما يفسر الجزء ويوجهه، والجزء يظل قاصرا منطويا على ذاته ما لم يستند إلى الكل، معنى هذا أن أي نهضة في الأدب ينبغي البحث عن تفسيرها في ذلك الكل المحيط بها، وأن أي انحدار أو سقوط ينبغي البحث عنها خارج أسوار النص وداخل ذلك الكل.

لا يكتفي المرزوقي بمصطلحات الفلسفة الرائجة، بل يشتق لنفسه مصطلحات خاصة للتعبير عن المفاهيم التي يتوصل إليها، فالمرزوقي، وربما هذا ما يميزه أيضا، ليس مجرد باحث في الفلسفة بل هو باحث عن التفلسف، والباحث عن التفلسف مهمته أن ينتج معرفته الشخصية، وتلك المعرفة تتطلب لغتها ومصطلحها، وهذا ما

[1]-المرجع السابق، ص 191.

دفعه لصياغة تلك القيم الخمس ويربطها على ذلك النحو مع قيم أخرى تفسرها، كما صاغ طرفي الكينونة الإنسانية والشعر بين الأدنى الجحودي والأقصى الشهودي، وهما مصطلحان منفتحان على الفضاء الصوفي والفلسفي الإسلامي.

نظرية المرزوقي أقرب إلى التفسير الإسلامي للأدب، ولكنها توغل عميقا بعيدا عن تلك الدراسات التي ظهرت في نهاية القرن الماضي حول الأدب والنقد الإسلامي، والتي غرق كثير منها في الخطاب الفقهي والوعظي البسيط، تختلف عنها جذريا لأنها تقوم على المعرفة، بينما تقوم الدراسات الأخرى على الأيديولوجية.

يمكن لكتاب المرزوقي أن يدعم الفكر النظري في النقد الأدبي والدراسات الشعرية، ويساهم في إخراجه من لغته العادية التي تهيمن على الدراسات الانطباعية اللامنهجية، أو الأيديولوجية التي تهيمن على الدراسات السياقية، أو الأسلوبية التي تهيمن على البحوث الشكلية، كما يمكن أن يوفر له التماسك المنهجي والرؤيوي، بما يتضمنه من صرامة ودقة ومنطقية ورؤية معرفية.

ميتافيزيقا الشعر

يعود مفهوم الشعر الميتافيزيقي إلى الشاعر الإنجليزي جون دون في القرن السابع عشر، فقد تبنى هذا الشاعر رؤية في الكتابة تقوم على كفاءة عالية من التفكير فيما هو عميق وخارق وخلاق، ولكن تميزت، في المقابل، ومن حيث الأسلوب على بساطة لغوية وتعبيرية لتوصيل الفكرة إلى المتلقين.

ولم يخل الشعر العربي من هذه الرؤية سواء عند الشعراء المتصوفة أو الشعراء المتفلسفة أو حتى لدى عموم الشعراء، لأن الشعر لم يخل يوما من رؤية فلسفية مادام يبحث في تجلياته عن المعنى وما وراء المعنى سواء في القديم أم في الحديث، مع اختلافات قد يعود أغلبها إلى المرجعية الأخلاقية والدينية والمعرفية لدى الشعراء.

وقد ازدادت هذه الرؤية من خلال الكشوف العلمية في مجالات الإنسان المختلفة، وتراكم الأسئلة الوجودية التي تستعصي غالبا على الإجابات، مما سمح للسؤال الشعري أن ينخرط في تلك الفضاءات بحثا عن الإجابة الخاصة.

ومن بين الكتب التي اهتمت بظاهرة ميتافيزيقا الشعر حديثا كتاب الباحث وليد منير الذي يحمل عنوان:" الشعر والميتافيزيقا" [1]، وفي مقدمته يعرف هذا النشاط الشعري بقوله:" إن الشعر، من زاوية الميتافيزيقا، هو القدرة على اكتشاف البعد الداخلي في الإنسان الذي يرى، وهو العبور، بالتالي، من الفراغ إلى الإمتلاء عن طريق إدراك مرهف للتحول من ثنائية المطلق والزمني، من الجمال إلى الشفافية، ولذلك كان أعظم الشعراء الميتافيزيقيين هم الذين يكتشفون في أدق التفاصيل الحسية عن امتداد أصيل إلى غير الحسي، أو عن المعنى وراء المعنى" [2]، ويبدو الفرق بين الشعر الميتافزيقي والشعر غير الميتافيزيقي فرقا في النوع لا في الكم، فكل الشعر مهما كان هو شعر يتجاوز الواقع إلى ما فوق الواقع، والنسبي إلى ما فوق النسبي والمحدود إلى اللامحدود، الشعر إذا لم يحول الحقيقة إلى رمز والعام إلى خاص والمفرد الدلالة إلى المتعدد الدلالة، إذا لم يفعل ذلك بقي أسير النثر واللغة العادية، ولكن هذه الفاعلية التحويلية التي يقوم بها الشعر تختلف من شاعر إلى آخر من رؤية شعرية إلى أخرى، ولا شك أن حضور هذه الفاعلية في الشعر الميتافيزيقي حضور يتجاوز بكثير ما يقوم به الشعر غير الميتافيزيقي.

وفي النص السابق يركز الباحث على ثلاث خصائص أساسية تميز هذا الشعر، وهي: أولا التركيز على البعد الداخلي، وهذه انعطافة نحو عالم الغيب والروح والمعاني التي لا تتجلى إلا في التأمل والإنكفاء على الذات، وهي أيضا رؤية فلسفية تحيد الواقعي على حساب الروحي وترى أن الأساس المعرفي هو فيما تراه الذات وليس فيما يتراءى في الواقع. وثانيا العبور من الفراغ إلى الإمتلاء، وهذا يعني أن الواقعي بكليته ليس إلا

[1]–صدر عن المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

[2]–وليد منير، ميتافيزيقا الشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص 9.

سطحا وحيد المعنى مفرغا من القيمة ولا بد من تجاوزه نحو عالم ممتلئ قادر على إشباع الرغبات الكبرى التي عجز الواقعي عن إشباعها. وثالثا الإنتقال من الحسي إلى غير الحسي، بمعنى ضرورة تجاوز الحسي الذي يجعل الرؤية مشوشة والإدراك محدودا، تجاوز الحسي الذي لا يسمح إلا برؤى مفككة ومعان جزئية وآفاق محدودة مرتبطة بالنسبي، إلى ما فوق الحسي الذي تتسع فيه الرؤية وتنطلق الأفاق وتمتد المعاني." إن الشعرية الميتافيزيقية تحلم دوما بحرية فريدة وتعرف الحرية بوصفها الإمتداد الأقصى للروح نحو بقاء فيها للضرورة "[1].

وهذا النشاط الشعري الذي يقوم على هذه التحويلات من الخارجي إلى الداخلي هو نشاط بقدر ما يثير الألم يبعث في الوقت ذاته على النشوة، لأن عمليات العبور هي حالات روحية مرهقة ولكنها تحقق في النهاية نوعا من الوحدة والإستقرار" نلاحظ دائما في الشعرية الميتافيزيقية أن الألم الذي يخطف الإنسان إلى الداخل لا يوجد بمعزل عن النشوة التي تمنح هذا الداخل انفتاحه حين تفتحه على أفق جديد لا عهد له به من قبل"[2].

الشعرية الميتافيزيقية بهذا المعنى هي شعرية تراجيدية، وكل شعرية كبرى هي تراجيدية بالضرورة، لكثرة ما تكشفه من فتوق في العالم، وهي تشترك بسبب هذه الرؤية بمجموعة أخرى من الرؤى، إنها تتفق مع نماذج أخرى وخاصة الرومانتيكي، والعدمي لتنصهر معهما:" في سبيكة واحدة صلبة، هذه الدائرة ببساطة هي دائرة الأسى العميق الذي يشبه الفقدان" [3] كما هو الأمر عند أبي العلاء المعري وجبران وصلاح عبد الصبور.

يقف الباحث عند قصيدة الظل والصليب لصلاح عبد الصبور التي هي قصيدة تراجيدية بشكل كبير، إنها القصيدة التي تتحدث عن الإنسان الذي ضيع هويته

---

[1]- المرجع السابق، ص 39.

[2]- نفسه، ص 11.

[3]- نفسه، ص: 42.

وملامحه "وخسر حريته الأصيلة حين خسر رهانه على مجاوزة وضعه البشري المحدود"[1]، كما يعرض لمسرحية الحلاج لعبد الصبور ويرى أن الحلاج فيها هو "بطل الفناء في المطلق والإتحاد به"[2].

بهذا يقع الشاعر في حقل الفيلسوف ويستعمل معانيه ويستعير رؤيته، وهكذا ينظر إلى العالم ويكرر رؤيته إليه، يعيد النظر، يسأل ويشك ويبحث، " كل شاعر هو فيلسوف بمعنى من المعاني، ولكن الشاعر الميتافيزيقي إذ يشك في الواقع لا يعني في الحقيقة إنكار هذا الواقع من حيث وجوده بل يعني النظر إليه على أساس من كونه عرضا وتخطيه إلى الجوهري" [3]، الأمر إذا يتعلق بتأويل العالم وليس بإنكار وجوده، إنه اختلاف في تحديد الأجدر بالعناية والإهتمام: الواقعي العرضي أو الجوهري الخالد.

هذه مجموعة الأفكار النظرية التي حلل الباحث في ضوئها مجموعة من النصوص العربية القديمة والحديثة ومجموع أخرى من النصوص الشرقية والعربية، ووضعها في مباحث تحمل العناوين التالية:

الجسد الذي هو روح.

الحياة نشيد الغبار.

الخمرة والنفس الخالدة.

البصيرة والماوراء صورة الإنسان الإلهي.

مداراة الرمز.

فجيعة الصوت/ فجيعة الكائن.

الشاعر الميتافيزيقي فيلسوفا.

---

[1]-المرجع السابق ، ص44.

[2]- نفسه، ص45.

[3]- نفسه ، ص 169.

وهي كلها عناوين تؤكد على تحول اللغة النقدية من المستوى الأسلوبي إلى المستوى المعرفي، مع ما تلا ذلك من تحولات في رؤية الأدب وفهم الظاهرة الشعرية.

العقل الشعري

لم تكن كلمة العقل من الكلمات المألوفة في الكتابات النقدية، لأن النقد كان يهتم بالنص وحده بوصفه البنية التي يتحقق الأدب من خلالها، وقد بدأ تداول كلمة العقل مع انتشار الأبستمولوجيا التي نقلت الإهتمام من الفكر إلى التفكير وأعلت من شأن الطرق والآليات التي تقوم بإنتاج الفكر، فالناقد الأدبي كان يهتم بالجانب الحسي المجسد للعمل الأدبي وهو الجانب الأسلوبي.

يهتم العقل بما قبل النص، أي بالرؤية التي تصدر عنها الأفكار والنصوص والتي تتحكم في صور التعبير المختلفة، العقل بمثابة العلةالأولى المسؤولة عن المعلولات التالية، ولذلك فإن البحث في الشعر من منظور العقل هو بحث في المصدر الأول والمعرفة الأولى التي تتصور وتتمثل وتوجه.

ولقد أخذ هذا المفهوم ينتشر في الثقافة العربية، قادما إليها من عقول كانت المعروفة، العقل المحض والعقل العملي، مع أعمال بعض الباحثين الفلسفيين وربما يكون الجابري أهم هؤلاء استخداما لمصطلح العقل في كتبه التي درس فيها العقل العربي في مجالاته المختلفة، العقل البياني والعقل البرهاني والعقل العرفاني، ثم انتشر هذا المفهوم وأخذ يتجلى في عديد من المجالات، العقل الثقافي والعقل الديني والعقل التأويلي والعقل الأدبي والعقل النقدي والعقل الشعري.

وأول كتاب هام يتحدث عن موضوع العقل الشعري هو الذي أصدره خزعل الماجدي بالعنوان ذاته [1]، ويعرف الماجدي العقل الشعري بأنه:" أحد أطياف العقل والمعني بإنتاج الشعر، وقد أطلقنا عليه أحيانا الشعري، وهو يمتاز بشكل نوعي عن

[1]- صدر الكتاب في طبعته الأولى 2001.

بقية العقول التي قدمها تاريخ الفكر والفلسفة، فهو عقل نوعي لأنه معني بالإبداع والخلق والإبتكار عموما إنه عقل لا يفكر فقط بل يبدع ويجد مسارات جديدة للعقل الإنساني ككل، ونرى أن هذا العقل كان موجودا في الماضي لكنه كان ينتج الشعر أكثر من إنتاجه النظر الشعري"[1].

لا يبدو أن هذا المصطلح الذي تفرد به الماجدي يعبر عن مفهوم جديد، المفروض في المصطلح الجديد أن يكون قد صيغ من أجل أن يبلغ معاني لم تكون معروفة مسبقا، ولكن المفهوم الذي يدل عليه مصطلح العقل الشعري، هو نفسه الذي كانت نظرية الأدب تهتم به وتتخذه موضوعا لها، فنظرية الأب هي بحث في المسائل النظرية الكامنة وراء النصوص الأدبية إنها تسأل عن مفهوم الأدب وماهيته ووظيفته وجمالياته وكيفيات رؤيته للعالم ومدى ما يقدمه للإنسان وغير ذلك من الأسئلة النظرية ولكن سيكون الأمر هاما إذا اعتبرنا هذا المفهوم مشروعا لاستئناف الأسئلة التي تناولتها نظرية الأدب وخاصة بعد التحديات التي واجهتها مع المناهج النقدية النسقية التي انفصلت بعضها كثيرا عن البعد النظري وخاصة البنيوية وما بعدها.

والباحث من خلال سياقات كلامه يوحي بما يفيد أن هذا العلم" العقل الشعري" يمكن أن يكون بديلا لعلم الجمال الذي بقي أسيرا بين الجدران الأكاديمية والأفكار الجاهزة، ولذا فهناك اليوم ضرورة ملحة لأن يظهر العقل الشعري لـ:" يعنى بالنظر في ماهية الشعر وطبيعته ومشكلاته وأنواعه وطبقاته وأغواره، ويكون قادرا في الحد الأدنى على توصيف ظاهرة الشعر والفن والأدب عموما التي أنتجها الإنسان في عموم العالم المعاصر أو القديم واستنباط قوانينه من تلك الظاهرة ونصوصها"[2].

إن كل ما ذكر من مهام يقوم بها العقل الشعري هو كما كانت تقوم به نظرية الأدب، وحين يوسع الدائرة قليلا لتشمل الفنون فإنه يقع في دائرة فلسفة الفن وعلم

---

[1]- خزعل الماجدي، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص 8.

[2]- الماجدي، نفسه، ص 8.

الجمال، لذا، لا نرى أي جديد يمكن أن يضيفه هذا المصطلح في مجال الدراسات النقدية النظرية وبالتالي في الدراسات التطبيقية، وفي سياق آخر يردف مصطلحا آخر هو الميتا شعري: " إن النص الشعري أمر يمكن أن يقوم به أي شاعر على وجه الأرض أما النظر الشعري " الميتا شعر" فهو أمر لا تقوم به إلا قلة من الشعراء القادرين على وصف تجربتهم الداخلية في إطار فكري ومعرفي، ولذا صار الميتاشعر رديفا للعقل الشعري"[1]، إنه بهذا يحصر العقل الشعري ليكون نشاطا محدودا على الشعراء فقط لا سواهم، ويخص الشعراء أصحاب الفكر والمعرفة الراقية، هنا ينقلنا إلى أمر لم يصرح به في البداية، وهو أن هذا العلم خاص ببعض الشعراء دون سواهم.

من هنا تبدأ فكرته في الوضوح أكثر، وخاصة حين يحدد تكوينية العقل الشعري، يقول:" نرى أن تكوين العقل الشعري ينطوي على بنيتين أساسيتين: الأولى هي البنية الشعرية المسؤولة عن إنتاج الشعر، والثانية هي البنية الميتاشعرية المسؤولة عن النظر والتأمل"[2]، ويكمل هذا بشكه الصريح في التأملات النظرية للنقاد والفلاسفة والعلماء، يقول:" لا نستطيع أن نثق بما يحاوله ناقد أو فيلسوف أو عالم جمال من وصف للعقل الشعري إجمالا لأن الشاعر والمفكر حصرا هو الذي يستطيع ذلك "[3]، لا يمكن التأكد من هذه الفرضيات، فهي تقوم على مزاج فردي لا يدعمه سند علمي معين، ليس هناك ما يضمن أن تكون أفكار الشعراء قادرة بشكل نهائي أن تصف ماهية الشعر ولا يمكن أيضا القول بعجز النقاد والفلاسفة وعلماء الجمالية عن تقديم تأملات راقية حول ماهية الشعر، الواقع يؤكد أن هناك فلاسفة بدأ من أرسطو إلى هايدجر قدموا تأملات لعبت دورها الفاعل في تفهيم الإنسان ماهية الشعر وفي المقابل هناك شعراء مفكرون قدموا تأملات هامة أيضا حول الشعر بدءا من شعراء العرب القدامى إلى تأملات جبران والبياتي وأدونيس وقباني وغيرهم، لذا فهذه الفكرة لا تزال

---

[1]- الماجدي، نفسه، ص8.

[2]- الماجدي، نفسه، ص9.

[3]- الماجدي، نفسه، ص 9.

غير ثابتة وتحتاج إلى مزيد من الإحكام.

ومع هذا التوتر، المنهجي في تحديد المصطلح والمفهوم، فإن الكاتب بذل جهدا كبيرا في ملاحقة موضوعه وتفريع عناصره بشكل كبير، فقد قسم العقل الشعري إلى عقل شعري خالص، وعقل شعري محيط وعقل شعري ناطق وعقل شعري عملي وعقل شعري ظاهر وعقل شعري باطن.

أما **العقل الشعري الخالص** فهو "الشعر في ذاته الذي هو عقل الرؤى [1] والأفكار العالية، فهو بناء مثالي خالص"، وأما **العقل الشعري المحيط** فهو الشعر لذاته، يكون العقل الشعر قد خرج من كمونه والإنغلاق في ماهيته إلى التجول في محيطه، وفي علاقاته التي يشغلها مع هذا المحيط" [2]، وأما **العقل الشعري الناطق** فهو:" الشعر في ظهوره من خلال اللغة تحديدا" [3]، وأما **العقل الشعري العملي** ، فهو: الشعر في تحققه وإنجازه حيث ينطلق الشعر في ممارسة عمله وفعاليته [4]، وامال **العقل الشعر الظاهري** فهو الشعر في خداعه ومكره [5]، وأخيرا **العقل الشعري الباطن** فهو الشعر مواربته وتخفيه[6]، وتحت كل قسم تفريعات وتقسيمات شارحة ومبينة بشكل تفصيلي، ولكن أغلبها مما تم البحث فيه لولا أنه يعيد ترتيبه تحت عناوين جديدة.

الكتاب محاولة لإعادة التفكير في الشعر من منظور أكثر شمولية وأوسع نظرة، ولكنه يفتقر إلى الأساس الفلسفي والمنطقي الذي يسنده بحيث يجعله خطابه جديدا وكاشفا لما لم يكتشف أو معبرا عما لم يعبر، أغلب ما في الكتاب موجود متناثر في سياقات متعددة في الفلسفة وعلم الجمال والنقد الأدبي والنظرية الأدبية.

---

[1]- الماجدي، نفسه، ص10.

[2]- الماجدي، نفسه، ص 13.

[3]- الماجدي، نفسه، ص13.

[4]- الماجدي، نفسه، ص 16.

[5]- نفسه، ص: 18.

[6]- نفسه، ص: 19.

خلاصة

هذه قراءة في مجموعة من المقالات والفصول والكتب، أردنا أن نحصرها في فصل مستقل لكونها بحوثا جزئية لم يكن يشغلها الوعي المنهجي إلا قليلا، ولكنها في الوقت ذاته تعد مقاربات نقدية لأنها جمعت بين أمرين: نصوصا شعرية من جهة ونقادا قادمين من ثقافة فلسفية أو موظفين لها، وهي على جزئيتها تؤكد أن الفلسفة لم تكن بعيدة عن قراءة الشعر وتأمله والتفكير فيه وتحليله، أحيانا تحت تأثير الفلسفة ذاتها ولكن أحيانا أخرى يتقمص الكاتب شخصية الناقد العادي.

من خلال العرض السابق يمكن تصنيف المحاولات الأولى إلى صنفين، إما محاولات فلسفية كما هو الأمر عند عثمان أمين مطاع صفدي ومحمد الزايد وأبو يعرب المرزوقي وإما محاولات أدبية كما هو الأمر عند عبد الرحمن بدوي وعبد العفار مكاوي وأدونيس،

ربما يعود ضعف المقاربات الفلسفية في بداياتها إلى ضعف البحث الفلسفي، الذي كان درسا نخبويا معزولا عن المجال الثقافي العام، كما يمكن أن يكون بسبب غياب الدراسات الأدبية عن الدرس الفلسفي واكتفاء النقاد بما قيل عن التناقض بين الأدب والفلسفة ولا شك أن هذا أو ذلك سبب شرخا في العلاقة بين الفلسفي والأدبي مما لم يسمح بظهور نقد فلسفي متكامل.

أما الكتب المنهجية الكاملة التي انطلقت من روح الوعي النقدي الفلسفي والتي خصصت لدراستها نماذج شعرية كاملة واستعانت بكل آليات النقد الفلسفي فهي التي سنخصص لها الفصول التالية.

الفصل الثاني

المقاربة الوضعية للشعر

يمثل زكي نجيب محمود فيما كتبه من دراسات نقدية نموذج المقاربة الوضعية للشعر، فهو قد وقع تحت تأثير اتجاهين في النقد والفلسفة، ففي النقد تأثر كثيرا بنظريات النقد الجديد التي عاصرها وتعرف عليها عن قرب، وفي الفلسفة تبنى بشكل صريح الوضعية المنطقية، وسعى إلى الترويج لها عربيا وتطبيقها في مجمل كتاباته، لكن ما يميزه أنه استطاع أن يجمع في شخصه بين الفيلسوف والأديب، وأن يعبر عن هذين البعدين في أسلوب بسيط واضح فيه شفافية الفكرة وفيه نغمية العبارة، فهو أديب بطبعه وإن يكن فيلسوفا بإرادته، أو كما قال العقاد عنه بأنه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، وكما قال هو عن نفسه "فإذا تناولت فكرة فلسفية عالجتها بقلم الأديب، وإذا عالجت موضوعا من موضوعات الفن والأدب تناولته تناول الفيلسوف" [1].وهذا صحيح، فأنت "إذا قرأت زكي نجيب محمود في الفلسفة لمست قدرته على توضيح الفكرة وتبسيطها، وإذا قرأته في الأدب لمست قدرته أيضا على تعميق الصورة والإرتداد بها إلى جذورها البعيدة، فهو يحس ما يفهمه، ويفهم ما يحسه" [2]، ولقد عبر هو عن نفسه أوجز تعبير وأوفاه حين أطلق على أحد كتبه (فلسفة وفن).

مما يميز زكي نجيب محمود أيضا سعة اطلاعه على الفكر الفلسفي الغربي الذي توجه إليه، "وتمرس في أساليب المنطق والمنهجية جعلته أحد أبرز المشتغلين العرب في هذا المجال"[3]. وقد ساعدته هذه العدة من الفلسفة والمنطق، والمنهجية على تكوين آراء هامة في ميدان النقد الأدبي.

ومن هنا كان طبيعيا أن تأتي اختياراته النقدية مؤسسة على "رؤية فكرية واعية، تكاد تغيب عن كثير من الإختيارات الأخرى في النقد العربي الحديث"[4].

---

[1] _زكي نجيب محمود، قشور ولباب، دار الشروق، بيروت، والقاهرة، د ط، 1981، ص .

[2] -جلال العشري، زكي نجيب محمود وثورة العقل المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص57.

[3] سعد البازغي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء بيروت، ط1، 2004، ص 155.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يلمح قارئ زكي نجيب محمود في أعماله ثقافة موسوعية شاملة تتميز بها عادة العقول الكبيرة، "إنه تلك الشخصية الثقافية الرصينة التي إن عددتها في جماعة الفلاسفة والمفكرين لم تخطئ، وان اعتبرتها من المنورين الكبار الخالدين لم تكن مبالغا، وحتى إن صنفتها في باب الأدباء والنقاد والباحثين لم تجانب الصواب، "[1].

فما هي المراحل الفكرية التي مر بها الدكتور زكي نجيب محمود في حياته الأدبفلسفية، والتي أهلته للخوض في غمار التحليل الفلسفي للأدب عموما وللشعر على وجه الخصوص؟

المرحلة الفكرية الأولى عند زكي نجيب محمود هي مرحلة النشوء والأخذ بالفلسفة الغربية، وذلك عندما كان دارسا في إنجلترا في مطلع شبابه حيث استهل هذه المرحلة بالدعوة إلى الأخذ بحضارة الغرب أخذا كاملا دون تمييز لما يجب وما لا يجب أخذه، وإلى عدم الإهتمام بالتراث العربي، وما كان ذلك الرأي عنده إلا لأنه استهل حياته الفكرية في معايشته للغرب طالبا للعلم في جامعاته ثم أستاذا فيها، بعد أن أنهى دراسته، واطلاعه على الفلسفات المعاصرة ودراسته لها، وكانت جميعها تتمحور حول الإنسان واحترام كرامته إلى درجة التقديس، بينما لا يحظى الإنسان في العالم العربي بشيء من هذا، حسب رأي زكي نجيب محمود، فقارن بين موقف الغرب من الإنسان وفكرته عن بني وطنه، "فعندئذ تصورت أمامي صورتين إحداهما الصورة الحضارية التي رأيتها في أوروبا، هي العصر، وأما الصورة الثانية فهي ما عرفته عن بني وطني"[2].

بدأ هكذا غربيا منفتحا انفتاحا تاما على الفكر الأوروبي دون أدنى التفات للفكر العربي، وهذا ما اعترف به هو في مقدمة كتابه "تجديد الفكر العربي" حين قال إنه لم يطلع على كنوز الثقافة العربية إلا بعد وقت طويل من ممارسته للثقافة الغربية لاسيما الثقافة الإنجليزية التي لم يقتصر دورها على المعارف لديه، وإنما أثرت على طريقة ممارسته

[1]–رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند زكي نجيب محمود، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 2001، ص 5.
[2]_زكي نجيب محمود، قصة عقل، ص 62.

للحياة اليومية، يقول: " لم تكن قد أتيحت لكاتب هذه الصفحاتفي معظم أعوامه الماضيةفرصة طويلة الأمد تمكنه من مطالعة صحائف تراثنا العربي على مهل، فهو واحد من ألوف المثقفين العرب الذين فتحت عيونهم على فكر أوروبي قديم أو جديدحتى سبقت إلى خواطرهم ظنون أن ذلك هو الفكر الإنساني" [1] .إتجه بذلك زكي نجيب محمود في مرحلته الأولى نحو حضارة الغرب وكان الرأي عنده أنه لا أصل في حياة فكرية معاصرة إلا إذا بترنا التراث بترا، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا علما وحضارة، ووجهة نظر الإنسان والعلم [2] وذلك لأن مشكلة حياتنا، كما رآها في الأربعينيات كانت تمثل تخلفنا عن الركب الحضاري وأن الحل يكمن في أن نأخذ بأسبابالعلم كما في صورته التقنية الجديدة.

وموقفه من الحضارة الغربية يتجلى في:

1 -اعتناقه للوضعية المنطقية.

2 -الدعوة إلى فلسفة علمية[*].

3 -حذف الميتافيزيقا واعتبارها لغوا.

4 -الإهتمام باللغة وتحليل عباراتها.

أما المرحلة الفكرية الثانية، فقد بدأت عنده عندما اتجه بالدراسة والبحث نحو التراث العربي الإسلامي، في هذه المرحلة بدأ زكي نجيب محمود يقرأ التراث العربي بدهشة، توقف في البداية عند جابر بن حيان، عالم الكيمياء وقدم عنه كتابا تناول من خلاله مفاهيم العلم كما قدمتها الفلسفة الوضعية، فبهره انجاز جابر بن حيان بمقاييس عصرنا في تأسيسه للعلم، ثم أصدر بعد ذلك كتابين "تجديد الفكر العربي"، و"المعقول واللامعقول في تراثنا العربي"، وقد حاول أن يدرس فيهما الجوانب الايجابية

---

[1]- زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق القاهرة، 3، 1973، ص: 5.

[2]_ينظر:نفسه ص 13.

[*]– من خلال كتبه: المنطق الوضعي، خرافة الميتافيزيقا، نحو فلسفة علمية.

والسلبية من منظور فلسفته الخاصة، فتوقف عند الغزالي في معيار العلم، وعند الفلاسفة والعلماء المسلمين الذين يدعون إلى العقل ونقد جوانب الخرافة والاستكانة إلى الجهل في عصور التخلف.

لقد أصبحت نظرته الجديدة هي "أن الإنسان يتحرك في حياته بمجالين أساسين... لكل منها مبدأ يدور عليه، ولا تتكامل حياة الإنسان إلا بهما معا: أما أولهما فموضوع العلم، أما الثاني فيشتمل الوجدان" [1]. إن هذه الرؤية كفيلة بأن تدفعه بعد ذلك إلى محاولة التوفيق بين كل متناقضين في ذاته وفكره، وقد عمل التراث العربي على تليين موقفه المنحاز ودفع به لأن يبلور موقفا أكثر اعتدالا ينصف فيه التراث العربي في الوقت الذي يأخذ بالفكر الغربي المعاصر.

يقول زكي نجيب محمود وهو بصدد إعادة قراءة ذاته ومراجعة فكره ومنهجه: "... ثم سنحت لي تلك اللحظة المباركة التي امتلأت بالعزم المصمم على أن أتدارك ما فاتني عن الإلمام بتراثنا العظيم ما وسعني ذلك من جهد محدود، وبقية من عمر، فأخذت أنضح مما حولي من ينابيع ذلك التراث، تدفعني الرغبة الجامحة في أن أكمل نقصا معيبا كان في ثقافتي، حتى انتهيت إلى محصول رأيت من الإخلاص للتاريخ الفكري أن أعرضه على الناس في كتب ومقالات"[2].

وقد دفعه هذا إلى التوفيق بين التراث العربي الإسلامي من جهة وبين الحضارة الإنسانية الحديثة، ففي مرحلة تالية بدأ يقف بين ثقافتين، فأصدر كتاب "عربي بين ثقافتين"، يجسد فيه حيرة المفكر العربي المعاصر إزاء الثقافة الغربية التي تعبر عن جوهر العصر وتقنياته وأدواته، وبين الثقافة العربية التي تعبر عن الهوية والإنتماء، ولكنه لم يقبل التراث بنفس الدرجة التي يقبل بها الفكر الغربي، فهو يقبل منه ما يتفق مع روح العصر، وهو العلم.

---

[1] _زكي نجيب محمود، قيم من التراث، دار الشروق، القاهرة، دط، ص ص 242- 243.

[2] _زكي نجيب محمود، أفكار ومواقف، دار الشروق، القاهرة، ص ص 76-77.

أنجز زكي نجيب محمود كل أعماله في الفكر والنقد والإجتماع والتربية في ضوء الفكر الوضعي المنطقي الذي رأى فيه منهجا يعيد للفكر مصداقيته وصدقه، ويحمي من زلل الميتافيزيقا التي شن عليها حربا طويلة.

فماهي الفلسفة الوضعية المنطقية؟ وماهي أهم مبادئها؟

تشيرلفظة "الوضعية " إلى مذهب فلسفي بلغ قمة ازدهاره في فرنسا في أواسط القرن التاسع عشر على يد الفيلسوف أوجست كونط. (1798-1859)، وخلاصته أن النظرة العلمية الحديثة تقتضي أن تنحصر رؤية الباحث العلمي في حدود ما هو واقع، أي في حدود ما هو ظاهر لأعضاء الحس وأدوات التجربة، وبذلك تكون ظواهر الطبيعة هي وحدها محل النظر العلمي بحيث تكون العوامل التي نعلل بها حدوث تلك الظواهر مأخوذة من دنيا التجربة البشرية داخل حدود ما هو واقع، وكان أوجست كونت قد ذكر ثلاث مراحل للفكر البشري في تطوره جعل الرؤية الوضعية العلمية ثالثتها أما أولاها فهي ما أسماه بالمرحلة اللاهوتية وأما الثانية فهي ما أسماه بالمرحلة الميتافيزيقية.[1]

بينما تشير لفظة "المنطقية" الواصفة لكلمة الوضعية، إلى تحليل البناء اللفظي للعبارة المقولة عن إحدى ظواهر الطبيعة وذلك قبل مراجعة الظواهر الطبيعية لمعرفة الصواب والخطأ فيما يقال عن تلك الظواهر لأنه "بالنظر إلى البناء اللفظي واحتكاما إلى منطق اللغة ودلالاتها يمكن الحكم على العبارة المعنية إن كانت مقبولة لكونها ذات معنى يستحق البحث أم مرفوضة لكونها غير ذات معنى "[2].

وقد شهد القرن العشرون حركة وضعية محدثة كانت بمثابة امتداد لتجريبية هيوم، وجون ستيوارت مل، كما كانت في الوقت نفسه صدى للإهتمام بالمنهج العلمي

---

[1]_عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 1984، ص ص 311-312.

[2]_ زكي نجيب محمود، قصة عقل، ص ص 93-94.

على نحو ما عبر عنه كل من بوانكاريه ودوهم (Duhem) وأينشتين، نتيجة لازدهار المنطق الرمزي على يد كل من بيانو، فريجته، ورسل ووايتهد [1]. وهذه الحركة الوضعية المحدثة (المنطقية) ظهرت أول ما ظهرت على يد الفيلسوف النمساوي موريس شليك (schlick) الذي تزعم حلقة فيينا عام 1929 داعيا إلى فلسفة علمية تكون مهمتها توحيد العلوم الخاصة وتخليص الفلسفة نهائيا من كل مظاهر اللبس والغموض عن طريق اصطناعمنهج (التحليل المنطقي).

تشير الوضعية المنطقية إلى أن المهمة الوحيدة للفلسفة هي العمل على ربط اللغة بالتجربة ربطا علميا وصياغة الواقع الخارجي صياغة منطقية ولا سبيل إلى تحقيق هذه الغاية إلا عن طريق التسلح بأسلحة التحليل المنطقي، ولما كانت لغة الحياة العادية مليئة بالغموض والإلتباس في حين أن المثل الأعلى هو الدقة والوضوح، فإن على الفلسفة "أن تحاول التمييز بين الغامض والواضح وأن تقوم بتحليل العلاقات الخارجية القائمة بين المعاني حتى تتوصل إلى القضاء نهائيا على المشكلات الزائفة والمفاهيم الخاوية والكاذبة، ومعنى هذا أن ثمة جانبين هامين في عملية تطبيق التحليل المنطقي: جانبا سلبيا يتمثل في استبعاد الأحكام الميتافيزيقية من كافة العلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية إن لم نقل من المعرفة البشرية بصفة عامة وجانبا إيجابيا يتمثل في توضيح مفاهيم العلوم ومناهجها وللكشف عن عملية تكون المعرفة البشرية بأسرها ابتداء من معطيات التجربة"[2]. وهي الدعوى التي نادى بها كل من كارناب، الذي يعد أشهر علم من أعلام الوضعية المنطقية، ولوراث وهان.

لقد قامت الوضعية المنطقية بثورة شاملة غيرت من مفهومالفلسفة ووسائلها

---

[1]_ زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج 1، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، ينظر: ط1، 1968، ص 284.

[2]_ مجموعة من المؤلفين، زكي نجيب محمود مفكرا عربيا ورائدا للاتجاه العلمي التنويري إشراف: عاطف العرائي، دار الوفاء لدنيا النشر، الإسكندرية، مصر؟، ط1، 2002، ص 32.

وأهدافها معا، ويجمع الوضعيون بمختلف نزعاتهم على النقاط الأساسية التالية[1]:

1 -إن مهمة الفلسفة تحليل ما يقوله العلماء، وسائر البشر، لا تفكير تأملي ينتهي بالفيلسوف إلى نتائج يصف بها الكون وماضيه؛

2 -حذف الميتافيزيقا من مجال الكلام المشروع لأن تحليل عباراتها الرئيسية تحليلا منطقيا، قد بين أنها عبارات لا معنى لها، أي أنها ليست بذات مدلول حتى يصح وصفها بالصواب والخطأ؛

3 -إتفاقهم على نظرية هيوم في تحليل السببية تحليلا يجعل العلاقة بين المسبب والسبب علاقة ارتباط في التجربة لا علاقة ضرورة عقلية؛

4 -يتفق الوضعيون جميعا على أن القضايا الرياضية، وقضايا المنطق الصورية تحصيل حاصل لا يضيف للعلم الخارجي علما جديدا، فالقضية الرياضية 2+2= 4 ماهي إلا تكرار لحقيقة واحدة لرمزين مختلفين.

فهدف الوضعية المنطقية هو القيام بوظيفتين: التركيز والتدريب لتتمكن من فهم ما يقصده العلماء، ثم توضيح ما تضمنته أقوالهم من حقائق مرجحة وبيانها.

لقد كان كتاب "المنطق الوضعي" بجزأيه الأول والثاني وكتابه" خرافة الميتافيزيقا" دعامتين من ثالوث علمي أقامه زكي نجيب محمود خلال الخمسينات ليدعم به موقفا فلسفيا آثره على غيره، ورأىفيه نفعا للأمة العربية في نهوضها العلمي والفكري والثقافي لأنهاموقف يستهدف" منهجا يضبط القول ضبطا يصونه من الإنزلاق في سياق اللفظ الذي يلهينا عن المعنى"[2]. وأما ثالث الثالوث فهو كتابه "نحو فلسفة علمية" الصادر سنة 1958.

ولقد أعلن زكي نجيب محمود نفسه عن علاقته بالفلسفة الوضعية المنطقية وذلك

---

[1]- ينظر الموسوعة الفلسفية، لجنة من الباحثين باشراف روزنتال ويودين، ترجمة يوسف كرم، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1985، ص 582 وما بعدها.

[2]_ زكي نجيب محمود، قصة عقل، ص 112.

في مستهل الفصل الرابع من كتابه "قصة عقل" حيث أعلن أنه يتبنى اتجاها فلسفيا معاصرا هو الوضعية المنطقية، عندما قرأ كتاب آير الذي يلخص فيه الوضعية المنطقية وعنوانه "اللغة والصدق والمنطق" وما إن انتهى من قراءته حتى أحس بقوة أنه قد خلق لهذه الوجهة من النظر، يقول: "أما اللمعة الذهنية التي أحسست بها في تلك اللحظة فهي شعوري بأنني أقع هنا، دون سائر التيارات والمذاهب، ولم يبد لي الأمر مقصورا على مزاج شخصي يتفق وذلك الموقف الفلسفي الجديد، كأنما هو الثوب فصل على طبيعة تفكيري تفصيلا، فجعل الرداء على قد المرتدي، بل إنني شعرت في اللحظة نفسها بأنه إذا كانت الثقافة العربية بحاجة إلى ضوابط، تصلح لها الطريق، فتلك الضوابط تكمن ههنا"[1].

وفي كتابه الفلسفي "قشورولباب"، يصرح زكي نجيب محمود بالمنهج الذي يتبعه "إنني أتبع فيها أصحاب المدرسة التحليلية بصفة عامة، والشعبة التجريبية العلمية المعاصرةمنها بصفة خاصة، فأرى أن عمل الفيلسوف الذي لا عمللله سواه، هو أن يحلل الفكر الإنساني كما يبدو في العبارات اللغوية التي يقولها الناس في حياتهم العلمية أو في حياتهم اليومية على السواء"[2]. من هنا نجده قد دعا إلى فلسفة علمية-من وجهة نظرهي تحليل لعبارات العلم نفسها، تحليلا يستخرج ما تنطوي عليه من مبادئ أو فروض. فهو في الفلسفة نصير الوضعية المنطقية التي ما فتئ أصحابها حتى اليوم يجاهدون في تبليغ دعواها، وإن دعواها لتتطلب جهادا شاقا طويلا لتستقر في عقول الناس"[3].

لقد حدد زكي نجيب محمود الأسباب التي دفعته إلى أن يتجه بالفلسفة نحو العلم، فقد وجد أن الفلسفة قديما كانت تضم كل العلوم ثم بدأت تدور في العصور الوسطى في فلك الدين ثم حدث استقلال لكل علم من العلوم وأصبح كل علم قائما بذاته وله منهج

---

[1] _ المصدر السابق، ص 115.

[2] _ زكي نجيب محمود، قشور ولباب، ص 8.

[3] _ المصدر نفسه، ص 160.

خاص وموضوع محدد، وقد تخصصت العلوم وازدادت دقة بأجهزتها فأصبح المجال أمام الفيلسوف أن يدور في فلك هذه العلوم ليحللها ولا يضيف لها شيئا بل يبحث في قضاياها ويحلل لغتها ومحتواها، فرغبة زكي نجيب محمود في إلحاق الفلسفة بالعلم كانت رغبة ملحة، وقد عبر عن هذه الأفكار في قوله: "وإنما أناصر المذهب الوضعي لأنني مؤمن بالعلم، ولما كان هذا المذهب كما قلت في مقدمة كتابي (المنطق الوضعي) هو أقرب المذاهب الفكرية مسايرة للروح العلمي، كما يفهمه العلماء الذين يخلقون لنا أسباب الحضارة في معاملهم، فقد أخذت به أخذ الواثق بصدق دعواه وطفقت أنظر بمنظاره إلى شتى الدراسات، فأمحو بها ما تقضي مبادئ المذهب أن أمحوه"[1].

إن الفلسفة الوضعية في نظره تمثل عصرنا الحاضر، فهي لاتكتفي بمخالفتها لما سبق من فلسفات في إجاباتها عن المشكلات، بل كثيرا ما ترفض تلك المشكلات ذاتها"فإذا كانت تلك الفلسفة السابقة تسأل ماذا وراء ما يدركه الإنسان بحواسه، ثم تختلف في الإجابات، فإن الفلسفة الوضعية تنكر السؤال ذاته، لأنه يتناقض مع الفرض الأول المطلق الذي جعلناه بداية وأساسا للبناء الفكري كله وهو أن الحواس وما تأتينا به من خبرة ومعرفة، صادقة، هي الأساس الذي ليس وراءه شيء" [2].أي أن يقوم الرأي على التجربة بشهادةالحواس وأن يكون صدق الرأي مرهونا بإمكان تطبيقه تطبيقا عمليا. وبالتالي، فقد أوضح زكي نجيب محمود منهجه الذي يتبعه كما أوضح مفاهيم الفلسفة العلمية، ووضع حدودا فاصلة بينها وبين العلم وحدد شروط التعامل بينها، ومهمة الفسلسوف عنده بناء على هذا التوجه الفكري هي "تحليل ما يقوله العلماء وتوضيحه، وهو يختار مما يقوله العلماء عبارات أو ألفاظا محورية أساسية ليلقي عليها الضوء بتشريحها إلى عناصرها الأولية فإن أقام العلم مثلابناه على علاقة السبب بالمسبب، تناول الفيلسوف هذه العلاقة السببية بالتوضيح أو تحدث العلم عن كيفيات

[1]_ المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[2]_ المصدر نفسه ، ص 181.

الأشياء وكمياتها تولى الفيلسوفمدركات الكم والكيف بالتحليل وهكذا" [1].

وبهذا تتمثل عقلانية الدكتور زكي نجيب محمود في دعوته إلى فلسفة علمية تحليلية يستخدم فيها الدقة التي يستخدمها العلماء في بناء خطاباتهم.

خرافة الميتافيزيق

وسوف نعرض لمواقف تدعم انتماء الدكتور زكي نجيب محمود للوضعية المنطقية، من خلال آرائه حول الميتافيزيقا ومفهومه للفلسفة العلمية.

انطلاقا من إيمان زكي نجيب محمود بمبادئ الوضعية المنطقية والنظر بمنظارها دعا إلى محو أو نبذ الميتافيزيقا وما وراء الطبيعة، والإهتمام بموضوع الفلسفة ومهامها اهتماما شديدا، فموضوع الفلسفة الوحيد في رأيه هو التحليل المنطقي لعبارات العلماء، وما يقوله الناس في حياتهم اليومية.

ففي كتابه "موقف من الميتافيزيقا" يشير زكي نجيب محمود إلى أن غرضه من هذا الكتاب هو بيان أن العبارات الميتافيزيقية خلو من المعنى مع التأكيد على أن الميتافيزيقا هي البحث في أشياء لا تقع تحت الحس لا فعلا ولا إمكان ا، ومنه بين الأشياء غير المحسوسة التي يكتب عنها الفلاسفة: الخير والجمال، ولذلك فإن العبارات التي تتحدث عن القيم بصفة عامة توضع في زمرة الميتافيزيقيا، وبالتالي فإنها خالية من المعنى ولا تصلح أن تكون علما أو جزءا من العلم، يقول في مقدمة كتابه: "وعقيدتي هي أن عصرنا هذا في مصر بصفة خاصة يسوده استهتار عجيب في كل شيء والذي يهمني الآن ناحية خطيرة من نواحي حياتنا. هي ناحية التفكير والتعبير، فقد اعتادت الألسنة والأقلام أن ترسل القول إرسالا غير مسؤول دون أن يطوف ببال أحد منهم....أن يجعل لقوله سندا من الواقع الذي تراه الأبصار وتلمسه الأيدي" [2].

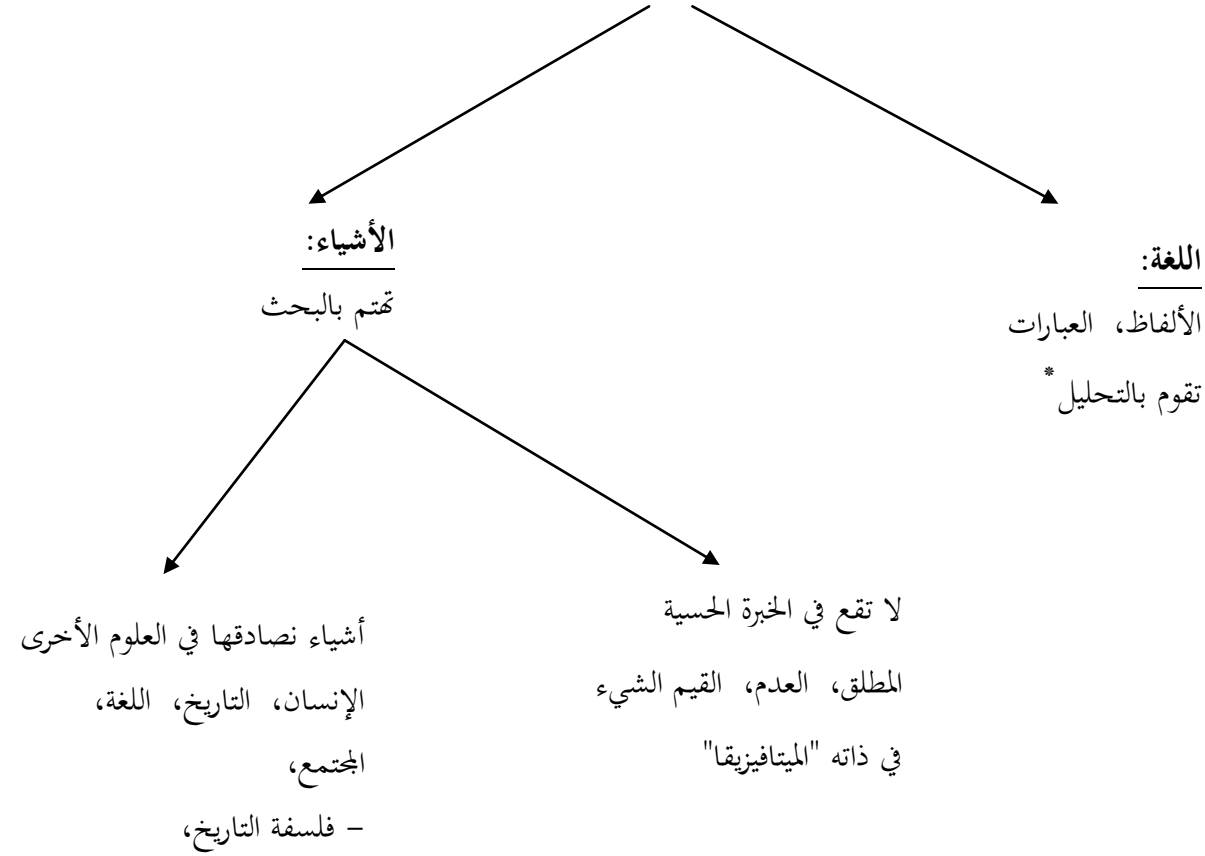
---

[1]_ قشور ولباب، ص 8.

[2]_ زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1987 ، ص 16.

فهو بهذا يتشدد في الشروط المفروضة على المتكلم الجاد إذا ما نطق بعبارة وأراد أن ينقل فكرة من رأسه إلى الآخرين، أن يكون واضحا وتكون معانيه دقيقة ومحددة، ومن ثم فإنه، ومنذ انتهاجه للفلسفة الوضعية المنطقية-التحليلية- كانت غايته رسم فلسفة للمعنى من خلال توضيح الأفكار المحورية التي يدير عليها الإنسان حياته.

الفلسفة عند زكي نجيب محمود



وإن كانت الميتافيزيقا، هدف النقد والهدم بالنسبة للدكتور زكي نجيب محمود، فما ذلك إلا ليضع منوالا أمام القارئ ينسج عليه عباراته ومقياسا يميز به ما يصلح أن يكون قولا علميا مقبولا، وما لا يصلح، ويرى أنه "لا يجوز للفيلسوف أن يقول جملة واحدة يحاول بها أن يصف الكون أو أي جزء منه وكل مهمته أن يحلل العبارات التي يقولها العلماء في أبحاثهم العلمية والناس في حياتهم اليومية، تحليلا يبين مكنون هذه

العبارات حتى نطمئن جميعا إلى سلامة ما يقال"[1].

قيمة الجمال عند زكي نجيب محمود

تنهض رؤية زكي نجيب محمود الجمالية على عدة محاور أهمها:

1 -موقفه العام من القيم، وبشكل خاص القيمة الجمالية؛

2 -رؤيته لماهية الفن بشكل عام، والشعر على وجه الخصوص؛

3 -آراؤه النقدية التي تمثلت في موقفه من الشعر الجديد والنقد المعاصر[2].

فالجمال لا يمكن أن يكون علما أو جزءا من علم بناء على خلو كلمة جمال من المعنى، وذلك استنادا إلى أن المعنى لابد أن يكون منصبا على شيء موجود في الخارج (خارج الإنسان) ويمكن رصده بواسطة الحواس أو بأجهزة مساعدة لها، أما العالم فلا خير فيه ولا جمال.

بمعنى أنه ليس من بين أشياء العالم شيء اسمه جمال، "في العالم أشياء كثيرة، أشجار، أنهار وصنوف شتى من الحيوان ثم يأتي الإنسان فتعلمه الخبرة وتنشئه التربية على أن يحب شيئا ويكره شيئا، ومن هنا يكون ما أحبه خيرا وما كرهه شرا، أو يكون ما يحبه جميلا وما يكرهه قبيحا، والشيء يكون خيرا أو شرا جميلا أو قبيحا حسب ما نراه في الشيء من خير أو جمال أو غير ذلك"[3].

وبالتالي فالإنسان هو الذي يضفي الجمال على الشيء، أما الشيء في ذاته فلا جمال فيه، ولا وجود لشيء جميل في العالم وهذا ما يتماشى مع رأي سبينوزا الذي يسلم بأن الأشياء تكون خيرة لأن الناس يرغبون فيها ولولا ذلك لما كان فيها أي خير، فتنشأ

---

[1]_ زكي نجيب محمود مفكرا عربيا ورائدا للاتجاه العلمي التنويري، إشراف عاطف العراقي، ص 538.

[2]_ رمضان الصباغ: فلسفة الفن عند زكي نجيب محمود، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 2001، ص 5.

[3]_رمضان الصياغ، فلسفة الفن، ص9.

بذلك قيمة الشيء من علاقتنا به.

وإذا كانت العبارة الجمالية انفعالية، تعبر عما في أعماق النفس –نفس القائل- فإنه من المستحيل التحقق من صدق أو كذب هذه العبارة وذلك لأن القائل لم يقدم عن العالم المشترك بينه وبين الآخرين شيئا.

إن المحاولة التي يقدمها الدكتور زكي نجيب محمود في رؤيته الوضعية المنطقية للقيم، محاولة لرفض الميتافيزيقا أو القول بأنها لا يمكن أن تقوم كعلم وبالتالي (القيم) التي تشبه عباراتها نفس العبارات الميتافيزيقية.

آراء زكي نجيب محمود في الشعر

من الأفضل أن تكون نقطة اللإنطلاق في دراسة فكر زكي نجيب محمود خاصة منها الفنون الأدبية، هي تحديد مذهبه العام في الأدب، وقد وصف هو نفسه مذهبه الأدبي العام حين قال: "أما مجمل مذهبي في الأدب، فهو أن الكاتب، مهما تكن الصورة التي اختارها لأدبه، شعرا أو قصة أو مسرحية أو مقالة، لا ينتج أدبا بمعناه الصحيح إلا إذا عبر عن ذات نفسه أولا، وإلا إذا جاء هذا التعبير ثانيا بحيث تتكامل أجزاؤه في بناء يكون بمثابة الكائن الفرد الذي لا يشاركه في فرديته هذه كائن آخر من كائنات الوجود، فهذا التفرد من أخص خصائص الكائنات الحية وكذلك ينبغي أن يكون من أخص خصائص الأثر الأدبي، لو أردنا حقا أن يجيء الأدب صورة من الحياة، ولم نقل هذه العبارة عبثا ولهوا"[1].

لا يختلف هذا الفهم كثيرا عما قال به النقاد الجدد، هؤلاء الذين عملوا على نقل النقد الأدبي من التحليلات التاريخية والبيوجرافية إلى التحليل النصي، وقد كان للنقد الجديد حضور كبير لدى النقاد المصريين في بداية النصف الثاني من القرن العشرين،

[1]_ زكي نجيب محمود، قشور ولباب، ص 05.

وكان زكي نجيب محمود أقرب هؤلاء إلى هذه المدرسة النقدية بسبب معرفته باللغة الإنجليزية ثم بحكم سفره إلى بريطانيا للدراسة بعد ذلك، إن مفهوم البناء الذي ركز عليه هو أقرب ما يكون إلى مفهوم الوحدة العضوية فكلاهما يعنيان الصنعة النصية وحسن السبك وإحكام المبنى، أما مفهوم الذاتية فلا شك أنه من بقايا التفكير الرومانسي الذي كان مهيمنا في تلك المرحلة من مراحل صعود الذاتية في الأدب والفكر، وإن لم يكن بعيدا عن النقد الجديد، فعدد من النقاد الجدد تحدثوا عن التجربة الذاتية، إن المفهومين معا يرتبطان بالإبداع، فحيث يكون التفرد والبناء فثمة إبداع. لكن لا يبدو أي أثر للفلسفة في هذا التحديد، فقد تعامل زكي نجيب محمود مع الشعر ومع القارئ بمنطق الناقد الأدبي وكرر مفهوما سبقه إليه غيره من النقاد، ولم يضف ما يمكن أن يضيفه الناقد المتفلسف، هذا في الوقت الذي كنا نتوقع أنه سيوظف مخزونه الفلسفي ويبين كيف تفهم الوضعية المنطقية الشعر وكيف تحدد أدبيته؟ ويواصل شرح هذا المعنى في المقال ذاته قائلا؟:" فالشاعر يكون شاعرا حين يلتفت إلى إحدى خبراته ثم يخرج هذه الخبرة الواحدة في بناء من اللفظ تتعاون أجزاؤه على إثارة مثل هذه الخبرة الوجدانية نفسها عند القارئ" [1] ربما تحيل هذه الفكرة على نظرية التطهير الأرسطية التي تعني إثارة العاطفة الشبيهة لدى المتلقي حتى يتحرر منها، كما تحيل أيضا على فكرة العدوى عند تولستوي ونظرية التأثير المتعدي في النقد الأنجلوفوني لكن لماذا يشترط زكي نجيب محمود أن يثير الشاعر عاطفة المتلقي ألا يكفي أن يعبر عن ذاته بما يلزم من خيال وتصوير؟ ثم كيف يمكن للدارس أن يتعقب مسير القصدة وهي تتجه نحو قلب القارئ، من يدله يا ترى على ذلك الأثر الذي يطلبه؟ أم هو نوع من التأثير الذي تركه كتاب ريتشاردز عن النقد التطبيقي؟ أليس من المبالغة أن يطلب الناقد هذا؟ أم هي فكرة حول القراءة سابقة لأوانها؟

ثم يعود إلى اختصار موقفه الذي بدأ به في جملة أشبه ما تكون بقانون نقدي

[1]-المصدر السابق، ص ص 6-7.

قائلا:"... فمقياسنا في تقدير القصيدة من الشعر هو الإشارة الى الخبرة الوجدانية الداخلية أولا؛ وثانيا إلى ما بين أجزاء القصيدة من ترابط يجعل منها بناء واحدا فريدا"[1]. وحتى يتبين معنى الخبرة الوجدانية بوضوح يقارن بينها وبين ما يسمى بشعر الحكمة، فشعر الحكمة عنده هو شعر يقوم على مجموعة من القواعد العامة المتفق عليها في سلوك البشر وهي أفكار باردة جافة لا تنشأ عن تجربة وجدانية باطنية خاصة، بل هي نظم يكاد يكون جاهزا لفكرة من خارج التجربة تأتي خالية من حرارة الإنفعال وخصوصية الذات، وبالتالي فهي بعيدة عن أن تكون شعرا [2]. كل هذا ليس بعيدا عن فكرة الموهبة الفردية التي قال بها اليوت في مقالته الشهيرة عن الموهبة الفردية والتقاليد الأدبية وعن فكرة الوحدة الموضوعية وعن الموهم المرجعي وسواها من الأفكار النقدية التي بشر بها النقاد الجدد ووجدت صداها لدى النقاد المصريين بعد الحرب العالمية الثانية وكانوا يطلقون عليها النقد الفني.

أدرك زكي نجيب محمود أنه يمارس عملا فكريا متميزا وقد يكون محل تساؤل واستفسار، التساول حول الجمع بين النقد والتحليل الفلسفي، ولذلك قدم إجابة لهذا السؤال المحتمل قائلا: "إنهما، يقصد الشعر والفلسفه، يتباعدان حين تريد الفلسفة أن تقول الحق خالصا لا جمال فيه ويريد الشعر أن يصوغ الجمال خالصا لا حق فيه، لكنهما يتقاربان حين يريد الفيلسوف أن يسوق الحق مكسوا بثوب الجمال" [3]. لكن هل يقتصر الجمال على الشعر وحده ويقتصر الحق على الفلسفة وحدها؟ ألا يمكن أن نجد من الحق شيئا في الشعر ومن الجمال شيئا في الفلسفه؟ لا نعتقد أن الحدود بين المعرفتين بهذه الصرامة وخاصة في حقل القيم.لو أننا استعنا بنظرية جاكوبسون في الوظائف اللغوية فسنجد أن القيمة الأدبية موجودة في كل النصوص ولكن التفاوت بينهافي الكملا في النوع، ففي كتابه **شروق من الغرب** يحقق من خلاله التعادلية بين

---

[1]- المصدر السابق.ص7.

[2]-نفسه،ص7.

[3]_مع الشعراء، ص 52.

الشعر والفلسفة؛ إذ تسري في معظم مقالات الكتاب روح شعرية لأن صاحبها كان يسوق الحقائق الفلسفية في ثوب شعري جمالي مثل قوله: "أكتبي إلي، فما أنا إلا مخلوق ضعيف، يفرح بالرسائل تأتيه، فرحة الأطفال بالحلوى، اكتبي إلي ألف مرة، وارفعي الضواغط عن سن القلم، لعله ينساب انسيابا، فيمتزج بانسيابه قلب بقلب وروح بروح"[1].

فماهي آراء زكي نجيب محمود في الشعر؟

في كتاب "مع الشعراء" يقدم زكي نجيب محمود أوسع عرض لأفكاره حول الشعر والشعرية والشعراء، من خلال كبار شعراء عصره أو السابقين له؛ البارودي العقاد وصلاح عبد الصبور وأدونيس وحجازي، وفيما كتبه ما يدل على ذوق رفيع في التناول، كما يدل على وسطية في الأحكام، فلا هو مع الكلاسيكية الصارمة ولا هو مع التجديد المتفلت في كل قيد، ولكنه مع الجودة في تجلياتها العليا.

لو أننا حاولنا أن نلتمس تعريفا للفن عموما، وللشعر على وجه الخصوص عند زكي نجيب محمود، تعريفا يغطي جوانب العملية الفنية جميعا من الإبداع إلى النقد مرورا بالتذوق، لوجدناه، اتساقا مع مذهبه الفلسفي العام، يبدأ بالتفرقة بين الفن والعلم على أساس أن العبارة العلمية، عبارة تدل على شيء جزئي خارجها، أي في العالم الخارجي، أما العبارة الفنية فهي لا تشير إلى شيء خارجها على الإطلاق، فالعالم الخارجي مكون من جزئيات، والجزئي هو الحقيقي، وبذلك تصبح العبارة التي تدل أو تشير إلى شيء جزئي هي العبارة التي يمكن أن تخضع لمعيار الصدق والكذب، وبالتالي العبارة التي يمكن التحقق من صدقها عمليا هي العبارة العلمية وعلى العكس من العبارة الجمالية التي لا تخضع لمعيار الصدق والكذب، ولا تصلح بالتالي للتحقيق العلمي؛ ولهذا فهي عبارة خالية من المعنى[2].

---

[1] _ زكي نجيب محمود، شروق من الغرب، ص 36.

[2] _ ينظر: لزهر فارس، نظرية الأدب والنقد عند زكي نجيب محمود، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر العام الجامعي. ص236

وتأسيسا على هذه التفرقة، يضع زكي نجيب محمود تعريفا للفن من خلال فكرة المعنى مؤداه "أن الفن ليس له معنى، ولا ينبغي أن يكون له إلا إذا أراد صاحبه أن يجعل منه مسخا بين العلم والفن، فينتهي به إلى شيء لا هو إلى هذا ولا هو إلى ذاك، بل ولا يكون الفن فنا إذا أعاد ما هو قائم بالفعل ولم يأت بخلق جديد، كما أن دنيا الفن لا تنشأ لتزودنا بنسخة أخرى من دنيا الوقائع، وإلا لكان الفن عبثا وباطلا" [1].

هذا لكون الشعر وليد الخيال والخيال عالم آخر مفارق لعالم الحقيقة والواقع، والمعنى بالمفهوم المنطقي هو المرجع الذي تحيل عليه الكلمات، ولكن العبارات الشعرية هي صور مناقضة بالضرورة لعالم الواقع، وهي لا تكون صورا إلا إذا تناقضت معه، ففي قول الشاعر: والثواني جمرات في دمي، فالواقع والناقد الواقعي والمنطقي سيؤكد أن هذه العبارة لا معنى لها لأن الثواني لا يمكن أن تكون جمرات.

وقبل أن يقدم تحديده للشعر ينتقد التحديدات السابقة، ففي مقالة له بعنوان "الشعر لا ينبئ" يقول "غفر الله لفلاسفة اليونان الأولين أفلاطون وأرسطو على وجه التخصيص، حين تركوا للناس من بعدهم مبدأ في النقد الأدبي أزاغ أبصارهم عن حقيقة الأدب وحقيقة الفن... وأعني به مبدأ المحاكاة الذي يجعل الفن محاكاة للطبيعة"[2].

وبالتالي هو يرفض نظرية المحاكاة على أساس أنها تدعو-من وجهة نظره إلى أن يقول الشاعر أو الفنان شيئا أو معنى مما يصح-على حد تعبيره-أن تراجع القصيدة عليه ليحكم عليها بالحق أو البطلان. المحاكاة معيار موضوعي يقع خارج الذات، يخضع له الشعراء جميعا، هو بمثابة القاعدة الأدبية التي يطوف حولها الشعراء ولا يخرجون عن مدارها، وهي التي تتحكم في أدبيتهم وتحدد شاعريتهم، وهذا يتنافي مع فكرة محمود عن الخبرة الوجدانية التي حدد من خلالها مذهبه الأدبي المحكوم بمقياس الذات، والذات نقيض المحاكاة.

---

[1]_ زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 170.

[2]_ المصدر نفسه، ص 166.

وفي إطار تأكيده على ماهو الفن أو الشعر من وجهة نظره، فإنه بالإضافة إلى نقده السابق لنظرية المحاكاة، يقدم نقدا آخر لنظرية التصوير يقول:" ثم غفر الله لجماعة من النقاد المحدثين الذين جاءوا وكأنما هم الثائرون على المبدأ القديم-مبدأالمحاكاة- وأعلنوافي الناس أن في جعبتهم سهما جديدا هو أنفذ من السهم العتيق إلى حقائق الفن فقالوا: "ليس الفن وليس الأدب "تصويرا" لهذا الشيء أو ذاك مما تدركه الحواس بل هو تعبير عن هذا الوجدان أو ذاك مما تضطرب به النفس" [1].وإذا كان نقده للنظرية الكلاسيكية مفهوما فإن نقده لنظرية التصوير يطرح بعض الأسئلة، لأن نظرية التصوير تتقاطع مع فكرته التي أشرنا إليها أعلاه المتعلقة بالخبرة الذاتية الوجدانية، أليست هذه هي تلك، أليستا نظريتين متمركزتين حول الذات، أليست الخبرة الذاتية هي الموجهة فيهما معا؟ أليس التصوير تمثلا وجدانيا للعالم ثم صياغته في أشكال من الصور؟ ربما يجيب زكي نجيب محمود بأن نظريته في الخبرة الوجدانية لا تستقل بذاتها بل تكتمل بفكرة البناء المنسجم الذي جعلها شرطا ثانيا لاكتمال الأدبية، فإذا كانت نظرية التصوير تكتفي بالتعبير الوجداني فإن نظرية الخبرة تجعل لهذا التصوير بناء منظما يتحقق بواسطته.

إن فن الشعر عند زكي نجيب محمود لا يكافئ المحاكاة ولا يوازي التصوير، فقد جمع بينهما في سياق واحد، يعود إلى كونه يرى أن مبدأ التقليد قائم في النظريتين وكل ما في الأمر أن الأولى تحاكي العالم الخارجي والأخرى تحاكي العالم الداخلي "فما زال هناك الأصل التي جاءت القطعة الفنية لتصوره، ولا فرق من حيث الجوهر، بين أن يكون ذلك الأصل خارج الإنسان أو داخله"[2].

وفي الوضعين يصبح النص الشعري وسيلة لا غاية، وسيلة تستحضر شيئا سبق وجوده، وليس غاية لذاته، وكيانا مستقلا له بنيته ووظيفته الخاصة به، فالقطعة الفنية ستكون لا محالة نسخة من شيء أهم منها، وحاشاأن يكون الفن الحقيقي تابعا بل

---

[1]_المصدر السابق، ص 167.

[2]_نفسه، ص 168.

الأصل أن يكون متبوعا.

إذا كان داعية الوضعية المنطقية يرفض المحاكاة والتصوير فبماذا ينصح إذن؟ وكيف تقرأ القصيدة؟ أو كيف يمكن تذوق اللوحة؟

العالم ثلاثة أوجه عند زكي نجيب محمود:

1 -الطبيعة في الخارج: تختص بها العلوم، أحاديث الحياة اليومية.

2 -ذات في الداخل: تبتديء في أحلام اليقظة، أحلام النوم.

3 -عالم من الفن والأدب: هو الخلق، نظرية الخلق [1]

الجديد عند زكي نجيب محمود هو أن الفن-الشعرخصوصا-لون من ألوان الخلق المبتكر الجديد، إنه خلق لكائن جديد أو هو إبداع يضيف إلى كائنات الدنيا كائنات أخرى جديدة وهذا معناه "أننا لا ينبغي أن نسأل عن معنى العمل الفني، لا في العالم من حولنا، ولا في العالم داخل نفوسنا، لأن الخلق نفسه هو المعنى وليس كشفا عن شيء كان موجودا بالفعل، الفن بناء جديد بديع، خلقه الفنان خلقا" [2]. هكذا يؤكد محمود أن العمل الفني كيان مستقل بذاته وليست القصيدة أداة من الشعر ينقل بها الشاعر إلى القارئ شيئا من المعرفة كائنة ما كانت، ولو كان ذلك هدفها، لما كان هناك ما يدعو إلى غناء الشعر، فالنص الأدبي بهذه الهوية ينفلت وينفر من كل سائد معروف "اقرأ القصيدة من الشعر، وانس أن في العالم شيئا سواها، عش فيها وحدها، ولا تدع خيالك يتسلل إلى شيء أمامها أو إلى شيء وراءها ثم انظر بعد ذلك، إلى أي حد ترى نفسك إزاء كائن مكتمل الخلقة كامل التكوين" [3]. وكما تكتب القصيدة بتفرد واستقلالية عن الواقع والذات، تقرأ أيضا مستقلة عنهما، وكأننا هنا أمام فكر بنيوي يقدس النص ويمنحه وجوده الذاتي، وينظر إلى القصيدة باعتبارها كائنا مكتمل

---

[1] _ يراجع في نظرية الخلق: شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب

[2] _جلال العشري، زكي نجيب محمود وثورة العقل المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 47.

[3] _ زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص168.

التكوين مقطوع العلاقة مع الذات ومع الواقع.

وفي تعريفه للشعر، يستوقفنا نص من ثلاث عبارات قوية مليئة بالمعنى هي المدخل الكبير لعالم الشعر عنده، فقد استهل مقالته عن العقاد واصفا شعره، ثم أسقط ذلك الوصف على كل الشعر، يقول:" البصر الموحي إلى البصيرة، الحس المحرك لقوة الخيال، المحدود الذي ينتهي إلى اللامحدود، ذلك هو شعر العقاد، بل ذلك هو الشعر العظيم كائنا من كان صاحبه" [1]، في هذا النص تحديد لهوية الشعر، وهو تحديد في غاية الأهمية انتهت إليه النظريات المعاصرة، ومضمون هذه الهوية أن الشعر يتضمن خطابين خطابا بسيطا وأوليا ينطلق من المعروف والمحدد والثاني خطاب على النقيض، إنه خطاب مركب وغامض ولا محدود، فاللغة، مثلا، التي هي واسطة الشعر والتي وضعت في الأصل للتواصل بين الناس إلا أنها في الشعر تتجاوز تلك الوظيفة إلى وظائف أعمق وأوسع، والمعنى الذي هو في الأصل مادة تحمل مقصد المتكلم أصبح في الشعر معنى آخرقد يكون مقصد الجماعة أو الأمة أو صوت الإنسانية أجمع، وكما يقال معنى المعنى يمكن أن يقال لغة اللغة، ومن أجل ذلك يقال الآن في الدراسات الحديثة القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر. فالبصر والحس والمحدود، هي في الشعر مجرد وسائط تتخذ لغايات وراءها هي البصيرة والخيال واللامحدود، فالشعر يتحدد في المقام الثاني من الخطاب، أما المقام الأول فمجرد يد تقود النص ليصبح شعرا، تلك هي المعادلة الصعبة، الصعبة في الإدراك والصعبة في الإبداع والصعبة في التلقي والتأويل. فالبصر والبصيرة هما طرفا الوعي بالأشياء في العالم الواقعي وهي مرحلة ما قبل الكتابة، والحس والخيال هما طرفا الإبداع حيث هناك تتشكل العبارات والصور والمعاني، والمحدود واللامحدود هما طرفا القراءة وتأويل المقاصد والبحث عن المعنى.

[1]- زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص5.

الشـــــاعر

تعريف الشاعر جزء من تعريف الشعر، لكن هل يمكن تعريف الشاعر؟ من أي باب ندخل إلى هذا الكائن الذي حولته الكتابات إلى مخلوق خرافي؟ هل يكفي التأمل الشخصي لتعريفه؟ أم لا بد من علوم النفس والإجتماع والبيولوجيا والأعصاب لتحديد هويته والإقتراب من خصوصيته؟

حين يسعى إلى تحديد هوية الشاعر يقدم تحديده في انسجام تام مع ما حدد به هوية الشعرسابقا، فثمة دائما طرفان، طرف يرى وطرف يعي، طرف يأخذ مادة الكلمات وطرف ينسج منها صورا ونظاما مجازيا، يقول:" فالشاعر حلقة وسطى بين عالم المعاني الخالدة من ناحية، وعالم الحياة العابرة الجارية من ناحية أخرى، ينظر إلى أعلى ليكتسب الصور في أبديتهاودوامها، وينظر إلى أسفل ليرى تيار الحياة الواقعة كما يجري، فيرد المادة هنا إلى الصورة هناك، وإلا للبثت مادة الحياة الجارية حادثات تتصاخب أو تتعاقب بلا معنى ولا مغزى" [1] وكأن الشاعر كائن يقف في منتصف عالمين؛ عالم المادة الخام والصور الحيادية، وعالم الأدب بنظامه المختلف معنى ومبنى، والشاعر، في منطقة البرزخ، مهمته أن يقود العالم الأول، عالم الأشياء الخالية من المعنى أو ذات المعنى الحيادي إلى عالم الجمال والفن والخبرات الوجدانيه، العالم الأول لا يتحول إلى عالم ثان إلا إذا تدخل الشاعر وتصرف فيه وعدله وأعاد تنظيمه ومنحه المعنى والقصد والجمال. هكذا يرى زكي نجيب محمود هوية الشاعر. هو إذن بمثابة الآلة التي تعمل على تحويل الأشياء إلى مصنوعات لها شكل ولون وطعم.

مادة الشعر

حيرة الفكر أمام هوية الشعر ومادته من أهم حيراته أمام مكونات العالم، فلم يصل في تطوافه إلى أي تحديد يطمئن إليه، ولكن هذا التطواف مكنه من أن ينتج

[1]-زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص6.

معرفة واسعة بالشعر وبغيره من المعارف الإنسانية التي كان يستعين بها لفهمه أو يعتقد أن الشعر قد انحدر منها، إن الشعر بطبيعته المركبة لا يسمح للنقد أن يكشف سره، ولذلك فقد نشأت حول الشعر تفسيرات ونظريات حول ماهيته ومادته وجمالياته ووظيفته ودلالاته وكل ما يتعلق به من أسئلة وما يطرحه من مشكلات، فهل الشعر لغة أم فكرة، أم هو هما معا؟ وأيهما له الأولوية والسلطة؟ وأيهما يتبع الآخر؟ وأين تكمن الشاعرية؟ هل هي في بنيته أم في محتواه؟ لقد قيل الكثير حول هذا واختلفت الآراء وتعددت الإجابات، ويهمنا في هذاالسياق ما ذهب إليه زكي نجيب محمود.

يرى زكي نجيب محمود أن "مادة الشعر هي الكلمات، وهذه الكلمات في نشأتها الأولى رموز تواضع عليها أبناء الجماعة الواحدة لترمز إلى شئ سواها" [1]، ولكن هذه الأداة اللغوية سرعان ما تحولت عن طبيعتها الأولى إلى طبيعة ثانية، فأما هذه الطبيعة الثانية، فهي أن نقف عند حد الأداة اللغوية ذاتها، لا ننفذ منها إلى شيء وراءها، أي أنها مطلوبة لذاتها، والشعر هو هذه الحالة الثانية.

فلئن كان الشعر كلمات، فإنها" كلمات نسقت على نحو يمتع السمع لما فيها من صفات، ليس بينها صفة كونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هي واقعة فعلا" [2]. ولكل لفظ بعدان:بعد يتعلقبالدلالة المنطقية التي يشير بها المتكلم إلى الأشياء وبعد يتعلق بالغزارة النفسية، وعلى هذا الجانب النفسي يرتكز الشعر [3]. وهذا ما تتم به التفرقة بين العبارة العلمية والعبارة الشعرية؛ فالعبارة العلمية لا يدخلها لبس ولا غموض، ولا يتعدد تفسيرها عند القارئين، بينما النموذج الأعلى للعبارة الشعرية هو أن تحمل من المعاني ما لا حصر لها إذا استطاع الشاعر ذلك.إن جماليات الشعر عند زكي نجيب محمود تكمن في بنيانه اللغوي وانتظام كلماته على نسق معين يمنحه العديد من مظاهر التفرد، إنه يجعل وظيفة النقد تحليل الكلمات والعبارات تحليلا منطقيا أشبه ما يكون

---

[1]- المصدر السابق، ص132.

[2]_ زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص ص132-133.

[3]_ نفسه، ص190.

بالتحليل السيمائي في اللسانيات تحت تأثير منهجه الفلسفي الوضعي، ويحصر جهده النقدي في التوضيح والتحليل والتعليل، وبالتالي فهو يلتزم بمبادئ نظريته المنطقية. وهذه الفكرة الثنائية: التفرد والبناء، ستظل تصحبه في كل ما يكتبه عن الشعر.

إن القول بأن الكلمات هي مادة اللغة، يعني أن الشعر تصنعه الكلمات وليس المعاني، فلا وجود لمعنى شعري وآخرغير شعري، بل الموجود هو لغة غير شعرية وأخرى شعرية، لأن اللغة هي التي تجعل المعنى من مشمولات الشعر، ودون اللغة التي تبنى على نحو خاص لا وجود للشعر، وهذا "النحو الخاص" هو الصورة أو الأسلوب، وهذه مقولة ليست من مبتكرات زكي نجيب محمود فقذ ذهب أغلب النقد العربي القديم إلى أن الشعر لغة، كما ذهب النقد الغربي إلى ذلك أيضا.

وكما أن اللغة هي مادة الشعر تصنعه وتحقق وجوده، فإن الشعر من جانبه يخدم اللغة ويبقيها كائنا حيا بما يوفره لها من قابلية على النمو والتطور وبما ينفثه فيها من معان جديدة لم تكن فيهامن قبل، ربما لولا الشعر لتحولت اللغة إلى مجرد رموز رياضية مكتفية بوظيفة التواصل، الشعر هو ما يمنح اللغة تلك " الغزارة الوجدانية" التي تحدث عنها زكي نجيب محمود، حين قال:" تظل اللغة تزداد امتلاء بأبعادها الوجدانية مع تنوع الظروف التي تتقلب فيها مع القلوب، وليست كل ألفاظ اللغةفي هده الغزارة الوجدانية سواء، بل منها مالا يجري مع تيار المشاعر إلا بالقليل" [1] والشعر أهم نهر يصب في اللغة ليثري هذه الغزارة التي فيها.

وهذه اللغة تتبنين في الشعر على نحو خاص ينتهي إلى ما يسمى بالصورة التي هي المعادل الشعري للغة، أي أن اللغة في الشعر بحكم تشكلها وفق نظام خاص تصبح حاملة لاسم آخر هو الصورة، "..إن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر: كما أن الشعر الحديث يختلف عن

[1]- مع الشعراء، ص 190-191.

الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور" [1]. ونعطي هنا نموذجا أوليا إجرائيا لمعرفة كيف يسقط زكي نجيب محمود فكرة "الشعر لغة" في تحليله للنص الشعري، يورد بيت المتنبي التالي:

فإن نهاري ليلة مدلهمةعلى مقلة من فقدكم في غياهب

فيعلق بما يلي:"فلا ينصرف قوله إلى المعاني المباشرة التي تراد للألفاظ في أحاديثنا الجارية، وإلا فنهاره، من حيث الواقع الماثل أمام الأبصار، ليس ليلة بل نهار، ومقلته ليست في غياهب بل هي مقلة مغمورة في ضوء الشمس، إذن فما الذي أظلم واسود أمام عينيه؟ إنه ليس العالم الخارجي الواقع، بل هو نفسه الداخلية." [2]. إن التناقض بين الكلمتين نهار وليل يجعل إخبار إحداهما عن الأخرى أمرا مستحيلا، لكون ما ينتج من معنى الإخبار لا يستقيم مع حقيقة الواقع، فبين الليل والنهار تناقض ينفي أحدهما الآخر، فإن حضر هذا غاب بالضرورة ذاك.ومن أجل قبول مثل هذا التعبير لا بد من أجراء تأويل يخرجهما من دائرة التناقض إلى دائرة الإمكان، فيصبح للنهارمعنى غير معناه الجاري على ألسنة الناس ويصبح لليل أيضا معنى آخر مختلف عن السائد، وهذه العبارة الإسنادية: " نهاري ليل " هي ما يطلق عليه إسم الصورة والتي تحدث عنها تحت عنوان اللغة الثانية، وهي عملية رمزية لا تفهم دلالتها إلا بتأويلها.

عبور الصدق من الواقع إلى المخيال

إذا كان النقد العربي القديم قد رأى أن أعذب الشعر أكذبه، فإن زكي نجيب محمود وتحت عنوان: "أعذب الشعر أصدقه"، يحاول أن يرد على هذا الرأي فيرى أن هوميروس كان صادقا حين صور الحروب كما صورها، ورسم الأبطال كما رسمهم، ويؤكد محمود هذا الرأي في قوله في ختام المقالة: " وهكذا يرى الناقد المثقف البصير أن

[1]-المصدر السابق، ص 192 .

[2]- مع الشعراء، ص33.

أعذب الشعر أصدقه فليسمع الشعراء"[1].

ولكن أي نوع من الصدق؟

هل هو الصدق الفني، أم الصدق الواقعي؟

الصدق لا يعني محاكاة الواقع ونقله على حقيقته كما ه و، بل هو الصدق مع الذات التي ترى الواقع على طريقتها الخاصة، والشعر يقوم بنقل صوة العالم كما تم تمثلها في النفس، المقياس هنا في تقدير الشعر هو الذات وليس الواقع، فما طابق الذات ارتفع إلى مستوى الفن، وما بقي أسير الواقع صار مجرد صورة لا فن ولا جمال فيها.

والحقيقة أن العبارتين تؤديان في التحليل النهائي معنى واحدا، فالكذب الشعري يراد منه دور الخيال في عملية الإبداع، فالشعر من هذا المنظور تنتجه المخيلة بوصفه تمثلا وتصورا ومعنى وشعورا ولغة، فما نراه في القصيدة كان قد تم في ذاكرة الشاعر قبل أن يستقر على الورق، فالكذب من هنا هو عدم مطابقة القول الشعري لواقع الشاعرالإجتماعي، وهنا الإبداع، والصدق المطلوب والمرغوب عند محمود هو التفرد في رؤية الأشياء بحيث لا يعيد الشاعر كلام غيره ولا يستعيد مشاعر غيره، بل ينشئ نصه نشأة خاصة به. وهذا هو الإبداع.

مهمة الشعر: بين الجمالي والأخلاقي

وكما أن مادة الشعر هي اللغة، فإن هدفه هو اللغة وحدها لا يتعداها، فليس له من غاية سواها، وما يقال من هدفية أخرى للشعر غير الجمال إنما هو من باب التفكير في الشعر من خارج الشعر وهو ربط للشعر، وهو قيمة جمالية قائمة بذاتها، بقيم أخرى كالحق والخير، يقول زكي نجيب محمود:"إن وسيلة الشعر، والتي هي اللفظ، هي في الوقت نفسه هدفه الأول والأهم"[2]،

[1]_ زكي نجيب محمود، جنة العبيط، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 1988، ص 151-160.

[2]-مع الشعراء، 192.

في المرحلة التي كان يكتب فيها زكي نجيب محمود هذا كان قد دار نقاش كبير حول هدف الأدب بين أنصار من يقصر الشعر على الوظيفة الجمالية ومن يتعدى به إلى الوظائف الأخرى الإجتماعية والأخلاقية والنفسية وغيرها، وتبدو الفكرة الآن، وتحت تأثيرات النقد المعاصر ونظريات الأدب، فكرة بسيطه لا تحتاج لنقاش إلا أنها في بداية النصف الثاني من القرن العشرين كانت تمثل أهم انشغالات النظرية الأدبية.

وفي إطار توضيحه لفكرة أن الشعر ليست مهمته أخلاقية يقول: "لنأخذ فكرة من الأخلاق، وصورة من الشعر كي نبين الفارق بينهما، تقول الأخلاق مثلا بوجوب التعاون بين الناس، فيكون الهدف من قولها هذا هو أن نصلح حياتنا العملية، بحيث ندخل فيها التعاون إذا لم يكن قائما، ويعطينا الشعر صورة لرجل يطلق عليه اسم هاملت، لا لكي نصلح شيئا في حياتنا، بل لنفهم تلك الحياة كلما صادفنا بين الناس رجلا شبيها بـ "هاملت"[1].

وعلى ضوء ذلك ستكون مهمة الأخلاق هيالإرشاد إلى السلوك السليم، بينما مهمة الشعر هي جعلنا أكثر فهما للعالم، وفي رأي زكي نجيب محمود فإن ظهور أي تأثير أخلاقي للشعر إنما يكون عارضا وبشكل غير مقصود.

ولتقوية فكرته يستعير مقولة من أستاذه ريتشاردز الذي يقول: "الفن بصفة عامة والشعر بصفة خاصة يعني ما يعنيه بالإيحاء لا بالتوجه المباشر فقد توحي إليك القصيدة بما توحي، في الأخلاق وفي غير الأخلاق، على أنها في الوقت نفسه قد توحي لغيرك بمعنى آخر، دون أن يكون أحدكما حجة للآخر" [2]. ومن هنا يجيء للشعر ثراؤه في تنوع التأويل فلو أراد الشعر أن يكون رسالة أخلاقية لضاع منا الشعر والأخلاق معا.

ولكي يدعم زكي نجيب محمود رأيه فإنه يستخدم كل الوسائل المتاحة لكي يؤكد على تباين مجالي الشعر والأخلاق، مستعينا بآراء النقاد والفلاسفة مثل ريتشاردز، الفارابي،

---

[1]_ مع الشعراء، ص 188.

[2]_ المصدر نفسه، ص 191.

لاكوب، ليسيننج.

ولكن هل يعد التساؤل حول الشعر والأخلاق تساؤلا علميا ويجوز طرحه دون شبهة دوغماتية، هل يجوز القيام منطقيا بتقييم عالم المتخيل قياسا على عالم الواقع؟ ما العلاقة الرابطة بين الشعر والأخلاق حتى يتم جمعهما معا، ومناقشة دوريهما في الحياة الإنسانية وكأنهما ينتميان إلى ميدان واحدويتنافسان على دور واحد؟ أليس الفن قيمة نسبية تنتمي إلى عوالم الخيال لها خصوصيتها ومكوناتها وآلياتها ولغتها، والأخلاق قيمة تدور في عالم الواقع، متفق عليها من قبل الجماعات التي حددت لها دورهاوغاياتها سلفا؟ أعتقد أن أشكلة هذه الفكرة تدخل في باب الإستشكال الخاطئ، إذ لو كان الأمر يتعلق بإشكالية حقيقة لتم الوصول فيها إلى نتيجة ما، إن الإنتصار إلى طرف على حساب طرف هنا لا يعد انتصارا لأن الحرب في الحقيقة كانت حول الوهم أوما يشبه الوهم، ومن ثم لا بد من إعادة بناء الاستشكال بشكل ابستمولوجي سليم.

هكذا كانت فلسفة محمود في الشعر، إنها كلمات ركبت تركيبا خاصا أبعدته عن المحاكاة والتعبير، وفي هذا البناء اللغوي يكمن جماله وتفرده، وأن مهمة الشعر عنده ليست أخلاقية لأن للشاعر غاية جمالية تبنع من رؤية خاصة تؤهله لأن يستقل عن كل قيمة سواه.

موقف زكي نجيب محمود من الحداثة الشعرية

لقد كان للتقدم العلمي أثره الكبير على تغير وتطور أشكال الفن، الأمر الذي جعل الفنان عموما، والشاعر على وجه الخصوص يعيش نمطا من العلاقات، ونمطا من الحياة، يختلف عما كان سائدا من قبل، وبالتالي كانت هناك ضرورة ملحة بأن تتغير لغة الخطاب الشعري وأدواته وآلياته، وذلك لأن الشاعر إنسان يعيش في مجتمع يؤثر فيه ويتأثر به.

فما الجديد؟ وما مبررات وجوده؟ وما مظاهر تشكله على مستوى النص

الشعري؟

يرى زكي نجيب محمود أن التجديد لا يعني ما يتصوره البعض من أنه حلول الحاضر محل الماضي، وانحسار القديم تحت تأثير الجديد، فتلك بالنسبة إليه رؤية ساذجة، فالمتنبي، كما يقول، لا يستلزم وجوده إلغاء إمرئ القيس، وشكسبير لا يستلزم إلغاء تشوسر[1]. بل الجديد يأتي ليضاف إلى القديم دون إلغاء إضافة الشقيق إلى شقيقه كما يقول[2]، هذا التفكير يعيد التوازن المفقود بين ثنائيات شاء الفكر العربي أن يناقشها بوصفها أطراف متناقضة، الجديد ينفي القديم، والحاضر يلغي الماضي، والحداثة تلغي الأصاله، هذا التفكير يدمر الهوية ويفتت التاريخ فضلا عن أنه تفكير غير سليم علميا ومعرفيا ولا يجد له حجة في الواقع، فنحن في الواقع نرى تعايشا بين ما يعتقده البعض تناقضا، إنه اختلاف له ما يبرره تاريخيا ويسوغ حضوره واقعيا.

ولكن الجديد عند محمود مشروط، وهناك ما يستدعيه، الجديد عنده أن يعمل الشاعر على التعبير عن معان جديد كانت مخفية عن الشعراء السابقين، وأن يكتشف حالات وخبرات وجدانية لم يصل إليها الآخرون، فأن يكون الشاعر مجددا هو أن " يتصيد من اللاشعورحقائق يحس وجودها في ذاته إحساسا غير منطوق بها فيصوغها لفظا لينقلها إلى مجال الشعور"[3].

التجديد إذن استكشاف لمناطق شعورية وفكرية كانت خفية ولم يتم التعبير عنها سابقا، ومن ثم نقلها من عالم الخفاء إلى عالم التجلي، بحيث تضاف إلى الركام الشعري وتصبح جزءا منه.التجديد كما يمكن فهمه لدى محمود يرتبط بالفكرة والشعورأولا قبل أن يكون عبارة أو صورة بعد ذلك، لأن العبارة الجديدة وحدها لا تكفي إذا كانت مجرد إعادة تعبير عن محتوى نفسي أو فكري سابق. كما يشترط أيضا أن تكون تلك الفكرة خاصة بالشعر وحده ولا يمكن التعبير عنها بغيره، ويخلص

---

[1]- ينظر: مع الشعراء، 139.

[2]-نفسه، 139.

[3]-نفسه ، 140.

إلى وضع فكرته بشكل مركز كما يلي:"ونخلص من هذا إلى مبدأين هامين في قبول الشعر الجديد: أولهما أن يكوم قد جاء ليصوغ حالات لم تخرج من قبل إلى عالم الصياغة اللفظية، وثانيهما ألا تكون هناك وسيلة أخربغير الشعر لقيد تلك الحالات الجديدة، إذ أنه لا مسوغ يسوغ لنا أن نفرض على أنفسنا قيود الصياغة الشعرية في حالات يكفيها النثر"[1].

وإذا كان الشرط الأول مفهوما وقبولا وضروريا لأي تجديد شعري حتى لا يكون الشعر مجرد تنويعات على أغراض سابقة، فإن الشرط الثاني يبدو أقل وضوحا؛ إذ كيف يمكن التمييز بين فكرة تصلح للشعر وأخرى للنثر، إنه بهذا يعيدنا إلى فكرة سابقة عن الموضوعات الشعرية وغير الشعرية وقد تمت مناقشتها وتجاوزها، فما لا يصلح للشعر هو ما يدخل في باب العلم وحده أما دون ذلك فيمكن أن يجد موضعه في الشعر إذا وجد شاعرا قادرا على ذلك. ثم إن الأمر هنا يتعلق بالعبقرية الشعرية فحتى ما يراه محمود من الموضوعات الشعرية قد يفقد روح الشعر فيه حين يقع بين يدي شاعر قليل العبقرية أو شاعر كتب في غير حالته الشعرية.

يظهر هذا التجديد في الحياة وكأنه عملية تحول مفاجئة وسريعة لم تمنح الأبصاروالبصائر فرصة للتفرس فيها ولا أعطت العقل متسعا للتأمل في هويتها، ولكن الشعراء أدركوا ذلك واستطاعوا أن يهتدوا إلى تلك الحركة التاريخية العميقة التي غيرت الحساسيات الجمالية واستجابوا لها، يرى زكي نجيب محمود بأن الشعراء المحدثين "قد وفقوا في القبض على حقيقة الشعور الإنساني اليوم إزاء الدنيا المعاصرة وأحداثها وضواغطها كما وفقوا في تجسيد كثير من القيم الشعرية التي أجمع عليها البصيرون بأسرار فن الشعر كالوحدة العضوية بكل معناها، وكالتعبير بالصور تعبيرا غير مباشر، وتشخيص الحقائق الكونية"[2].

---

[1]-السابق، 140.

[2]_ مع الشعراء، ص 80.

لقد قبض الشعراء الجدد أمثال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وبدر شاكر السياب، وغيرهم، على حقيقة الشعور الإنساني، وكانوا أكثر قدرة على التعبير عما يجيش في النفسفحولوا الشعر من الخارج إلى الداخل، وأعطوا للذات سلطة أكبر، واسترسلوا في التعبير عن المشاعر الوجدانية، ولكن ليس استرسالا رومانسيا يقف عند حدود التعبير ولا يتعداه، بل هو استرسال يتدخل الوعي في تنظيم اشتغاله وتعقيل اندفاعه.

لم يتخذ زكي نجيد محمود موقفا صارما ومبدئيا من الشعر الحديث كما فعل أستاذه العقاد، بل قرأه وكتب عنه بإيجابية واضحة أول الأمر، كتب عن عبد الصبور وعن حجازي وعن أدونيس، في وقت كانت هذه الحركة تتعرض لهجومات كبيرة رافضة من قبل الكثير من النقاد، ولعل مقالته عن ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس [1] يمكن أن تختصر لنا موقفه من هذا الشعر الجديد، باعتبار أدونيس رأس الحداثة الشعرية، فإن كان قد استساغ شعر أدونيس فمن الأولى أن يستسيغ شعر الآخرين.

ولكن بعد أن يقدم ما رآه من إشادة بالشعر الحر، نجده يتقدم ليحدد، من وجهة نظره، نواقص هذا الشعر، إذ يقول:"فكثيرا ما يوغلون في الإيحائيةإلى حد الغموض المغلق، والذي لا يوحي بشيء على الإطلاق، وكثيرا ما يسرفون في التشاؤم واليأس إلى حد الإغراق الذي لا يصدقه أحد، فلا ترى عندهم إلا الخراب والموت والفساد والوحل والحطام والعفن والإنهيار والمرض والشلل والضياع والبيوت المهجورة، فهل هذا السواد القائم كله هو ما نحسه حقا في حياتنا المعاصرة [2].

وبالتالي فهو يستدرك، لينزع ما يمتاز به الشعراء الجدد، بعد قوله بصدقهم في الأسطر السابقة وقدرتهم على التعبير عما يختلج النفس الشاعرة، ويؤكد كذلك بأن هؤلاء الشعراء لم يقعوا فحسب في هذا الغموض المعيب والكذب على أنفسهم وعلينا،

---

[1]–تراجع مقالته " وقفة شاعر" التي كتبها عن أدونيس والمنشورة في كتابه مع الشعراء ص 86 وما بعدها.

[2]_نفسه، ص 83.

بل هناك ما هو أسوأ في تقديره وهو ضعف البناء الفني، والشعر قبل كل شيء، في رأيه، فن لفظي يستخدم الألفاظ لذواتها قبل أن يستخدمها لما تعنيه، ويستدل على رؤيته هذه بأن هؤلاء الشعراء لا يحفظون شعرهم(*)ثم إن هناك فرقا أساسيا بين النمطين من الشعر وهو في رأي زكي نجيب محمود، فرق في الشكل، إذ يرى أن الشعر الحر ليس شعرا لأنه تخفف من الإلتزام بالموروث الذي يحافظ عليه الشعر التقليدي، وأن الشكل هو جوهر الشعر، ولكن أي شكل؟ إنه الشكل، والشكل وحده، هو فيصل التفرقة بين الشعر القديم والشعر الجديد" فالسمة المميزة للشعر الجديد هي التخفيف من العناية بالشكل، أو هي على الأقل عدم التزام الشاعر الجديد بالشكل الذي التزم به الشاعر الذي يحافظ على عمود الشعر الموروث ، ويرى أن ما يسمى بالجديد هو محاولة أريد لها أن تكون شعرا لكنها لم تبلغ أن تحقق لنفسها ما أرادت، والفرق عندئذ لا يكون فرقا بين شعر جديد وشعر قديم بل يصبح الفرق بين الشعر وما ليس بشعر على الإطلاق، ويدلل على أهمية الشكل في الشعر بأن ما يخسره الشعر بالترجمة من لغة إلى لغة أخرى أو بالنثر حين تنثر قصيدة إلى اللغة نفسها التي نظمت فيها هو هذا وحده، هو الشكل" [1].

فالشعر الحر، وفقا لما قدم سابقا وحسب رأي محمود، بلا شكل، وقد خرج من دائرة الشعر لأنه إذا انهار فيه الشكل لم يعد الفن فنا.

ولقد عزز زكي نجيب محمود موقفه من قضية الشعر الحر الحديث بأمثلة وشواهد من شعراء محدثين ولعل رأيه في شعر حجازي أفضل تمثيل لآرائه النظرية، يقول: "القضية التي أكتب من أجلها الآن هي قضية الشعر الحديث كله، وإن تكن ركيزة القول قصيدة بعينها لشاعر بعينه أما القصيدة فهي التي جعلت من عنوانها عنوانا لهذا المقال –ويقصد به "كان لي قلب"-وأما الشاعر فهو الأستاذ عبد المعطي حجازي في

(*)– لو قرأنا شعر تلك الفترة، منذ بداية هذا النوع من الشعر لوجدنا أنه لم يكن ممتلئا بالغموض والإيغال في الإيحائية بل كان أبسط كثيرا من الشعر في السنوات اللاحقة، وأن ما في الأمر كونه شعرا جديدا على الذائقة الجمالية التي تدربت على الشعر التقليدي، ولعل مرد استغلاق هذا الشعر على شاعرنا هو دخول الأسطورة، الرمز، التناص على الشعر التي تحتاج إلى قراءة متأنية لاستجلاء مكنوناته.

[1]_ينظر: جلال العشري، زكي نجيب محمود وثورة العقل المعاصر، ص 67.

ديوانه (مدينة بلا قلب)" [1]، إضافةإلى نقده لديوان صلاح عبد الصبور بمقالة ساخرة عنوانها: ما هكذا الناس في بلادي.

في هذه الدراسة يظهر انحياز زكي نجيب محمود بشكل كبير إلى الشعر القديم، تأثرا أو اتباعا لأفكار عباس العقاد، والعنوان فيه استهجان واستنكار، إتضح في المقدمة الساخرة التي بدأ بها دراسته، ثم راح يناقش الشاعر بشكل منطقي رياضي لا يعمل أي حساب لمساحة الخيال التي تكون إحدى ركائز الشعر الكبرى، وبعد أن ينثر شعر صلاح عبد الصبور يقول: "هكذا الناس في بلاد الشاعر طغمة من الأبالسة والشياطين، يفتكون ويرجفون ويحقدون ويقتلون ويسرقون ويشربون، وهي صورة تهول الشاعر فيستدرك لكنهم بشر وطيبون حين يملكون قبضتي نقود"[2].

وفي دراسة أخرى عن ديوان (كان لي قلب) أحمد عبد المعطي حجازي يسلك الطريق المنطقي الرياضي ، والعقلي الفلسفي الخاص به حتى يكاد يخرج الديوان من دائرة الشعر.

ونقده الموجه إلى الشعر الحر في الديوانين أن الشاعرين لم يلتزما من موروث قواعد النظم إلا أهونها لكي يكون شعرهما شعرا حديثا، وبعد أن يحلل قصيدة صلاح عبد الصبور يصل إلى النهاية التي يقول فيها "هذا هو شعور الشاعر إزاء الناس في بلاده، لكن ما هكذا الناس في بلادي، فإذا كان الشاعر قد باع القالب الشعري ابتغاء المضمون، فقد ضيع علينا القالب والمضمون معا"[3].

وهكذا نجد أن الدكتور زكي نجيب محمود في موقفه من الشعر الحر كان مشدودا إلى الموقف التقليدي، وموقف لجنة الشعر آنذاك، والتي كانت ترى هذا النمط من الشعر الحر على أنه ليس بشعر بل كانت تتم إحالتهإلى لجنة النثر، وإن تكن لهجته أقل عداء

---

[1] _ مع الشعراء، ص 156.

[2] _مع الشعراء، ص 155.

[3] _ مع الشعراء، ص 159.

من لهجة أستاذه العقاد الذي أطلق على هذا الشعر –الشعر السايب-أو كما فعل صالح جودت الذي رأى أن هذا الشعر دسيسة قرمزية[1].

أما شعر التفعيلة فهو مع نقيصتي الإبهام واليأس يتمرد على موسيقى الخليل" رغم أن هذه الموسيقى تعد أنضج إيقاع وصلت إليه القصيدة القديمة ومن أخذ به لم يأخذ بشيء قديم رث ومتهالك، وإنما أخذ بشيء من أجد عناصر التراث الشعري، ووجه الخلاف بين شعر التفعيلة، وشعر البحر أن شعر التفعيلة "يقوم على وحدة التفعيلة بحيث تكون مرتكز الوزن والوحدة الموسيقية في القصيدة، كما وأن الموسيقى تخضع للحالة النفسية عند الشاعر وليس للوزن كما عند الخليل"[2].

ومهما تكن طبيعة الشعر الجديد مرسلا أو تفعيليا، فإن محمود يرى أن هذا الشعر" محاولة أريد لها أن تكون شعرا لكنها لم تبلغ أن تحقق لنفسها ما أرادت"[3]. مثل هذا الحكم النقدي الصارم يتنافي مع النظرة العلميةالتي يدعي زكي نجيب محمود الإلتزام بها، إن اعتبار الشعر القديم معيار ثابتا يقيس عليه لا يستقيم، فالشكل الشعري القديم هو مجرد احتمال فقط، فقد كان يمكن أن يأتي الشعر القديم على غير المنوال الذي جاء عليه، فاعتباره معيارا خطأ منهجي، ومحمود يخرج الجديد من دائرة الشعرية بعلة الشكل، يقول" الذي يميز الفن في شتى صنوفه هو الشكلالذي صب فبه موضوع ما، ولو انهار الشكل لم يعد الفن فنا"[4].

إن القول بأهمية الشكل لا خلاف عليه، فالشعر لا ينجز إلا من خلال وسيط لغوي، له ميزات بنيوية وأسلوبية وإيقاعية ودلالية، ولكن الشكل الذي يتحدث عنه فلاسفة الفن لا يعني شكلا بعينه وإنما مجرد الشكل، وكما أن للشعر القديم شكلا فإن للشعر الحديث شكله أيضا.

---

[1]_صلاح عبد الصبور، أقول لكم (الأعمال الكاملة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989، دط، ص78.

[2]_محمد التونجي، راجي الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة (الالسنيات) ص 335.

[3]- مع الشعراء، ص:151

[4]- زكي نجيب محمود، مع الشعراء ص: 151

وقد جاءت مثل هذه الأحكام في الوقت الذي كان زكي نجيب محمود يقرأ البارودي وحافظ وشوقي ثم يقرأ بالموازاة مع ذلك حجازي صلاح عبد الصبور، ودنقل، فيجد البون بين الشعرين شاسعا مما جعله يثور على الشعر الجديد الذي يظهر وكأنه عملية تحول مفاجئ وسريع لم تمهل الأبصار فرصة للتأملفيها ولا العقول وقتا للتفكر فيها.

وهكذا نجد أن النزعة المعيارية هي التي جعلت زكي نجيب محمود يميل إلى الأشكال المهيمنة في الفن، ويشيد بقصائد العقاد ويفضل محمود عماد على صلاح عبد الصبور، ويرى أن الشكل التقليدي هو الشكل الأمثل مع أنه كان يقولبنسبية القيم الجمالية ونظرية الخلق، ويرفض التجديد في الشعر، كما أن الفن لا يكون فنا إذا أعاد ما هو قائم، كما لا يؤمن بمقولة الفن للفن، ويسعى جاهدا لجعل الفن في خدمة المجتمع.

منهجيته النقدية

إن وضوح الأفكار عند محمود وتحديدها هي البداية التي يتولد عنها الشكل، وإن هذا الشكل –شكل الكتابة- ينبني على مبدأ لغوي يرد سر البلاغة إلى (الوصل والفصل)، ومعناه أن الصنعة الأدبية للفيلسوف كالصنعة الأدبية للأديب ترجع إلى ما يحسنه من وصل وفصل بين أجزاء الكلام، بحيث تجيء عباراته موصولة مناسبة، هذا لأن زكي نجيب محمود يعرض آراءه على شكل قياس منطقي أي يبتدئ بمقدمات تفضي إلى نتائج، فحين يتحدث زكي نجيب محمود عن قضية ما في كتابه، نلحظ تتابع الأجزاء رأسيا بما يشبه درجات السلم الذي يرقى بالصاعد من أرض المبنى إلى سقفه، حيث تفضي كل درجة إلى ما بعده إفضاء السبب إلى النتيجة، وتتابع الأجزاء أفقيا بما يشبه حركة الدائرة التي تتلاقى جميع خطواتها عند موضع واحد هو المركز، أو النقطة التي يريد الكاتب توصيلها للقارئ.

الفلسفة النقدية التي يطبقها زكي نجيب محمود في كتابه "مع الشعراء" لتحليل قضايا الشعر تحليلا منطقيا يردها إلى جذورها الأولى ردا يتبين من خلاله مدى

مشروعية التركيب اللفظي الذي صيغت به قصيدة معينة أو قضية شعرية معينة، إنه بهذا لا يحاول وصف الحقائق عن طريق التأمل الخالص بل يجعل مادة الشعر تحت أداة تحليل الكلمات والعبارات تحليلا منطقيا.

هذه هي مهمة النقد، وكذلك الفلسفة، كما يرى نجيب محمود، وهي تحليل الألفاظ والعبارات التي يستخدمها الشعر، ولكن تحليله للغة الشعرية يأتي من حيث بناؤها المنطقي العام ومن حيث هي رموز لأشياء العالم الخارجي، فلكي تصبح الدراسة الفلسفية للشعر علمية عليها أن تقتنع بذلك فتكون وسيلة تتخلص بها اللغة الشعرية من بعض الإستخدامات الخاطئة التي أدت إلى كثير من المشكلات الفلسفية، وتكون بذلك اللغة بداية جديدة أو منها تبدأ ثورة التجديد كما عبر عنها في كتابه "تجديد الفكر العربي".

لا تتوقف مناقشات زكي نجيب محمود عند باب العرض والتوضيح والشرح بل يذهب إلى أعمق القضايا المطروحة في الكتب والتيارات والأفكار التي كانت تدور في ذلك الوقت، يقول أنيس منصور "والدكتور زكي نجيب محمود يناقش كل شي، ولا يفوته شيء ولا يسلم بمعنى من المعاني مهما كان انتشار هذا المعنى وجريانه على الأقلام، بل إن انتشار هذا المعنى يغريه بأن يناقشه، وأن يطلب إليه تجديد إقامته أو يضطره إلى مغادرة دولة الأدب، ويبدأ في مناقشة معنى الأدب"[1].

فلا تسلم جزئية صغيرة من مناقشات محمود؛ إنه يسعى جاهدا للبحث في خبايا الشعر، من خلال تساؤلاته المتعددة واللامتناهية اتجاه قضية معينة، بغية الوصول إلى الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال التحليل المستفيض للقضية للوصول إلى النتيجة المرجوة وهذا هو المبدأ الأساسي (التحليل) من مبادئ الوضعية المنطقية المدعومة بالإستدلال الذي يتيح للباحث أن يستخرج من النص القائم محتواه، وذلك حين يكون

[1]_أنيس منصور، كتب في باب (أطبار الأدب)، في 27 يوليو 1957 والذي كان يشرف عليه في صحيفة الاخبار مقالا بعنوان "قشور ولباب في الأدب والنقد"

المحتوى مضمرا في الألفاظ وتركيبها حيث يحتاج ظهوره إلى تحليل، والتحليلات عملية عقلية. وبهذا يصل إلى اللغة التي تصف نفسها بنفسها، أو تتحدث عن موضوعها الذي هو إياها، فتبين عنه في الوقت الذي تكشف عن أسرار إبانتها، وتصفه في الوقت الذي تبين عن كيفية وصفها

وإذ ينفتح هذا المجال على فلسفة الفن والنقد معا، والكشف عن الإسهام الوضعي المنطقي لزكي نجيب محمود في فنون النقد التطبيقي والنظري ونقد النقد وفلسفة الجمال فإنه ينفتح من منظور يوازي بين الموضوع من حيث هو لغة واللغة الشارحة Métalangage لهذه اللغة، وذلك على نحو يتبادل فيه الفيلسوف والأديب صفتي الفاعلية والمفعولية أو صفتي الذات والموضوع فيغدو كل واحد منهما موضوعا لتحليل الآخر وفاعلا له.

هوية النقد

كيف عالج زكي نجيب محمود الموضوعات التي تعرض لها؟ كيف عرضها وحللها وقرأ مضاميها وفك رموزها وأول معانيها؟وما هي آراؤه وطرائقه في النقد؟

نعرض لفعل النقد كما يفهمه زكي نجيب محمود، فقد خص هذا الفعل بعديد من الفقرات وخاصة في كتابه فلسفة النقد، فهو يربط الفعل النقدي بالقدرة على التمييز بين الجيد والردئ، إذ لا يمكن إصدار حكم إلا بناء على وعي بخصوصية النص ووعي بما يتميز به من حسن أو قبح، هذا الوعي الذي يعبر عنه بالتعليل، يقول:"إنني على عقيدة راسخة بأنه لا نقد إلا إذا كان الناقد على استعداد لتعليل رأيه... فلو كان يستحسن لنفسه أو يستهجن لنفسه لما كانت به حاجة إلى توجيه الخطاب إلينا، ولكنه يوجه إلينا الخطاب، وإذن فلا بد أن يجئ كلامه مما يستطيع المشاركة فيه" [1]، إن إدخال التعليل في الفعل النقدي هو استعانة بالفلسفة في بناء الكلام بناء مقبولا ومقنعا، وهو

[1]-زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، الطبع الثانية 1983، ص221.

ما استعاره من ثقافته ونظريته الوضعية، وهو من جهة أخرى محاولة لإخراج النقد من الحالة الإنطباعية التي هيمنت عليه في عصر محمود وما قبله إلى الحالة العلمية.
وبعدها يعرض محمود للبعد الذي سيهتم به من أبعاد الظاهرة الأدبية، فهو يرى أن ثمة أربعة أبعاد للأدب هي: البعد المتعلق بالكاتب، والبعد الخاص بالزمان والمكان، والبعد المرتبط بالناقد وحالتهالنفسيه، وأخيرا البعد الخاص بالأثر الأدبي نفسه، ويعلن مبدئيا استبعاده للأبعاد الثلاثة الأولى ويؤكد على أن اهتمامه سيكون بالأثر الأدبي فقط، يقول:" لقد أخذت لنفسي موقعا مع أنصار الإتجاه الرابع الذي يجعل النقد الأدبي مقصورا على دراسة الأثر نفسه وكل ما عدا ذلك إنما يجيء بمثابة الوسيلة التي تؤدي إلى غاية وراءها" [1]ما أقرب هذا الكلام من لغة النقادالجدد الذين نقلوا النقد الأدبي من السياقات المحيطة بالنص إلى النص في ذاته، وقد سبق أن قلنا إن زكي نجيب محمود تأثر بالنقد الجديد بالموازاة مع تأثره بالفلسفة الوضعية المنطقية، وساقهما معا إلى المشهد المصري الثقافي والأكاديمي. وقد استقبلت الثقافة العربية هذا المنهج بكثير من الإعجاب والترحاب لما قدمه للنقد من وظيفة جديدة خلصته من ثقل الأفكار التاريخية والخواطر الإنطباعية.

اللغة النقدية

على الرغم من ثقافة زكي نجيب محمود الفلسفية الواسعة، فإن حضورها في كتاباته على مستوى المصطلح قليلة، وإن كانت موجودة وسنشير إليها بعد حين، فهو يغلب اللغة الأدبية ولغة النقد المتداولة في أيامه، وبالتالي فهو لا يعطي صورة بأنه يمارس نقدا فلسفيا، أو ذا بعد فلسفي إلا على مستوى الرؤية والمضمون.

إنه يهتم غالبا بما يهتم به نقاد عصره أو النقاد الأوروبيون، وخاصة ما تعلق بالمسائل اللغوية والبيانية، فلم نلحظ في كتاباته إحالات على فلاسفة أو نظريات

[1]-في فلسفة النقد، ص222.

فلسفية أو مقولات معرفية إلا في القليل النادر، سواء في تأملاته النظرية أم في مقارباته التطبيقية، مما سهل على القراء تداول كتاباته التي هي في الأصل مقالات صحفية.

ولكنه من جهة أخرى، لا يستعين كثيرا بمصطلحات النقد الأدبي، فهو يرسل الكلام دون أن يكون لمنهج ما أن يوجهه أو يتحكم فيه، على الرغم من كونه عايش عددا من المناهج، السياقية والنسقية، فقد كان طه حسين قد روج للمنهج التاريخي، وكان العقاد قد روج للمنهج النفسي، وآخرون من معاصريه روجوا للمنهج الإجتماعي، بل عاصر فترة الدراسات اللغوية وتفرعاتها، غير أنه ظل يكتب على سجيته مستعينا بأفكار النقاد الجدد أحيانا.

لننظر مثلا في الفقرة التالية التي يتحدث فيها عن قصيدة صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، يقول:" أقبلت على هذه القصيدة إقبال قارئ مستسلم خاشع للقطعية الفنية الماثلة أمام بصره، يخترم فيها كل كلمة من كل سطر، فينظر إلى الكلمة الواحدة نظرة تحيط بها من شمائلها وأيمانها، وتغوص فيها إلى القلب والصميم...وقوام القصيدة ثلاثة أجزاء: أولها من ثمانية أسطر، قدم فيه الشاعر صورة عامة للناس في بلاده، وثانيها من خمسة وعشرين سطرا جسد الشاعر فيها أبناء بلاده من أي صنف هم، وثالثها من اثني عشر سطرا أبرز فيها الشاعر حبل الحياة الموصول في بلاده...ولو ناقشت الشاعر في التزام القواعد الموروثة أو عدم التزامها لخرجت به من حصنه لأخاربه في الفضاء المكشوف"[1]، هذا المقتطف من دراسته التي تحمل عنوان: ما هكذا الناس في بلادي، من كتاب مع الشعراء، يستوقفنا أول ما يستوقفنا هذا العنوان الذي ينتمي إلى خطاب سجالي حول ما لا سجال فيه أصلا، فالشاعر حين قال الناس في بلادي كان قد قدم تمثلا خياليا خاصا محكوما بمشاعره ورؤيته الخاصة، فلا مجال لمناقشة هذه الخصوصية، وثانيا فالعنوان صيغ بلغة المقالات الصحفية التي تهدف غالبا إلى الإثارة أكثر مما تهدف إلى المعرفة، وإذا انتقلنا إلى محتوى الفقرة نجد عملية إدراج خطابية

[1]- زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص154.

لمحتوى لا علاقة له بالنص، فهو يبلغ القارئ بفعل ذاتي خاص به يتعلق بالكيفية التي قرأ بها القصيدة، إنه ينقل هنا ما يمكن تسميته بكواليس القصيدة، والحال أنه في حديثه عن أبعاد الأدب صرح أنه يهتم بالنص الأدبي فقط، وأن ما يتعلق بالحالة النفسية للناقد ليس من اهتمامه. وحين شرع يتحدث عن القصيدة أعاد صياغة بنيتها البصرية لغويا، فتحدث عن المقاطع الثلاثة ومضمون كل مقطع، وقد سار مع الشاعر وترجم لغته الشعرية إلى لغة النثر، ولم يترجم صور الشاعر الحسية الى لغة الفكر، ولم ينقل القصة التي تحكيها القصيدة إلى المقولة المتعالية التي يريدها الشاعر ويهدف إليها، وفي الأخير يستخدم لغة عسكرية ليحول النقد إلى ميدان حرب. وحين نتأمل اللغة التي كتب بها نجدها لغة مجازية في أغلبها بحيث لا تحدد المعاني المطلوبة، وكان حريا به وهو الوضعي المنطقي أن يستعمل اللغة الحقيقية المعبرة دون مجاز، لغة المصطلحات والمفاهيم التي يستخدمها النقد، وقد جاءت هذه اللغة بديلا عن المصطلحات الغائبة، سواء كانت نقدية أم فلسفية.

تتميز لغة محمود النقدية بالتمدد الأفقي، ونعني به أن لغته تراكم دلالات مجاورة من خلال الجمل المعترضة، أو نقل الكلام من متكلم إلى مخاطب، أو الإنتقال بالكلام من سياق إلى آخر، أو ربط كلام فرعي بكلام أصلي، أو عودة إلى سياق النص وخلفياته، ونحو ذلك من أساليب الكلام، وهذا وإن كان يؤدي وظيفة مدرسية في التوصيل والتبليغ والإقناع، إلا أنه يفتقد التركيز الذي يتطلبه المنطق العلمي. يقول:" ثم غفر الله لجماعة من النقاد المحدثين، الذين جاؤوا وكأنما هم ثائرون على المبدإ القديم ـ مبدأ المحاكاة ـ وأعلنوا في الناس أن في جعبتهم سهما جديدا هو أنفذ من السهم العتيق إلى حقائق الفن.."[1]، إن الصياغة النقدية حين تتم بهده الطريقة، رغم أدبيتها، فإنها تحمل القارئ عبء اللغة النثرية الأدبية، فهو في نص واحد مطالب بقراءة نصين، أدبي ونقدي، وبالتالي بفك شفرتين وتأويل معنيين، للوصول إلى المراد من النص. هذا

[1]- زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 167.

البذخ اللغوي يشير إلى أن الكاتب مشغول بالوظيفة البلاغية لما يقوله أكثر مما هو مشغول بالوظيفة العلمية، وهذا الإنشغال قد يعطل بناء نص وصفي قائم على معطيات علمية صارمة. إن النقد المعاصر يسعى إلى أن يكون أقرب إلى العلمية، وأول ما يفعله من أجل ذلك هو الاهتمام باللغة الواصفة.

كواليس الكتابة

نعني بهذه العبارة تلك اللغة التي يستعملها الكاتب ويصف بها ظروف الكتابة غالبا، كأن يتحدث بها عن الظروف النفسية لعملية القراءة، أو عن التلقي الأولي للنص، أو الحالة النفسية السابقة للكتابة، أوشرح ما سيفعله أو فعله، أوكتبه أو سيكتبه، وكأنه يقوم بدور الموجه للقارئ، هذه الحالات لا تكتب في الغالب بل تبقى في ذاكرة الكاتب وأرشيفه الخاص، لكن زكي نجيب محمود كثيرا ما يركز عليها ويجعلها جزءا من كتابته، ولا تخلو دراسة من دراساته الفلسفية أو النقدية من نقل هذه الخلفيات وإدراجها ضمن النص، وكأنه بهذا ينجز نصين متوازيين داخل نص واحد، أحدهما أصلي يركز على الفكرة الأساسية والثاني فرعي يدعم النص الأصلي، ويضيء بعض جوانبه.

يقول مثلا:" أفتح الجزء الأول من ديوان العقاد، وأقرأ أول قصيدة منه وعنوانها: فرضة البحر، وإنما اخترت لك أول قصيدة من أول ديوان للشاعر حتى لا يكون اختيارنا اختيارا متحيزا ولا متعمدا." [1]مثل هذا التوضيح لعمل الكاتب ليس جزءا من النص وإنما هو وصف لعمل لا علاقة له بالنقد، وهو مما يمكن الإستغناء عنه لأنه لا يتعلق بالنص المدروس بفعل من أفعال الكاتب، إنه هنا يبرر به سبب اختيار تلك القصيدة دون سواها. ويقول في سياق آخر:" إنني بهذه الكلمة القصيرة أريد أن أوضح الأمر لنفسي، فإذا اشترك معي القارئ في النتائج التي أصل إليها كان ذلك خيرا، وإلا

[1]- مع الشعراء، ص 6.

فلا حيلة لي في عناده إلا أن يردني بتوضيح من عنده أشد نصوعا وأجلى ظهورا" [1]. وهذه الكتابة ذات البذخ اللغوي والبياني ظاهرة غالبة على نظام الكتابة لدى زكي نجيب محمود، ولدى كثير من كتاب المقالة من جيله.

اللغة الواصفة الفلسفية

يوظف محمود اللغة الفلسفية، على قلتها، في تحليله للنصوص ذات الطابع الفلسفي، كما فعل مع الغزالي في تائيته ومع العقاد في بعض شعره الفلسفي، فإذا كانت القصائد الغنائية لا تستفز لديه الذاكرة الفلسفية، فإن القصائد التـأملية والفلسفية تستدعي مخزونه الفلسفي وتثيره ليوظفه، ففي المقالة التي تحمل عنوان: "فلسفة العقاد من شعره "يجد فرصة ليعرض ثقافته الفلسفية ويصف بها شعر العقاد، يقول معلقا على أبيات:"فانظر إلى اللمحة الأفلاطونية في هذه الأبيات، التي تجعل وراء هذا العالم عالما أعلى وأكمل، نقبس منه المعاني التي لا نجدها في محيط الطبيعة من حولنا، بل نقتبس منه القيم العليا والمعايير المثلى التي نقبس بها أوضاع هذه الحياة الدنيا لنعلم مقدار قربها أو بعدها عن الكمال، وسبيلنا إلى إدراك ذلك العالم الماورائي الأسمى هو اللمح بالبصيرة النافذة، كما يحدث لأعلام الفلسفة والفن" [2]، لقد دفعته أبيات العقاد إلى أن يستعيد نظرية أفلاطون في المعرفة المثالية، تلك التي تقوم على ما يشبه الإلهام ولا تحتاج إلا إلى اللمحة البصيرة الخاطفة، ويعلق في سياق آخر على هذه الرؤية المثالية للمعرفة عند العقاد قائلا:"من ذلك نرى أن فلسفة العقاد روحانية، سواء كان ذلك في نظرته إلى الوجود، أم كان في نظرته إلى وسيلة الأنسان إلى معرفة ذلك الوجود"[3].

ينظر زكي نجيب محمود إلى شعر العقاد هنا على أنه نص فلسفي أكثر منه نصا

---

[1]- مع الشعراء، ص47.

[2]- مع الشعراء، ص63.

[3]- مع الشعراء، ص 61.

شعريا، فالقيمة الجمالية ليست مدار اهتمامه بل الاهتمام الأكبر حول المعاني الفلسفية في شعره، وهذه هي المشكلة، فكيف يمكن الحفاظ على شعرية النص في الوقت الذي تتم مقاربته فلسفيا، لقد وقع محمود في أسر النص، فقد كان ينبغي أن يحافظ على منهجه في دراسة الشعر وألا تقوده النصوص إلى تعديله.

وفي دراسة لتائية الغزالي، ينزل القصيدة منزلة البيان الفلسفي الصوفي، ويبحث فيها عن مسائل الإدراك والمعرفة فيبعدها عن الشعر وقيمته الجمالية، فالشعر فيها مجرد وسيط حامل للمعنى ليس إلا، وهكذا يترجم مضمون القصيدة كما يلي:"فهو الآن، أي الغزالي، يسأل نفسه: أتكون ثقتي بالمحسوسات وبالضروريات العقلية من جنس ثقتي قبل عهد الصبا بما كنت لقنته تلقينا فقبلته عن تقليد؟ أم أن ركوني إلى العلوم القائمة على الحس والعلوم القائمة على الضرورة العقيلة مؤتمن لا غدر فيه" [1]. إن إدراج هده الدراسة في كتاب يحمل عنوان مع الشعراء، إنما كان عن وعي بأنها دراسة في الشعر وليست في الفلسفة، لكن طبيعة الدراسة طبيعة فلسفية إلى حد كبير، فلم يشر ولو مرة واحدة إلى ما كان يؤكد في كتاباته على ضرورة وجوده في الشعر وهو البناء الفني والشكل الشعري بكل تفاصيله، الدراسة كلها بحث في طبيعة المعرفة، أهي بالحس أم بالعقل؟

يمكن اختصار منهجية زكي نجيب محمود النقدية في النقاط التالية:

ـ تتأسس منهجيته في النقد الأدبي على أساس فلسفي واضح يتخذ من الوضعية المنطقية إطارا مرجعيا لها، وهذه الفلسفة وجهته إلى النظر إلى الشعر نظرة فيها الكثير من الموضوعية والواقعية والوضوح.

ـ اللغة أساس التفكير النقدي لديه، فهي أساس الإبداع وهي وسيلة التواصل وإنتاج الأفكار، وتحليل العبارات والألفاظ هي الطريقة نحو المعنى والحقيقة.

---

[1]–مع الشعراء، ص218.

ـ مقاربته النقدية تتخذ اتجاهين:

الأول حين يدرس الشعر الغنائي يغيب الفلسفة عن تحليلاته فتصير مجرد نقد أدبي يجمع بين الإنطباعية والنقد الجديد.

والثاني حين يدرس الشعر الفلسفي يغيب البعد الجمالي فيتحول النص الشعري إلى خطاب فلسفي يبحث فيه عن المقولات الفلسفية.

تتميز لغة زكي نجيب محمود بثراء يصل إلى حد البذخ، حيث تمتد أفقيا وتتفرع الى خطابات متعددة مصاحبة، تكون في أغلب الأحيان مجرد خطابات شارحة للخطاب الأصلي.

الفصل الثالث

المقاربة الأنطولوجية للشعر

مفهوم الأنطولوجية

لم يغيب النقد الأوروبي المقاربة الفلسفية للأدب، بل اهتم بها اهتماما لا يقل عن اللإ هتمام بالمقاربات الأخرى، وربما يعود هذا الاهتمام إلى تطور الفكر الفلسفي في أوروبا ودخوله في معظم المعارف الإنسانية، على خلاف النقد العربي الذي تأخر لديه هذا الإهتمام بسبب العلاقة غير الودية بين الفلسفة والأدب.

الأنطولوجيا أوعلم الوجود" هو قسم من الفلسفة يبحث في الموجود في ذاته مستقلا عن أحواله، وظواهره أو هو علم الوجود من حيث هو موجود" [1] وهي أيضا "دراسة أو معرفة ما عليه الأشياء بذاتها من حيث هي جواهر فريدة بالمعنى الديكارتي والليبنزي لهذه الكلمة مقابل درس مظاهرها أو محمولاتها"[2].

ويدرس هذا العلم الكينونة (Being) أو الوجود Existencse إضافة إلى أصناف الوجود الأساسية، أما المفهوم العام للأنطولوجية فهو العلم الذي يدرس الوجود لذاته، الوجود بما هو موجود، على حد تعبير أرسطو، مستقلا عن أشكاله الخاصة، ويعني بالأمور العامة التي لا تختص بقسم من أقسام الوجود: الواجب، الجوهر، العرض[3]، بل تعمم على جميع الموجودات، من حيث هي كذلك. والكلمة، كما تقول دائرة المعارف البريطانية، تمتاز عن كلمة ميتافيزيقيا الأوسع نطاقا وعن كلمة إبستمولوجيا –مبحث المعرفة – وترتد إلى كلمات أفلاطون في وصف الحقيقة المطلقة للتصورات أما أرسطو، فإذا كان يؤمن أن لكل علم من العلوم المنفصلة موضوعه الخاص، فقد افترض وجودا سابقا للموجود بعامة أطلق عليه اسم " الفلسفة الأولى" وفي العصر الحديث كان الفيلسوف الألماني قولق أول من أضفى على كلمة أنطولوجيا معنى فنيا متخصصا، فعنده أن الفلسفة النظرية " الميتافيزيقيا "تنقسم إلى جزء يعالج

---

[1]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ج2، 1982، دط، ص560.

[2]– أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيرت وباريس، ط2، ص923.

[3]_مراد وهبة، المعجم الفلسفي،دار قباء الحديثة، القاهرة ، مصر،دط،2007 ، ص109.

الكينونة العامة موضوعية كانت أم ذاتية، وجزء يعالج وحدات خاصة من قبيل النفس، العالم، الله، والجزء الأول هو الأنطولوجية"[1]

تعد إشكالية فهم الوجود وطبيعته من بين الإشكالات الكبرى في الحقل المعرفي بصفة عامة، والفلسفي بصفة خاصة، فقد تمحورت أبحاث الفلاسفة وتأملاتهم حولها، إذ تعددت محاولات إدراك العالم، وكل محاولة منها كانت تسعى إلى أن تكون رؤية كلية قدر استطاعتها.

فالأنطولوجيا تنظرإلى الوجود من حيث هو موجود، بمعنى معطى ثابت لا يحتاج غيره كي يكتمل، فهو معطى كامل غير قابل للتغيير، وعلى الإنسان إدراكه كما هو.

وقد ورد مصطلح الأنطولوجيا أول مرة سنة 1613 في القاموس الذي ألفه رودلولف غوكلينيوس، وأول من استخدم هذا المصطلح عنوانا لكتاب هو كرستيان فون وولف Christian van wolff1754-1679 في القرن الثامن عشر.

و تكمن صعوبة تحديد مجال الأنطولوجيا في الشكوك التي ترافق كلمة الوجود، فمنذ أن "استخدمهابارمنديس وحاول أفلاطون أن يبحث عن الوجود الثابت والخالد في المثل مضحيا بالوجود الحسي المتغير والزائل، ومع أن أرسطو لم يوافق أفلاطون على التجريد الذي تتصف به المثل فإنه ربط كأستاذه الوجود بالمعرفة بل أصبح تعريف الوجود لديه مدخلا لكل علم ممكن[2]

إن مفهوم الوجود ومعناه يثيران مع تقدم العلم إشكالات جديدة، ويذهب بول ريكور إلى عد السؤال المنصب على الوجود سؤالا متجددا، ينهل من معين لا ينضب، لأن السؤال يظل أكبر من كل الإجابات[3].

للنقد الأنطولوجي في عصرنا ثلاثة ممثلين كبار، إثنان منهم على الأقل فلاسفة محترفون هم:

---

[1]_وك، ويمزات: المدخل الأنطولوجي، تر:ماهر شفيق فريد، مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد الأول، 1981. ، ص193.

[2]_ بكري علاء الدين، سوسن البيطار، الأنطولوجية الموسوعة العربية، www. arab-ency. com. ar

[3]_المرجع نفسه، الصفحة نقسها.

- مارتن هيدجر الألماني
- جان بول سارتر الفرنسي
- جان كرو رانسم الأمريكي.

في محاضرته عن هولدرين وماهية الشعر [*]؛ يقرر هيدجر، تماشيا مع إيمانه بأن اللغة مسكن الوجود، أن الشعر هو تأسيس للكينونة عن طريقالكلام" وأن كينونة الإنسان مؤسسة على اللغة، وإن عظمة هولدرين تكمن في قدرة لغته على جعل الوجود مكثفا، يقول هيدجر:" حيث تكون لغة يكون عالم، أعني ذلك العالم المتغير أبدا، عالم القرارات والمشروعات، والعمل والمسؤولية وعالم الصخب والعطب والضلال أيضا"[1] .

أما سارتر وهو تلميذ وفي لهيدجر، فكتابه الفلسفي "الوجود والعدم 1943"، يدين بالكثير لكتاب هيدجر" الوجود والزمان" 1927، ونتائج البحث الأنطولوجي تقضي إلى أن الحرية ضرورة، بل إنها قدر لا مفر منه، لتصبح كلمة الحرية، الجذر الأساسي الذي يغذي كل دراسات سارتر.

أما منهج جون كرو رانسم، ورغم ميله إلى النقد التطبيقي، فهو منهج فلسفي النزعة يدين بالكثير لكانط وربما لبرجسون، فهو يناقش العمل الفني أنطولوجيا، أي كشيء في حد ذاته، ويتتبع هنا توكيدا لما هو عيني، وشكا في التجديد وإيمانا بأن الفن معني أساسا بفعل الإدراك الحسي[2].

[*]– نقلها إلى العربية: عثمان أمين

[1]_مجلة فصول، ص198.

[2]_مجلة فصول، ص194.

الصدى الأونطولوجي في النقد الأدبي

تشهد مختلف العلوم الإنسانية والدقيقة، في العقود الأخيرة، تطورا هائلا، على المستوى المنهجي والمعرفي، فمع نشوء كل نظرية حديثة، أو ارتياد آفاق مجهولة، تنشأ العديد من المفاهيم والتصورات النقدية الجديدة، تتوخى تقديم الجديد للمتلقي بشكل متسق، ييسر عليه فهم واستيعاب ظاهرة أدبية ما.

والنقد الأدبي يرفض أن يظل معزولا عن تلك التطورات العلمية المتلاحقة، وذلك من خلال انجذابه نحو الإنفتاح عليها باستخدام مصطلحاتها أو توظيف منطلقاتها ومقدماتها النظرية، خاصة ما يتعلق بالجانب المنهاجي منها، وهكذا أصبحنا نجد في الخطاب النقدي مصطلحات أو نظريات مستمدة من مجالات مختلفة كـ: البيولوجيا، علم النفس، الفلسفة، الأنثروبولوجيا وغيرها.

إن هذا الإنفتاح النقدي على مختلف العلوم مبعثه الأساسي "رغبة النقاد في تحقيق قدر من العلمية للنقد الأدبي نظريا وإجرائيا، فالنقد معرفة ويطمح أن يكون علما، ولكنه علم بغيره وليس علما بنفسه، والسبب أن موضوعه الذي هو القول الأدبي ليس معطى جاهزا من معطيات الطبيعة، وليس واقعة عارضة من واقعات الوجود، وإنما هو نفسه شاهد على فعل إبداعي يؤلفه الإنسان، ولكن للنقد خصيصة تميزه عن سائر المعارف، ذلك أن النقد يتمتع بصلاحية الإختراق شأنه شأن العلم اللغوي، فكلاهما قادر على أن يلج إلى كل العلوم الأخرى، من خلال التأمل في بنية خطاباتها[1].

وبناء على التطورات الحاصلة في شتى المعارف، والفلسفة خصوصا، وفي ضوء القلق المعرفي الذي أصبح هاجسا أمام التنظير النقدي، سعى بعض النقاد للخروج من هذا النسق المألوف، واستئناف التأمل في المدونة الشعرية، محاولين الكشف عن الجوانب المعتمة التي لا يطالها بقية النقاد، ولعل متونا نقدية مثل: "الشعر والوجود" لعادل ظاهر،

---

[1]_عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص ص 295-296.

"الشعر والفكر" لوائل غالي تنهض على حمولة فلسفية كبيرة أهلتها للتعامل مع النصوص الشعرية لأدونيس خاصة لتصبح العملية النقدية عندهما أكثر تخصيصا، وتحاول الكشف عما وراء الشعرأو ما صاحبه وتستنطق مكنوناته في محاولة تشييدية لنوع جديد من الممارسة النقدية ألا وهي: **المقاربة الفلسفية للشعر**.

نعيد التساؤل مرة أخرى: هل بإمكاننا نقل النص الشعري من دائرة الفن إلى دائرة الفلسفة، هل هذا الإنتقال من الجمالي إلى الفلسفي، رغم ما تقدمه الفلسفة للشعر والنقد معا في المقاربات الأنطولوجية للشعر، يحافظ على القيمة الجمالية للشعر؟ أي هل يحافظ على البعد البلاغي بكل تفاصيله اللغوية، العروضية والبنائية؟ أم أنه يبقي على البعد الفلسفي للنص الشعري فقط؟ هل الناقد المفكر بهذا الصنيع يلغي ويتجنى على النص حين يرغمه على أن يخضع للفلسفة؟ كيف يمكن أن نحافظ على شعرية الشعر؟ هل مثل هذه المقاربات الفلسفية تعتبر خطرا يهدد الأدب؟ أم أنها مثلها مثل التحليل الانطباعي إلا أنها بلغة يغلب عليها الطابع الفلسفي؟

كل هذه التساؤلات ستكون محور اهتمامنا، في تحليل كتب الناقدين عادلضاهر "الشعروالوجود" والدكتور وائل غالي "الشعر والفكر" و"معرفية النص"، التي تدرس النص الشعري دراسة فلسفية أنطولوجية، وسنحاول الإجابة على أكبر قدر منها من خلال البحث في التصورات النظرية والإستراتيجيات الواصفة التطبيقية للدراسات النقدية السابقة الذكر من كل جوانبها.

لماذا أدونيس؟

حظي أدونيس دون غيره بعدد من المقاربات التي توصف بالفلسفية، وذلك يعود إلى تخلص خطابه الشعري من النزعة الرومانسية الدائرة حول عواطف الذات وانشغالاتها، والإستغراق في كتابة جديدة تتخذ من تأمل الذات والتاريخ والهوية والكينونة والوجود والأنا والآخر موضوعات لها. من أجل ذلك كان موضوعا لما كتبه

عادل ظاهر ووائل غالي.

يذهب أدونيس الناقد إلى عدم الفصل بين الشعر والفلسفة ويؤكد على الصلة الوثيقة التي تجمع بينهما "وعلى الدرس النقدي أن يتناول كيفية حضور هذه الصلة في بنية الشعر"[1]، وعندما يؤكد هذه الصلة المهمة التي تجمع بين الشعر والفلسفة يعترض على التعبير غير الشعري في التوظيف الفلسفي، فالفلسفة لا بد لها ألا تلغي شعرية القصيدة، كما يعترض على جعل الشعر وسيلة لنقل أفكار منطقية لها صلة بالعقل، بطريقة جافة.

أدونيس بهذا، يضع تحديدا للشعر الميتافيزيقي في أنه "تجربة شخصية يفرغها الشاعر في حدوس ورؤى وصور، فالشاعر الميتافيزيقي لا يعني بالأفكار إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه: فالشعر هنا استبطان للعالم وجهه للقبض عليه، دون حل أو جزم أو تحديد، وخارج كل نسق أو نظام عقلاني منطقي"[2].

شعر أدونيس مشحون بالفكر الفلسفي، فهو شاعر ومفكر، وهذا ليس معناه أنه يسبق الفكر على الشعر، بل "تأتي الحالة الشعرية متلبسة ومتداخلة مع الحالة الفكرية، وتبطنهما المسحة الفلسفية، فمن الطبيعي أن تختفي الفلسفة داخل التجربة الشعرية، وهذا ليس معناه أن تفكيره كشاعر، هو نفسه تفكير الفيلسوف"[3].

يتحرك أدونيس إذن في أفق فكري واسع ومتعدد يجمع فيه بين التراث العربي والفكر الحديث، ويتجه نحو الشرق ونحو الغرب، فتتداخل المعارف بعضها ببعض: الأسطوري، العلمي، الديني، الفلسفي، فتتولد عنده القصيدة المثقفة، والتي تحتاج من قارئها، مراجعة ما هو خارج نصي والسعي في البحث عن المرجعيات الفكرية التي أطرتها، فـ" في فلسفة الشعر العربي الحديث عند أدونيس –كأكبر منظر لها- تتجلى

---

[1]_أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط5، 1986، ص 174.

[2]_نفسه، ص ص 174-175.

[3]_ عادل ضاهر، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أودنيس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2000، ص 16.

الذاكرة الفلسفية الغربية بوجهها السافر من ثنائية ديكارت إلى مدينة الإنسان عند نيتشه إلى مفهوم الزمن المسيحي في ضوء الثورة الكوانتية والنسبية، والتجريد الشكلاني للأفلاطونية الجديدة، والهذيان الصوفي للمذهب الإشراقي..." [1].مما يجعل القصيدة عند أدونيس قصيدة مركبه يستحيل على القارئ أن يفهمها إلا بعد أن يستعين بالموجهات القبلية التي أنتجتها، ونعني بها مجموعة الأفكار والنظريات التي كانت بمثابة الرحم التي احتضنتها وأنجبتها.

استطاع أدونيس، بخصوصيته وفرادته، جلب انتباه النقاد، فراح هؤلاء يبحثون عن جوانب مختلفة لمغامراته الشعرية غير العادية، مع تباين في المناهج والآليات، فعادل ضاهر دخل تجربة أدونيس من باب الرؤية الفلسفية، وناقش عودة الشاعر إلى ذاته وما يعني ذلك فلسفيا، وأثار أسئلة حول أدق مكونات الوجود الفردي، وكيف يتفردن الشاعر ضمن إطار تجربته الشعرية، وارتباط ذلك بحرية الفرد وعلاقتها بالمعرفة، كما تناول انفتاح الشاعر على عالم الأشياء ليتواصل معها، كما ناقش خروج أدونيس عن الثقافة السائدة، بعد أن قدم سمات الثقافة السلطوية ونظرة الشاعر المختلفة إلى الحقيقة والمعرفة، وقد توسع عادل ضاهر في هذه المسائل الفلسفية في الكتاب ككل.

الشعر والوجود

بالنظر إلى الموضوعات التي عالجها عادل ضاهر يتبين الخطاب الجديد الذي تتبناه المقاربة الفلسفية للشعر، فقد انتقلت الرؤية من الإنشغال بالشكل إلى الإنشغال بالجوهر، فلم يعد للغة والصورة والإيقاع وجود إلا من حيث كونهما موضوعات شعرية، فقد أعاد ضاهر بناء السياق الثقافي الذي تشكلت فيه ظاهرة أدونيس الشعرية والفكرية والتي يعتقد أنها قد أدت دورا أساسيا في بناء رؤيته في تكوين شخصية أدونيس الشعرية والفكرية، ثم شرع في مقاربته الفلسفية، فكتب عن تماهي الشعر

[1]_ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، دت، ص 61.

والفلسفة، وعن جدلية التذوت الأدونيسي، لمعالجة قضية بدأت تطغى على تجربة أدونيس الشعرية منذ أوائل الستينات ألا وهي القضية الكيركيغوردية المتعلقة بكيف يصبح واحدنا فردا، تمهيدا لتذوته وتشخصنه، فيسلط الضوء على عودة أدونيس إلى ذاته وما تعنيه فلسفيا، والأسئلة التي تثيرها حول المكونات الأنطولوجية للوجود الفردي، ثم يخوض في قضية الحرية الفردية وعلاقتها بالمعرفة وبالتماهي الذاتي ليخلص إلى أن إرادة الكشف كانت تحرك أدونيس في البداية، وإنما ينتهي إليه أدونيس في الأخير هو احتضان إرادة الخلق. ثم كتب عن عودة الذات، وعن التموند واختيار الذات، وعن الحرية وتجربة المنفى، وعن إرادة الكشف أم إرادة الخلق.

في القسم اللاحق يثير الباحث الأسئلة المتعلقة بتجاوز الثقافة السائدة ويصب اهتمامه لمعالجة هذه المسألة على الجزء الثاني من "الكتاب، أمس المكان الآن" لأن ما يميز هذا العمل –في رأي عادل ضاهر، هو أنه يضعنا، من جهة، أمام السمات البارزة للثقافة السلطوية التي نحيا في كنفها، كاشفا عن مدى حملها لتركة الماضي الرمزية الثقيلة، ويقدم لنا، من جهة ثانية، النظير الشعري لنقد هذه السمات فلسفيا، فأدونيس يثير في هذا الكتاب أسئلة فلسفية عن المعرفة والحقيقة وعلاقتها بالسلطة، وحول طبيعة الكلمات وعلاقتها بالأشياء، عن اللغة المجازية وما يفسر الفجوة بينها وبين اللغة الحرفية، بعده ينتقل إلى نقد الثقافة السلطوية وإلى إرادة الإلتباس والإثم الهيرقليطي.

لا تنحصر "الأسئلة الفلسفية التي تثيرها فينا أعمال أدونيس، حسب عادل ضاهر، في تلك التي تتناول ذاتية الوجود الإنساني ومكوناته وشروطه بصفته وجودا فرديا، بل تثير فينا أيضا شتى الأسئلة الفلسفية حول ما يشكل في النظرة السائدة في ثقافتنا إلى المعرفة، الحقيقة، القيم، الوجود، موضوعا لنقد جذري"[1].

فضلا عن ذلك، سنجد أنه يعيدنا إلى الكثير من الهواجس الفلسفية التي تتعلق

[1] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 6.

بالمغزى الفلسفي للتشخيص وعلاقة الذات بذاتها وبالآخر، والإغتراب، وإعادة تقويم كل القيم وغير ذلك مما يتصل باستقصائه أبعادا ذاتية الوجود الإنساني.

عالم أدونيس

يصرح عادل ضاهر في كتابه "الشعر والوجود" بأن اهتمامه بشعر أدونيس يعود إلى سنة 1961، حين أصدر الأخير ديوانه أغاني مهيار الدمشقي ثم انتظر كل هذه العقود إلى أن أصدر أدونيس "الكتاب: أمس المكان الآن" الذي يقدم حسب رأي عادل ضاهر المعادل الشعري لنقد فلسفي جذري للثقافة السائدة في عالمنا العربي، مما يجعل الديوان رديفا شعريا للنقد "الذي كنت ومازلت أقوم به للإيديولوجية الإسلاماوية" [1].

ويبدو أن الديوان المذكور تمكن من أن يؤجج الجمر الذي كان متقدا أصلا تحت الرماد، ليقود الباحث إلى تقصي تجربة أدونيس الشعرية برمتها، وخصوصا ما يتعلق منها بالرؤية الفلسفية، لأنه يعتقد أن أدونيس ابتداء من " **أوراق الخريف**" 1958 وانتهاء بـ" **الكتاب أمس المكان الآن** "1998 غني بالإيحاءات الفلسفية إلى حد أن الفلسفة تخترق هذه الأعمال بأكملها في صورة حض للقارئ النابه إلى قراءة النص الشعري في ضوءالأسئلة العميقة والصعبة حول القضايا التي تقلقه بعمق كإنسان، وفي صورة استنفارلمكنات النقد عنده بمعناه الفلسفي الجذري، كما يذهب عادل ضاهر إلى أننا قد نجد أحيانا، حتى في مقطع شعري قصير من الأسئلة الفلسفية ما تعجز عن إثارته صفحات من الكتابة المنهجية الفلسفية العقلانية، "فما كان جديدا في أغاني مهيار الدمشقي، وما بعده من دواوين –هو ابتداء تحول أدونيس من الإهتمام بقضايا عامة كالتي تمحورت حولها قصائد رائدة مثل: الفراغ، البعث والرماد، وحده اليأس، وسواها من قصائده المبكرة إلى الاهتمام الخاص، بقضايا خاصة، لما يعنيه أن يوجد

[1]_المرجع السابق، ص 8.

الشخص وجودا خاصا"[1].

اتخذ عادل ضاهر لمنهجيته إطارا ليباشر عمله النقدي، في القبض على المعنى الجوهري لتجربة أدونيس الشعرية الناضجة، ويؤكد بأن مثل هذه المقاربة ليست بالأمر السهل، ذلك أن شعر أدونيس لا يقف عند حد الحض على طرح الأسئلة الفلسفية حول قضايا الحياة والوجود، بل إنه يتجاوز ذلك إلى حد التماهي مع فلسفته، "وستنصب جهودنا على توضيح الفكرة الأخيرة، وكيف يمكن النظر إلى شعر أدونيس بالذات، أو شعره الناضج بالأحرى، على أنه يمثل هذا التماهي، ما سنحاول توضيحه هو أن ما نقرؤه في شعر أدونيس الناضج بعامة، فيما يخص تماهيه مع فلسفته[2].

إننا أمام نمط من المقاربة تبحث في البعد الأنطولوجي، أي أنها تحاول طرح الأسئلة المتميزة من مثل: التذوت، الحرية، الوجود، وتتحدد علاقتنا به بقدر استيعابنا للمجال الفلسفي الذي يستمد منه عادل ضاهر منهجه ولغته.

فلسفية النص عند أدونيس

أدونيس، بلا شك، ليس مجرد شاعر، بل هو أيضا منظر للشعر، إن لم يكن "أهم منظر للشعر بين ظهرانينا، وهو كذلك صاحب فكر وصاحب نظرةإلى الحياة والعالم، ولا شك أنه في معالجته لهذه القضايا يثير أحيانا شتى الأسئلة الفلسفية، ويبدي آراء حولها تنم عن بصيرة فلسفية نافذة. ولكن لا يجوز أن نفصل فكر أدونيس ونظرته إلى الحياة والعالم عن شعره على نحو تام، ولا أظن أني أجانب الصواب إذا قلت أن فكره ونظرته هذين تجدان في تجربته الشعرية لا في التنظير العقلي أو أي عامل آخر، رافدهما الأهم، من هنا يتضح، أن شعر أدونيس لا نثره، هو الطريق

[1]_عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 7.

[2]_عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 10.

الأهمإلى فكره"[1].وهذا أمر طبيعي فأدونيس شاعر قبل كل شيء: إنه شاعر مفكر، ليس بمعنى أنه يفكر أولا ثم يشعر هذا الفكر، بل بمعنى أنه عندما يشعر يفكر، فالحالة التي يكون فيها عندما يكتب شعرا هي حالة فكر.

وما دامت الفلسفة من مكونات فكره ، إذافمن الطبيعي أن تكون الفلسفة مضمرة في الحالات التي يفكر فيها شعريا أو يشعر فيها فكريا.

يشكل ديوان "أغاني مهيار الدمشقي"، تحولا مهما في حياة أدونيس الشعرية؛ فمنه تبدأ كتابته الشعرية باتخاذ المدلول الفلسفي أساسا لها، وبالتالي أخذ شعره يتحول إلىخطاب يبحث عن معناه بما هو شعر إلى شعر يحاول أن يتماهى مع ذاته أو يعي ذاته، ليصبح الشعر عنده عبارة عن رؤيا شاملة جديدة إلى العالم والإنسان.

وعلى الرغم من ذلك، فإن عادل ضاهر يعترف بأن قراءة الشعر قراءة فلسفية ليست بالأمر السهل، لاسيما في ضوء الآراء المتباينة، فبعضها يقول بخلو الشعر أساسا من أية معرفة، فهو محض خيال وأخرى تقول بالعكس [2]، مع ذلك فان الباحث اختار المفتاح لقراءته، أو لبعض جوانبها على الأقل في الكشف عن الشعرية الفلسفية لأدونيس.

الخلفيات التاريخية وأثرها

عندما شرع عادل ضاهر في قراءة أدونيس قراءة فلسفية، تناول ثلاثة عوامل يعتقد بأنها أدت دورا مهما في تكوين شخصيته، وأنها ساعدت في تفلسف أدونيس لا فلسفته.

أولها: انتماؤه إلى الحركة القومية الإجتماعية في سن مبكرة، والذي استمر عشر

---

[1]_المصدر السابق، ص 15.

[2]_يراجع، سلام أحمد ادريسو، المصطلح الفلسفي في النقد والبلاغة العربيين، عالم الكتاب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2015، ص 29.

سنوات ويصف هذه العلاقة بـ "الراسخة" يقول: "إنها لا بد أن تكون تركت آثارا عميقة في نفس وفكر من هو طرف فيها، لا تزول بمجرد انتهاء هذه العلاقة" [1]، كما يولي عادل ضاهر إهتماما خاصا بما أسماه العلاقة الفكرية الروحية التي ربطت أدونيس بمنظر الحركة وزعيمها أنطون سعادة في الخمسينيات.

والعامل الثاني هو احتكاكه المبكر بالتراث الصوفي الذي أثر فيه تأثيرا عميقا ويتجلى ذلك في شعره المشبع بالرموز الصوفية (وهي رموز ليست مشحونة دينيا بل مفرغة تماما من مدلولها الديني) ويوضح ضاهر هذه الإشكالية التي تنطوي على بعض التناقض.

أما العامل الثالث الذي يراه ضاهر مهما فهو إنتقال أدونيس من دمشق وهو لم يتجاوز الثالثة والعشرين –إلى بيروت، وهو انتقال لم يقتصر على البعد الجغرافي فحسب بل كانت له انعكاسات كثيرة أثرت على تجربته الشعرية وأعطتها أبعادا كونية لم تعرفها من قبل من أهمها البعد الفلسفي.

المفاتيح الثلاثة التي يقدمها عادل ضاهر تسمح بالتعرف على خلفيات الظاهرة الشعرية عند أدونيس، وتساعد على فهمها وتفسيرها والدخول إلى تفاصيلها، يقول ضاهر: "لا أظنني مبالغا إذا قلت أن العامل الأول -أي إنتماء أدونيس إلى الحركة القومية الإجتماعية، وهو فتى يافع وفي بداية تكونه الشعري- الفكري يأتي في رأس العوامل في تكوين نظرته إلى الأشياء"[2]، مما يعني أن الإنفتاح على السياسي كان منعطفا هاما في تجربة أدونيس الشعرية، لكن ربما يكون هذا العامل بمثابة المحفز على تحريك المكون الأولي لدى أدونيس، أي المكون الذاتي الذي بدأ يتشكل لديه منذ بداية وعيه وقبل أن ينخرط في عالم السياسة.

أما العامل الثاني وهو تأثر أدونيس بالتراث الصوفي، ومالتصوف من دور في

---

[1]_الشعر والوجود، ص ص 28، 29.

[2]_الشعر والوجود، ص 27.

تكوين شخصيته، فإنه لا شك أن أثر الصوفية في أدونيس عميق، فشعره مشبع بالرموزوالدلالات الصوفية، وهذا مؤداه افتراض أدونيس وجود تماثل كبير بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية.ويسترسل عادل ضاهر في شرح تأثر أدونيس بالتصوف والشعر الصوفي موردا شواهدعلى كلامه، ويستفيض في عرض النظريات وأصحابها، رابطا إياها بفكر أدونيس كحديثه عن اللاصوفية، فكر الهرطقة، صوفية الفن، مفهوم الحقيقة اللامتناهية عند الصوفيين، حاشدا أسماء فلاسفة كبار ليدلل على وجهة نظره. ولا شك أن التصوف فتح الأفق واسعا أمام أدونيس، فالتصوف نظام في التفكير والسلوك والكتابة تجرد من أنظمة الشعر والكتابة السائدة وتخلى عن إكراهاتها، وانصهار في آفاق لا حد لها، لقد استعان أدونيس فعلا بالتصوف ليعبر الحدود والمسافات ويتجاوز المعايير الموضوعة سلفا إلى ما يشبه فكرا بلا حدود.

أما عن العامل الثالث وهو إنتقال أدونيس من دمشق إلى بيروت، فهو حسب عادل ضاهر عامل مهم يمثل نقطة تحول هامة في حياة أدونيس "فالظروف التي وجد نفسه فيها بعد انتقاله إلى بيروت، والفرص الجديدة التي أصبحت متاحة له على كل المستويات، وكذلك الأجواء الثقافية الجديدة، كل هذا أثرى تجربته الشعرية وأعطاها أبعادا لم تكن تعرفها من قبل أهمها البعد الفلسفي"[1].

قد لا يكون، حسب نظرتنا الخاصة، للعامل الثالث أهمية كبيرة في تكوين شخصية أدونيس الشعرية- الفكرية، تجعله يتحول إلى كاتب فلسفي، في الوقت الذي نرى أن عادل ظاهر قد أهمل عاملا أساسيا ساهم وبشكل كبير في إحداث هذا التغيير في شخصية أدونيس وهو علاقته بالفكر الفرنسي، وهو حلقة مفقودة في مقاربة عادل ضاهر لأدونيس ولشعره، هذا الفكر هو ما أهله للتعرف على المذاهب الأدبية: الرمزية، السوريالية، العبثية، ... وهو الذي جعله يفهم التصوف والفكر الفلسفي عامة، فالعامل الثالث ماهوإلا انتقال جغرافي قد يكون له تأثير ولكنه ليس تأثيرا حاسما.

---

[1]_ المصدر السابق، ص 42.

لقد كان على عادل ضاهر، وهو يحلل عالم أدونيس الفكري والشعري، أن يربطه بالفكر الفرنسي والأوروبي عامة، ويحاول أن يقرب أدونيس من النظريات الأدبيةالأوروبية المحملة بالفلسفة، لا أن يبقيه مرتبطا بالفكر الصوفي والقومي، فهذا مجال مؤرخي الأدب ودارسي السير الذاتية وليس كافيا لأن يكون مجال المقاربة الفلسفية للأدب.

الشعر والفكر

بينما يربط ضاهر الشعر بالوجود ليصرح مباشرة بالفكرة الأنطولوجية الموجهة لمنهجه، يربط وائل غالي الشعر بالفكر لي خطو خطوة نحو المثالية الفلسفية التي هي رحم الأنطولوجية، فكتابه "الشعر والفكر: أدونيس نموذجا" الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر، سنة 2001، يمثل طموحا منهجيا لقراءة الشعر؛ فهو يبتغي إعادة قراءةجذرية لما أسماه: الميتافيزيقا العربية الكلاسيكية، وذلك على أساس تصور معين ألا وهو تصور الخيال، ولكي يصل إلى هدفه، إختار الباحث مجالا محددا للتجريب: تجربة أدونيس، فنص أدونيس يمثل "قطيعة مزدوجة مع الكتابة الشعرية في عصره، ومع لغة هذه الكتابة، وهو في ذلك، غربة داخل المعطى الشعري الثقافي، وهو بوصفه غربة يمارس نظاما آخر للرؤية والكتابة وطرائق التعبير، والعلاقة بين اللغة والشيء، أو الإسم والمسمى، ويقلب تبعا لذلك –نظام القيم، هكذا يتوجه إلينا هذا النص طالعا من مجهول يستلزم قراءته بوصفه مرجع ذاته لذاته ويستلزم قراءته بعين القلب، لا في أفق العقل"[1].

في النص المقتبس بعض المفاهيم يجدر بنا الوقوف عندها وهي مفاهيم تترجم فلسفة أدونيس من جهة كما تقوم بتوصيف الراهن العربي من جهة أخرى، هناك أولا مفهوم **القطيعة** الذي وصف به شعر أدونيس ولا شك أن القطيعة مفهوم فلسفي تدرج

[1]_وائل غالي: الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2001، ص 7.

من باشلار ثم فوكو ثم أدونيس الذي بنى عليه كل نظامه المعرفي، والقطيعة تجد موقعها الملائم عند أدونيس، فأدونيس يستعمل القطيعة ويمارسها بكثير من الوعي والحكمة ويجعلها ضرورة منهجية ومعرفية ومدخلا أساسيا للإنتقال الحضاري، بحيث يهيئ لها سلسلة من الحجج التي تجعل القارئ يقتنع بها غالبا. ثم نجد أنفسنا أمام مفهوم آخر هو مفهوم **المنفى** أو الغربة الذي وصف به غالي الحضور الشعري لأدونيس داخل المشهد الشعري العربي المفارق، فالنفي يصاحب القطيعة بالضرورة، فكل منفي يسعى إلى أن يعزل ذاته ويحاول الإلتحاق بعالمه المنشود المنفي عنه. وأخيرا نقف على مفهوم **المرجعية الذاتية**، فشعر أدونيس لا مرجع له ولا نسب يؤول إليه، إنه شعر طالع من ذاته، لا تاريخ له سوى تاريخه الذي يشقه في لحظته، ولذلك فمرجعه هو ذاته فقط، منها أتى وإليها يعود وبها يؤول وعليها يعول.

هذه المفاهيم الثلاثة تشرح المكونات الأساسية لرؤية أدونيس الشعرية، كما تقدم محددات منهجية ومعرفية للقراءة والتحليل.

يناقش غالي العلاقة المعقدة والسرية بين الشعر والمعرفة، ويقرر من البداية أن الثقافة العربية يسودها تياران: الأول يهمل هذه المعرفة ويعتبرها علامة على اختلال الشعر وانحرافه إلى أشكال تعبيرية أخرى، والثاني يعلي من هذه القيمة، ويعتبر أن الشعرية العربية في كل مراحلها لم تعط للمعرفة دورها الأساسي في إنتاج الشعرية [1] ومن هنا كان النموذج المسطر هو الشكل الغنائي، وجاء أدونيس امتدادا للتيار الثاني وقدم أنماطا متعددة للقصيدة ساعيا من ورائها إلى نفي الغنائية وإعطاء قيمة كبرى للمعرفة ومنها القصيدة المتعددة الأصوات والنص الشبكي المركب الذي يعتمد النثر والشعر معا، ثم قصيدة النثر القائمة على الإطراد والتسلسل والرؤية التاريخية، و"سعى أدونيس إلى تأسيس أساطير جديدة، لم تقطع صلتها بالأسطورة الكبرى، وإنما أعادت إنتاجها في شكل يتواءم مع الواقع المعيش ومع الأداء الشعري، الذي بدأ يسيطر على

[1] _فتحي عبد الله، الناقد المصري، وائل غالي قارئا تجربته، مجلة الحياة السعودية، 12-10، 1422 الموافق له، 27-12-2001، العدد، 14164

الشعر العربي باسم قصيدة النثر[1].

يقع كتاب الدكتور وائل غالي في بابين يحتويان سبعة فصول:

الباب الأول: أدونيس الإنسان.

الفصل الأول: شاعر بلا سيرة.

الفصل الثاني: الشعرية والهوية.

الباب الثاني: ينبوع الميتافيزياء المأساوية.

الفصل الثالث: مشكلة الحقيقة.

الفصل الرابع: مذهب الإختلاف المطلق.

الفصل الخامس: مواضع التساؤل.

الفصل السادس: ميتافيزياء الكيان الإنساني.

الفصل السابع: الوحي المطلق والشعر الإنساني.

يظهر شعر أدونيس وفكره كأنه حالة خاصة من بين عديد من الحالات الأخرى، لأن أدونيس وحده يرقى إلى مرتبة المعيار في تعريف الشعر الفكري كما وضعه غالي، وتحديد الفكر الشعري عنده أنه " شاعر ميتافيزيقي، ذلك أن الشاعر الميتافيزيقي تأمل في العالم، لأنه يجاوز إثارة المشكلات الجذرية إلى محاولة الإجابة عنها، كما أنه يكتب بنبرة الذي يعلم الحقيقة، لذلك فهو مفكر، شاعر ميتافيزيقي، متصوف "[2]

منهج وائل غالي

أما فيما يخص المنهج الذي يتبعه وائل غالي في مقاربته للشعر، فهو البحث

---

[1]_المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]_وائل غالي، الشعر والفكر، ص30.

الأنطولوجي، وهو يصرح باتباعه لهذه المنهجية في تعامله مع النصوص الشعرية.

يبدو غالي واعيا كل الوعي بعمله الذي يطلق عليه المقاربة الفلسفية للأدب، ويبدأ في تمييز هذه المقاربة وتحديد أهميتها، يقول:" وأهمية المقاربة الفلسفية للأدب أن الفلاسفة حين يتحدثون عن الأدب لا يتكلمون لغوا كما يفعل أساتذة الأدب، لا يتكلم الفيلسوف لغوا ولا ينشئ مصطلحا من المصطلحات أو نظرية من النظريات أو قاعدة منهجية أو ملاحظة أمبريقية"[1].

هي إذن مقاربة تسعى إلى إنقاذ الأدب من " ثرثرة أساتذة الأدب" كما يقول، ربما يكون القصد هو التخلص من تلك الانطباعات التي لا تتضمن مضمونا معرفيا دقيقا يضيف إلى النقد معرفة بالنص، والحقيقة أن كثيرا من مناهج النقد الأدبي قد تخلصت، إلى حد كبير، من ذلك " اللغو" حين استعانت بالمعارف العلمية المعاصرة.

يتحفظ غالي أن يدعي امتلاك منهج فلسفي أو نقدي، ويشير إلى أن له طريقة فقط يقرأ بها النصوص، يقول:" سبق أن قلت إن مقاربتي للأدب تنهض على مجموعة متنوعة ومختلفة من المصطلحات والمفاهيم والتصورات والمذاهب والأدوات الإجرائية، وتمتاز عن غيرها من المقاربات أنها مقاربة لا تنشئ مصطحات أو نظرية أو قاعدة منهجية أو ملاحظة أمبريقية كما تمتاز عن غيرها من المقاربات بأنها طريقة، وليست منهجا أطبقه أو استنبطه من نصوص الإبداع، وهي طريقة في إنشاء المصطلح الفلسفي والنظرية الفلسفية والمنهج الفلسفي"[2].

يحدد غالي طريقته في المقاربة الفلسفية في ثلاث نقاط:

ـ أنها مقاربه غير نسقي ة، لا يجمعها نسق واحد واضح مكتمل، بل تتكئ على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات والنظريات والآراء التي لا تجتمع بالضرورة اجتماعا وفق ابستمولوجية معينة لتتشكل في صيغة نظرية متكاملة، فهي تستمد من أفكار

[1]– وائل غالي، معرفية النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 188.
[2]–وائل غالي، معرفية النص، ص185.

ونظريات ومذاهب، أي أنها تستمد من معرفة خام لم تتشكل في منهج معين؛

ـ أنها مقاربة ليس من مهامها أن تنشئ مصطلحات خاصة بها، لأن إنشاء المصطلح مرتبط بإنشاء المفاهيم، وإنشاء المفاهيم مرتبط بإنشاء النظرية والمنهج؛

ـ أنها طريقة فقط وليست منهجا، والطريقة رغم أنها منهج أيضا ولكنها لم تبلغ درجة الإحكام والإنتظام والتماسك التي يتطلبها المنهج بمعناه العلمي الدقيق، مما يسمح لها بكثير من التحرر والتنقل من نظرية الى أخرى.

هي إذن مقاربة تتخلص من الجاهز المنهجي السابق وتستعين فقط بالتجربة الفنية والمعرفية للباحث.

ويضيف غالي: "إلا أن المضمون الذي تشير إليه مقاربتي الشعر، هو الوجود المخلوق خلقا فكريا، وأنظر إلى الوجود المخلوق فكريا، ليس لأنه وجود فكري فحسب، وإنما أنظر نظرة فكرية إلى الوجود بوصفه مصاغا صياغة شعرية تجعله شيئا في ذاته، لذا أنظر نظرة فكرية لا تهتم للموضوع بقدر ما ترى أن الشعر يصنع الموضوع صناعة خلاقة، واعتقد اعتقادا فكريا محضا أو يكاد أنه لا فكر دون ترابط الفكر واللافكر، أي دون اتساق أو عدم اتساق الفكر وجمال الشعر وبعبارة أخرى، فوحدة التصور والنواحي الفنية-الجمالية هي الوحدة التي تبحث عنها مقاربتي الفلسفية للشعر [1]. العبارة الأساسية في النص السابق وهي " **الوجود المخلوق خلقا فكريا**" في مقابل الوجود المخلوق خلقا لغويا لدى باحثين آخرين، وأن يخلق الوجود خلقا فكريا هو أن يخبر عنه في صورة مقولات ونظريات وصيغ معرفية، وهذا منطلق أية مقاربة فلسفية حتى ولو استعانت باللغة كما عند زكي نجيب محمود. وربما بسبب هذا أطلق على أحد كتبه عنوان "معرفية النص" وليس بلاغة النص أو جمالية النص، فالهدف المقصود من تحليله هو البحث عن هذه "المعرفية" وكيفية تجليها شعريا في النص، وهو ما عبر عنه بـ "وحدة التصور والنواحي الفنية-الجمالية".

---

[1] ـ وائل غالي، معرفية النص، ص127.

أدونيس الإنسان: شاعر بلا سيق

يرد وائل غالي هذه المعرفة التي احتفى بها أدونيس في مجملها إلى التصوف" الذي رأى فيه أدونيس خروجا على الشرع والعقل معا لأن الإثنين يؤسسان لرؤية خارجية لا تمس الذات، وإن كان العقل ضرورة هنا لضبط البناء والدلالة حتى لا يصل الشاعر إلى الهذيان أوالعدم، إضافة إلى مهمته الكبرى في الغوص عن المعنى أثناء العملية الإبداعية.

إعتمد أدونيس آليات التصوف في الكتابة الشعرية من خلال" الكشف والرؤيا والمقامات والأحوال، واعتبر أن مجاهدة الصوفي في الوصول إلى الحقيقة مثل مجاهدة الشاعر في الوصول إلى لحظة الذروة في الكتابة، ولقد كانت هذه الرؤية هي المحرك الشعري والفكري لأدونيس في كل مراحله العقليةوالإبداعية [1]

أما المعرفة الثانية والتي أثرت كثيرا على رؤية أدونيس وأعطاها المبرر القوي للوجود والفاعلية داخل الثقافة العربية هو احتفاؤه بالثقافة الغربية [2]وخصوصا الفرنسية في الإبداع الشعري، والألمانية في الإبداع الفلسفي والعقلي، بعيدا عن مناخ الحرية في الأداء الذي تحرص عليه الأدبيات الأوروبية عموما،

غير أن وائل غالي قد تعرض للثقافة الغربية تعرضا سريعا ولم يتوقف عند تأثيرها على الشاعر بالقدر المطلوب، فإن كان عادل ضاهر قد ألغاها تماما، فإن وائل غالي لم يناقش هذه الخلفية الأساسية التي أثرت في تجربة أدونيس الشعرية وأعطتها المقدرة على اكتشاف مناخات ومناطق جديدة ودفعتها إلى التجريد والمغامرة.

والمثير أن الباحثيين عادل ضاهر، الذي ألغى هذا العنصر، الثقافة الفرنسية وأثرها في فكر أدونيس ووائل غالي الذي لم يناقش هذه الأطروحة بالقدر الكافي، لم

---

[1] _فتحي عبد الله، الناقد المصري وائل غالي قارئا تجربته، جريدة الحياة، السعودية، 12/ 10/ 1922، 2001/12/27، العدد 14163.

[2] _وائل غالي، الشعر والفكر، ص47.

يعتمدا على هذا العامل الأساسي في مقاربتهما الفلسفية لشعر أدونيس، والذي بإمكانه أن يحدث خللا كبيرا في رؤيتهما للمعرفة عنده.

زد على ذلك أن الباحث وائل غالي لم يناقش الكيفية أو الطريقة التي استخدم بها أدونيس هذه المعرفة في العملية الشعرية، ولم يظهر أثر المعرفة في تطور تجربته في الأداء، وانشغل طول البحث في إثبات وجود المعرفة في النص.

لعل انبهار الباحث بمعرفة أدونيس وشعره جعله يكرس النصف الأول من الكتاب لتمجيد هذه التجربة، لقد وصف أدونيس بكثير من الألقاب، بدءا من الشاعر الميتافيزيقي مرورا بالشاعر الحداثي وانتهاء به شاعرا ما بعد حداثي، أما في الجزء الثاني من الكتاب، فيقع تحت غواية المعرفة، ويقدم فصولا مدهشة تحتفي بالمعرفة – لذاتها- منفصلة عن أدونيس وتكشف عن باحث فلسفي له علاقة حميمة بالفلاسفة العرب القدماء، وفي لغة فنية على درجة كبيرة من الأحكام والمجاز.

المقاربة الأنطولوجية للشعر

يعد كتاب عادل ضاهر بمثابة ثورة منهجية ومعرفية في التعامل النقدي مع الشعر، فلم يسبق أحد إلى إنجاز عمل بهذا التصور وهذا العمق وهذه اللغة، وربما لأن ضاهر أدرك أن تجربة أدونبس لا يمكن مقاربتها بالمنهجيات الأسلوبية أو التاريخية القديمة بل تحتاج إلى إدراك عبر آليات جديدة تتصور التجربة بشكل مختلف وتعبر عنها بلغة مغايرة، وبالتالي تنتج نمطا جديدا من الكتابة النقدية.

لذا حاول عادل ضاهر تحديث الخطاب النقدي العربي، وذلك بتوليد منهج خاص يقارب به الحمولة الفلسفية للنص الأدونيسي؛ إذ أن المقاربات النقدية على اختلافهاوتعددها، سعت إلى تحديد هوية النص الشعري وتحليل بنيته، لكنها لم تصل إلى نتيجة تطمئن إليها، فما تزال هذه المقاربات في توالد وما يزال النص الشعري عصيا على الدراسات، فكل ظاهرة غامضة بحاجة إلى نص واصف يقوم بمحاولة إزالة الغموض

عليها.

وبما أن أي تصور نظري جديد اتجاه قضية معينة لا بد أن يتبعه لزاما تصور منهجي جديد، فظهر إلى الوجود في النقد العربي، المنهج الفلسفي في دراسة ومقارنة النصوص الشعرية، من خلال ما قدمه الباحثان عادل ضاهر، وائل غالي في قرائتهما الفلسفية لشعر أدونيس

فكيف ينظر الباحثان للنص الشعري؟

التصور النظري

النص الشعري، كما يبدو في هذه المقاربة، عبارة عن وثيقة معرفية، فإذا كانت المقاربات الأخرى تنظر إلى النص الشعري على أنه وثيقة تاريخية أو أسلوبية أو نفسية أو اجتماعية، فإن هذه المقاربة تركز على البعد المعرفي للشعر وعلى وظيفته الفكرية أساسا وتعتبره مقولة معرفية صيغت بشكل بلاغي. يقول عادل ضاهر"إن ما يميز التجربة الشعرية، بوصفها تجربة معرفية، أنها تتجاوز معرفة خصوصيات العالم الذاتي، إلى احتضان حقائق العالم الأكبر حوله" [1]حتى أنه في مواضع كثيرة ينفي عنها صفة الشعرية ويسميها بالمعاصرة، والمعرفة[2]

يقول وائل غالي: "إلا أن المضمون الذي تشير إليه مقاربتي الشعر، هو الوجود المخلوق خلقا فكريا، وأنظر إلى الوجود المخلوق فكريا، ليس لأنه وجود فكري فحسب، وإنما أنظر نظرة فكرية إلى الوجود بوصفه مصاغا صياغة شعرية" [3]

ثمة اعتباران أساسيان يخضع لهما موقف عادل ضاهر من أهمية الشعر هما: طبيعة اللغة، وطبيعة الحقيقة.

---

[1]_عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص153.

[2]_المصدر نفسه، ص154.

[3]–وائل غالي، معرفية النص، ص128 .

فالشعر في نظرته يتأسس على اللغة، واللغة ذات طاقات أنطولوجية، فهي حسب هيدجر بيت الكينونة، كما أنه يركز على مفهوم الحقيقة الذي له أهمية ضمن الإطار الأنطولوجي الفلسفي، إنه يركز على الحقيقة؛ الحقيقة ليست فيما يقال أو فيما يمكن قوله، وإنما هي دائما فيما لا يقال، إنها دائما في الغامض الخفي، اللامتناهي، بوصفها كشفا، فالإنسان لا يمكنه أن يصل إلى معرفة حقيقة الكينونة من خلال عمليات منطقية، بل بالاعتماد على الحقيقة التي تمثل نوعا من الرؤية أو الكشف، وهو ما قام بدراسته في الفصل الأخير من كتابه محل الدراسة" الشعر والوجود" أي أنه يفترض وجود أهمية أنطولوجية للشعر تكمن في قدرته على الكشف عن أسرار الكينونة والأشياء في ذاتها.

الشعر = الذات العارفة = الجسد = الحرية = الوجود = المعرفة بكل تمظهراتها

إن شعر أدونيس لا يستسلم إلا للمقاربة الفلسفية – حسب عادل ضاهر- فهي التي بمقدورها أن تفك رمزيتها وتكشف دلالتها لأن أدونيس رفع الشعر إلى مستوى المقولات الفلسفية، ولكن يبقى السؤال مطروحا: هل حقا يوحي شعر أدونيس بكل هذا الذي يقوله عادل ضاهر؟ أعتقد أن فكر عادل ضاهر الفلسفي واطلاعه على فكر أدونيس هو الذي يوحي بكل هذه الأمور ليبقى الشعر أو النص الشعري غير قادر على تحمل كل ما قاله ضاهر عنه ولا يمكنه أن يقول ما استنتجه عادل ضاهر منه.

أما وائل غالي فيرى أن الشعر لم يكن مستودع الألحان العربية وحسب، وإنما أيضا مستودع الحقائق والمعارف في محاولة لوصل الشعر بالفكر، ويعني ذلك أن الشاعر الحديث لا ينشد فحسب، بل يفكر أيضا، وأن القصيدة الأدونيسية تحديدا ليست مصدر طرب وحسب، إنما هي أساسا مصدر معرفة، يعني ذلك إعادة التوكيد على عمق الغموض، وثراء التعقيد، ورحابة الإغراب، ومنطق المحال، وهي كلها صفات تؤكد

ملامح التحول الشعري الجديد، الذي يعده النقد التقليدي العربي إنحرافا عن الصراط المستقيم في نظر الشعر"[1].

ليس في تاريخ نقد الشعر العربي: "ما يشير إلى النظر إلى الشعر بوصفه رؤيا، فقد نظر إليه بوصفه صناعة" [2]فالشعر عند وائل غالي ينبوع المعرفة، "فالنص الأدبي دال لغوي لمدلول هو الوجود"[3].

وهذا التصور النظري يستدعي الوقوف عند موضوعات لم يتعود النقد الأدبي الوقوف عندها مثل موضوعات الذات والحرية والجسد.

1/الذات:

قضية الذات والعودة إلى الذات من القضايا الأنطولوجية التي بحثها عادل ضاهر ووائل غالي، من خلال دراستهما لشعر أدونيس يقول عادل ضاهر:" ما سيعنينا في البداية ينحصر في الأسئلة الفلسفية التي تثيرها أعماله حول القضايا النابعة من تجربته بصفته إنسانا يحاول أن يصير فردا تمهيدا لتذوته، ووصوله إلى حالة الاستقلال بالذات، ... ليس فقط معرفة للذات في فرادتها بل وأهم من ذلك معرفة لمكونات ذاتيتها، أي معرفة لماهية الذاتية[4].

هذه المسألة الأنطولوجية لم يتسن للنقد أن يتناولها، ولا أن يطرح أسئلته حولها، لانشغاله بأفعال الذات اللغوية وليس بالذات المشتغلة باللغة، لم ينتبه النقد إلى أن الذات يمكن أن تصبح موضوعا لذاتها، وليست مجرد أداة.

"إن النقطة الأساسية عند أدونيس ليست الأنا، بل أن يدرك الأنا ذاته وينفذ إليها[5] فدراسة وائل غالي لأدونيس ترتكز على مبدأ معرفة الذات لنفسها أي التذوت،

---

[1]_وائل غالي، الشعر والفكر، ص74.

[2]_ المصدر نفسه، ص73.

[3]_ نفسه، ص92.

[4]_عادل ضاهر، ص ص 152، 153.

[5]_المصدر نفسه، ص86.

ولا تقف عند حدود معرفة خصوصية الذات بل تتعداها إلى ما هو أبعد أي النفاذ إلى أعماق الذات، وهذا هو الذي يضفي اللمسة الفلسفية في دراسة النص الشعري.

2/**الجسد**:

يسهب عادل ضاهر في مناقشته لقضية الجسد بوصفه رمزا للوجود الموضوعي، ورمزا للحرية، الجسد: "هو العلامة التي تشغل المكان، أيقونة للكتلة والكثافة، أما الروح فهو جوهر لطيف" [1]يبدو أن الجسد " لا يختزل إلى جزء منه أو عدة أجزاء أبدا، إنه إشارة فقط إلى كلية الحضور الذاتي التي هي الإنسان الفرد" [2]أي فكرة الجسد المدرك أي أنني لست أمام جسدي إنما في جسدي، أنا= جسدي، والجسد المدرك لا يقبل أن نختزله في الجسد الموضوع الذي تدرسه العلوم والطبيعة، إنه جسد ذات [3].

3/الحرية:

يؤكدعادل ضاهر أن الحرية مكون أنطولوجي للوجود الشخصي فقط من حيث كونه وجودا متجسدا وموضوعيا، "إن مأساة الفلسفة تنشأ من أولوية الحرية على الوجود[4] إذ لا مناص من القول أن الحرية لها من المعاني ما ليس لغيرها من المصطلحات الفلسفية، بحيث يتعذر على الفلاسفة، فضلا عن النقاد حصرها في تعريف جامع مانع يوفي معاني أشكالها المتعلقة بالإنسان حتى قيل فيها:" فما من كلمة تلقت مدلولات مختلفة، ولفتت الأذهان بصورة عديدة أكثر من كلمة الحرية"[5]

والتعبير الشعري وإن كان تفكيرا وجدانيا غنائيا "لا يتحقق أغلبه في الواقع الحسي بمعنى أنه يناط بضرورة حركية لكي يقترن بالحرية، لذا قيل في الشعر خصوصا

---

[1] _وليد منير، الشعر والميتافيزيقا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص17

[2] _نفسه، ص17.

[3] _وائل غالي، الشعر والفكر، ص85.

[4] _نيقولاي برديائييف العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كمال: مراد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 2، 1986، ص79.

[5] _نهاد رضا، الأدب الثوري في القرن الثامن عشر، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1930، دط، د ت، ص107.

بأنه السبيل لانطلاق تحرري لفك القيود عن طاقة الإبداع عند الإنسان وتحطيم سلاسل عبوديته [1]

وما يؤكد على أن ضاهر ينظر للنص على أنه وثيقة معرفية اهتمامه بمفهوم الحرية، فالحرية " تبقى مرتع الشخص، ما دام حيا واعيا ولا يتماهى بالتالي على نحو مطلق مع ذات جوهرية أو مع وجوده الموضوعي [2]، إذ الربط بين الحرية وعدم التماهي ذات جوهرية يعيدنا إلى فكرة كون الحرية بنية أنطولوجية للوجود الشخصي بصفته سيرورة التذوت.

إن الشعرية الميتافيزيقية تحلم دوما بحرية فريدة، وتعرف هذه الحرية بوصفها الامتداد الأقصى للروح، نحو يوتوبيا لا بقاء فيها للضرورة [3]

النص الشعري: المعرفةبمقولاتها ----------الذات/الجسد/الحرية

الشعر عند عادل ضاهر هو طريقة من الطرق غير العقلية أي أنها لا تخضع لمعايير العقل العادية، وليس بمعنى مخالفتها لهذه المعاييرالموصلة إلى معرفة أرقى للحقيقة، فالشعر أهم مساند للمعرفة الفلسفية، لأن هذه الأخيرة تطمح إلى أن ترقى إلى أبعد ما وصل إليه العقل العادي والعقل العلمي، من هنا يأتي دور المعرفة غير العقلية " الشعر" لتكمل ما عجزت الفلسفة الوصول إليه وتحققه.

---

[1]_ ميشال عاصي، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص56

[2] _عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص177.

[3]_وليد منير، الشعر والميتافيزيقا، ص39.

*الحقيقة ليست فيما يقال أو فيما يمكن قوله، وإنما هي دائما فيما لا يقال، إنها دائما في الغامض الخفي، اللامتناهي.

البحث الأنطولوجي للشعر

بتتبعنا للخطاب النقدي عند عادل ضاهر، يمكننا استكشاف الآليات التحليلية التي يقوم عليها هذا الخطاب، والتي يمكن حصرها في الجدول التالي:

طريقة التحليل	الشواهد	اللغة الواصفة
الإسترسال والإستغراق -مناقشة نظريات خارجية ومسائل فلسفية خارجية ينطلق من أدونيس ثم يعود إليه ينطلق ثم لا يعود إلغاء الجانب البلاغي -المقارنةبين نظريات فلاسفة -المقارنة بين نظريات فلاسفة: يقارن أدونيس بفلاسفة غرب (أليس الأفضل مقارنته بشعراء لديهم ميولات فلسفية) -قضية الإثارة: يقرأ ما تثيره تجربة أدونيس وليس تجربة أدونيس. -التحليل مبني على فكر أدونيس السابق، لا ينطلق من نص أدونيس ليبحث في قضايا فلسفية بعيد انتاج ما قاله أدونيس الناقد ويخضع له في تحليلاته حوله -الشعر معرفة.	-يحيل على مراجع فلسفية وأسماء فلسفية كثيرة -يعتمد نصوص قصيرة لا تفي بالغرض. -قليلة: التركيز على أمور وقضايا نظرية، هيمنة الجانب النظري على حساب الجانب بالتطبيقي كأن أدونيس كان بصدد صياغة نظريات فلسفية. -النصوص الشعرية وسيط عابر: لا يمكن أن تمنح كل تلك الاستنتاجات	-حشد لمصطلحات فلسفية كثيرة -لغة فلسفية بحتة

وكملاحظة قبل الغوص في تحليل هذه الآليات واحدة بواحدة، ننوه إلى صعوبة الإشارة إلى حدود دقيقة فارقة بين الآليات لأنها تتقاطع في أغلب الأحيان، فكثير من مناقشة القضايا الفلسفية يحيل على قلة الشواهد النصية المعتمدة ويعزز قضية حشد المصطلحات وأسماء فلسفية كثيرة ودليل على إهمال الجانب البلاغي بكل تفاصيله: اللغوية، البنائية، العروضة.

الإستراتجيات الواصفة

ما الذي تقرؤه الفلسفة في الشعر؟ وهل تستطيع أصلا أن تقرأه؟ هذان سؤالان هامان طرحهما عادل ظاهر في ثنايا كتابه [1]، وهما سؤالان منهجيان يعيدان النظر في مسألة القراءة وكيفيتها وإمكاني تها. أما عن السؤال الثاني فيرى أنه ليس من السهل قراءة الشعر فلسفيا، ولكنها ممكنة إذا استطعنا العثور على مفاتيح معينة تمهد الطريق إلى ذلك، ويرى أن هذه المفاتيح يمكن العثور عليها في الخلفية التاريخية والثقافية للشاعر، وبخصوص أدونيس يرى أنه بالإمكان قراءته فلسفيا بالعودة إلى حياته ومعرفة تفاصيلها، ولكن ما نراه أن ذلك لا يكفي ليكون دليلا منهجيا لقراءة النص فلسفيا إنما يساعد على قراءة النص قراءة عامة، والعودة إلى البعد التاريخي ربما يساعد مؤرخ الأدب والناقد الإجتماعي أكثر ممايساعد الناقد الفلسفي، فالناقد الفلسفي يبحث عن آليات عملية تساعده على الكشف عن المضمون الفلسفي للنص. وهذه الإجابة تضعه في موضع المتخلي عن صياغة قواعد للقراءة وترك القراءة عملا مفتوحا يكفيه أن يحيل فقط على مفاهيم وأفكار ونظريات فلسفية.

أما بخصوص السؤال الأول: ماالذي تقرؤه الفلسفة في الشعر؟ فهو لم يقدم إجابة مباشرة بل ذهب في استعراض الهوية الشعرية لدى أدونيس وكيف يمكن اعتبارها هوية من نوع خاص تجاوزت الراهن الشعري القائم على التقليد القديم في بنيته

[1]. عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص9

وبلاغته ومقصديته، إلى ما بعد الحداثة الشعرية في أعلى مراتبها في وقت لم نصل بعد إلى الحداثة الأولى، والحقيقة أن سؤال: ماذا تقرأ الفلسفة في الشعر؟ يفترض أولا نصا شعريا يكون قابلا للقراءة، فليست كل النصوص الشعرية قابلة لذلك، مثل النصوص الغنائية البسيطة، أو تلك التي تقوم على المهارات اللغوية والبيانية، وثانيا تفترض نصوصا تتضمن ما يمكن للفلسفة أن تقول رأيها فيه، أي نصوصا تحمل مضامين هي من جملة المضامين التي تنشغل بها الفلسفة، فالنص الشعري القابل للقراءة الفلسفية إذن هو نص يتماهي مع الفلسفة، والشعر العربي من هذا المنظور أغلبه لا يصلح أن يقرأ فلسفيا بشكل جدي، لكونه شعرا غنائيا ذاتيا، مشغولا بالتعبير عن العواطف المختلفة، وإن كان يحمل بعض الأبعاد الفلسفية الباهته، هذا طبعا مع استثناءات قائمة مع المعري والمتصوفة وجبران وغيرهم. والنص الشعري النموذجي الذي يراه عادل ضاهر قابلا للقراءة الفلسفية هو نص أدونيس الذي انفصل كليا عن نظام الشعر العربي في شكله وموضوعه، وانكب على تناول موضوعات جديدة موغلة في الحداثة هي من صميم ما تتناوله الفلسفة، مثل قضايا الذات والآخر والحرية والضرورة والمعرفة والمعنى والجسدوغيرها.

1 - الميتاتأويل كأداة منهجية للتحليل

لعل أهم منجز للفكر الفلسفي المعاصر هو معاودته التفكير في سؤال الشعر، فالفلسفة في الشعر الحق تقع في المستوى الثاني للتأويل.

لوشئنا أن نعرف الكتابة الشعرية لقلنا إنها بالمقارنة مع الكتابة غير الشعرية هي الأكثر قابلية للتأويل أي أنها ما ينطبق عليها التأويل أكثر من أي نوع آخر فـ" الرموز تقول أكثر مما تقول" [1] أي أن الخطاب الشعري فيه فائض من المعنى لا تحتويه بقية النصوص الأخرى غير الشعرية.

[1] ـ بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان.

إن الشعر الحديث أصبح ملغزا للغاية، ومرد ذلك إلى أنه أصبح لزاما عليه مناهضة كافة أشكال تسطيح اللغة، ومن ثم الحفر في اللغة حتى أعماق سحيقة، بغرض تجديدها إبداعيا، " إن الشعر الحديث والمعاصر كان لا بد أن يكون غامضا وذلك أن التزامه في الغالب هو إعادة تخليق التراكيب اللغوية، وهذا الذي يفعله الشعر يساعد الفيلسوف في ذلك، إن الفلسفة فضلا عن اهتمامها بصياغة خطاب حول اللغة العلمية، إلا أنها تهتم أيضا بالكشف عن أغوار اللغة والتوسل بها للتعبير عن العلاقة بين الإنسان والعالم والإنسان وذاته، والإنسان والآخر" [1]

يرى أدونيس أننا في مرحلة انتقالية، يتحول فيها فهمنا للشعر " من واحدية المفهوم إلى أكثريته، أو من الواحد الشعري إلى المتعدد الشعري" [2]، وهذا التعدد لا يمكن للتأويل العادي أي مجرد الشرح والتفسير أن يكشف عن دلالاته، ذلك، لأن الشرح يفترض أن المعنى موجود في سطح النص، ويكفي أن يترجم القارئ تلك المدلولات الأولية إلى لغة النثر حتى يتضح المعنى، لكن النص الحديث، بكينونته المركبة، يراهن على قارئ لديه برنامج قرائي جديد قادر على الإلتفاف على طبقات النص واستنطاقها من زوايا متعددة.

ارتبط التأويل، في بداية التأسيس، "بالتأويل الرمزي أو الباطني، الذي كان يهتم بتفسير الكتب المقدسة، ثم تطور هذا المفهوم ليشمل الثورة المنهجية التي رافقت تحول الوعي النقدي، لتصبح بذلك الهرمنيوطيقا أساسا منهجيا ونظريا لكثير من القضايا الفكرية والأدبية" [3]فانفتاح النصوص الشعرية يقابل لانهائية التأويل، إن القابلية للتأويل من حيث كونها شرطا ضروريا للكتابة الشعرية هي ذات أهمية خاصة لأنها هي التي تشكل الأساس للربط بين الشعر والفكر، ولذلك هي أيضا ما قد يشكل الأساس

---

[1] _ أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص13.

[2] _المرجع نفسه، ص 14

[3] _ خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، مجلة الخطاب، تصدر عن جامعة تزي وزو، للعدد السادس، 2010 ، ص11.

لقراءة الشعر قراءة فلسفية في بعض الحالات"[1].

العمل الشعري بالضرورة، عمل ذو طابع مفتوح من الناحية الدلالية، وهذا يعني أن النص الشعري قابل لأي تأويل، فالتأويل والعمل الشعري ينشأن معا في الوعي الإستطيقي على نحو متلازم، فطبيعة الرموز أو المجازات التي يوظفها الشاعر وكيفية توظيفه لها وطريقة قولبته للصور الشعرية، وأسلوب الكتابة الذي يلجأ إليه، كل هذا يكتسب أهميته من ضمن كونه انبثق بصورة متلازمة مع التأويل في الوعي الاستطيقي للشاعر[2]

و لكن أي مستوى من التأويل يقصده عادل ضاهر؟

يقدم لنا آرثر دانتو تمييزا بين مستويين من التأويل:" الأول يتعلق بمقاصد الشاعر الواعية، والمستوى الثاني يتعلق بما هو أبعد من هذه المقاصد أو من أي شيء آخر يتصل باعتقاد الشاعر حول ما يشكل المغزى الأساسي لعمله" [3]ويشارك عادل ضاهر دانتو في تمييزه لمستويات التأويل يقول:"إن الكشف عن المعنى الفلسفي للعمل الفني يستلزم منا في هذه الحالة –الذهاب إلى المستوى الثاني للتأويل مستوى تأويل التأويل، فما ينطبق على عمل من هذا النوع هو أنه يوحي بالفلسفة أو يومئ إليها ولا يقولها بصورة مباشرة"[4].

وهو نفس الإتجاه الذي يتبناه وائل غالي في دراسته لشعر أدونيس يقول: " إن تعبير الذات عن الحقيقة لا يستنفدها، بل إنه لا يقولها، وإنما يشير إليها أو يرمز إليها، كأن الحقيقة ليست فيما يقال أو فيما يمكن قوله، إنما هي دائما مالا يقال، فيما يتعذر قوله إنها دائما في الغامض الخفي اللامتناهي" [5] ويؤكد غالي على أن الحقيقة لا تتجلى

---

[1] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 85.

[2] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص87.

[3] _ دانتو، ص ص50، 53، نقلا عن عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 88.

[4] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص91.

[5] _ وائل غالي، الشعر والفكر، ص90.

سافرة أمام القارئ إنما عليه أن يستنفذ طاقاته التأويلية التي لا تقف عند حدود التأويل الأولي أو البحث عن المعنى الظاهر المباشر للنص الشعري، إنما على القارئ والناقد على السواء البحث فيما لم يقله الشاعر، فيما أخفاه الشاعر بطريقة جمالية، وبلغة إيحائية في متن النص الشعري.

وهذا ما يسعى إلى تطبيقه الباحثان عادل ضاهر ووائل غالي، إن دراستهما الفلسفية للشعر لا تقف عند حدود النص، بل تتجاوز ذلك بكثير لتغوص في مستوى آخر من التأويل النصي وتكشف الحجاب عن تلك القضايا الفلسفية التي هي محل دراسة، والتأويل من الدرجة الثانية أو في المستوى الثاني أو الميتاتأويل أداة منهجية اعتمدها الباحثان في دراستهما الأنطولوجية للشعر، فمن الضروري هنا" الملاحظة أن كون التأويل على المستوى الثاني يذهب بنا إلى أبعد من الصورة التي نكونها عن العمل الشعري على المستوى الأول، لا يعني هذا أن الصورة يمكن الاستغناء عنها، في بحثنا عن المعنى الأعمق، فإذا كانت هذه الصورة تتطابق مع الصورة التي في ذهن الشاعر، إذن فإن التأويل على المستوى الثاني يصبح تأويلا لهذه الصورة بالذات أي ميتا تأويل [1].

إن الشعر من زاوية ميتافيزيقية، الزاوية التي يتحرر فيها من لزوميات الواقع وضغوط السطحي هو الكشف "عن البعد الداخلي في الإنسان الذي يرى، وهو العبور، بالتالي، من الفراغ إلى الإمتلاء عن طريق إدراك مرهق للتحول، في ثنائية المطلق والزمني، من الجمال إلى الشفافية، ولذلك كان أعظم الشعراء الميتافزيقيين هم الذين يكشفون في أدق التفاصيل الحسية عن امتداد أصيل إلى غير الحسي، أو عن المعنى وراء المعنى، فحتى في الصلصال واستدارات جسد الأنثى ثمة شوق ما، خفي ولكنه متدفق وحار إلى تجاوز حدود الشكل والكثافة نحو إيقاع أشد حساسية"[2].

إن القصيدة نفسها خطاب علامة، ولكن بينما هي كذلك، تكون مصنوعة

---

[1] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص90.

[2] _ وليد منير، الشعر والميتافيزيقا، ص9.

بكاملها من علامات أخرى [1]، وبالتالي فإن الشعر دائما بحاجة إلى أداة منهجية عميقة للتحليل والتأويل، ويقترح عادل ضاهر الميتاتأويل، التأويل من المستوى الثاني، للغوص في التجربة الشعرية والبحث عما تثيره فينا من أسئلة فلسفية أنطولوجية.

وكذلك يسعى وائل غالي لتأويل النص الأدونيسي والبحث عن خباياه، فهو لا يقف عند العتبة الأولى بل يغوص في أعماق النص ويحاوره، ويحاول أن يكشف عن الأبعاد الفلسفية العميقة الموجودة في النص، فهو بهذا يتوافق مع ما قدمه ضاهر من اقتراح الميتاتأويل لدراسة النصوص الشعرية وهو ما يتجلى في قوله" موضع شعر أدونيس هو أسرار الأنوار مقرونا بالتأويل، تأويل ما تشير إليه [2]

فالميتاتأويل أو التأويل على المستوى الثاني، أداة إجرائية ومنهية للتحليل الأنطولوجي للشعر حسب الباحثين، ويمكن اعتبار هذا المفهوم أهم المفاهيم النقدية التي تستعملها المقاربة الفلسفية في تحليلها للشعر.

وهذا المفهوم يعيد النظر في الهوية النقدية، من حيث الخطاب والوظيفة، بعد أن "تزايدت الحاجة إلى ثوابت تيسر القدرة على مواجهة القضايا الوجودية، لتتجه نحو رصد الحضور الفلسفي في الفكر النقدي المعاصر، أي حضور التفلسف كحاجة معرفية خاصة وأن الشعر يتوخى إعادة فهم الوجود ومسألة الكينونة لتأسيس رؤية الاكتناه العميق، ومن ثم يغدو الشعر ممارسة هرمينوطيقية، إذ يحضر في صلبها سؤال الذات كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة[3].

---

[1] Roman Jakobson.verbal art verbal sing verbal time.vniversity of Minnesota press.USA.1985.p154

[2] _ وائل غالي، الشعر والفكر، ص162.

[3] _ عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان ، ص 8.

2 ـ الخضوع للخارج نصي

يتكيء عادل ظاهر على الخارج نصي الفلسفي، ويسترسل كثيرا في مناقشة نظريات فلسفية خارج النص الشعري الذي يقوم بدراسته، ويقدم كما هائلا من المعارف الفلسفية، حتى أنه يكاد، في مواطن عديدة، يغيب أدونيس، فهو في مقاربته الأنطولوجية الفلسفية لشعره، ينطلق حقيقة من أدونيس وشعره ثم يبتعد عنه، يعود إليه أحيانا وأحيانا أخرى لا يعود إليه، إنما يستفيض في الحديث عن مسائل فلسفية ونظريات ومقولات وأسماء فلاسفة، ويركز عليها، ويستفيض في مناقشتها بو صفها خطابات فلسفية مبتعدا بذلك عن دراسة النص الشعري، يتخذ شعر أدونيس العتبة الأولى للخوض في مسائل فلسفية كثيرة، وهو ما يتضح من خلال المقاطع النصية التالية:

"الإختيار الحر مغامرة، أو الأصح مقامرة، إذ لا شيء يضمن نتائجه، مثلما لا شيء يضمن نتيجة رمية نرد، الاحتمال هو ما يتحكم به، لا الحتم السببي أو العقلي وهذاما يوضحه أدونيس أكثر في قوله:

تتشرد في ألفاظ لا سبب

إلا ريح تأتي وتروح والاموج يضطرب

هل يعرف كيف يقيم وكيف يسافر فيك اللهب

كيف يكون الأحمر لجا والأخضر موجا

لك وجه الليل دليل

ولوجهك هذا السر، وهنا السير، وهذا التعب[1]

الفعل الحر، وإن كان لا يعقل انكار وجود أي شروط ضرورية به، إلا أن كونه

[1] _ أدونيس، الأعمال الشعرية، ص ص 415-416.

فعلا حرا، يكمن في المقام الأول في غياب أي شروط كافية له [1].

في المقاربات السابقة غير الفلسفية يمكن أن يؤول معنى النص السابق بأنه مجرد تعبير عن عملية الإبداع كما يمارسها الشاعر، فهو يلقي بنفسه في اللغة وهي تقوده كما الريح من معنى الى معنى، ومن مبنى الى مبنى، وتتشكل على لسانه أو كلماته على هذه الصورة أو تلك. أما في المقاربة الفلسفية فالأمر سيختلف؛ فعادل ضاهر ينطلق من النص ويجعله العتبة الأولى للولوج إلى غمار الفلسفة، ويتخذه دليلا على فكرة فلسفية، ويذهب بعيدا في استدرار المفاهيم والمعاني الفلسفية، وبعد أن يستشهد بالنص يعود إلى المقولة الفلسفية ويواصل تحليل مضمونها في غيبة النص، حتى يبدو للبعض أنه يبتعد عن أدونيس وعن تجربته الشعرية، وأنه يسقط مقولات جاهزة على النص كما كان يفعل النقد السياقي قبله، وهذا ما يبدو واضحا من خلال إسرافه في الحديث عن قضية أنطولوجية أساسية هي قضية الحرية والمعرفة. يطرح عادل ضاهر أسئلة من قبيل ما هي الشروط المحيطة باختيار أحدنا موضوعا؟ وماهي الشروط السابقة على اختياراته، وماهي النتائج المتوقعة لقيامه باختيار معين؟ ويحاول الإجابة عليها، فتحيله إلى قضية فكرية أخرى، هل تصبح المعرفة الموضوعية من معوقات ممارسة الشخص لحريته؟
وبحكم الضرورة الأنطولوجية يربط عادل ضاهر بين الثالوث: الزمان، المكان، المعنى، ويشرع في تحليل العلاقة بينها بخطاب فلسفي لا علاقة له بالنص ولا بالشعر، هذه هي سيرورة التساؤل التي يمر عبرها هذا الخطاب النقدي عند عادل ضاهر لمقاربة نص شعري لم يتجاوز ستة أسطر فيشغل ما يقارب ثلاث صفحات متتابعة من التحليل الفلسفي يتماهى فيها مع قضايا فلسفية ويناقشها، ويهمل بذلك المنطلق الأدونيسي الشعري.إنه لا يعيد بناء السياق المعرفي والذهني للنص، بل ينفصل عن النص بما تستدعيه الذاكره من مخزون، ويتجه صوب فضاءات تقع على التخوم من النص، وأحيانا بعيدا عن التخوم، ويركب مجددا خلفية النص المعرفية، ويستدعي الأسئلة المضمرة

[1] _ عادل ضاهر، ص ص 199-200.

التي قد لا تكون مرت على الشاعر ولا على القارئ ولا عبر عنها صريح النص، وهكذا يضع النص في السياق الذي تتطلبه المقاربة الفلسفية، حتى ولو كان ذلك على حساب الهوية الجمالية للنص الشعري.

في موضوع آخر، يقول عادل ضاهر، في قضية التذوتالأدونيسي أي كيف يحاول الإنسان أن يصير فردا، تمهيدا لتذوته، ووصوله إلى الإستقلال بالذات، يقول:

"القفزة الأدونيسية في اتجاه عالم الحداثة وأبعد تبدأ، إذن، بمغامرته المعرفية تحت الجلد، وبإعلانه إنسان الداخل الخطوة الأولى التي يخطوها هي في اتجاه ذاته " أتقدم صوب نفسي، وصوب الأنقاض، إ م د 135" أكثر ما يقلقه هو أن تفلت منه ذاته، وتتناءى عنه، فنسمعه ينادي أناه بلهفة:

يا أناي الذي يتناءى

عد إلي، أعدني إلى ما أنا) أ-ش، 2، 5ـ 4)

إنه مصمم على العودة إلى ذاته، مهما تغرب عنها:

أتغرب عني وأنأى

أو أعود إلي(أ، ش، 2، 7، 4[1])

يبدأ عادل ضاهر في مقاربة النص الشعري من خلال اختياره لقضية أساسية من قضايا المعرفة في البحث الأنطولوجي وهي الذات /التذوت، ولقد أفرد لها قسما كاملا من الفصل الرابع المعنون ب، " العودة إلى الذات" إلى الفصل السابع المعنون بـ" إرادة الكشف أم إرادة الخلق".

يجعل عادل ضاهر النص الشعري الأدونيسي" المقتضب" المذكور سابقا الأساسَ في الإنطلاق نحو رحاب الفلسفة وقضاياها، إن في عودة أدونيس إلى ذاته حسب عادل ضاهر، محاولة اختبار لذاته خارج الحيز الزماني، إنه اختبار أبعادها الداخلية اختبارا

[1] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص155.

مباشرا، ويشرع عادل ضاهر في ربط أوجه المقارنة بين أدونيس وبين كارل ياسبرز الذي يرى أن لا طريق العلم ولا طريق الفلسفة قمين بإيصاله إلى درب اليقين، إنه مثله مثل ياسبرز ينسحب من الإحتمال إلى اليقين ويربط هذا بالرد الفينومينولوجي" أنا موجود، أنا أكون" الذي به يتميز وجود عنأي وجود آخر،، ثم يحاول ربط هذه العودة إلى الذات " التذوت" إلى ما تحمله الذات من معاني الكرتزة نسبة إلى ديكاردت لجهة كونها تبحث عن اليقين الذي يعجز عن إيجاده خارج الوعي المباشر، وما يسعى إلى تحقيقه ديكارت هو تأسيس نسق عقلي يقيني تشكل ضمنه معرفته لحقيقة وجود ذاته الأساس المطلق لمعرفة حقيقة وجود الله. بهذا التحليل تبدأ الحدود تنهدم بين الشعري والفلسفي وتنهار المعلومات الفلسفية انهيارا لتصاحب النص الشعري، حتى ليصبح أدونيس الشاعر قرين ياسبرز الوجودي الفينومينولوجي أو ديكارت العقلاني، فتتحول الصورة الشعرية بكل تفاصيلها اللغوية والجمالية إلى صورة فلسفية، تمت ترجمتها وتم إيجاد معادلها الفلسفي، فأصبح الشاعر فيلسوفا وأصبحت القصيدة نظرية والصورة الشعرية مقولة والهاجس الوجداني وعيا والمتخيل مدركا يقينيا.

يمكن الإشارة إلى أن هناك سيرورة مر بها الفعل الواصف في مقاربة هذا النص، وقع في شكل رحلة انتقل فيها من معرفة إلى أخرى على النحو التالي:

النص الشعري ← قضيةالتذوت ← كارل باسبرز ← الرد الفينومينولوجي ← الكرتزةالابستمولوجية(ديكارت).

هكذا يصبح النص الأدونيسي وسيطا يتم العبور من خلاله بين الأفكار التي يسعى عادل ضاهر توضيحها، لذا أمكننا القول أن الناقد الفلسفي في مقاربته للنص الأدونيسي لا تهيمن عليه المدونة الشعرية إنما تهيمن عليه الرؤية الفكرية التي كونها هو عن أدونيس وفكره لا من شعره.

كيف منح نصاشعريا قصيرا مثل:

يا أناي الذي يتناءى

عد إلي، أعدني إلى ما أنا

أو

أتغرب عني وأنأى

و أعود إلي.

كيف منح للباحث كل تلك الاستنتاجات. فلولا تلك المعرفة التي أعاد الباحث بناءها عن النص منخلال معرفته المباشرة بالشاعر، أو من خلال آرائه الفكرية والنقدية المكتوبة، ومن خلال مرجعياته الفكرية التي يستمد منها، لما تمكن من استدعاء كل تلك الإستنتاجات، وإن كان الباحث يحمل النص حمولة فلسفية ثقيلة ومرهقة قد ينوء بها.

تتشابههذه الطريقة في التحليل مع الطريقة التي يحلل بها وائل غالي الشعر في كتابيه" الشعر والفكر" أو " معرفية النص"؛ إذ أنه في معرض دراسته لشعر محمود درويش كان يخرج كثيرا عن النص ويستطرد في مسائل فلسفية أو سياسية أو تاريخية بعيدة عن النص الشعري ولا يبدو أنها تقدم شيئا أساسيا للنص في ذاته. يقول مثلا في الفصل الثالث:

أسرجوا الخيل

لا يعرفون لماذا

ولكنهم أسرجوا الخيل

في آخر الليل وانتظروا

شبحا طالعا من شقوق المكان[1].

ويعلق على هذا النص الذي يتحدث عن استعداد جماعة من أبناء فلسطين للرحيل عن أرضهم تحت ضغط الإحتلال، ويقول:

"ليست الحقيقة عند درويش يقينية، وهي ليست شكلية أو فكرية، وإنما هي مكانية بالطبع، في البدء تتطابق الحقيقة وفق مقياس يوجد داخل الوعي أو سؤال يطارد الوعي.

القضية هي إذن البحث عن الإنسجام بين الذات وبين الحصار غير المفكر فيه أو غير المتفكر فيه، عند درويش، يقوم تمثيل الحقيقة على البديهة المطلقة التي هي ساطعة في القلب وليس في الفكر، وأما أدونيس على سبيل المثال فالمقياس عنده منطقي وتمثيلي، ...، كيف يتحقق الانسجام إذن بين الهوية الغامضة على الورق والساطعة في القلب" الهوية كيقين شعري" [2] ثم يسترسل في مسائل سياسية وتاريخية عندما يقول:" وإذا كان الحق في الأرض واجبا أخلاقيا أو مثالا جميلا، فهو لم يتحقق ولن يتحقق لأن الحقيقة الوحيدة هي ميزان القوى، ودولة إسرائيل لا تريد إلا مزيدا من القوة، ولأنه لا معنى لمفهوم الإعتراف العربي، لا قوة له لأنه نابع من إرادة غير موجودة[3].

يتضح مما جاء في الفقرة السابقة أن وائل غالي، مثله مثل عادل ضاهر، ينظر إلى النص على أنه معرفة وأنه في الوقت نفسه العتبة الأولى لولوج عوالم الفلسفة وقضايا أخرى والتعمق فيها ليصبح النص الشعري معادلا موضوعيا لمثل هذه القضايا الفلسفية فتغيب بذلك شعرية الشعربالمعنى القديم وتحضر بهذا المعنى الجديدوتتعالى إلى ماهو فلسفي. فهل تشكل مثل هذه المقاربات خطرا على الأدب عموما، وعلى الشعر على وجه التخصيص لأنها تلغي جمالية النص وتقذف بالنص في عوالم فلسفية بعيدة؟ أم أنها

---

[1] _ محمود درويش، لماذا تركت الحصانوحيدا، ص 23.

[2] –وائل غالي، الشعر والفكر/ ص56.

[3] _ وائل غالي، الشعر والفكر، ص ص 56، 57.

بالعكس تقوم بعمل إيجابي حين تنقذ الشعر من السطحية والإنطباعية والثرثرة اللغوية؟ سيبقى السؤال مطروحا وربما لن نظفر بالاجابة إلا بعد أن يظهرالمزيد من الكتابات ضمن هذا التوجه الفلسفي الذي قد يعيد ترتيب نفسه بشكل دائم.

وفي سياق آخر يصنف وائل غالي في كتابه "معرفية النص"، شعر صلاح عبد الصبور إلى مراحل فلسفية يبدأها بالمرحلة الماركسية ثم الوجودية ثم العبثية.

يقول وائل غالي: " كانت المرحلة الأولى هي الماركسية، قد بدأها عبد الصبور قبل تخرجه 1951 ودامت إلى وقت ظهور ديوانه الأول" الناس في بلادي" 1957، أما المرحلة الثانية فأوضح أعماله تغييرا عن هذا الإيمان الجديد هي ديوانه " أحلام الفارس القديم" وإن كنا نجد نماذج مكتملة فكرا وفنا، للإتجاه الوجودي بدأها عبد الصبور من قبل حينما صادق بوينكو لكنه سرعان ما تجاوزه إلى الكوميديا الإلهية السوداء المأساوية"[1].

إن حديث وائل غالي عن صلاح عبد الصبور حديث إجمالي تعميمي حول قضايا فلسفية معينة وليس حديثا تفصيليا عن نصوص بعينها، فكأنه يتحدث عن هذه القضايا الفلسفية، ويجعل شخصية صلاح عبد الصبور لا شعره نموذجا لها.

لقد درس الدكتور زكي نجيب محمود شعر صلاح عبد الصبور في كتابه "مع الشعراء" واعتبره خارجا عن حدود الشعر، لأنه اعتمد منظومة "مصطلحاتية" حديثة لم يألفها محمود الذي تربى على الشعر القديم، غير أن الدراسة الفلسفية التي أقامها زكي نجيب محمود حول شعر صلاح عبد الصبور كان لها بعد جمالي من خلال النظر إلى القصيدة في هيئتها وبنيتها وبلاغتها. أي أن زكي نجيب محمود لم يهمل الجانب الجمالي إضافة للرؤية الفلسفية لشعر صلاح عبد الصبور في مقالته: ما هكذا الناس في بلادي* على عكس المقاربات الفلسفية التي قدمها كل من عادل ضاهر ووائل غالي التي استغنت عن البعد الجمالي للنص الشعري وانصرفت تبحث وتحلل القضايا الفلسفية

[1] _ المصدر السابق، ص ص 78، 79.

بعيدة احيانا عن النص في ذاته.

انطلاقا من التحليلات النقدية السابقة حول النقد الأنطولوجي للشعر عند كل من عادل ضاهر، ووائل غالي، أي الممارسة النقدية على المستوى الثاني، يتضح أن هذين الناقدين المفكرين، يهتمان بالقضايا الفلسفية والأمور الفكرية الخارج نصية، فهما حقيقة ينطلقان من شاعر معين أو من مقطع شعري معين، وأحيانا كما عند وائل غالي يهمل هذه النصوص الشعرية أي يلغي النص في ذاته، ثم يوغلان في البحث في قضايا فلسفية، إن هذه المقاربة الفلسفية المستغرقة في القضايا الفكريةتعلقجمالية النصالشعري وتضعها بين قوسين بالتعبير الهوسرلي.

3 ـ إعادة إنتاج فكر الشاعر

لم يكن أدونيس مجرد شاعر، فهو أيضا كاتب ومنظر للشعر وللثقافة بشكل عام، وقد ألف عددا من الكتب هي بمثابة نظريات في الحداثة والحداثة الشعرية، قدم فيها رؤيته الجمالية والفكرية كما لم يفعل غيره، وتعد كتاباته مراجع في النظرية الشعرية الحداثية، وسيكون من الصعب على أي كاتب يتصدى للشعرية أن يتجاوز ما كتب أدونيس، والنقاد الذين تناولوا شعره لن يجدوا أفضل منه لاعتماده مرجعا، فهم مضطرون إلى أن يعتمدوا على فكره النظري، وهكذا يجدون أنفسهم يعتمدون عليه في شرح تجربته لأن ما كتبه هو قد يعد المرجعية الأسلم والأوضح والأكثر إقناعا، مما يدفعهم إلى إعادة إنتاجه، وهذه من المفارقات النقدية، ولهذا، فالمفاهيم الكبرى التي اعتمدعليها ضاهروغالي ليست بعيدة عن فكر أدونيس خاصة فيما يتعلق بالهوية الشعرية وبالحداثة وبالفكر الآخر وبضرورة تماهي الخطابين الشعري والفلسفي وفي كيفيات القراءة والتأويل، أغلب هذه المسائل أعاد الناقدان إنتاجها بشكل مباشر أو غير مباشر. وهكذا، فشعره يقودهم الى فكره وفكره يقودهم إلى شعره، وليس لهم منه فكاك.

وإلى جانب هذا، فإن الباحثيين ضاهر وغالي، ينطلقان من معرفتهما بفكر الشاعر وليس من شعره، إذ إن الناقدين يوضحان نظريات متصلة بالمذاهب المعاصرة في الأدبوالفلسفة وينتقلان بحرية وحركية بين أرجاء الفكر ليدعما آراءهما واستنتاجاتهما ويتحدثا وخاصة عادل ضاهر عن أسماء عالمية كبيرة.

واضح أن عادل ضاهر في تحليلاته يعتمد على فكرأدونيس الذي يعرفه من خلال كتاباته النقدية والفكرية أكثر مما يعرفه من خلال نصوصه الشعرية، لأن أدونيس استطاع أن ينشئ مؤسسته النقدية والفكرية التي تحاجج من أجل شعره وتروج له وتحميهأكثر من أي شاعر عربي آخر، ولذلك لا يجد النقاد صعوبة كبيرة في إيجاد اللغة الواصفة التي يوظفونها في دراستهم شعر أدونيس، لأنهم سيجدونها فيما كتبه في كتبه غير الشعرية، فكتاباته في معظمها كتبت لتبرير ظاهرته الشعرية والدفاع عن فلسفتها.

4 ـ إلحاق الشعر بالفلسفة

ينطلق الباحثان من فكرة إلحاق الشعر بالفكر والفلسفة، وهذا ما يعطي شرعية ومصداقية لمقاربتهما، فكل مقاربة نقدية لابد أنها تنطلق أولا من تصور نظري حول ماهية الشعر، وحين تحسم أمرها في المفهوم النظري تشرع في التحليل الإجرائي للنص أو الظاهرة في ضوء ذلك المفهوم، تتم عملية النقل هنا من العالم الخيالي إلى العالم الفكري، فيصبح النص الشعري من أشقاء النظرية أو المقولة الفلسفية ويتم التحليل بناء عليه.

يصف وائل غالي صلاح عبد الصبور بالمفكر، يقول: " صلاح عبد الصبور مفكر لأنه وقع في أسر رجلين كان تأثيرهما الفكري في عصرهما وقومهما أعظم بكثير من تأثيرها الفني وهما اللبناني جبران ونيتشه"[1]

[1] ـ وائل غالي: معرفية النص، ص ص 77، 78.

قد لا يكون الوصف بالمفكر من باب الحقيقة، فربما كان من باب المجاز، ولكننا كنا ننتظر ألا يُلحق الباحث شاعرا ما بزمرة المفكرين وإلا يعزله عن مجموعة الشعراء حتى ولو كان يشترك مع الفلاسفة في بعض أفكارهم، فالشاعر لا ينتج إلا خطابا واحدا هو الخطاب الشعري مهما كانت مضامين هذا الخطاب، ولا ينتمي أيضا إلا إلى زمرة الشعراء مهما كان اختلافه عنهم. ربما يكون رهان هذه المقاربة هو محاولتها الخروج برؤية تحفظ شعرية النص في الوقت الذي توظف الرؤية الفلسفي ة ولغتها لوصفه. وهو رهان صعب لم تخرج منه المقاربات السياقية السابقة.

ويقول عن درويش:" ليس درويش وجوديا لأنه في مقدور الذات المستقلة الشاعرة أن تصوغ لنفسها مشروعا أساسيا تأسيسيا تدل به على مسعى الحياة العامة وهذا المشروع الطالع من شقوق المكان"[1].

ما الذي يدفع الباحث إلى التفكير فلسفيا في الشعر؟ هل يكمن السبب في النص الشعري ذاته بما يحمل من مضامين معرفية تقربه أو تماهيه مع النص الفلسفي؟ وبالتالي يجري عليه في أثناء الدراسة ما يجري على شقيقه الفلسفي، أم أن السبب يعود إلى الناقد الذي تشكلت رؤيته تشكلا فلسفيا فلم يعد يرى إلاما يتماشى مع رؤيته، أغلب الظن أن السبب أحيانا هذا وأحيانا ذلك، ولكن يمكن أيضا اجتماع السببين معا، كما هو لدى ضاهر وغالي.

فهل يمكن لنصوص أدونيس أو درويش أو عبد الصبور الشعرية أن تحمل في طياتها كل هذه المعاني؟ فالنص يشير ولا يعني بشكل مباشر، والقارئ يدرك ما لا يقوله النص، فما يقوم به عادل ضاهر ووائل غالي ما هو إلا عملية يستفزان فيها ذاكرة القارئ، لجعله يقوم باسترجاع عشرات الأفكار والأسماء والمعلومات من خارج النص، هنا يصبح النص الشعري جسرا بين الناقد والمعرفة، فيضحي بكينونته في سبيل إنشاء كينونة أخرى تتقاطع قليلا معها، ولكنها ليست هي، إنه سؤال عابر يسأل ثم ينتهي

[1]-المصدر السابق،ص 56.

دوره.

5 ـ القراءة تبعا للأثر

أما النقطة الأخرى التي تسم منهجية عادل ضاهر في دراسته لشعر أدونيس فهي أنه يقرأ ما تثيره تجربة أدونيس فيه ولا يقرأ تجربة أدونيس، مثله مثل وائل غالي الذي يقرأ ما تحيل عليه نصوص شعرية مثل نصوص صلاح عبد الصبور، أدونيس، محمود درويش، ولا يهتم بدراسة هذه النصوص في ذاتها ولأجل ذاتها، وكأنه نوع من الامتداد للقراءة الانطباعية. يقول عادل ضاهر" لا تقتصر الأسئلة الفلسفية التي تثيرها تجربة أدونيس الشعرية، على أسئلة تتعلق بطبيعة الشعر والمكونات الضرورية لفهم الشعرية بل تتجاوز ذلك إلى كونها أسئلة تثير العديد من القضايا التي ترتبط بطبيعة الشعر بالضرورة، ثمة أسئلة كثيرة تثيرها أعماله" [1] في هذا المقطع يعلن عادل ضاهر صراحة بأنه يقرأ ما يثيره فيه شعر أدونيس وتجربته ولا يهتم بقراءة تجربة أدونيس، ويستعمل لفظ الإثارة ثلاث مرات ليؤكد ويعزز وجهة نظره الأنطولوجية في دراسة ما يثيره شعر أدونيس.

فالمهم عند عادل ضاهر هو البحث بالميتاتأويل، كما أشرنا سابقا ولا يهم المستوى الأول للتأويل لأنه يعتبره عتبة النص الأولى فقط التي تدفع إلى عتبة ثانية أو إلى المتن الصريح والمقصود، أي التعمق في الأبعاد الفلسفية المضمرة في نص شعري معين، فالميتاتأويل هنا يكشف عن الآفاق الفلسفية لنص معين، فالاهتمام منصب المستوى الثاني للمعنى من خلال ما تثيره هذه التجربة لأنها –الإثارة –هي التي تدفع الناقد للغوص في ما وراء النص والكشف عما وازاه من خطابات"كان واضحا لنا مدى غناها في إيحاءاتها الفلسفية ومدى عمق الأسئلة التي تستفزها في ذهن القارئ النابه ذي

[1] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص151.

التوجه الفلسفي[1]

هكذا تتكرر فكرة الإثارة في عديد من الفقرات مثل:

"هنا ابتدأت الأسئلة التي تثيرها تجربته حيث تتمركز حول معنى التفردن، باعتباره بداية التذوت-بداية صيرورة الشخص ذاته"[2].

ومثل: "إن الاسئلة التي تثيرها أعمال أدونيس بخصوص القضية الكيركيغوردية[3]

ومثل: أما الأسئلة التي تثيرها تجربته حول العلاقة بين العودة إلى الذاتوتجربة النفي والإغتراب"[4]

نركز على فعل الإثارة لأنه يحيل على ما وراء النص، كما يشير أيضا الى البعد الإنطباعي الذي سيفتح المجال لذاكرة الناقد كي تستدعي مخزونها المعرفي السابق عن النص، مما يؤجل حضور الشعري ويحيد هويته ويعطي الأولوية للمخزون المعرفي.

إن النقد الذي نقرؤه عند عادل ضاهر يتجاوز إلى "المتعاليات النصية " التي لا يتم إدراكها بسهولة إنما تحتاج إلى أن يعمل الناقد ذهنه فيها وأن يطرح الأسئلة المتميزةعليها، لا أن يقف أمام هذا النص وأن يقرأه في ذاته فذلك هو التحليل من المستوى الأول، والمقاربة الأنطولوجية تتجاوز مثل هذهالتحليلات وتغوص في ما هو غير مباح، يقول وائل غالي: "من الجدير بالملاحظة –هنا-أن الأسئلة التي تثيرها أعماله على المستوى الأول بخصوص معنى التفردن والمكونات الجوهرية للذاتية"[5]

يرفع الناقد الكتابة النقدية من وجهة فلسفية إلى مستوى يدعونا إلى أن نفهمها

---

[1] _ عادل ضاهر، ص7.

[2] _ المصدر نفسه، ص7.

[3] _ المصدر نفسه، الصفحة 11.

[4] _ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] _ وائل غالي، معرفية النص، ص12.

من الداخل وأن ننصهر فيها وأن نتماهى معها، فمثل هذه المقاربة تفجر الفكر.

6 ـ المقارنة أو التفسير عبر الآخر

يسعى عادل ضاهر، وفي كل قضية فلسفية يتطرق إليها في مقاربته للشعر إلى مقارنة أدونيس بكبار الفلاسفة الغربيين، وتقديمه من خلالهم، ويحاول أن يوجد وجه شبه بين آراء أدونيس وآراء الفلاسفة الغربيين. إنه يقوم بشرحه بغيره، وكأنه يعود بالفكر إلى أصله، أو أنه يستكشف وحدة المرجعية بينه وبينهم.

يقول عادل ضاهر في السياق المتعلق بالمفاهيم النظرية للشعر التي كان أدونيس يبلورها ويقدمها كبدائل للمفاهيم السابقة: "ما فعله، ويفعله أدونيس، في هذا السياق، شبيه بما فعله مارسيل دوشان مثلا في مجال الفن، فالأخير، قدم لنا أعمالا فنية هي بحد ذاتها طرح وإجابة عن السؤال الفلسفي: ما هو الفن؟ ومثلما أن سؤال دوشان صار ممكنا تاريخيا في اللحظة التي أنجز فيها بعض أعماله الفنية، بحكم تطورات معينة، في تاريخ الفن في الغرب، كذلك هو الحال بالنسبة لأدونيس"[1].

ويقول أيضا في سياق مسألة الذات وتحول الوعي بها من كونها ذاتا منفصلة إلى ذات متصلة:" ولعل جدلية التذوت الأدونيسي باعتبارها جدلية إنغلاق/انفتاح أو تفردن /تشخصن تقدم الجواب عن سؤال إدموند هوسرل المتهور / كيف يمكن تصور التعالي ضمن المحايثة"[2]

وفي سياق الحديث عن الحرية التي تحولت إلى هاجس أساسي عند أدونيس سواء في الإبداع أو في الحياة العامة:"وفي إطار هذا الفهم للحرية، يصبح الزمان في تجربة أدونيس كما كان لهيدجر، من قبله، هذا الأفق المنفتح الذي يتمنع فعل التوقع الذهني

[1] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص48.

[2] _ المصدر نفسه، ص182.

دونه، الزمان ينفتح باستمرار على المستقبل"[1].

وفي أثناء حديثه عن الذات باعتبارها ملاذا سيكولوجيا للشاعر وربما للإنسان عامة، يستدعي أكثر من فيلسوف ويقارن بين هذه الفكرة وما قاله الفلاسفة في الموضوع: "إن انسحاب أدونيس إلى عالم الداخل ليتحصن فيه، يعني انسحابه مما يسميه هيدجر عالم " الواحد" أو الـ" هم" أو ما يسميه غبرييل مارسيل عالم الإنسان الجمهور، هذه الفكرة هي المعادل الوجودي لفكرة الآخر المعمم التي نجدها في كتابات عالم النفس الاجتماعي الذرائعي جورج هربرت ميدmead"[2].

في هذا المقطع الصغير يضع عادل ضاهر أدونيس في مصاف مارتين هيدجر، غبرييل مارسيل، جورج هربرت ميد، من خلال مماثلتهأو تشبيهه بهم في الإنسحاب إلى العالم الداخل أو التحصن به ليصبح أدونيس وقضيته الفلسفية في علاقة مقابلة ومماثلة لفلاسفة متعددين ولأفكارهم.

أدونيـــــس =هيدجر= غابرييل مارسيل =جورج هربرت ميد

↓ ↓ ↓ ↓

انسحاب نحو الداخل= عالم واحد= عالم الإنسان الجمهور= الأخر المعـــمم.

إن عودة أدونيس إلى ذاته من حيث هي تحصن من الداخل تحمل شيئا من معنى عالم واحد عند هيدجر كما أنها تحمل بعض ملامح عالم الإنسان الجمهور الذي وضعه غابرييل مارسيل كما أنها –فكرة الإنسحاب إلى الداخل –عند أدونيس تصبح معادلا موضوعيا لتلك الفكرة التي نجدها في كتابات عالم النفس الإجتماعي الذرائعي جورج هربرت ميد.

أما عودته إلى ذاته من حيث هي حفر تحت طبقات التشيئ المتراكمة عليها، بحثا

---

[1] _ المصدر السابق، ص200.

[2] _ نفسه، ص202.

عن وجوده العيني الخاص والمفرد، فهي تحمل شيئا من معنى الرد الفينوميولوجي عند أدموند هوسرل، يقول عادل ضاهر:" تصاحب العودة إلى العيني، المفرد، بمعناها الفلسفي، إسم الفيلسوف أدموند هوسرل، والحركة التي أطلقهاباسم الفينوميولوجيا، لقد حضنا هوسرل على العودة إلى الأشياء ذاتها في قوله الشهير: zuruckzu densachen selbst " لنعد إلى الأشياء ذاتها"[1].

وأدونيس مثله مثل كيركيغورد، ينظر إلى الوجود الإنساني في أقصى تجليه، على أنه لا يتخطى كونه وجودا فرديا خاصا لا يقبل التعميم والتجريد يقول: "أدونيس ككيركيغورد يدرك أن الوجود الإنساني من حيث هو وجود فردي هو بالضرورة وجود عيني لا يقبل التعميم أو التجريد" [2]ويقول في موضع آخر:" هنا نجد أدونيس يشير إلى ذاته بنفس اللغة التي استعملها لايبنس للإشارة إلى مونادته، المونادصورة مصغرة للكون، ولكن ما هو مهم من وجهة نظرها الخاصة، ووفق شروطها الخاصة، أدونيس لا يترك مجالا للشكأن المرآة التي تعكس كل شيء، التي يريد لحالته أن تتماهى معها، هي أشبه شيء بموناد لايبنس، إذ يقول:

أتحرر، أسجن أعضائي داخل أعضائي

أصير، كبريق اللؤلوة

أضرب العيون، وأعود إلى بؤرتي"[3].

" إنه أدونيس، يتفق مع برديائيف بخصوص كون الأنا، لا تسنفذ في الشخص من حيث كونالشخص يحدد هويته من خلال التماهي مع الآخر إذن كبرديائيف يرى إلى العلاقة مع الآخرين أو الـ نحن مشوبة بالتوتر ومهددة دائما بالفشل[4].

---

[1] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص225.

[2] _ المصدر نفسه، ص210

[3] _ عادل ضاهر، ص184.

[4] _ المصدر نفسه، ص208.

وهكذا، فقد جر أدونيس البا حث أن يطوف به خزائن الفكر والفلسفة عبر العالم، ويستحضر نظرياتهم ويعل أدونيس واحدا منهم، وكأنه يؤسس له شجرة نسب فكرية، وهذا ما جعلنا نعلق على الخلفية المعرفية والتاريخية التي وضعها ضاهر لتفسير توجه أدونيس الفلسفي، فإذا كانت هذه هي شجرة نسبه فلماذا أغفلها وهو يتحدث عن المؤثرات التي دفعت أدونيس إلى التفلسف؟

ويواصل ضاهر تعداد أباء أ دونيس الفكريين من شعراء وفلاسفة، يقول:"المطلعون على الأعمال الشعرية لزبجينو هربرت، لا بد أن يلاحظوا أن ثمة تشابها بين كيفية توظيف الأخير للرمز **حجر** في إحدى قصائده:

الحجر مخلوق

متكافئ مع ذاته

ملتزم حدوده

ملئ تماما

بمعنى حجري

هناك تماثل إذن بين توظيف زبجينو لـ"رمز الحجر"في المقطع السابق، وتوظيف أدونيس لهذا الرمز، فهربرت أيضا يسند الكمال إلى الحجر، يقول أدونيس:

هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟ أنسى الشيء وأتذكر نفسي

هل ما ألمسه يغني عما لا ألمسه

و لماذا أحيا في هذا النقص إذا؟

ولمن؟ ولماذا أكسر غصن الأرض لغيري أو أنكسر

لكن أين الكامل؟ كلا

لا كامل إلا هذا الحجر[1]

بأي معنى يمكن أن نقول إن الوجود هو ماهية الشخص؟؟ جواب هيدجر، الذي هو أيضا، كما سنرى بعد حين، الجواب الذي نقرؤه في شعر أدونيس، هو أن الشخص يعرف بواسطة الإمكانات المختلفة لوجوده[2]

هل كان من الضروري أن يربط الناقد بين أدونيس وهؤلاء الفلاسفة؟ هناك إمكانية للتخفيف من هذا الثقل الفلسفي الذي أتعب كاهل النص الشعري، خاصة وأن الشاعر لم يكن، على الأرجح، يفكر في تلك المقولات والنظريات، ولاشك أيضا أن نصوصه الشعرية لم تتضمنها بشكل صريح، رغم وعينا بأن ما يعيشه الإنسان ويعبر عنه يمكن أن يكون تجليا من تجليات نظرية فلسفية ما، لكن هناك إمكانية ربما أفضل لو أن الباحث جمع أدونيس وشعراء آخرين أندادا له وأجرى المقارنة بين آرائه وآرائهم، خاصة وأن هناك شعراء عرب وأجانب كتبوا شعرا مليئا بالفلسفة بدءا من المعري إلى جبران وطاغور وإقبال وجوتيه وسواهم.

وقد قمنا بإحصائيات تخص القسم الثاني من الكتاب المعنون بـ "جدلية التذوت الأدونيسي" حول ورود أسماء الفلاسفة، فيه، ولخصنا ذلك في جدول توضيحي يبين الكم الكبير لأسماء الفلاسفة التي استعملها الدكتور ضاهر في مساحة ورقية لم تتجاوز 150 صفحة، فكان كالتالي:

[1] _ المصدر السابق، ص161.

[2] _ المصدر نفسه، ص279.

ثبت بأسماء الفلاسفة الوارد ذكرهم في ق IIمن الكتاب " جدلية التذوت الأدونيسي":

أسماء الفلاسفة
كيركيغورد
هيجل
نيتشه
هراقليطس
ديكارت
جاك ياسبرز
هيدجر
سارتر
توما الأكويني
ليبنز
فختة
فوكو
دريدا
هوسرل
كنط
برنتانو
غابرييل مارسيل
جورج هربرت ميد

بردیائیف

جان بول سارتر

فاليري ماسترايكهرات

إيمانويل لفيناس

ميرولونتي

ماكس شيلر

أورتغادي غست

أونمينو

دوركهايم

سقراط

مارتن بوبر

لود فينغ فتجنشتين

برتراند رسل

ريتشاردز رورتي

ليوتار

ستيفان جيورجي

صاموئيل بكيت

اسبنيوزا

اندريه جيد

المجموع: 38 إسما

ص151 ص 308 حوالي 150 صفحة

7 ـ الشواهد النصية

يندرج الإستشهاد في إطار الحجاج، فالشاهد بمثابة حجة يقدمها الكاتب أو المتكلم بين يدي نصه أو حديثه ليجمع له قدرا من المصداقية والمقبولية، فالنص الذي يقدم بلا شاهد يزكيه ويدعمه يبدو نصا قليل الوثوقية، بينما يكتسب النص المدعوم بالشاهد ثقة القارئ والمخاطب. وتزداد أهمية الشواهد بمدى قوة الشخصية أو الجماعة أو النظرية أو العصر أو الثقافة التي ينقل عنها الشاهد، ففي ثقافتنا سيحتل القرآن منزلة أعلى ويحتل الحديث النبوي منزلة بعده وهكذا تتراتب الشواهد وتصبح ذات سلطة حجاجية، وهذه الإستراتيجية الواصفة بقدر ما تعطي النص مصداقيته فإنها قد تؤدي دور التضليل والمراوغة لكسب المتلقي فقط.

وقد عمد عادل ظاهر إلى هذه الإستراتيجية ووظفها بكثير من الإتساع حتى لا يكاد نص أو فكرة يسوقها إلا وأرفقها بعدد من الشواهد الفلسفية التي تنقل النص من فضاء المتخيل إلى فضاء المعرفة، ولكن كثرتها حولت العمل في معظمه إلى عمل فلسفي، فلو قمنا بوضع ما له علاقة بالنص في كفة وما أشار إليه من شواهد في كفة أخرى لرجحت كفة الشواهد رجحانا كبيرا.

وفي قضية حشده العديد من الأسماء الفلسفية والقضايا الفلسفية يمكن إيراد النص النقدي التالي، الذي يؤكد ما نقصده يقول:

" في مغامرة أدونيس المعرفية " تحت الجلد" نجده يخاطبنا بلغة حملت إلينا من حيث إيحاءاتها الكثير من تفجرات عالم ما بعد الحداثة الفلسفي....إنها لغة التفردن الكيركيغوردي بكل ما تحمله من رفض للتجريد العقلي والجماعي على حد سواء،

وللسستمة الهيجلية المطلية بالوجود الفردي، وهي أيضا لغة السخرية، والنفي، والنبوءة النيتشوية بكل ما تنطوي فيها من معاني السلبية، وما يترتب عليهامن نتائج عدمية، إنها لغة متحررة من اللغة، أي من المفهومات والمعاني التي تجوهرت، ومنفتحة على الأشياء أي على السري والمحير والمذهل والذي لا يوصف أو يسمى، إنها لغة ما يتجاوز اللغة، لغة الصيرورة المتحللة من الغائية، لغة هراقيلطسية خالصة، لغة اللعب الحر، اللعب الميتافيزيقي، حيث لا قواعد سوى التي تنشأ فيصيرورة اللعب، إنها لغة الداخل التي تقع في فخ الكرتزة نسبة إلى ديكارت في احتضان الأخيرة لمفهوم الذات والتي لا تتآخى فيها الهوية مع الإختلاف ولذلك فإن لغته هي لغة الإختيار الخالصإنه الإليجوElgioالياسبرزية أنا أختار، أنا موجود لا الكوجيتو الديكارتي، شعارا لها ـ فهي أيضا لغة هيدجرية– سارترية في تأكيدها أسبقية الوجود على الماهية وفي تأكيدها، بالتالي، إن اختيار" الوعي الغائي" هو الفجوة التي تفصل باستمرار بين الوجود والماهية، وأنه لا سبيل للتوحيد بن الوجود والماهية إلا بإلغاء الوعي؛ أي الموت، وكذلك فهي لغة الرحيل في اتجاه الممكن، ولكنها قبل كل شيء لغة التموند من موناد Monad باعتباره بداية التشخصن والتذوت"[1].

تعمدنا إيراد هذا النص النقدي، رغم طوله، للتدليل على أن عادل ضاهر في مقاربته الفلسفية يقوم بتجميع الكثير من الشواهد الفلسفية التي يريد أن يقرأ بها نص أدونيس من جهة، ولكنه يريد أيضا إيهام القارئ بمدى شمولية النص الأدونيسي وكليته التي استطاعت أن تشد إليه كل الثقافات في إشارة شعرية واحدة.

هذه هي المبالغة التي عنيناها سابقا، فمهما كانت عبقرية النص الشعري فهو لا يمكن أن يجمع أطراف الفلسفات على النحو الذي قدمه عادل ظاهر، وهنا سؤال الصيغة الواصفة المناسبة في المقاربة الفلسفية، إلى أي مدى يسمح الناقد لمخزونه الفلسفي أن يدير العملية النقدية بمفرده، وما هي الضوابط الموضوعية التي ينبغي ترشيد

[1] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص154.

هذه المقاربة بها من أجل أن يظل النص الشعري ممتلئا بماء الشعر؟

8 ـ تجاوز النص

يعتمد عادل ضاهر على نصوص شعرية قصيرة وقليلة في الوقت نفسه، فهو يجتزئ نصوصا لا تفي بالغرض ويقوم بتحميلها حموله فلسفية واسعة وممتدة غبر التاريخ، ويعمد إلى استنتاجات متتالية يجر بعضها إلى بعض، ويتوالد بعضها من بعض، ويبقى النص الشعري القصير مجرد منبه عادة لبحث فلسفي عميق، لا يتناول الهوية الشعرية بل يتناول مسائل أنطولوجية في غاية التجريد .كقضية: التذوت، الحرية، التفردن، الجسد، ... همه الأكبر ليس النص باعتباره بنية جمالية بلاغية وعروضية، إنما يقتنص طبقة ما من النص الشعري لتكون مدخلا للحديث عن قضية فلسفية كبرى تشغله، لذا قلنا سابقا أن ما يقرأه عادل ضاهر في شعر أدونيس هو ما يثيره فيه شعر أدونيس وليس الشعر في ذاته، وأن تحليله مبني أساسا على فكر أدونيس وكمثال على قصر النصوص التي يستشهد بها عادل ضاهر: يقول " هو يدرك تماما أنه بعيد عن ذاته الفينوميولوجية هذه:

يتخشع ويختل

فأتخشع وأختل

و ثمة ما يحول بيني وبينه.

بل يبدو له كل شيء مزدوجا ولا يستقيم النظر إلا بتسليطه على العالم الداخل:

أرى السماء اثنتين، الأرض اثنتين، إلا

أنا أبقى واحدا"[1].

" مما يفسر لماذا يظل بدون هوية وماهية ثابتة، هذا تماما ما يدركه أدونيس عن

[1] _ عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 156.

ذاته إذ يصف نفسه قائلا:

أنت هذا العبور الذي يتقرى، ويولد في كل معنى

لن يكون لوجهك وصف"[1]

يتساءل أدونيس ما الذي يفصل عن نفسي نفسي؟ جوابه عند أدونيس ذاته ونجده في قوله: طاقتي على التحول والتقص لا آخرلها، تعجز أن تنتهي ولا تعرف كيف" ك، ن هـ، 246.، هذه الطاقة هي التي تفسر لماذا هو" جواهر وأنواع، مزيج من قمر وشمس في لحظة واحدة أ ش 3، 491، وهي التي تفسر أيضا لماذا يتجزأ وينقلب على ذاته: أتجزئ وأعري وأوسوس نفسي ضد نفسي" أنقطع أنفصل أنفصم أختبئ تحت شفتي ك.ت ه. 234، ولماذا هويته تكمن في أنه ليس ذا هويةمحددة:من أنت؟ أمحو وجهي أكتشف وجهي" م.ص.ج. 72، إنها إذا في أساس شعوره بضرورة تجاوز أي هوية سابقة له"[2].

يقدم عادل ضاهر بعض النماذج الشعرية المجتزءة ويحاول أن ينطلق منها في معالجة قضية القدرة على التحول والتقمص، ثم يحاول قراءة مدلولاته الفلسفية في أعمال أدونيس الشعرية، باعتبار هذه القضية من أهم المكونات الأنطولوجية للوجود الإنساني، باعتباره وجودا فردا، ويسترسل في معالجة هذه القضية بربطها بقضايا فلسفة مماثلة مثل: التجويف في الكينونة عند جان بول سارتر.

9 ـ التجريد

يعرف التجريد فلسفيا بأنه ذلك " النوع الخاص من الإدراك الذي يعزل ذهنيا خصائص الشئ أو العلاقات بين خصائصه عن الأشياء الأخرى"[3].

---

[1] _ المصدر السابق، ص162.

[2] _ المصدر نفسه، ص164.

[3] –الموسوعة الفلسفية، إشراف روزنتال ويودينن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة بيروت، ط5، 985، ص:112

ويهدف التجريد إلى تحويل المحسوسات التي يتم إدراكها بالحواس إدراكا ماديا إلى معقولات مجردة يتم إدراكها بالعقل، وهذه خاصية من خواص التفكير الفلسفي، فالفيلسوف وهو يعاين الواقع بأحداثه ووقائعه ذات البعد المكاني والزماني والإجتماعي يقوم بترجمته بكل أبعاده إلى لغة المفاهيم، وهو عكس ما يقوم به الشاعر والأديب عموما، فالأديب قد ينطلق من مفاهيم مجردة موجودة فقط على مستوى العقل ولكن يحولها إلى وقائع مادية ذات مواصفات مكانية وزمانيه، فالحرية مثلا وهي مفهوم ميتافيزيقي مجرد يتحقق أدبيا حين يجسده الأديب في صورة شهيد أو معركة أو صراع، فالرواية لا تتحدث عن الحرية بوصفها خطابا نظريا بل تجسدها في شخصيات تقوم بأحداث معينة في مكان معين وزمان معين وفي ظل شروط اجتماعية معينه، أما عمل الفيلسوف فإنه يأتي إلى الرواية فيحول تلك الشخصيات والأحداث إلى مفاهيم عقلية مجردة، وكأن كلا من الأديب والفيلسوف يقوم بنقيض ما يقوم به الآخر، أو كأن كلا منهما يبدأ من حيث ينتهي الآخر.

ولذا فنحن نجد كلا من الناقدين ضاهر وغالي، يجرد العمل الشعري من حسيته التي هي صفته الثابته وينقله إلى لغة المفاهيم العقلية.

يورد غالي نصا لأدونيس من ديوانه أغاني كهيار الدمشقي، وهو:

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء

أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحمى وللشرار

أبحث في المحاجر الضريرة

عن ريشة أخيرة

تكتب للعشب والخريف

قصيدة الغبار

ويعلق عليه بما يلي:".. ويستعيد أدونيس هيرقليطس ضد برمنيدس، ومحور هذه الإستعادة غاية في الأهمية، تتعارض الصيرورة الهيراقليطسية وما تنطوي عليه من معارضة لمبدإ حركة نفي الهوية مع الأنطولوجية الجوهرية... والتأكيد على الكون ــ الوجود ينطوي ضمنيا على الحركة المزدوجة للنظام والفوضى للهدم والبناء، للثابت والمتحول، للتوازن والإهتزاز، ... "[1].

النص الشعري السابق يتضمن أفعالا وأحداثا وأسماء شخصيات من عالم الخيال، وأشياء من عالم الواقع والطبيعة، وصورا بيانية ودلالات إنسانية مرتبطة بما يفعله الإنسان في حياته، ولكن الناقد، من منظوره الفلسفي، حول كل ذلك ونقله إلى لغة المفاهيم العقلية المجردة، فإذا بالنص يتحول إلى خطاب أنطولوجي يتعلق بالصيرورة والحركة والوجود والثابت والمتحول والهدم والبناء، فأنتج خطابا موازيا يبدو، في ظاهره، مختلفا كثيرا عن دلالة النص. هذا التأويل الفلسفي أو الميتاتأويل هو ما يعطي هوية مختلفة للمقاربة الفلسفية ويميزها عن سواها من المقاربات، فمنذ أن قيل إن النص الشعري يقول شيئا ويعني شيئا آخر والتأويلات تتتابع وتتتالى وتحول النص الشعري إلى منتج خصب للدلالات وتفتحه على آفاق المعنى، وتحول النص الشعري إلى حالة أشبه بالماء الذي يتــشكل بشكل الإناء الذي يوجد فيه. كما هو هنا وقد تماهى مع الفلسفة.

أما عادل ضاهر فيبدو الأمر عنده أكثر وضوحا، فكل تحليلاته تقوم على التجريد، ترى النص الشعري فلسفيا وتقرأه فلسفيا وتفهمه فلسفيا وتعبر عنه فلسفيا وتموقعه في فضاء الفلسفة.نورد مثلا لهذا التحليل التجريدي.

[1]–وائل غالي، الشعر والفكر، ص204.

يعرض ضاهر مقطعا قصيرا لأدونيس:

هل للأرض كتاب

لا تكتبه اللغة المجنونه؟

ويعلق عليه بما يلي:" مغزى هذا التساؤل يصبح واضحا عندما نتذكر أن الأرض عند أدونيس في مقابل السماء بمعناها الديني التقليدي، هي رمز للحركة والتغير، إذن أن تكون لغة الأرض هي لغة الجنون هو أن تكون لغة الصيررة. ولكن لا بد أن يتساءل القارئ هنا كيف يمكن أن يدخل الجنون في معادلة الحرية الأدونيسية، الجنون يرتبط بالضررة بشتى العوامل اللاشعورية وهو خال من القصدية... أليس الجنون نقيض الحرية الأدونيسية حيث الحرية كما رأينا تفهم في ضود علاقتها الأنطولوجية بسلبية الوعي، ولكن ماذا يبقى من الوعي إن جرد من قصديته..."[1].

لا شك أن تعليق الناقد لم يكن وليد هذا المقطع وحده بل كان وليد علاقة هذا المقطع بالكيان الشعري والفكري العام لدى أدونيس، ومن ثم فإن التعليق وإن كان قد انطلق من هذا التساؤل الشعري البسيط إلا أنه استمد تطوراته وامتداداته من كل العوالم المعرفية لأدونيس.

النص في ظاهر مبناه لا يقدم كل هذا المضمون الفلسفي الذي عرضه ضاهر، فهو نص من جملة مركبة واحدة، مكوناته من عالم الأشياء والحالات والمحسوسات: الأرض، الكتاب، الكتابة، اللغة، الجنون، المتكلم، المخاطب، الخطاب، لكن المقاربة الفلسفية لا تقف عند حدود هذه المكونات كما يقف محلل الحظاب الأدبي، بل تعبرها بحثا عن تجلياتها في عالم العقل المجرد، العالم الذي يتداول نظاما لغويا آخر معزولا عن عالم الشيء وعناصره وعلاقاته، من عناصره: الحرية، الضرورة، الصيرورة، التغير، القصد،

[1]- عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 247

اللاشعور، الوعي، الماهية، وغيرها. إن إدراك النص الشعري إدراكا فلسفيا يستتبع بالضرورة التعبير عنه بهذه اللغه، وهكذا يساهم التجريد في إنتاج الخطاب النقدي للمقاربة الفلسفية. فكما نرى العالم نصوره، وكما يتجلى الأدب في وعينا ننقله ونعبره عنه.

10 ـ المصطلح

إن المجهود النقدي الذي قام به عادل ضاهر ووائل غالي هو محاولة تشييدية للغة واصفة نقدية اعتمادا على لغة واصفة فلسفية، إننا أمام نمط من الكتابة يتساءل عن جوهر القول الشعري، فتتحدد علاقتنا به، بقدر استيعابنا لمختلف المجالات الفلسفية التي يستمد منها الناقد لغته، هذه اللغة المليئة بالمفاهيم الفلسفية، فهل هذا النمط من الكتابة النقدية، يقف عائقا أمام المتلقين أم أنه يساعد في توجيه المتلقي إلى فهم خاص؟ وما فائدة الطابع التجريدي في النهوض بالحكم النقدي؟ هل استحداث مصطلحات نقدية وفقا للرؤية الفلسفية يساعد في التغلب على إشكالية المعنى والمفهوم؟ وهل هذا النوع من الكتابة هو الأنفع للنقد وقضاياه؟

المصطلح الفلسفي	عدد المرات التي ذكر بها
القيم	مرة واحدة
المعرفة	12مرة
الحقيقة	مرة واحدة
العقل	مرتان
الذات/التذوت	**73مرة**
أنطولوجيا	13مرة
الوجود	23مرة
استبطان	مرة واحدة

التفردن	مرتان
التجريد	مرتان
الجوهر	5مرات
التماهي	17مرة
الهوية	مرتان
الماهية	9مرات
الوعي	7مرات
التشخصن	مرتان

هذه المصطلحات، كما يتجلى، مستمدة من عالم الأنطولوجيا الفلسفية، لتؤدي وظيفة أخرى في بيئة مغايرة خارج الفضاء الفلسفي، ومن حسن حظها أن الخطاب الأدبي يستجيب لها بحكم نظامه الرمزي المفتوح وغير النهائي، وبحكم هويته المرنة القابلة للتفاعل مع الهويات المحيطة بها.

لم ينشغل الباحثان ضاهر وغالي بفكرة المصطلح وخصوصيته، بل اكتفيا بإسقاط المصطلحات الفلسفية الجاهزة على النصوص الشعرية، وكأنهما مقتنعان بإمكانية أن تؤدي هذه المصطلحات الفلسفية الموظفه هنا دورها الواصف دون عناء، ودون أن يتساءلا عن خصوصية كل من الخطابين الأدبي والفلسفي، وكأنهما قد اقتنعا بأن المصطلح الفلسفي مصطلح عابر للنصوص والمعارف يمكن أن يؤدي مهمته في كل البيئات.

إن هذه المقاربة الفلسفية رغم أنها ستضيف للنقد فهما آخر جديدا بالنص الشعري لم يكن معروفا سابقا، غير أنها ستضيف مشكلات أخرى إلى النقد الأدبي الذي يعاني أصلا من أزمتين كبيرتين هما: أزمة المنهج وأزمة المصطلح إذا اعتبرناهما أزمتين منفصلتين.

ومع ذلك فقد اتسمت كتاباتهما النقدية بقدر من الصرامة العلمية في توظيف

المصطلحات الفلسفية، وإن كان صنيعهما يتطلب مرونة تحفظ خصوصية النص لأن " للنقد جيرانا عديدين، وأن على الناقد أن يقيم الصلات معهم بشكل يحفظ له استقلاله، فقد يحتاج لمعرفة شيء من العلوم الطبيعة، ولكن عليه ألا يضيع الوقت في تقليد مناهجها"[1].

على عكس عادل ضاهر ووائل غالي، كان زكي نجيب محمود يركز على جمالية النص؛ إذ إنه كان قريبا من النص ومن صاحبه، واهتمامه كان منصبا على قيمة الأدب، وهو بذلك يوفي النص الشعري حقه، النص عند ضاهر قيمته في معرفيته وبالتالي لا يركز على النص في ذاته إنما ينتقل منه إلى غيره.

ويمكن إجمال خصائص المقاربة الأنطولوجية للشعر عند وائل غالي وعادل ضاهر في النقاط التالية:

1 -التركيز على الأثر، أثر التجربة الشعرية لدى أدونيسوسواه من الشعراء؛

2 -الإسترسال الإنطباعي المغلف باللغة الفلسفية،

3 -الإحالة على مراجع وأسماء فلسفية كثيرة؛

4 -ربط الشاعر بالفيلسوف ومحاورته على هذا الأساس؛

5 -الإستغراق في مسائل فلسفية على حساب النص؛

6 -التركيز على خاصية الشعر الرؤيوية، الشعر معرفة؛

7 -إعتماد مصطلح أنطولوجي خالص:الذات، الحرية، الجسد، الصرورة، الصيرورة، واغفال البعد البلاغي بكل تفاصيله اللغوية، العروضية، البنائية؛

8 -التجريد وهو من خصائص الخطاب الفلسفي.

---

[1] _ نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامع الأردنية عمان، الأردن، د ط 1991، ص ص 22، 23.

الفصل الرابع

المقاربة التأويلية للشعر

تسعى المقاربة التأويلية بما هي مقاربة فلسفية للشعر إلى تجاوز البحث في المعنى بدلالته اللغوية إلى البحث في دلالة المقاصد البعيدة للنص، أي البحث في مقصد المعنى، ليس المهم هنا ماذا قال الشاعر، فهذا من باب التفسير، ولكن المهم هو ما معنى هذا الذي قاله. كان التأويل يأخذ معنى واسعا وفضفاضا إلى أن بدأ التفكير فيه علميا مع شلاير ماخر والدراسات اللاهوتية ثم تطور في منعطفات متعددة إلى أن أصبح اليوم بمثابة مشروع معرفي أو نظرية فلسفية قائمة بذاتها تسمى التـأويلية أو الهرمنيوطيقا، مما يتطلب التتبع التاريخي لرحلة المفهوم.

التأويلية/الهرمينوطيقا

اشتقت كلمة الهرمينطيقا من الفعل اليوناني hermeneun ويعني يفسر ويوضح، والإسم hermeneia يعني التفسير والتوضيح والأصل اليوناني للكلمة، استعمال آليات ومساعدات لغوية للوصول إلى كنه الأشياء واللغة هي الآلية الأولى لعملية الفهم[1].

أطلقت كلمة هرمينوطيقا /تأويلية في الفلسفات القديمة على تلك الدراسات اللاهوتية التي تعني بتأويل النصوص الدينية بطريقة خيالية ورمزية، وابتعادا عن المعنى الحرفي المباشر، إذ تحاول البحث في المعاني الحقيقية والتعمق في أغوار النص المقدس.

وينبثق مفهوم التأويل من التطورات التي حصلت في المسارات الفكرية والنقدية مسايرا تطوراتها المعرفية باعتباره جهدا عقليا يحاول الوقوف على النصوص في انفتاحها اللانهائي لاستكشاف الدلالة التي ترتبط بمفهوم القراءة، ومن ثم تصبح العلاقة بين القراءة والتأويل جدلية تقوم على التفاعل المتبادل بين النص والقارئ الذي يحدد آليات القراءة وإجراءاتها المنهجية.

وقد تطور مفهوم الهرمينطيقا في العصر الحديث ، فانتقل من البحث في

[1] _ عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير، رؤية للتوزيع والنشر، القاهرة، مصر، د، 2007، ص34.

الألوهيات إلى مجالات أكثر لتشمل العلوم الإنسانية: كالتاريخ، وعلم الإجتماع، وعلم الإناسة والنقد الأدبي.

الهرمينوطيقا عند شلير ماخر

اتسع مجال الهرمينوطيقا، وأعطيت له دلالات أخرى مع شلايرماخر، فحول المصطلح من نطاق اللاهوت، وتفسير النصوص الدينية إلى تفسير كل النصوص، وقدم شلايرمارخر هرمينوطيقية موضوعية objective hermeneutique، تقوم على فهم الوسائط اللغوية التي يسلكها ويعتمدها المؤلف للتعبير عن فكره، يقول: "إن مهمة الهرمينوطيقا هي فهم النص كما فهمه مؤلفه، بل أفضل مما فهمه"[1].

فعلى يد شلاير ماخر تخلت التأويلية عن مهمتها الأولى والمتمثلة في متابعة المعنى لتصب جل اهتمامها على وضع القوانين والمعايير التي تضمن الفهم المناسب للنصوص أيا كانت هذه النصوص في تحققها الملموس [2].

الهرمينوطيقا عند ويليام دلتاي

إن الأسس التي وضعها شليرماخر في عملية الفهم فتحت الباب أما نظريات أكثر شمولية على يد الفيلسوف دلتاي، إذ عرفت التأويلية معه بعدا جديدا، فهو يرى أن الفهم في العلوم الإنسانية يناظر التفسير في العلوم الطبيعية، فإذا كان التفسير يهتم بربط أحداث ملاحظة بعضها بالبعض الآخر، وفقا لقوانين الطبيعة، والتي لا تخبرنا عن الطبيعة الداخلية للأشياء ولا عن العمليات التي تقوم بدراستها، فإن الفهم يحاول أن ينفذ إلى المعاني الموجودة داخل الأشياء أي المعاني التي تمكنت من معرفة الحالات الباطنية الخاصة بنا، بمعنى أن الفهم يرتكز على ما تسميه **بالرؤية الداخلية** للطبيعة البشرية التي نمتلكها جميعا"[3].

---

[1] _ سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، د ط، 2002، ص87.

[2] _ شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية بيروت، لبنان، دط، 2007، ص24.

[3] _ محمود سيد أحمد، فلسفة الحياة، دلتاي نموذجا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، مصر، دط، 1989، ص61.

ومن هنا فإن التأويل الصحيح عند دلتاي يمكن أن يستنبط من طبيعة الفهم حيث يقول:" يهدف التأويل إلى عملية فهم التعبيرات والإشارات والرموز التي تمثل الأساس الذي يبني عليه معرفتنا بذاتها ومعرفتنا بالآخرين، وينطلق هذا الفهم، عندما تستيقظ التمثلات العقلية عبر تدفق الأحداث النفسية لما يحدث بداخلنا" [1].

الهرمينوطيقا عند هيدجر

أما هيدجر فقد حاول أن يبحث عن منهج يكشف عن الحياة من خلال الحياة ذاتها، أو تفسير مفهوم الوجود عند الإنسان بطريقة تكشف عن الوجود ذاته، "واعتناق هذا الفكر كفيل، فيما يرى هيدجر، بالقضاء على كل الصيغ المجردة والمفاهيم الجوفاء، ويستبعد أيضا المشكلات الزائفة التي تحجب الظواهر والمعطيات بدلا من أن تتكشفها "[2].

كما استخدم هيدجر المنهج الفينومينولوجي في تعليله للوجود الإنساني في " خبرة أساسية هي خبرة الوجود في العالم، فالإنسان يحيا في حال الفهم للوجود يسميها دازاين الفهم الأنطولوجي للوجود[3].

أقام هيدجر الهرمينوطيقا على أساس فلسفي، واعتبر الفهم هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود، فرفض فكرة الوعي الذاتي وعلا عليه، فوحد الفن بالفلسفة في مهمتها الوجودية.

الهرمينوطيقا عند غادامير

استند غادامير إلى تطبيقات هيدجر، ونظر لتأويليته في كتابه " الحقيقة والمنهج" مبادئ فلسفة التأويل 1965، وتوصل إلى أن الهرمينوطيقا منهجية للعلوم الإنسانية

---

[1] _ دلتاي، philosopherof the human studies، ص 314 نقلا عن عبد الحكيم درقاوي، نظرية الهرمنيوطيقا من شليرماخر إلى بول ريكور، مجلة أنفاس، الجمعة 12 ديسمبر 2014 ، www anfasse org

[2] _ رجب محمود، لمحات من فلسفة هيدجر، دار الثقافة الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1974، ص ص 25، 26.

[3] _ ابراهيم أحمد، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط

ولكنها محاولة من أجل فهم الحقيقة[1] فهو يرى أنه ليس من الضروري وضع منهج للفهم للفهم العلمي بل الذي يهمه هو المعرفة والحقيقة.

الهرمينوطيقا عند بول ريكور

في المشروع الفلسفي لبول ريكور تصبح قراءة النص ليست مجرد لعبة لغوية في نطاق الزمن والعلامة أو تكهنا عبقريا في سبيل إدراك المقاصد المخفية للمؤلف وإنما القدرة التأويلية على تشكيل عالم النص في ضوء مادته بالموازاة مع تشكيل عالم الذات أو نسج رؤية بواسطة النص.

وهكذا امتد الزحف الهرمينوطيقي مع بول ريكور الذي ركز أساسا على تفسير الرموز واعتماده على العلامات وخاصة في كتابه "نظرية التأويل" 1976 الذي كان ثمرة مراجعاته النقدية وإطلاعاته المتبحرة على المناهج النقدية التي أتاحت له الإغتراف منها: سيميولوجيا غريماس، التحليل النفسي عند فرويد، بنيوية ليفي ستراوس ومنطقية الفلسفة الأنجلوسكسونية، ومفاهيم أرسطو، كانط، هوسرل هايدجر، فكانت تأويلية ريكورتجاوزا مستمرا، إنها دينامية المعنى في تحوله وتطوره.

التأويل عند العرب

لا شك أن الهرمينوطيقا تمثل الآن واحدا من التيارات الأساسية في الفلسفة المعاصرة، ولا شك أيضا أن هذا التيار أو الإتجاه الفلسفي، قد تشكل في صورته المعاصرة من "داخل الفلسفة الألمانية بدءا من شليرماخر، ودلتاي إلى غادمير فحتى بول ريكور[2]"

ولكن التأويل خاصية في التفك ير البشري، وليس طارئا على فكرنا ولا وافدا على تراثنا، بل هو خاصية ذاتية نمت في أحضان العلوم العربية، فتركيز التأويلية على

---

(1) _ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص21.

(2) _ حفناوي بعلي، اشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب النقدي المعاصر، منتديات ستار تايمز، ، 10 10 2011 www startimes com

علاقة المفسر بالنص ليست قضية خاصة بالفكر الغربي، وإنما هي قضية لها وجودها التليد في التراث العربي القديم والحديث، ففي هذا التراث وعلى مستوى تفسير النص الديني نشأ تمايز بين ما أطلق عليه " التفسير بالمأثور" وما أطلق عليه "التفسير بالرأي "، وذلك على أساس أن الأول من التفسير يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة اللغوية والتاريخية التي تساعد على فهم النص فهما موضوعيا، أما التفسير بالرأي أو التأويل فقد نظر إليه على أساس أنه تفسير مجازي، لأن المفسر لا يكتفي بالحقائق اللغوية والتاريخية التي تحيط بالنص إنما يضيف عليها فهمه الخاص لمنطوقها ورؤيته الذاتية لمدلولاتها، وبذللك يكون التأويل فك رموز هذه اللغة وتحرير المعنى من فعل الكتابة وفتح عالمها على الذات[1].

في هذا الفصل سنحاول الوقوف عند مقاربة أخرى ربما تكون أكثر تطورا وتميزا، وهي المقاربة التي أنجزها عبد العزيز بومسهولي من خلال كتابين، وقد اختار الباحث أن يكون شعر أدونيس أيضا هو مادته التي سيجري عليها تحليلاته.

لماذا أدونيس مرة أخرى؟

يشرح عبد العزيز بومسهولي سبب اختياره للشاعر أدونيس بقوله: " وقد اقترحنا في هذا العمل النقدي أن نتناول عملين أساسيين في المشروع الأدونيسي الكبير هما: "**أبجدية ثانية**"، و"**الكتاب، أمس المكان الآن** "، لأنهما يستعيدان الحوار مع التاريخ، من حيث كونه لغة دالة على الكينونة، فالشاعر هنا يصغي إلى ما قيل ثم يؤوله من جديد، وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا وبالتالي يعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي بالوجود التاريخي، وهي إمكانية عميقة لفهم

[1] _ للتوسع يراجع: مصطفى السعدني، تأويل الشعر، قراءة أدبية في فكرنا النحوي، جامعة بنها، جامعة أم القرى، دط، 1992.ص6.

الكينونة التي تشملها جميعا حاضرا وماضيا ومستقبلا" [1]ويقيم علاقات جديدة بين الكون والإنسان ويؤسس خطابا حفريا في الوجود، وبالتالي" كان الشعر بالنسبة لأدونيس رؤية مفتوحة على المستقبل، فلا شيء يقيني، ولا حقيقة وراء الشعر، وهو مفتوح على الدلالة الرمزية المتعددة، ويقيم علاقات جديدة بين الأشياء والأسماء، وكأني به يدمر العلاقات المألوفة ويحدث خلخلة في البنى العميقة للثوابت المركزية في الرؤية التقليدية[2].

من خلال هذه السمات التي تميز شعر أدونيس عن سواه، والتي تعني أن الشعر ذاته يقوم بدور تأويلي للتاريخ والانسان اختار عبد العزيز بومسهولي، أدونيس ليكون محل دراسة فلسفية مبنية على منهج تأويلي لاستبطان النص الشعري الأدونيسي، وهذا ما يتوافق مع ما قدمه وائل غالي في قراءته لشعر أدونيس بالذات فقد حاول " الشاعر أن ينتج في الكتاب، نصوصا خارجة عن التحديد ولا تستطيع معايير الأجناس الأدبية تسميتها وهي شبيهة بالنص القرآني الذي لا يصنف إلا من خلال معايير نصية داخلية، خاصة، وهو الوحيد المسمى كتابا، في حين أن الكتاب، اسم أطلقه الشاعر، يحوي نصوصا منفتحة دلاليا[3]"

هذا الإنفتاح التأويلي في شعر أدونيس يحتاج إلى رؤية نقدية تأويلية جديدة من أجل الكشف عن القضايا الداخلية التي لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال التأويل باعتباره تجاوزا مستمرا قادرا على تشكيل عالم الذات أو نسج رؤية بواسطة النص.

بومسهولي والقراءة التأويلية

يصرح بومسهولي بمنهجه في دراسته ويعلن أنه سيقارب شعر أدونيس مقاربة

---

[1] _عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 1998، ص11.

[2] _ ينظر: الشعر والتأويل، ص24.

[3] _ وائل غالي، الشعر والفكر، ص92.

تاويلية، يقول:" هذه مقاربة ثانية لتأويلية أدونيس الشعرية، وقد توخينا في تأويلنا بما هو قراءة مفتوحة أن نكشف عن البعد التأويلي في الشعر، الذي يخترق اللغة ليعيد بناء فهم آخر للوجود، فهو يبني تمثلاته الجوهرية على أساس نفي الواقع الجاهز من جهة، ومجاوزة إنعكاساته التي تحول دون تحقيق الإستيعاب الكوني للوجود من جهة ثانية، وهنا يضحى الشعر ميتافيزيقا بعدية، فهو وإن كان يؤسس لرؤية المابعد، رؤية لا تقف عند حدود أشكال الطبيعة المباشرة للعالم، في أنه يخترق التصور الميتافيزيقي ذاته، الباحث عن المطلق عن الكليات عن الجوهر الوحيد، ليكشف التعددية والإختلاف الكامنين في الأشياء والظواهر وفي الميتافيزيقا البعدية للشعر تكون الفاعلية الرمزية للنسيبة الظنية للإحتمال المشروع المفتوح لتحولات الفضاء، هذا الفضاء الخالق الذي ينتج تأويل الكينونة" [1].

يسمح التأويل للناقد أن يقوم بمساءلة الذات وإقامة الحوار معها ليكشف عن تمظهرات انفلات كينونة تدرك وجودها الحسي بتجاوز حركة السلب، وعائق الظهور، وقد حدد بومسهولي كيف أن الشاعر يؤول العالم شعريا، ثم تطرق وبنظرة تأويلية، إلى أن أدونيس يبلغ ذروة تفجير الرؤيا الإستبطانية، بخلقه لكون شعري متميز سمته التشاكل حيث تتداخل في تجربته الفريدة، تشكيلات خطابية متعددة، بعضها يمكث في التراث الصوفي الإنساني القديم؛ تراث النفري على وجه الخصوص، وبعضها الآخر يطفح من رؤيا معاصرة، من خلال هذا التشاكل يتمكن الشاعر من اختراق الخطابين معا القديم والمعاصر[2]، ومن ثم كان لزاما أن يفتح عبد العزيز بومسهولي عتبات تأملية داخل نصوص أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن، وأبجدية ثانية، لولوج باب التأويل الشعري المنفتحوهو بهذا يكون"قد ظفر برؤية جديدة وتعامل مختلف، أضاف إنجازا هائلا للشعر العربي".[3]

---

[1] _ عبد العزيز يبو مسهول، الشعر والتأويل، ص116.

[2] _ حفناوي بعلي، اشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب النقدي المعاصر. www startimes com

[3] _ عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 1998، ص11.

أما كتابه النقدي الثاني " الشعر، الوجود، والزمان" الصادر عن أفريقيا الشرق 2002 فهو محاولة للتأسيس النظري لماهية الشعر ووظيفته، إذ يدرس فيه الشعر باعتباره شكل الوجود الذي يعرفه الإنسان معرفة أفضل من معرفته بالأشكال الأخرى، وهو يحاول أن يجعل من الشعر نافذة يطل منها على الوجود، والشعر باعتباره يوجد ككينونة في الزمان فهو بهذا يضع الشعر بين محكين، الوجود والزمان لتبقى" العلاقة بين الشعر والزمان مسألة جد معقدة لأنها تدخل في صلب أسئلة الوجود"[1]

الوجود ــ الشعرـــ الزمان

إن خصوصية الفلسفة في ذاتها، في بنائها وبنيتها، وفي آلية التفكير مع اختلاف مناهجها، وفي تباين مناهجها المعرفية ذاتها، وفي افتراضاتها المنطقية للمستقبل، وفي وعيها الشديد بموضوعية الحال البشري وموقفه، معرفة ووجودا، وفي كل ميادين الحياة العلمية والإنسانية والثقافية، هي التي تحقق هذه الصورة للنقد الأدبي، كل وفق رؤيته " كما أرى العالم أصوره".

وحسب بومسهولي، وانطلاقا من النظرة التأويلية للشعر، فنحن بحاجة إلى فهم الوجود بالشعر، فقد كان نتشه شاعرا، وأغلب ما وصلنا عنه من الجانب الفلسفي هوفي الحقيقة هواجسه الشعرية، وكذلك كان هيجل شاعرا وعالم جمال، وكان المعري شاعرا وفيلسوفا، فعلى النص الشعري أن يتمتع بالسلطة المعرفية المفضية إلى العالم.

ويطرح بومسهولي إشكاليته حول الدور الذي يقوم به الشعر في إثارة الأسئلة الأنطولوجية الكبرى، وكأن الشعر مدخل إلى الفلسفة لكونهما يبحثان، في الأصل، في إشكال المعنى، كلاهما يكشف ما خفي من معاني الإنسان والوجود، لذلك فالشعر" مساءلة حيوية للوجود، فكيف تتحدد هذه المساءلة؟ أو بالأحرى كيف يثير الشعر أسئلة الوجود التي يعيد من خلالها كشف التوتر الحيوي للوجود الناطق؟ وكيف يعبر

[1] _ عبد العزيز بو مسهولي الشعر، الوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2002، ص127.

نحو الإستنارة المبددة للعتمة، هذا ما سنحاول ملامسته في هذا البحث النظري، الذي ينحو منحى ابستمولوجيا تأويليا تعدديا يفهم الشعر باعتباره ممارسة كاشفة تعيد قراءة الوجود"[1].

عتبة العنوان

لم تكن التحولات التي دخلت على الكتابة النقدية الحداثية حكرا على الجانب الرؤيوي فقط، بل رافق التبدل في الرؤية والنظر إلى النقد وقضاياه، تبدل في الشكل، إن هذه الرؤية الجديدة، هي التي أملت على الناقد أشكالا تعبيرية جديدة، ولعل هذا التبدل في الرؤية هو الذي جعل الكتابة النقدية والأنماط الخطابية تختلف باختلاف تصورات وخلفيات النقاد الفكرية والأيديولوجية.

فالحركة الحداثية لم تقتصر على مضمون الخطاب النقدي بل أولت اهتماما كبيرا بشكل الخطاب المصاحب للنص، وخاصة العنوان.

لقد أهمل العنوان كثيرا، سواء من قبل الدارسين العرب أم الدارسين الغربيين، قديما وحديثا؛ لأنهم اعتبروه هامشا لاقيمة له، وملفوظا لغويا لا يقدم شيئا لماهية النص الأدبي، لذلك "تجاوزوه إلى النص، كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص، ولكن ليس العنوان الذي يتقدم النص ويفتتح مسيرة نموهمجرد اسم يدل على العمل الأدبي لقد صار أبعد من ذلك بكثير، وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة له، لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعلياته [2] ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا؛إذ شهدت الدراسات والأبحاث السردية إهتماما كبيرا بالعتبات كما عند جيرارجونيت، أو هوامش النص عند هنري ميتران، أو العنوان

---

[1] _ بو مسهولي، الشعر، الوجود والزمان، ص8.

[2] _ينظر: علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، علامات في النقد، المجلد6، الجزء 23، السنة 1997، ص ص 100- 101

بصفة عامة عند شارل كريفل ما يسمى باختصار النص الموازي.

يعد العنوان أول الفواتح النصية التي تستدعي انتباه القارئ نظرا لاحتلاله واجهةالكتاب، فالعنوان، حسب جيرار جونيت" هو نص ابتدائي أو سابق، ينتجه الكاتب[1]"وبه يوجه القارئ نحو عملية فك شفرة النص عبر تأويله باعتباره خطابا واصفا للنص الأساسي.

ويرى لوي هوك أن" العناوين التي نستعملها اليوم ليست هي العناوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور[2]"

لقد صاغ بومسهولي عنوان كتابه "الشعر والت أويل"، بشكل لافت منذ البداية وجعله مثيرا وكاشفا عن موضوعه ومنهجه ورؤيته الجديدة لأنه على علم بأن " لابتداء الكتاب فتنة وعجبا [3]"وأن تلك العلامات اللسانية من كلمات وجمل تسهم في تعيين موضع الكتاب والإشارة لمحتواه الكلي، فبالإضافة إلى قيمته الجمالية التي يبثها فيه الكاتب /الناقد، فإن للعنوان وظيفة إغرائية تدفع بفضول القراء للكشف عن خبايا النص وطقوسيته وبراعته في الكتابة النقدية.

وإذا ما انطلقنا من عنوان الكتاب موضوع الدراسة "الشعر والتأويل"؛ فإن أول ما يستوقفنا فيه هو تلك الحالة التي يخلقها العنوان من الحيرة فهل هذا العنوان الذي وضعه بومسهولي يتماشى مع المتن؟ أم أن فيه نسبة من التشويش على القارئ؟ فتدفع متلقي هذا الخطاب النقدي للكشف عن أغوار النص الذي يصبح في مثل هذه الحالة شرطا للعنوان، ليتنزل بذلك العنوان منزلة اللغة الشارحة لمتن النص، فيتم تبادل

---

[1] _ جيرار جونيت، عتبات.

[2] _ عبد الحق بلعابد، حيرارجونيت عن النص إلى النص، الدار العربية للعوم ناشر، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص66.

[3] _ الجاحظ، الحيوان، / تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون دار احياء التراث الغربي، بيروت، لبنان، المجمع العلمي العربي الاسلامي، بيروت، لبنان، دط، دت، ج1، ص88 .

الأدوار بين النص والعنوان المقترن به، يتحول العنوان إلى خطاب واصف للنص النقدي. وقد تجسدت العلاقة الرابطة بين اللفظتين: الشعر، التأويل، بصورة قوية داخل النص.

فالعنوان، باعتباره عملا واصفا لخطابه النقدي يأخذ دلالته ويستمد مشروعيته من مرجعية النص الذي يعنونه، أي من داخل النص، فالقراءةالمتفحصة للنسق النقدي هي التي تفتح بعض مغاليق العنوان واستفهاماته، وتجيب عن الكثير من الأسئلة التي تخامر ذهن القارئ من مثل: ما الذي يطرحه الشعر؟ ما وظيفة الشعر؟

يستدعي العنوان في غالب الأحيان أسئلة وتعليقات، يأتي الجواب عنها من داخل النص، وهذا ما يجعلنا نعتقد أن المعنى الدلالي للعنوان لا يكتمل إلا بعد قراءة النصوص التي تعنونها، وبالتالي تحقق للعناوين خطابا واصفا للنص النقدي.

هناك قصد معتمد في اختيار العنوان:" الشعر والتأويل"، فهو باختياره لهذا العنوان الرئيسي لكتابه، يوجه القارئ بل ويجبره على قراءة الشعر في ضوء المنهج التأويلي – التأويل أساس العلاقة بين الكائن والكينونة –، ويؤكد بأن تركيزه سيكون على التأويل من خلال دراسته لديوانين ميزت المحطة الثانية –وهي المحطة التأويلية-من شعرية أدونيس، وهما أبجدية ثانية، الكتاب.

واللافت أن الباحثين الفلسفيين في النقد يسعون إلى محاكاة عناوين الكتب الفلسفية الكبرى مثل الوجود والعدم، والكينونة والوجود، الزمان والسرد، الحقيقة والمنهج، وعلى هذا المنوال جاءت كتب الباحثين العرب، الشعر والوجود لعادل ضاهر والشعر والفكر لوائل غالي والشعر والتأويل، والشعر: الوجود والزمان لعبد العزيز بومسهولي، لا شك أن الرغبة في المحاكاة كانت وراء ذلك إضافة إلى الثقل المعرفي الذي تتمتع به ألفاظ مثل الوجود والزمان والفكر.

بعد كل الأسئلة التي تخامر ذهن القارئ حول إشكالية الشعر والتأويل، وحتى لا يشوش على القارئ ويحدد، بل ويوجه قراءة القارئ، يعتمد بومسهولي على العنوان

الفرعي المدعم للعنوان الرئيسي لإماطة اللبس على ما يحمله هذا العنوان الكبير، ومحاولة منه توضيح الهدف من الخطاب، وتخصيص المدونة محل الدراسة بإشكالية كبيرة كالشعروالتأويل، يضع عنوانا فرعيا هو "قراءة فلسفية في شعر أدونيس" ليؤكد مرة أخرى على أن نظرته للشعر، هي نظرة فلسفية تقوم على خلفية تأويلية لشعرية أدونيس التي هي عبارة عن ممارسة هرمونيطيقة يحضر في صلبها سؤال الذات والكتابة، كإثارة لأبعاد الكينونة المتعددة التي تخضع لآلية الكشف بما هو فهم وتأويل[1]

وهكذا بدأت العناوين الداخلية تكشف عن التفاصيل المضمرة داخل العنوان وأصبحت تتجلى تباعا من خلال مساءلة الذات، وإقامة الحوار معها بشأن علاقتها بالتراث واللغة، وبالزمان والمكان عبر اللغة، وحدد كيف يتم تأويل الشعر للعالم شعريا ثمتأويل التاريخ، من هذه النقطة يؤكد عبد العزيز بومسهولي بأنه كان لازما فتح عتبات تأملية داخل نصوص أدونيس الشعرية لولوج باب التأويل الشعري المنفتح، وبالتالي جاءت عناوين الكتاب الفرعية خادمة للعنوان الأساسي، وكلها تحمل كلمة تأويل.

"الشعر والتأويل"	قراءة في شعر أدونيس
العنوان الرئيسي	عنوان فرعي I

عناوين فرعيةII داخلية

- عتبة **التأويل**
- الكتاب: مغامرة **التأويل**
- **تأويل** التاريخ
- **تأويل** السيرة الشعرية
- الفضاء و**التأويل**

[1] _ عبد العزيز بو مسهولي، الشعر والتأويل، ص74.

حتى أن الكلمة الأولى في السطر الأول؛الكلمةالإفتتاحية للكتاب، هي "**الشعرتأويل**" ليؤكد فاعلية القراءة التأويلية في استبطان الخطاب الشعري الحداثي.
لتصبح العناوين الفرعية بمثابة المرتبة الرابعة أو المتن الرابع للخطاب الواصف

المتن الواصف الأول: الخطاب النقدي كتاب الشعروالتأويل.

المتن الواصف الثاني: العنوان الرئيسي للكتاب، ونقصد به المفهوم الواصف الشعر والتأويل.

المتن الواصف الثالث: العنوان الفرعي، قراءة في شعر أدونيس.

المتن الواصف الرابع: العناوين الفرعية الداخلية للكتاب: عناوين الفصول والمباحث.

إنها سيرورة الوظيفة الميتالسانية للنص.

اللغة الموضوع ⟵ لغة واصفة

↓

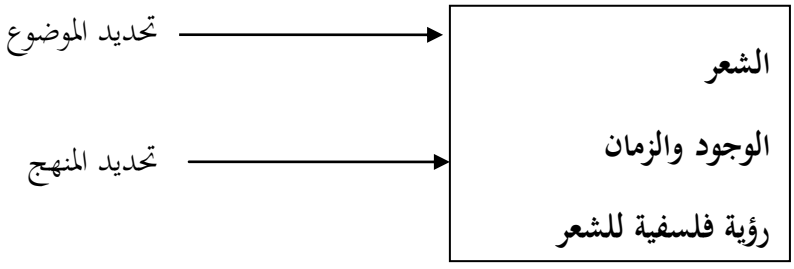
لغة موضوع ⟵ لغة واصفة

↓

لغة موضوع ⟵ لغة واصفة.

الكتاب الثاني: الشعر: الوجود والزمان

عتبة الكتاب



يضع بومسهولي الشعر بين مفهومين أنطولوجيين كبيرين هما: الوجود والزمان، وهو متأثر في ذلك بالفلاسفة الغربيين في عنونة الكتب كما أشرنا سابقا، ولكن السؤال المطروح: لماذا الوجود والزمان في المقاربة الفلسفية للشعر، يقول بومسهولي: "ونحن هنا تماشيا مع هذا التصور الفلسفي، لا يمكن أن نعتبر الشعر إلا كإشارة للإنفتاح الكوني، إشارة للجوهر الإنساني في العالم، كوجود تأصيلي في الهناك إن الشعر بقدر ما يبعث التسمية ويكشف نداءات التكينن بوضع الأشياء، منتصبة أمام الرؤية فتتخذ بعد التمظهر في فضاء التجلي والبينونة فإنه يخلق ما به يصير الوجود اختفاء باعتباره فعلا للتيه"[1].

الشعر: ممارسة كاشفة تعيد قراءة الوجود.

لماذا الشعر والوجود؟

في رأي هيدجر، لقد نسي جميع الميتافيزيقيين الغربيين، من أناكسمندر إلى نيتشهالحقيقة بنسيان الوجود. ومن أجل استدراك ذلك يتناول ماهية الشعر كتأسيس لما عجز الفلاسفة عن تأسيسه، إن ما يقصده هيدجر هو إعادة الإعتبار للوجود الذي تم نسيانه والتفكير في الشعر على أنه مساءلة للوجود تخلص الإنسان من هيمنة التقنية وسيادتها، فنحن نعيش في عصر يصفه أدورنو وهوركهامر بعصر هيمنة العقل الأداتي والحسابي[2]. والتفكير في الوجود يقتضي تخليص الإنسان من هيمنة التقنية وسيادتها، ولأن الفلسفة صعب عليها أن تساعد الإنسان على أن يحقق خلاصه من هذه الهيمنة، فقد أوكل هيدجر المهمة إلى الشعراء، وبالتحديد للشاعر هولدرلين "إن هولدرين

---

[1] _ بومسهولي، الشعر، الوجود والزمان، ص 7.

[2] _ ادغار موران، من أجل عقل متفتح، تر: محمد سبيلا، تساؤلات في الفكر المعاصر، دار الأمان للنشر والتوزيع، د ط، 1987، ص14.

بالنسبة لي ليس شاعرا عاديا، يمكن أن تكون أعماله مواضيع بحث بالنسبة لمؤرخي الأدب، إنه بالنسبة لي هو الشاعر الذي يشير إلى المستقبل، والذي ينتظر الإله [1]".

إن هولدرلين هو أعظم الشعراء عند هيدجر لأنه يبين ماهية الشعر، وتكمن ماهية الشعر في تبيان الباروزيا أو الحضور المطلق للوجود.

إن الذي يظل، وبشكل محدد، هو ما يمكن نعته بـ "الهارب، المتسرب" لذا، واعتمادا على طروحات هيدجر، يعيد عبد العزيز بومسهولي في كتابه، "الشعر، الوجود والزمان" طرح سؤال الوجود من خلال البحث عن ماهية الشعر الفلسفية، حيث تمارس اللغة فيه قول الحقيقة، حقيقة الوجود، وهو في الوقت ذاته مجال للتفكير فيما عجزت الفلسفة عن التفكير فيه منذ اللحظة الأفلاطونية، الشعر خيار فلسفي لكسر انغلاق الميتافيزيقا، وممارسة تجربة جديدة في التفكير.

يراهن بومسهولي على شجاعة القول الشعري في قول حقيقة الوجود، لأن الإنسان أصبح بعيدا عن كل متعال، وما عاد باستطاعته الوصول إلى أي أساس، وهذا نتيجة سيطرة العلم والتقنية، إنها فترة كسوف الوجود أمام الموجود، بتعبير هيدجر، ولا سبيل إلى خروج الفلسفة من هذا الوضع إلا برجوعها إلى الأصول الأولى التي قامت عليها عند أوائل الفلاسفة الذين تقدموا على سقراط هيراقليط، بارميندس، أناكسمندر، وهي الشعر[2].

الشعر: الوجود والزمان

يروم بومسهولي التماس أبعاد الممارسة الزمنية في عملية تأويل الكون بواسطة الشعر، "ففي الشعر والزمن تساوق وقرابة من جهة كون كل منهما تجسيدا للوعي، وهذا

[1] _ حوار مع هيدجر، المجلة الألمانية، ديل شبيغل، سبتمبر 1966، تر: حسونة المصباحي، العرب والفكر العالمي، ع 4، خريف 1988.

[2] _ ينظر: بول دي مان، تفسير هيدجر لهولدرلين، مجلة نزوى، تر: سعيد الغانمي.

ما يسوغ الخوض في مسألة الزمن والشعر باعتبارهما مصطلحين يتخالفان شكلا ويتحالفان كنها وجوهرا ووظيفة[1].

من هنا كان الشك الشعري محققا لأسئلة فلسفية يعري بوضوح كل أشكال النقص التي تسم الكون، فلم يعد الكون وفق هذا المنظور الفلسفي "قابلا للاحتساب الزمني، إنما هو مجرد حيز زمني يقلبه الشاعر تقليبات مختلفة لغاية تأسيس نظام قيمي وأخلاقي بديل"[2].

انطلاقا من التحليلات المقدمة سابقا، جاء عنوان كتاب بومسهولي ليعكس موضوع بحثه الفلسفي، وقد تجسدت العلاقة الرابطة بين اللفظين الوجود والزمان وبؤرة البحث "الشعر" بصورة قوية داخل المتن، فالعنوان الذي وضعه يتماشى مع متن الكتاب.

التأسيس النظري

توالت حركات التجديد الشعرية لتمنح الشعر في كل مرة مفهوما يخرق مكونات البناء الشعري الجاهز، ولم يقف التنظير للشعر عند كسر بنيته، بل شمل مضامينه ورؤاه، فأصبحت القصيدة رؤيا تتطور حسب نمو وكثافة الحقل الشعري، ودرجة انفتاحه على العالم، ومستوى ثرائه وقدرته على التعبير عن الوجود، حيث يتلاحم الحلم والرمز والأسطورة.

لقد كان لهيمنة المناهج النقدية والنظريات الأدبية الغربية في القرن العشرين وإلى غاية اليوم، على الدراسات العربية، تأثير متعدد الأبعاد، فهناك من يستحسن هذه العلاقة، وهناك من يراها نوعا من التغريب، وهناك من يقف موقفا وسطيا يحاول الإفادة من الفكر النقدي الغربي دون التورط في التبعية المطلقة أو في عدمية إلغاء التراث العربي.

---

[1] _ يراجع: عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص 15.

[2] _ عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، دط، 1988، ص ص 16-17.

من خلال هذا الجدل المحير، اختلفت صورة الشعر ومفهومه؛ باختلاف الأجيال والثقافات والنظريات الجمالية والفلسفية والإيديولوجية وغيرها، ففي كل مرة تقدم صورة مغايرة عن الصورة المتداولة عن مفهوم الشعر ووظيفته وتحاول استنهاض مجموعة من التساؤلات، لأن الشعر في ذاته يحمل معاني أخرى إضافة إلى المعنى الذي استقر في أذهاننا.

فالنقاد يناقشون ويتبنون وجهات نظر متباينة حول الشعر، وكيف يجب أن يكون، وماهي حدوده، فالطرح المستمر لأسئلة على غرار "ماهو الشعر" أي استئناف التأمل والعودة إلى البداية هو مؤشر على تزايد التردد إزاء طبيعة وأهداف موضوع التساؤل.

لقد تعددت التعريفات الخاصة بالشعر لدى بومسهولي، واكتنف هذا المصطلح التباس مفهومي شديد، ربما لأن الناقد لم يقدم مفهوما إجرائيا للشعر، بل إن كل ما قدم من جواب، في أغلب الأحيان، لا يعدوكونه مجرد تمظهر للغة، ولكن يبقى السؤال معلقا: لماذا نحتاج دائما إلى إعادة النظر في مفهوم الشعر، هل نظرتنا ستساعد في إعطاء مدلولات جديدة ومغايرة لما كان سابقا؟ أم أننا نحذو حذو السابقين ونوهم أنفسنا بالتغيير والتجديد؟

سعت المقاربات النقدية، بالرغم من اختلافاتها وتشابكها، إلى تحديد هوية الشعر، لكنها لم تصل إلى نتيجة تطمئن إليها، فالشعر في ذاته متحول ومتغير، لا يمكن الإمساك به، وذلك على عكس التعريفات في المجالات الأخرى التي تتضمن بؤرة معينة لنشاطاتها، فإذ تسعى مجالات التخصص الأخرى كالعلوم التجريبية للحصول على تعريف محددة لطبيعة مادتها وعملها، فإنها في الأخير تحصل على نتائج مرضية إلى حد بعيد، غير أننا لا نحصل على مثل هذه النتيجة بخصوص الشعر، بل إن كل المحاولات ستظل قاصرة وبعيدة عن ملامسة التحديد الكفيل برصد كل ما يمكن أن يتسع له هذا المفهوم.

تحولات الوعي بالشعر ⟵ الإنفتاح على المطلق

ما يزال الشعر عصيا على الدراسات الحديثة، لأنه يحوي في طياته أكثر من بعد (لغوي، نفسي، فلسفي....)، فيه ما هو مفهوم وما هو غامض، يعبر عن الحاضر والغائب والمستقبل، وعن الذاتي والإجتماعي، عما هوعقلاني وما هو لاعقلاني، فانفتاح الشعر يقابل هذا التركيب، مما يفرض تعددية أخرى في المعارف. يقول أدونيس: "لا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر، إنه يفلت من كل تحديد ذلك أنه ليس شيئا ثابتا، وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر (...) يجيء الشعر من أفق لا ينتهي ويتجه نحو افق لا ينتهي، ذلك أنه لا يجيء من معلوم مسبق، وإنما يجيء من مجهول لا ينكشف بشكل نهائي، لأنه في حاجة دائمة إلى الكشف"[1].

فضاء الوجود

يتجاوز عبد العزيز بومسهولي مفهوم الشعر السائد والمعروف، فهو يرى أن الشعر معرفة، وبهذا يسحب الشعر نحو الدلالات الفلسفية الكبرى (الوجود، الحقيقة، الوعي،) فكأنه يرغم الشعر على أن يسير في طريق المعرفة، ليقاربه من منظور فلسفي، ويبحث هويته كموضوع من موضوعات الفلسفة، لان التعريف سيحدد أسلوب المقاربة النقدية التطبيقية.

إذا كان الشعر معرفة، فهو" كشف واستجلاء واختراق لبنية العالم المرئي، وللمعرفة الجاهزة، أي تلك التي تصنف في دائرة المعروف، لا المعرفة الإستشرافية أو الإشراقية التي هدفها تحقيق لذة المعرفة التي لا تنتهي، فهي لا تكاد تحقق الإشباع اللذوي، حتى تبحث عن متعة أخرى، وإشباع آخر، إنها أشبه بحالة الهوس الإيروتيكي

[1] _ أدونيس، الثابت والمتحول: الجزء الرابع، صدمة الحداثة، دار الساقي؛ ص 246.

الذي لا يقنع بما هو مألوف وعادي"[1].

الشعر معرفة تصبو إلى إدراك المستور، وكشف الحجاب المعيق للرؤيا، فهو لا يقف عند حدود المألوف والمعروف إنما هو تجاوز وتخط لهما في اتجاه البحث عن المجهول، فالشعر معرفة الواقع السري للعالم، إنه "معرفة تبحث داخل الكهف لتنير الإقامة الجوهرية في غوره، والكهف في النهاية يكتسب دلالة ترميزية فهو في نهاية التأويل مسكن الكائن الحقيقي في العالم الموجود هناك كما يرى هيدجر" [2]. فالشعر، والحال هذه، رؤيا استبصارية تخول للشاعر أن يرتقي إلى درجة أسمى تجعله قادرا على اختيار الحد الفاصل بين الحياة الواقعية إلى حياة أخرى ما ورائية، إنه" في إشراقيته يستهدف تمزيق الحجاب، هذا العائق الإبستيمي الذي يحول دون رؤية أبعاد الكون الخلفية الماورائية، حيث هناك حيوات أخرى تتعدد ولا تتشابه، تتجاوز لتكشف عن الجوهر الأصلاني للوجود، جوهر الصيرورة والتجدد الأبدي" [3]. وبالتالي فإن الشعر يسعى لفهم وإدراك البنى الدلالية للعالم، هذه البنى المنتجة للمعاني اللامتناهية، فالشعر لا يقف عند الواقع العيني لأنه محدد، إنه يسعى إلى هدم مركزية الثابت ليبقى معلقا بسيرورة تأويلية باتجاه ما لم يعرف بعد "وهذا اللامعروف/ المجهول هو بالذات معرفة القصيدة"[4].

يشكل الشعر عند بومسهولي موقفا جديدا من العالم والأشياء أي أنه يتجاوز الظاهر إلى الباطن، ويتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة والحس، ليكشف علاقات جديدة تعيد القصيدة في ضوئها ترتيب الأشياء، وخلق عوالم جديدة.

إن التطور الذي حدث على مستوى النص الشعري في المرحلة الحداثية والمابعد

---

[1] _ عبد العزيز بومسهولي، الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب دط، 2002، ص 17.

[2] _ مطاع صفدي، في كتابة المعرفي-الحداثوي، مجلة الفكر العربي، ع78-79، ص 8.

[3] _ عبد العزيز بومسهولي، الشعر، الوجود والزمان، ص 17.

[4] _ نفسه، الصفحة نفسها.

حداثية صاحبها تطور في النقد الأدبي تأسس على فلسفة مبنية على سلسلة من القطائع "الانتقال من.....إلى....." أي الانتقال:

من المرئي (الرؤية) ← اللامرئي (الرؤيا)

من المعروف إلى المجهول

من هيمنة الواقع إلى هيمنة اللغة

المحدود إلى هيمنة اللامحدود

المعنى إلى اللامعنى (تعددية المعاني)

الاستعارة إلى الكناية

(نص مغلق) إلى (نص مفتوح)

الظاهر الباطن

الموجود ⟸ **الوجود**

يتجاوز الشعر عند بومسهولي أن يكون مجرد نظام بلاغي أو صيغة لغوية أن خطاب أيديولوجي أو شكل رمزي فقط، إلى أن يصبح بديلا وجوديا يتحقق في شكل عالم رمزي مواز للواقع، ولذلك فإن قيمته "تتجلى في كونها تمنحنا شكلا رحبا للإقامة في العالم، والإقامة في العالم بكيفية شعرية، قبل أن تكون إبداعا وإنشادا للقول الشعري، هي **صيغة وجود،** يتشكل على نحو جمالي، وجود يصغي لنداء الكينونة الذي يدعونا إلى أن نحيا في انسجام مع طبيعتنا الخاصة، ومع الطبيعة التي نتقاسم فضاءاتها، ومع عالم الذوات المشتركة التي لا نتقاسم معها القوت وحده، بل نتقاسم معها الإحتفاء بجمالية الوجود ورحابته وشعريته التي تنير لذواتنا سبل الإنفتاح على كل ما هو جميل فينا

وفي العالم من حولنا" [1]ومهمة الشعر لا تقف عند حدود المتعة الجمالية التي تمنحها القصيدة بصورها ورموزها وإيقاعاتها ومجموع الصور التي تخلقها، ولا تقف أيضا عند المعاني الانسانية والعواطف الشخصية الرفيعة التي تعبر عنها، بل إن الشعر" ينقذنا من عالم التفاهة والإبتذال"، وحاجة الانسان إلى الشعر هي حاجة وجودية، تسم ح له بأن يواجه العالم بقناع من الخيال يمكنه من مواجهة العوائق، إن ه يساعد على " تشكيل أفق جمالي لكينونتنا، بحيث لا نحيا وفق ما تجبرنا عليه الضرورة، بل وفق رغبات تمنح إقامتنا في العالم شكلها الجمالي"[(2)].

الشعر مغامرة تهدف إلى فتح دروب الحرية وتوسيع آفاقها للولوج في المجهول وهذا "ما يمكن من خلق إبداع يكشف المنحجب ويعري بؤرة التوتر الحسي الخالق دوما لأسئلة لا متناهية"[(3)].

الشعر عند بومسهولي ممارسة هرمينوطيقية يعيد من خلالها طرح أسس مساءلة الوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف الأشكال، ويتوخى من خلاله-أي من خلال الشعر-إعادة فهم الوجود ومساءلة الكينونة، فالعلاقة بين الشعر والمعرفة "متداخلة إلى حد التماهي، هذا إذا أدركنا أن ما يوحدهما معا هو البحث السري عن المجهول وهذا لا يعني دلالة أن المعرفة تطابق المعلوم، لأنها ليست معرفة وثوقية باحثة عما هو دوغماتي، فكلما بينا سلفا فهي معرفة ظنية تهدف إلى خلخلة اليقين، تطرح المعروف لتحدس السر"[(4)].

فالشعر يقضي على المعرفة الوثوقية (اليقينية) حسب بومسهولي لصالح شكية مخلخلة لنظام المعلوم ومنتجة لأبجدية جديدة، "فالذي يطغى على الشعر هو نزعة الظن والمساءلة هذه المساءلة التي تنزع غطاء الزيف عن هذا العالم الذي يدعي التلاؤم

---

[1]). المصدر السابق، 12

[(2)]_نفسه، ص 12.

[(3)] _ حوار مع عبد العزيز بومسهولي، أجراه محسن حسن، مجلة السياسة، 12-11-2016.

[(4)] _ بومسهولي، الشعر والتأويل، ص 7.

والإنسجام، وينخرط في تأكيد الدوغما المبشرة بالحقيقة الوحيدة النافية للتعدد والإختلاف"[1].

إن هذه النزعة الشكية – في ماهية الشعر عند بومسهولي هي كسر لليقين وتجاوز لحواجزه المعتادة والمتعارف عليها من أجل إنشاء مشروع أساسه الظن، لاستكناه المسكوت عنه في اللاوعي الباطني. فالشعر حسبه "تحفيز دائم على المشاكسة المؤزومة لنسق العقل الأداتي، وهي مشاكسة ومكاشفة في آن واحد فالمكاشفة تجل للمفارقات الحيوية، والمشاكسة تجل آخر للإختراق والخلخلة"[2].

الشعر= نزعة الظن والمساءلة.

إنها مغامرة اختراق المجهول من خلال تجاوز اليقين انطلاقا من النزعة الظنية، كما يرى أبو العلاء المعري.

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا

ومادام الشعر هوية قائمة على الشك فهو تحفيز دائم للأسئلة وإعادة نظر لا تعرف حدودا للمنطق ولا للمعلوم ولا للثابت، إنه استفهام دائم "من أجل توليد الرؤى الإستبصارية والإستشرافية، هو نداء التجرد وتجاوز المماثلة، بالإستكشاف وبالنزعة التشكيكية، فالشعر ممارسة كاشفة تعيد قراءة الوجود، حيث تتجاوز الحد المتعذر بلوغه، ليصبح الشعر هرمينوطيقا تتأول العالم باعتباره انكشافا للتجربة"[3].

وقد يصبح الشعر في ضوء اللاتحديد واللايقين اللذين يميزانه حسب بومسهولي والعديد من الباحثين المعاصرين، الأنطولوجيين والتأويليين منهم على الخصوص، تيها لا حد له، وامتدادا مطلقا لا يبين في امتداده شيء، ولذا يعرفه أيضا من جهة أخرى من

---

[1] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 16.

[2] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 11.

[3] _ موريس بلانشو، التجربة، الحد، تر: جورج أبي صالح، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد10، ربيع 1990، ص 63.

هذه الناحية ويقول: الشعر "في جوهره تيه، بقدر ما هو مشروع لا مكتمل لا يتحدد بهدف غائي، تتوقف عنده حركة الشعرية، ومن ثم فهو ضد الحقيقة التي تظهر كموجود يمارس إكراهاته على الكائن الجوهراني الشعري" [1] وإذا كانت الحقيقة هي مطلب الفلسفة والعلم وغايتهما، فإن التمرد على الحقيقة والخروج من هيمنتها هي مطلب الشعر وغايته، لأن الحقيقة تغلق باب الوهم الذي يمثل حياة الشعر والفن، وتعلن عن نهاية الأسئلة، اللاحقيقة هي الفضاء الذي يتحرك فيه الشعر، فاللاحقيقة في الشعر هي الحقيقة، أما الحقيقة في نقيضه، لأنها تعيدنا إلى منطق الحقيقة والثابت والمعلوم وتسد الطريق أمام المجهول والمتغير واللامحدود التي يعيش عليها الشعر "إن اللاحقيقة في الشعر هي الوجود الأصلاني المنفتح أو التجلي الأكثر تميزا في تعدديته، فهو دليل الحيوية الناطقة التي تعري إمكانات العالم التخييلة التي تحدس بالظن قدرات الكائن الشعري التنبؤية، والشعر في إحدى إمكاناته واختياراته الكبرى: مساءلة حيوية للوجود[(2)]".

باللاحقيقة التي هي الصفة الأصلية للشعر يترفع الشعر إلى درجة الميتافيزيقا حين يربطه باللاحقيقة وهي الوجود الأصلاني المنفتح وليس بالحقيقة التي تظهر كموجود يمارس إكراهاته على الكائن الشعري.

لقد تعود النقد الأدبي أن يصف الشعر بمصطلحات مثل: الحكمة، الوعي، الحقيقة...الخ غير أن التفسير الفلسفي للشعر لا يعترف بمثل هذه التحديدات إنه يسعى لأن يرتقي إلى درجة أسمى وأعلى أي الإنتقال من يقين الموجودات إلى يقين آخر يقين ما فوق وجودي.

[1]. الشعر الوجود والزمان، ص: 8

[(2)] _نفسه، ص 8.

اليقين ← الشك (قمة اليقين)

الحقيقة ← اللاحقيقة (قمة الحقيقة)

الوعي ← اللاوعي (قمة الوعي)

النقد الأدبي ← التفسير الفلسفي

يرد عبد العزيز بومسهولي تعريف الشعر للتفسير الفينومينولوجي للوعي عند هوسرل فالشعر عنده "وهو يلامس الحكمة يخلص الإنسان بدوره من التشيؤ الملموس لكنه يتجاوز العقل في تحرير الكائن من المتناهي المعقول، ومن سيطرة العقل على الوعي الباطن، وعي إنتاج التخييل الكثيف، ويحد من سلطته في قمع نوازع التحرر الذاتي، محفزا لإرادة الإبداع على الخلق، وهو بذلك يكشف في الظاهرة المعقولة عن جانبها الأكثر إعتاما وبالتالي التخلص مما يسميه فلاسفة النظرية النقدية بالعقلانية التقنية" [1]. التقنية"[1]. الغاية الكبرى للشعر وفق هذا التفسير هي أن يحرر الوعي من سلطان العقل، العقل، وبالتالي يتمكن من دخول المناطق المعتمة في الانسان والوجود، تلك المناطق التي لا يقوى العلم على توصيفها كما لا تقوى الفلسفة على تحديد هويتها، الشعر هو الكفيل، بفعل قيامه على منطق خاص، منطق التخيل والتوهم والشك والرمز، بإنجاز فعل التحرر من المتناهي والمعلوم والحقيقي.

الشعر فعل للوعي، ولكن أي وعي يقصد؟

إنه وعي إنتاج التخييل الكثيف الذي لا يخضع للعقل، بل يتجاوزه ويتخطاه ليخلص الإنسان من التشيؤ أي من المادية، ويحرره من قيود العقلانية التقنية.

يحتضن مشروع بومسهولي حول ماهية الشعر مفاهيم مختلفة يندرج أغلبها في فلسفة ما بعد الحداثة، تلك الفلسفة التي تفكك المركزيات وتفتت اليقينيات وتدعو إلى التجاوز ولو لم يكن ثمة بديل لما اعتاد عليه النقد الأدبي، منها اللاعقلاني

[1] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 9.

واللامتناهي واللامحدود من أجل أن يبتعد عن عقلانية العلم الباردة ومنطقية الحداثة المغلقة.

يسعى بومسهولي أن يبني خطابا مغايرا ومخالفا لما قدم سابقا عن الشعر مستندا في ذلك على ما قدمه الفلاسفة التاويليين، كما حذا حذو هيدجر؛ فقد دخل هيدجر في حوار مع الشعر عامة، والشعر الألماني خاصة، فقد حاور شعر ستيفان جورج، تراكل، ريلكه، وهولدرين، هذا الأخير الذي خصه هيدجر بلقب "شاعر الشعراء"؛ وقد اعتبر هيدجر الشعر، من خلال هؤلاء الشعراء، منقذا للإنسان من الخطر، خطر نسيان الوجود في عصر تبسط فيه العلوم الوضعية والتكنولوجيا هيمنتها على الفكر ويعرض أفكارهم في خضم تحليلاته الفلسفية لمفهوم الشعر، ووظيفته، ولكن ينبغي أن نشير إى أن أدونيس سبق بالترويج لمثل هذه الأفكار من خلال تنظيراته للشعر، فقد قام بومسهولي باستعادة مقولات سابقة مثل تلك التي وردت في كتاب "زمن الشعر" لأدونيس حين كان ينظر للحداثة، فكثير من الآراء الفلسفية الواردة في كتاب بومسهولي والتي تربط الشعر بقضايا فلسفية كالوجود والزمان كان قد أشار إليها أدونيس في لكثير من كتاباته.

حسب هيدجر ومن سايره من الفلاسفة والنقاد، ف إن الإنسان يظل في حالة تيه متواصلة وتشتت وجودي مرعب لا فكاك له منها إلا يد الشعر تمتد إليه لتنقذه من عدميته ولا جدواه، وتعيده إلى أصالته وكينونته. إن إمكانية استعادة الإنسان لأصالته المفقودة، أي إلى جوار الوجود "لا يمنحها إلا الكلام الشعري، وذلك بالسكن شعريا فوق هذه الأرض، وبالتالي لابد من العودة إلى الشعر كخيار أنطولوجي لكسر انغلاق الدور الميتافيزيقي وتقويض المنزع الذاتي التقني وممارسة تجربة جديدة من التفكير [1]". وكأن الشعر يعيد ترتيب إنسانية الانسان ويجمع شتاته ويقيم بناءه الذي هدمته الماديات والتقنيات والأفكار النمطية المحدودة. أي يبعث فيه المعنى الحقية للإنسان الحي.

[1] _ الشعر الوجود والزمان، ص 16.

ويذهب هيدجر إلى أن "الرفض والهدم هو لحظة بناء جديدة" [1]. فمن أوليات الرفض الوجودي إنكار كل شيء في مختلف المجالات وبالأخص القيم والثوابت التي تعارف عليها الناس من أجل إعادة بنائها.

وفي إعادة الإعتبار للوجود، وفي النظر للشعر على أنه مساءلة حيوية للوجود، يستفيد بومسهولي من الآراء النظرية التي قدمها الفيلسوف هيدجر فالرؤية الفلسفية للشعر عنده تتجلى في ربطه الشعر بالوجود على أساس أن "الشعرية الأصيلة هي محاولة دائبة لإعادة إنتاج أصوات الوجود، إنها نداء ينشد الخلود بوصفه بعثا متجددا للخلق المتدرج في الصيرورة، صيرورة العود الأبدي"[2].

ونحن نجد صدى هذا الكلام لدى أدونيس، موضوع دراسة بومسهولي، منذ الستينيات من القرن العشرين، فيما كتبه عن الشعر العربي القديم أو في تنظيراته الدفاعية عن الشعر الحديث، مما يعني أن الباحث لن يجد أيه صعوبات منهجية أو نظرية في دراسته لأدونيس، فهما ينطلقان من نفس الرؤية النظرية والمفهومية للشعر و"في هذا يتقاطع، أي ادونيس، مع ما قدمته الفلسفة الوجودية وخاصة عندما يلح على أن القصيدة الجديدة تمثل شكلا من أشكال الوجود، فيقول بتحول القصيدة العربية إلى قصيدة كلية تتجاوز اللحظة الإنفعالية لتصبح لحظة كونية"[3].

وعلى نهج أدونيس، يرفض بومسهولي الرؤية المنطقية السابقة للعالم، الرؤية ذات الطابع الإنساني المثالي، وذلك من أجل تبني رؤية شمولية تقوم كما ذكرنا سابقا على اللامعقول، ولأجل أن يكون مضمون الشعر راقيا، يجب أن يعتمد على الرؤيا الشاملة التي نستطيع أن نلمح من خلالها رؤيا العالم يقول أدونيس "ليس الأثر الشعري انعكاسا بل فتحا، وليس الشعر رسما بل خلق، الشعر إذا رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج

---

[1] _ عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند ادونيس، ص 99.

[2] _ الشعر الوجود والزمان، ص 13.

[3] _ يراجع: وائل غالي، الشعر والفكر أدونيس نموذجا، ص 92.

المفهومات السائدة [1]". إن مضمون الشعر عند أدونيس مضمون شامل، وهو يستمد قوته هاته من شموليته بل ويفقد قيمته إن أصبح وسيلة مخصصة.فالشعر طريقة للوجود، بل هو الوجود بعينه" فالخطاب الشعري هو صوت الوجود، وتكون اللغة أساس تكفل للإنسان إمكانية الإنفتاح على الوجود[2]".

نلاحظ أن بومسهولي في تحديداته الفلسفية لمفهوم الشعر مأخوذ بهاجس المستقبل هاجس التجاوز والتحول، ذلك أن طبيعة الشعر الفلسفية لا تقبل الإنغلاق لأنه نبوة ورؤيا وخلق، إنه هذا البحث الذي لا نهاية له[3].

يربط بومسهولي الشعر بالكينونة، وليس بالكائن، أي بالوجود وليس بالموجود، بالمطلق وليس بالنسبي، فهو بهذا يرفع الشعر إلى مصاف المتعاليات، الماورائيات، التي لا يتم إدراكها إلا بإعمال العقل، يقول إن الشعر "هو معرفة الظهور بوصفها اكتشافا لمناطق من الكينونة ما تزال مجهولة، من خلال استدعائها وانبثاقها فينا وإعلانها من كنتوءات متخارجة"[4]

فالشعر لا يقف عند عتبة الكائن بل يتجاوزها إلى الكينونة المجردة المنفصلةعن الكائن(التحقق الفعلي، التجسيد)

الكائن ← الكينونة

الشيء+ كائن ← الكينونة "التجريد"

الموجود ← الوجود

فعندما يضحى الشعري تأملا أصيلا، يهب القوة على المساءلة الخلاقة المبدعة فإن

---

[1] _ أدونيس، زمن الشعر، ص9 .

[2] _ أدونيس، الثابت والمتحول، ً 243.

[3] _ يراجع أدونيس، الثابت والمتحول، ص 245.

[4] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 20.

الكائن يستطيع إذن معرفة ما يمكن توقعه إنه يستدعي الكينونة من أجل المستقبل"[1].

إن الشعرباعتباره رؤيا أصلية، هوالذي يسمح بالإنتقال من الكائن "الموجود" إلى الكينونة "الوجود"، هو معرفية كلية تتجاوز حدود الشيء الملموس، الواقع، إلى كينونة، إحساس، مستقلة عن الكائن الذي أبدعها، القراءة النقدية للشعر عند بومسهولي، تقرأ الشعر بعيدا عن المعطيات المعروفة، وتتوخى إحداث القطيعة مع كل ما هو حسي من أجل استكناه تأويلي لعالم متجدد، ليصبح الشعر عبارة عن "جهد لإعادة خلق اللغة وبكلمة مغايرة إنه جهد لافناء اللغة المألوفة عادة، واختراع لغة جديدة ذات خصوصية شخصية، .... إن كل شاعر عظيم يعيد تشكيل العالم لأنه يتوخى في رؤيته نفي وإقصاء الزمن والتاريخ"[2].

من هنا تبدو الحاجة الملحة إلى الفن الشعري، وإلى الشاعر الذي يخترق السديم ليقدم الفهم العميق للعالم من خلال إضفاء متغيرات جديدة بغية استعادة اللامتناهي؛ هذه الاستعاد التي تعد "لحظة أبدية ما تفتأ تتكرر في الشعر الخلاق كتعبير عن إرادة قوة، تمتلك العالم لتأوله وتعيد خلقه وتجدده باستمرار، وفي انبثاق اللامتناهي عودة للمعرفة المبتهجة بما هي انفتاح على الرائع، هذا المختلف المتعدد الذي لم يتوقعه الفكر المطابق، الفكر الذي يقيس أكثر مما يبدع، وفي ذلك تتم إزاحة المعرفة عن هدفها في تجسيد إرادة الإبداع، وإحداث الفجوة الضرورية في القبة التي تواضع الناس على ملتها في مشهد الرتابة اليومية"[3].

---

[1] _ المصدر السابق، ص 163.

[2] _ إدوارد سعيد، النص النقد، تر: راتب حوراني، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 6، ص 132.

[3] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 47.

الشعر والمكان

الشعر وفق وجهة نظر بومسهولي " أداة لتكسير المكان، جمود المكان وبعده المتشيئ، وجعله ذاتا حوارية ناطقة، تجيب نداءات الكائن الشعري وتحفزه على المساءلة الجوهرية للوجود[1]".

فالمكان هو ثروة الوجود المتخيل، فالخيال ينجذب نحوه، ويستعير منه، وينطلق من معطياته التي يعيد تحويلها وتشكيلها وتفتيتها وإعادة بنائها وفق مبتغيات الخيال ومقاصده "عندئذ لا يمكن أن يبقى لا مباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي بلبكل ما في الخيال من تحيز[2]".

يتوخى بومسهولي تأسيس جمالية للشعر تتجاوز الفضاء المكاني ذا الأبعاد الهندسية، محررا ومدمرا عوائق المكان في تحفيز الشعر على الولوج إلى المابعد، إن هذا التدمير للأبعاد المألوفة الآسرة، والتي تحكم الرؤية، يهدف إلى الخوض في الماوراء حيث يضحي المكان ذا كثافة بالغة، يحفز على كشف علاقات جديدة للوجود.

إن بقاء المكان على حاله في الخيال يعيق عملية بناء المتخيل، ويعطل حريته في التجاوز والتخطي، ويربك لا تناهيه الذي هو صفته الأصليه، ولذلك كان لا بد من تفتيت المكان وتشتيت عناصره وإعادة بنائه في ضوء الصورة التي تقيمها الخيال للمكان حتى ينسجم مع اللاتناهي، " فالشعر بطاقته التخييليه هو أداة لتكسير المكان وبعده المتشيء، وجعله ذاتا حوارية ناطقة تجيب نداءات الكائن الشعري، وتحفزه على المساءلة الجوهرية للوجود" [3]. وما يعرض للمكان في عملية التخييل الشعري يعرض لسائر المكونات الواقعية التي تقع تحت هيمنة الكتابة الشعرية.

فالمكان في الشعر يثير إشكالات فلسفية تتجاوز الرؤية السطحية التي تقتصر على

---

[1] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 24.

[2] _ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص 22.

[3] _ الشعر ، الوجود والزمان، ص25.

دلالة واحدة ومعنى ضيق، إلى رؤية المسكوت عنه الذي يقتضي إعادة تأمل وتجل جديدة ليحصل الإنكشاف، كما يثير مشكلات جمالية وشعرية تتعلق بكيفيات الانتقال من عالم الوجود الفعلي إلى عالم الوجود الشعري. لذا عادة ما يميل الشعراء إلى أطراف الاستعارة المتباعدة كي يكسروا الواقعي ويرغموه على أن يقبل التحول الى الشعري.

(الشعر احتمال) ...

المكان مابعد المكان

المكان ← (المكان الأصلي "القديم": الذي حدثت فيه

(المكان الإضافي "الجديد": الذي حمله الشاعر إليها، المؤول)

الشعر والزمن

أقام هيجل تفريقا بين الفنون الزمانية والفنون المكانية، فجعل الشعر والموسيقى ضمن الفنون الزمانية، وما تبقى من الفنون فإنه يندرج ضمن الفنون المكانية، لذا نجد أن المنظرين للشعر سواء أكانوا نقادا أو فلاسفة، دائما يربطون الشعر بالزمان، وهي قضية أصيلة عرفت عند الغرب والعرب أيضا، وهي تدخل في صلب أسئلة الوجود.

إن الشعر هو أكثر مثالية وتخلصا من الجانب المادي، إنه الفن المطلق وقد أصبح حرا دون قيد، ومع أنه زمني إلا أنه لا يمتل لقواعد الزمان المنطقية ولا لسيرورته المتتالية، يتحدى الشعر الزمان ويصنه زمانيته الخاصة ليصبح "فنا لا زمنيا يتجاوز الماضي والراهن ويتخطاهما، وليس المقصود قطع الصلة بالقديم، بل التحرر من عصاب الماضي"[1].

إن الزمني هو حركة التاريخ وهي تمارس فعلها التأثيري في الوجود، فحين يؤثر

[1] _ عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 99.

التاريخ في شيء يصبح زمنيا، ويصبح أقرب إلى المحدود والنسبي والقابل للفناء، وحين يفلت من تأثيره يصنع زمنه الذي لا شبيه له"فليس هناك زمن إلا بقدر ما هنالك تاريخ، أي وجود إنساني بمعنى وجود متكلم. فالإنسان في مجرى التاريخ، وهو يستدعي الكينونة من خلال خطابه، إنما هو المفهوم –موجودا-أمبريقيا، أما الزمان فليس شيئا آخر غير هذا المفهوم"[1].

فالشعر، والحال هذه، تجاوز للزمن وكسر له، ذلك أن الزمان الذي يكون موجودا في مكان واقعي أو في عالم مكاني يقيد الشعر، ويجعله أسير اللحظة "الراهنة" إن "الشعر هو الزمن الحر، هو هذا الدائم أبدا، إنه الكائن الحيوي الذي ما يفتأ يحيا في الحضور الماثل، أو الروح وقد تجسد في العالم مولدا هذا الحاضر الأبدي كصيغة قصوى للخلود، للأبدية القائمة المتعينة في الوجود بوصفه الذروة والنهاية[2]".

المكان والزمان مفهومان قهرهما التاريخ، وأخضعهما لسلطانه، فحد من حريتهما، وأغلق دونهما إمكانية التحرر والانطلاق بعيدا عن إكراهات الجغرافيا وشروط التاريخ، وسيجدان حريتهما في الشعر، حيث العالم الذي لا حد للحريه فيه. فالشعر هو الفضاء النموذجي لممارسة الحرية.

إن الزمان كما يعيشه الشاعر ليس هو الزمان الذي نحياه أوكما يحياه أي كائن عادي، ذلك أن "الشاعر يختبر زمانيته بمدى قدرته على اختزال الكون، وهذا الإختزال يتولد من خلال الرؤيا التي تسارع الزمان، بما هي فاعلية الفكر الشعري والدليل الملامس لقدرة هذا الفكر على تحقيق الإستباق، استباق الكينونة الخاصة واختزال الكون، وهذا ما يعني ولوج الأبدية l'eternité وتحقيق الخلود l'immoralité"[3].

فالشعر يخضع الزمن لرؤيته الإشكالية التي لا يمنطقها سوى الخيال، فالزمن كما

---

[1] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 138.

[2] _ المصدر نفسه، ص ص 149-150.

[3] _ الشعر الوجود والزمان، ص 162.

يقول الناقد الأمريكي، "و.ك، ويمزات"، "من بين أكثر أنماط الوجود خضوعا للخيال[1]".

يشتغل الشعر في سياقات الزمن المختلفة، يمتد عبر الماضي والحاضر والمستقبل، يختصر الأزمنة، ويخلق أزمنة افتراضية بحكم مرونته وفعاليته الخيالية، وقدرته على الإكتشاف واختراق المجاهيل والتقاط المعاني الخفية.

ينطلق عبد العزيز بومسهولي في تنظيره الفلسفي للشعر على أنه وجود، مما قدمته فلسفة نيتشه حول قضية الشعر والزمن، ويستحضر مقولاته أثناء التحليل، فالشعر الخلاق، يتحرر من النزعة الإنسانية ويتعرف إلى لحظة ما بعد الإنسان، اللحظة التي لم يعد فيها الكائن مطابقا للحاضر أو سجينا للماضي "إنها لحظة غير معينة ـ وبالتالي فهي ليست من الموجود في شيء، إن الشعر يمضي إلى إرادة مبدعة قادرة على تكسير الزمن قصد التخليص من الأسر، وفتح المجال لإعادة تنميط اللغة".

إن الشعر من وجهة نظر نيتشه ليس هو الرؤية المسطحة التي تفرغ الشعر من قيمته وقوته، إنه رؤية استبصارية نافذة، يقف ضد النزعة الانسوية للشعر وهذا هو المنطلق الأساسي الذي اعتمده بومسهولي في تصوره الفلسفي للشعر فهو يرى "أن الشعر ممارسة متجاوزة للموجود لصالح الوجود، للمكان لصالح المابعد مكان، للزمان لصالح الديمومة، إنه ممارسة هرمينوطيقية تتوخى إثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة التي تخضع لآلية الكشف، أي إعادة مساءلة الوجود من أجل بناء فهم مغاير للعملية الشعرية ليغدو الشعر "مؤسسا في الزمان ذاته، لما هو لا زمني، وما لا يندرج تحت الراهني المشروط بالملابسات الظرفية والتاريخية المحضة[2]".

يعيد الشعر، حسب بومسهولي، صياغة التشكلات التي يوجد عليها الكون، ويدخلها في علاقات وأنساق جديدة لغاية استكناه حقيقتها، لهذا يكون الشعر فعل

---

[1] _ المصدر السابق، ص 153-154.

[2] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 127.

إبداع متحرر من التراث السلطوي، وفعل تجريب يزيح اللثام عن الغامض من العناصر الكونية.

فالشعر كتأمل أصيل "يمنح الكينونة على المحك بين الإثنين: الوجود كانفتاح والموجود كاغتراب ونسيان، ومن هنا فالشعري يصل الكائن هنا بزمانيته الأصيلة مكتشفا كائنيته كبعد رابع، أي كبعد زماني منذور للاستباق ولجعل اللحظة محققة لمبدأ التعاصر بين الأبعاد الثلاثة الأخرى للزمان: الماضي، الحاضر، المستقبل[1]".

إن الفهم الشعري للزمن يتجاوز المقولات المنطقية وحدود العقل المتناهي، ولا يسير وفق متوالية اتصالية تتتابع داخله أبعاد الزمان، بل إنه يحاول دائما أن يؤسس لفعل إبداعي حر يكشف عن قيم جديدة للعالم والوجود.

إن هذه التعريفات للشعر عند بومسهولي، والتي استفاد فيها مما قدمته الفلسفة الغربية خاصة هيدجر ونيتشه هي بمثابة الإعلان الفلسفي الجديد لبداية التحول بين الشيء والمفهوم، وبين الكلمة والمعنى، الحقيقة والمجاز، الظاهر والباطن. وبداية إعادة النظر في مفاهيم كثيرة على رأسها مفهوم الحقيقة، فعالم الحقيقة، اعتمادا على الرؤية النيتشوية، "هو مجرد خرافة فلسفية، فهو لا يحيل إلى أصل خفي بقدر ما هو تعبير عن الظاهر أو السطح المرسوم عليها وأخذ ينظر إليها لا على أنها قطع نقدية بل مجرد مادة معدنية[2]".

فالحقيقة هي الإستعارة ذاتها، إنها حسب نيتشه تنتمي إلى عالم السطح، الظاهر، وهذا ما يتنافى مع أبجديات الشعرالذي يسعى للبحث في المخفي، والمسكوت عنه، وعن علاقات جديدة لم يتم الخوض فيها، إنها البحث عن قناع لم يكشف عنه بعد، إنها سيرورة لا متناهية من الأسئلة التي تتوخى الوصول إلى الميتاحقيقة، وهذا يستدعي "تحرير الفن من سلطة البلاغة الكلاسيكية، ذات المبنى المنطقي وتأسيس علم جديد

---

[1] _ ينظر :المصدر السابق، ص127

[2] _ محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، الحقيقة، دفاتر فلسفية، العدد4، دار توبقال 1993، ص 66.

يبحث في جوهرية الفن، وفي أسسه الجمالية"[1].

إن استطيقا الشعر، التي رفعها بومسهولي شعارا لكتابه، بوصفها بلاغة مغايرة، تؤسس لفهم مختلف"لا يتأول العملية الشعرية، إلا بوصفها مولدة لكينونة إحساس مستقلة بذاتها، مؤسسة لوجودها الجمالي، بتحريرها للإحساسات التي يحويها العالم الأرضي، وبذلك فهي عملية انفتاح واختراق يعادل اللامتناهي"[2].

إن هذا التجاوز والتحول في مفهوم الشعر، عند عبد العزيز بومسهولي، والمستمد من فلسفات نيتشه وهيدجر ومابعد الحداثة لم يأت اعتباطيا، وإنما جاء متوافقا مع متطلبات عصرية، نفسية وفكرية، ترغب في بناء عالم شعري حداثي متجاوزا كل العوالم المتكررة. إن علم الإستطيقا يأتي "كنتيجة لازمة معرفية، عرفها الأدب والشعر خاصة على مستوى المفاهيم النقدية... التي خرقت أبعاد العالم القديم، وحاولت تجاوز نظامه البلاغي [3]".

الشعر بماهو ماهية القصيدة

في محاولته الفلسفية لرصد مفهوم الشعر، يتجه بومسهولي نحو القصيد لإعادة قراءة هذا الدال باعتباره يقصد الوجود "إلا أنها قصدية استطيقية تتوخى القبض على اللامتناهي، وإعادته ثانية في شكل المتناهي وهنا تكمن شعريتها بل جماليتها، لأنها وهي تظهر كشبه جمالي لا يفتأ يعود دوما، فإنها تتحرر من المطابقة والتماهي [4]".

إن القصيدة بما هي جسد الشعر تحقق شرطها الجمالي، بمقدار انزياحها عن الائتلاف والتماثل، إنها حسب بومسهولي" انفلات من قبضة النموذج"[5]".

---

[1] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 73.

[2] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 83.

[3] _ المصدر نفسه، ص 66.

[4] _ نفسه، ص 86.

[5] _ عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال، المغرب، دط، 1998، ص97.

ومن أجل المطابقة بين هذا المعنى الجديد الذي تمنحه التأويلية للقصيدة والذي تربطه بالوعي، والمعنى الحقيقي للفظة قصيدة يعيد بومسهولي تأويل اللفظة من خلال إعادتها إلى جذها الأصلي؛ فبالعودة إلى لفظ قصيدة، نجد أنه ليس مشتقا من الشعر، بل من الجذر قصد "الذي يعني في إحدى معانيه الأساسية: التوجه نحو الشيء المقصود أي عينه وقصده إذ هناك فعل للوعي يقصد تأسيس وجود قصدي، شيء مقصود هو الشعر [1]".

يستعين بومسهولي بالمنهج الظاهراتي الهوسرلي، ويسعى للتخلص من الفهم الكلاسيكي للقصد والذي يدرك على أنه التوجه إلى الشيء بعينه، وربما تكون هذه الاستعانة بالظاهرتية في فهم الشعر وتأويله من المسائل الجديدة في هذا التحليل، فهو تخلص من الثقل الذاتي الذي تتميز به المثالية ومن الإرث الموضوعي الذي يميز الواقعية "إن القصدية خاصية عقلية...والعقل لا يتمثل ماهو واقعي موجود فحسب، بل قد يتمثل ما سوى ذلك، فيمكن أن نعتقد فيما لا يكون واقعيا، ونرغب فيما لا يوجد [2]". فالقصيدة بناء على هذا الوعي الفينومينولوجي ليست مظهرا لغويا فحسب، لأن اللغة تأتي لاحقا، بل هي كيان سابق للغة، موجود في الوعي أولا ثم يتحقق مجرد تحقق في الواقع.

إن التحديد الذي قدمه بومسهولي للقصيدة يؤكد على أن القصيدة ليست قصديتها باتجاه المعلوم، والمعروف، بل هي معرفة أخرى تحاول استدعاء مناطق من الكينونة ما تزال مجهولة بعد، ليتجه بذلك وعي الشاعر بقصد المغامرة في دروب التخييل، والغوص في الأعماق بحثا عن أشكال تتصف بالتجرد، والتمرد. إذ إن "القصيدة ... تقوم بتعرية مبدأ الإنسجام والتلاؤم الذي طالما قدسه الفكر الوثوقي والمعرفة البيولوجية التي تتغنى أيضا بنظام العالم المحكم"[3].

---

[1] _ الشعر الوجود والزمان، ص 19

[2] _ محمد شوقي الزين، الفينومينولوجيا وفن التأويل، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد16 فبراير، 1999، ص ص 151. 152

[3] _ الشعر الوجود والزمان، ص 22.

إن جمالية القصيدة، وفق بومسهولي، مرتبطة بقدرتها على إحداث الإختلاف.فتغدو القصيدة كائنا جسديا، يبعث الإحساس في عمق كينونة الشعر، الشعر بما هو ماهية القصيدة، لكن شرط جمالية القصيدة يبقى مرتبطا بمدى قدرتها على خرق التطابق، بمدى إثباتها للإختلاف وللظهور كتعدد، وكعودة دائمة.

وأخيرا فإن القصيدة، كما يقول بشكل أكثر تركيزا واختصارا، " فعل قصدي يحمل وعيا بشعرنة الوجود وإحداث منطقة جمالية يفصح من خلالها الكائن عن الإحساس بكائنات العالم، فالقصيدة تحمل الشعري إلى اكتشاف نسيان الكينونة، وهي بذلك تنقذ الكائن وتخلصه من التماهي والتطابق والتشيؤ، وتقوده إلى التكون والإنبناء أي إلى حالة استعادة الاستيطان في الجسد كأسلوب وحيد لانبناء الكائن في العالم"[1].

القصد والقصيدة واللاتناهي

القصيدة لا تفضي إلى نقطة وصول، كل نقاط الوصول عندها هي محطات للاستئناف، وهذا ما يضمن للقصيدة امتدادها في الزمان والمكان والإنسان " كل النقط هي بدايات الرحلة المغامرة في سراديب المجهول، في الماوراء، حيث المعرفة بلاضفاف، معرفة تحيا في فضاء الحرية المفتوح " [2]. إن أية قصيدة أصيلة هي قصيدة لا مكتملة غير أن هذا الاكتمال ليس كيما إنما هو كيفي، فكلمات قد تنتهي وتكتمل القصيدة لغويا، ولكنها، كيفيا، تظل مشرعة على احتمالات متعددة.

إن مفاهيم: الرؤيا، الحدس، التخييل، البحث عن الخفي والمجهول، الكشف، نشدان المطلق، كلها مفاهيم تربط القصيدة بهذا المفهوم التأويلي الفينومينولوجي، وهي التي تجعل وجودها قابلا للتشكل خارج سلطة العقل ورقابة الوعي، وهي من المعاني التي رددها أدونيس منذ زمن الشعر إلى اليوم، والتي أقام عليها بناءه النظري للشعر، يقول

---

[1] _ مطاع الصفدي الشعري-الكينوني، الفكر الغربي المعاصر، العدد 58-59، 1988، ص 16.

[2] _ الشعر، الوجود والزمان، ص ص 23- 24.

أدونيس "إني لا أبحث عن الواقع الآخر، لكن أغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا، إنني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي أعانق وأخفي الآخر، ولا أعانقه، إلا بهاجس التغيير، تغيير الواقع، وتغيير الحياة[1]". ما يقوله أدونيس نظريا مهد لبومسهولي ولعدد من النقاد الفلسفيين أن يجدوا اللغة الواصفة المناسبة لمقاربة شعره.

والشعر بما هو ماهية القصيدة، يوقظ تجلي اللامعقول مقابل واقع صاخب ملموس، وقد استدل بومسهولي بقصائد المعري، ليؤكد رؤيته الفلسفية للشعر.

وظيفة الشعر

كما أعيد النظر في ماهية الشهر سيعاد النظر بالتوازي في جماليته وفي وظيفته، فقد شاع أن الشعر إما أنه يؤدي وظيفة ما وإما أنه بلا وظيفة أصلا، وفي الرؤية الفلسفية حمل الشعر ظيفة عليا لا تتعلق بالفرد ولا بالمجتمع إنما بالعالم والوجود. إن وظيفة الشعر "تقتضي تنظيم فوضى العالم، وإعادة تشكيلها؛ إذ إن الشعر حسب هذا المنظور، هو فن التشكيل لنص العالم بواسطة كائنات الإحساس الجمالية، التي يبعثها الأنا أشعر كما يبعث الأنا أفكر المفاهيم الفلسفية مقتطعة من السديم[2]. وأن تسند إلى إلى الشعر وظيفة كونيه كهذه، يعني أنه ليس مجرد نص جمالي ولا أخلاقي ولا سياسي، بل هو نص يصنع بجماليته إمكانية إنقاذ العالم من فوضاه، الفوضى التي صنعها الانسان عبر تاريخه فشوه بها انتظام العالم.

والوعي بالتأسيس الشعري بالمعنى العميق لم يبدأ إلا مع هولدرين حين أشار إلى ذلك في قوله:

"أما ما يبقى فإن الشعراء هم الذين يؤسسونه".

---

[1] _أدونيس، الثابت والمتحول، ص 245.

[2] _ الشعر، الوجود والزمان، ص 58.

تأويل التأويل: الميتاتأويل

لقد غدت مسألة التأويل من المسائل الكبرى في المثقافة المعاصرة، فقد انحدرت من الإشتغال على النصوص الدي نهة ثم توسعت لتشمل باقي النصوص كيفما كانت هويتها، وأصبح التأويل حاليا الشغل الشاغل في الفلسفة والنقد والسوسيولوجيا والأنثربولوجيا وسواها من المعارف، وكثيرا ما ترفع كشعار للحداثة وما بعد الحداثة وينظر إليها أحيانا على أنها المفتاح السحري لمشكلات المعرفة.والتأويل نمطان" الأول خاص بالمبدع حينما يعمل الخيال الخلاق في ذهنه على فك العناصر الخام التي تشرع في تكوين تجربته الإبداعية لتحويلها إلى عناصر بنائية فعالة في الصورة الجديدة، والتأويل الثاني ملكة ذهنية خاصة بالملتقي، يتحقق أثرها المادي عن طريق الحدس الذي يسعى لإدراك معنى العمل الأدبي في شكل طروحات فكرية" [1] ويبقى الهدف الأساسي لهذا النشاط الذهني واحدا، هو التوصل إلى فهم معادل للإبداع باعتباره رمزا فنيا موازيا لعالم من المشاعر الخاصة، إن أدونيس إذ يؤسس كونه الشعري، فإنه ينفتح على تأويل الموجود الواقعي والتاريخي، الموضوعي والذاتي، الحاضر والماضي، ويؤسس، تبعا لذلك، لشعرية التأويل، وفي هذا المستوى " يجب أن نفرق...بين الشعرية كمنتجة للنص باعتباره خاضعا للقراءة التأويلية، والمؤول العالم، وهو من جهة ثانية قابل لتأويل ذات قارئة لأبعاده النصية[2]"

يؤكد بومسهولي بأن تركيزه في دراسته لشعرية أدونيس من خلال الكتاب، وأبجدية ثانية سيكون على التأويل، أي أن دراسته ستشمل المحطة الشعرية الثانية، لأدونيس وهي المحطة التأويلية التي تقع في المستوى الثاني من التأويل، تأويل التأويل.

---

[1] _ مصطفى السعدني، تأويل الشعر، قراءة أدبية، في فكرنا النحوي، ص7.

[2] _ عبد العزيز بو مسهولي، الشعر والتأويل، ص65.

كتابة الشعر (أدونيس) ←———— تأويل

قراءة شعر أدونيس (بومسهولي) ←——— تأويل

⇩

تأويل التأويل (الميتاتأويل)

كيف قرأ بومسهولي أدونيس؟

في كتابه " الشعر والتأويل " ومن خلال قراءة في شعر أدونيس، يكشف بومسهولي بأن الشعرية كما يوظفها أدونيس، قامت على التجريب، وفتحت أفق استشراف المجهول، لكنها عرفت محطتين أساسيتين تتميز الواحدة منها عن الأخرى، وهما علامتان مؤسستان للمشروع الشعري الأدونيسي المتشابك.

المحطة الأولى: محطة الشعرية الإشارية الرمزية

حيث كان الشاعر مهووسا بالبحث عن الأقنعة بوصفها رموزا يلتجئ إليها ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وأهم ما أنجزه المشروع الأدونيسي في المرحلة الأولى هو التحرر من سلطة التراث لا من التراث، وتأسيس لشعرية منفتح فضاؤها علىالحرية وممارسة التجريب بوصفه فعلية شعرية [1]وقد اتخذ الشعريات اللاعمودية منطلقا لمراجعة مسلمات العمودية العربية ونقده لمبادئها، إذ يعتمد مشروع أدونيس على مصادرات لاعمودية تتمثل في أولوية المجهول والخرق والتيه واللامألوف واللامنطقي واللاعقلي.

[1] _ عبد العزيز بو مسهولي، الشعر والتأويل، ص10.

المحطة الثانية: محطة الشعرية التأويلية.

وهي تنبئ عن شعرية لا تمارس إنتاج الأقنعة والرموز والإشارات فحسب، بل تضيف إلى ذلك انجازا آخر هو ممارسة التأويل، وبالنسبة لأدونيس فالشعر ذاته مؤوِل ومؤوَل، فهو يخوض في مغامرة القراءة بمعناها الشامل، للذات والمكان، والتاريخ، والتراث لولوج دروب الفهم العميق للكينونة، وبداية هذه المحطة كانت بصدور أبجدية ثانية 1994، ويتأكد رسوخها بصدور الجزء الأول من العمل الشعري: الكتاب، الذي يراه بومسهولي بأنه بمثابة كوميديا أرضية لا إلهية، تدخل في عملية التأويل الشامل، من خلال إعادة قراءة التراث، وقد أقام بومسهولي رؤياه تلك وتحليلاته على ضوء قراءة فلسفية لهذين العملين من أعمال أدونيس، لأنهما يستعيدان الحوار مع التاريخ، من حيث كونه لغة دالة على الكينونة، فأدونيس يقف موقف المؤول، يصغي إلى ما قيل ليؤوله من جديد، وبذلك يعيد تأسيس التاريخ عبر علاقة سؤال ذاتي بالوجود التاريخي.

التفعيل الإجرائي للمقاربة التأويلية

بتتبعنا للخطاب النقدي عند عبد العزيز بومسهولي، يمكننا إكتشاف الآليات التحليلية التي يقوم عليها هذا الخطاب، والتي يمكننا حصرها في النقاط التالية:

1 -الإهتمام بالبعد النظري؛

2 -الإنطلاق من النص الشعري إلى المقولة الفلسفية؛

3 -الإستعانة بآليات المناهج النقدية الأخرى؛

4 - البناء على الموروث الفلسفي؛

5 - التأويل من مداخل متعددة؛

6 -التركيز على أسلوب الخطاب المتمثل في السؤال؛

7 -البحث عن المعنى الأول والعميق " كيفية خلق الدلالة"؛

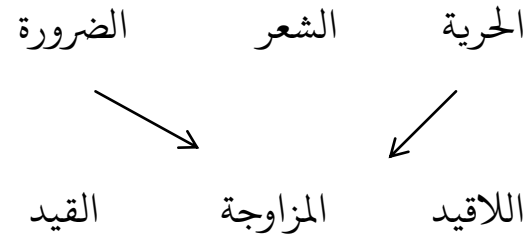
8 -التسلسل في التحليل المنطقي؛

9 -الإعتماد على الخلاصات المدققة في نهاية كل عنصر؛

10 - عدم المبالغة في إيراد المصطلحات الفلسفية التي من شأنها أن تحول الموضوع إلى تأمل فلسفي بحت.

المستوى التنظيري

في مقدمة كتاب "الشعر والتأويل" يقدم بومسهولي تعريفات مختلفة للشعر ووظيفته؛ ففي البداية يركز على الهوية والوظيفة أي هوية الشعر عند أدونيس، حيث التحام الحرية والضرورة، فالضرورة والحرية مرتبطتان متداخلتان كما يتداخل الوعي باللاوعي لأن الفن أساسا يعتمد مبدأ تماهي الأنشطة، والتداخل بين ماهو خاص وماهو عام.



لا تناقض بين الحرية والقيد في الشعر، الفضاء الشعري فضاء متسامح يمكنه أن يقبل حضور ما يبدو في غيره متناقضا، بل إن الشعر يمكن أن يزيل ما يبدو تناقضا بين الطرفين ويجمع بينهما حول مشترك واحد، فقيود اللغة والوزن والبنية والدلالة

تتحول في الشعر إلى رهان من خلاله تستكمل حرية المعنى والهاجس والرؤية حضورها وتحققها.

يعود بومسهولي، مثلما عاد الكثير من النقاد قبله وبعده، إلى مقولة هيدجر حول السكن الشعري في العالم ويقول في نص يحدد فيه مهمتين للشعر الأولى الإقامة الشعرية في العالم "مهمة الشعرتتجلى في كونه يمنحنا شكلا حيا للإقامة في العالم، والإقامة في العالم بكيفية شعرية"[1].

والثانية السمو بالكينونة إلى مستوى ما فوق التفاهة التي تعني السكن في موقع فوق الضرورة والمحدودية والتناهي، يقول" الشعر ينقدنا من عالم التفاهة والإبتذال والضرورة، والحاجة إلى الشعر والفنون الجميلة الأخرى تكمن في دورها في تشكيل أفق جمالي لكينونتنا، بحيث لا تحيا وفق ما تجربنا عليه الضرورة، بل وفق رغبات تمنح اقامتنا في العالم شكلها الجمالي"[2]

الحفاظ على شعرية الشعر

إن الطريقة التأويلية المعتمدة لدى بومسهولي قائمة على النص في ذاته ولأجل ذاته، على عكس ما قدمه عادل ضاهر في كتابه" الشعر والوجود" الذي ألغى فيه تماما شعرية الشعر، وذهب يبحث في المسائل الفلسفية، ويستفيض في شرحها.

أما بومسهولي فينطلق من عناصر داخلية تتمثل في البنية التركيبية والدلالية، ودقائق الصرف والنحو إضافة إلى المسائل الخارجية ذات العلاقة بالسياق، أي كل ما يتعلق بالنص من حيث ظروف كتابته، المعرفة النفسية والإجتماعية للشاعر، **إنه ينطلق من النص ويعود إليه** ، ويحاول استحضار الدلالات الثانوية الرمزية المرتبطة بالكلمة، إذ "تعد قضية التعبير اللغوي من أبرز القضايا التي تثيرها التأويلية في ارتباطها

[1]- بومسهولي، حوار في مجلة السياسة، مع محسن حسن، بتاريخ 2016/11/12

[2] _ نفسه، الصفحة نفسها.

بفهم المفسر للنص وإنتاج المعنى، "إذ يظل التأويل المعتمد على اللغة، حسب المفكر الألماني غادامير هو الشكل التأويلي بامتياز"[1]

استعان بومسهولي في تأويله بآليات من مناهج نقدية مختلفة منها: اللغوي البلاغي، الأسطوري، الموضوعاتي، الدلالي، ووجهها جميعا وجهة فلسفية، أي أن مقاربته للنص الشعري الأدونيسي تستعين بآليات المناهج الأخرى في البداية جاعلا نقطة الانطلاق النص الشعري في ذاته ثم ينطلق منها إلى البحث الفلسفي.

وهو بهذا أقرب إلى طريقة زكي نجيب محمود، فهو يهتم بالنص وبصاحبه، فهو بهذا الصنيع يحافظ على شعرية الشعر، حتى لو كانت الرؤية فلسفية.

فهل يعني أن المقاربة الفلسفية يمكنها أن تستعين بكل المناهج النقدية؟ وأن تستفيد من آلياتها الإجرائية في مقاربة النص الشعري؟ هذا ما يبدو من خلال تحليلنا لدراسة عبد العزيز بومسهولي لشعر أدونيس.

أ/الإستعانة بالمنهج اللغوي وآلياته

تنطلق القراءة التأويلية لشعر أدونيس عند بومسهولي من المادة اللغوية، من خلال الوقوف على الدلالات التواضعية للكلمات ثم اختيار الأنسب لمساقها داخل النص الشعري، بدءا بعزل الكلمة وتعريفها بمرادفها أو نقيضها ومن ثم الإنفتاح على أبيات الشعر المولدة لمعنى من المعاني، إضافة إلى ذلك يلعب الإشتقاق دورا تأويليا[2] مهما لفهم شعر أدونيس، حيث تتم العودة إلى موازين الكلمات وصيغها فيختار منها المؤول ما يناسب البنية الصغرى"موضوع الفهم"لتتشكل الأشياء لا من خلال وجودها الخارجي بل من خلال اللغة، ويلتقى في هذه النقطة بومسهولي بهيدجر الذي يؤول

[1] _ عبد الحكيم درقاوي، التأويلية، مرجع سابق.

[2] _ محمد البازي، التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر ، دط.

ظهور الأشياء بالاعتماد على اللغة، ويرى أن الأشياء تقدم نفسها عبر اللغة التي لم تعد أداة تواصل وأداء للمعنى وحسب، بل هي تعبير عن الدلالة القائمة حقا بين الأشياء" فلم تعد اللغة وسيلة استعمال، ولكنها السبيل لكي ينفتح العالم للإنسان، من خلالها، فهي لم تعد وسيطا بين الإنسان والعالم بقدر ما هي القدرة على اكتشاف العالم المستنير[1]"

يكشف بومسهولي عن طبيعة النظام الشعري لأدونيس، إنه نظام يقوم على تداخل الخطابات القديمة والمعاصرة من أجل بناء شعرية حداثية تحمل لغتها أصوات الوجود الإنساني المتعددة

النظام الشعري أدونيس ⟵ التأويل ⟵ تأويل اللغة

" التداخل" " فلسفة"

ففي قصيدة البرزخ ينطلق بومسهولي من فكرة فلسفية هي فكرة الأشياء والأسماء، فالقصيدة تحتمل أكثر من قراءة، تحتمل أكثر من فكرة، يمكنها أن تقول الكثير، وأن يكون لها أكثر من مقصد لكن من يقاربها فلسفيا سيبحث حتما عن ذلك البعد الفلسفي والمعرفي فيها وهكذا " فالشاعر في البرزخ يستدعي من لب الخطاب المعاصر إشكالية فلسفية تناولها عدد من الفلاسفة، فلاسفة العصر الحديث، نذكر منهم: نيتشه وهيجر وفوكو، أعني بها إشكالية الأشياء والأسماء وتحضر أصوات هؤلاء الثلاثة في ثنايا العبارة الشعرية الأدونيسية، لكن تكمن براعة أدونيس في التوصل إلى رؤية جديدة مكنته من الدخول فعلا إلى مغامرة التسمية بما هي بحث عن هوية الأشياء التي تقيم في العالم[2]".

بعد هذه النظرة الكلية الأولى ينسحب من التحليل الفلسفي إلى التحليل اللغوي ويدعم تحليله ويبنيه منطلقا من اللغة ويورد المقطع التالي من شعر أدونيس:

---

[1] _ عبد العزيز بو مسهولي، الشعر والتأويل، ص26.

[2] _ المصدر نفسه، ص19.

للأساطير التي تحضن أيامي، وللحلم الذي يحنو علي

أغسل التاريخ ما قال، وما أنكر

بالإشارات التي يرسلها الفجر إلي

ويؤكد في البداية على ضرورة مساءلة النص وتفكيك بنيته لسانيا ودلاليا، وأول ما يقوم به هو أنه يقسم بنية النص إلى متواليتين:

يقول: إن "بنية هذه الجملة إلتحامية تتخذ شكل دالة نسبة تتوزع ضمنها متواليتان اثنتان هما:

المتوالية الأولى: وهي تتألف من مستويين متجانسين سواء على صعيد البنية المركبة أو على صعيد التناظر أو التوازي الدلالي إذ نجدهما ينتظمان ضمن البنية النحوية التالية:

(مركب حرفي = حرف جر+اسم معرف ب ال) + اسم موصول خاص+ جملة الصلة

وجملتا المستويين هما:

1 - للأساطير التي تحضن أيامي.

2 - وللحلم الذي يحنو علي.

وأما المتوالية الثانية تتألف بدورها من مستويين إثنين هما:

1-مستوى الفعل: وتتبين داخله جملتان تبتدئ بفعل حركي متعد وهي:

أغسل التاريخ، أما الثانية فتتألف من إسمي موصول لغير العاقل وجملتي الصلة وهي ما قال، وما أنكره، وهي أساسا إعتراضية.

2 –مستوى الأداة والمساعد، فأداة الفعل هي الإشارات وهي مسبوقة بحرف جر أفاد هنا الإعانة والوسيلة، أما العنصر المساعد فهو الفجر، مرسل الإشارات إلى الذات الأنا كبؤرة إيقاظ إشاري

بالإشارات التي يرسلها الفجر إلي[1]"

ثم يستفيض بومسهولي في التحليل اللغوي لمطلع قصيدة البرزخ، ليتحدث عن تقنية التقديم والتأخير كتقديم الخبر على المبتدأ أوالمفعول على الفاعل، ثم تقنية الحذف التي يمارسها الشاعر ببراعة لا تدمر الأثر، بقدر ما تخفيه وتشير إليه" فعندما يقول الشاعر للأساطير وللحلم أغسل التاريخ، فهو يترك علامة تدل على أثر الفعل المحذوف فلام الجر وظفت حسب هذا النسق لفعل الإهداء، فالشاعر يغسل التاريخ للأساطير وللحلم[2].

ب/الإستعانة بالتفسير الأسطوري وآلياته:

يستعين بومسهولي بالتفسير الأسطوري، ويناقش القضية الفلسفية المركزية في قصيدة البرزخ، وهي الكلمات والأشياء، اعتمادا على بعض معطيات التفسير الأسطوري ويصرح بأن: "منطلقات الشاعر، ومصادر رؤيته التي يمتح منهاويتفاعل معها، هي منطلقات متجسدة في الأسطورة والحلم والتاريخ والمستقبل"[3]

فالأسطورة تمثل بالنسبة للشاعر "طريقة إقامة في العالم ، ونوعية حضور فيه على نحو شعري حيث يهتم بالرؤيا والكشف عن معالم بنائها، هذا البناء هو الأسطورة ذاتها[4]."

ويبرز الإنشغال بالأسطورة بداية مما قام به الشاعر من إعادة تسمية نفسه واختيار إسم أسطوري ليبرز من خلاله هويته، وهو أدونيس " ما دمنا هنا نناقش شعرية الأشياء والأسماء، فإننا لا بد أن نشير إلى واقعة هامة، أعني بها التسيمة الأسطورية

---

[1] _ الشعر والتأويل، ص ص 19-20

[2] _ المصدر نفسه، ص21.

[3] _ نفسه، ص21.

[4] _ محمد لطفي اليوسفي،كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص147.

التي تسمى بها الشاعر نفسه، وهي تسمية أدونيس، ابن الفينق"[1] ويفسر الظهور اللافت لعنصر الماء في شعره ابتداء من ديوانه الأول وحتى في مطلع قصيدة البرزخ تفسيرا أسطوريا، فلو" تأملنا جملة المستوى الثاني في المتوالية الثانية أغسل التاريخ فإنا سنكتشف الدلالة المائية الكامنة في الفعل "أغسل" وهو ما يحيل إلى تأويل مائي للتاريخ، وهي عملية إجرائية نستكشف من ورائها قراءة التاريخ قراءة شفافة هذا من جهة ومن جهة أخرى فهي قراءة أسطورية بالفعل تعتمدآليات هرمينوطيقية[2].

إن الرؤية المتشابكة عند أدونيس، والتي تتداخل فيها أجناس الإبداع الشعري، دون أن ننسى ما مارسه الفكر التعددي الهيدجري والفوكوي على أدونيس وشعره، أدت ببومسهولي إلى أن يربط شعرية الأشياء والأسماء بالتسمية الأسطورية للشاعر أدونيس وهي قراءة هرمينوطيقية تحاول العودة إلى الأصول البدائية لتشكيل الفكروالشعر، فهو بهذا يهتم بالنص وينطلق منه، ويركز على مصادر الرؤية عند أدونيس، ليصل إلى المعنى الأول والعميق في بحثه عن **كيفية خلق الدلالة** لقضية فلسفية هي قضية الأشياء والأسماء، هنا تتجلى ملامح الحفاظ على شعرية الشعر في قراءة بو مسهولي الفلسفية لشعر أدونيس.

ج/الإستعانة بالمنهج البلاغي وآلياته

البلاغة ليست مجرد حلية لتزيين النص، إنما هي الوسيط الأسلوبي الذي يعبر عن المعاني المكتشفة والتي لم يتم التعبير عنها سابقا، فلولا البلاغة لبقي العديد من المعاني معلقا في ذهن الشاعر. ومن أجل ذلك فإن الوقوف عند البعد البلاغي في دراسة الشعر أكثر من ضروري. يورد بومسهولي النص التالي لأدونيس:

---

[1] _ بومسهولي، الشعر والتأويل، ص22.

[2] _ بومسهولي، الشعر والتأويل، ص ص22، 23.

اليقين الآن شحاذ أحيي

شاطئا يكتبه البحر ويرويه إلى أمواجه

وأحيي خرقة

مسح العاشق فخديه بها

وأحيي طحلبا

وأحيي قشة

ربما علمني السير على الطحلب أهواء المكان

وحساب الوقت والرحلة في اسفنجة

ربما علمني القش الرهان

و أحيي كل ما هو يهوي

ولا يخضنه أي قرار

ويستعين في التعليق عليه بآليات المنهج البلاغي " التشبيه، المفارقة..." ويقوم بتحليل النص اعتمادا عليها ليتجاوز بذلك المعلوم إلى الخفي والمكتوب إلى المسكوت عنه لاستكناه النص والوصول به إلى المعنى الأساسي الأول الذي تتفرع عنه الدلالات الجزئية يقول:

"و إذا لاحظنا التشبيه – المفارقة الذي نحته الشاعر هنا سنجد أنه يجمع المماثلة ضمن لعبة التخارج، فالمشبه اليقين كشيء في ذاته أي دلالة ميتافيزيقية هو دال على الصدق والوثوق والاريبية، إنه يلبث داخل التمركز المتعالي، لكن المشبه به شحاذ هو نقيض لحالة الصدق فهو في حالة عدم استقرار فاقد لمركزه وهو متشظ لا قرار له، ولا امتلاك لديه بمعنى أنه رديف للريبة، وإذن ففي تشبيه القين بالشحاذ في الزمن الحاضر هو كسر لتمركز الماضي، وخلخلة لإحدى رموزه التي لا يرقى إليها النظر والشك، وهنا

نعود للتذكير بأن الشاعر يمارس كتابة الظن والمستحيل[1]"

هكذا يلعب المشبه به دورا في إعادة تأويل المشبه، وإفراغه من دلالته الأولى وتركه بلا دلالة أو بدلالة نقيضة تخرجه إلى هوية أخرى.

د/الإستعانة بالمنهج الأسلوبي وآلياته

يورد بومسهولي هذا النص:

"خرج الحاضر من أسمائه.

يخرج الشيء على أسمائه، لا أسميه، ولكن

قلد الورد يد الشاعر واستسلم للماء الذي قلد نهر الرغبات.

فقل الأن لليل الكلمات.

أنت نور آخر يفتح الفجر عليه

سأحيي وردة يحملها الشعر إليه

ويعلق عليه قائلا: "إن التماهي بين الشيء والزمن يتجلى هنا من خلال خلق الشاعر لعبارتين متوازيتين: الأولى تحتوي كلمة الحاضر وهي تلي مباشرة فعلا ماضيا "خرج" يحيل إلى الظهور والتجلي والثانية تضم الشيء وهي كلمة تلي مباشرة فعلا مضارعا يحيل على الزمن الحاضر يخرج، وإذا تفحصنا الجملةالإستدراكية التي تلي مباشرة خط الإعتراض الذي يبدأ بكلمة لا أسميه، فإننا سنكتشف لعبة انتظام ظهور الأشياء هذه، وحينئذ تكون الصورة الشعرية بانزياحاتها تخلق صدام الأشياء والأسماء، ومن ثمة تكون الأشياء هي الباحثة عن شكل ظهورها داخل الأسماء[2]"

---

[1] _ الشعر والتأويل، ص37.

[2] _ الشعر والتأويل، ص ص 31، 32.

هـ/ الإستعانة بالمنهج الدلالي وآلياته

يختار الباحث قصيدة البرزخ من ديوان أبجدية ثانية، فيشرع أولا في البحث عن الدلالات المعجمية المتعددة لكلمة البرزخ ويعرض لدلالاتها المختلفة في المعجم ويمثل لكل دلالة من القصيدة على النحو التالي:

"فإذا رجعنا إلى المعجم نجد مدلولات البرزخ كما يلي:

1-الحاجز بين شيئين

يقول أدونيس:

لي في أرض الأساطير التي استصفيتها

وطن ذاق على خطوي لا أقدر أن أمشي فيه

ألأني دائما فاجئت بالفجرخطاه؟ وهو لا يجرؤ أن يخضني

عجبا لهذا الوطن كيف لا يكبر في أرجائه غير

الكفن

2-قطعة أرض محصورة بين بحرين

أيسمى فشلا أن يعجز الماء عن النطق، وألا يقدر البحر على

قتل حصاة.

أقول كان البحر طفلا

عندما سافر في وجهي، ودونت صداه

وقرأت الأفق

3-ما بين الدنيا والآخرة من وقت الموت إلى البعث.

هكذا أدخل باسم الحب في الموت

كما يدخل في الموت

أو باسم حياة مرجأة

4-ما بين الشك واليقين

برزخ

والتيه مرسوم

على كل فضاء

واليقين

الآن شحاذ

وأشيائي آختني: باب

ردني من هجرة المعنى إلى

وأرى الكرسي مهموما

كمن يحمل عني كتفي

بعد عرض كل هذه التعالقات الدلالية والتعددية التأويلية لكلمة البرزخ التي اختارها أدونيس عنوانا لقصيدته، وبعد تتبع مدلولات الكلمة اعتمادا على آليات المنهج الدلالي، يربط ما توصل إليه دلاليا بالتحليل الفلسفي حيث "يضحى التيه برزخا يعوق حصول المعرفة اليقينية، وبحثا دؤوبا عن رؤيا استبطانية تستهدف إبداع الظن [1]

و/الإستعانة بالمنهج الموضوعاتي

يعود عبد العزيز بومسهولي إلى ما يشبه النقد الموضوعاتي، حيث اختار ثلاث

[1] _ الشعر والتأويل، ص52.

تيمات هي: التيه، فجر دمشق، النار، ليجري من خلالها تحليلا لعالم أدونيس الشعري " فحتى إذا مارسنا بدورنا عملية الحفر في بنية هذا النص فسنجد أن هناك بقايا عتبات تفضي إلى رؤيا الشاعر العميقة، كما تفضي إلى كشف علاقة تشابك دلالي مكثف بأعماله الشعرية الأولى، ويكفي أن نشير إلى العلامات اللغوية التالية في هذا المقطع:

أ-التيه

ب-فجر دمشق

ج-ناري [1]"

وما يؤكد إستعانة بومسهولي بالمنهج الموضوعاتي في تحليله لعالم أدونيس، إشارته إلى غاستون باشلار المعروف بأنه إحدى مرجعيات النقد الموضوعاتي ".... إنها نار أشبه بتلك التي تحدث عنها باشلار، نار حميمة وكونية، تحيا في قلوبنا مثلما تحيا في السماء، تنبعث من أعماق المادة لتمنح نفسها دفء الحب [2]

إن ظاهرة كالنار بخاصياتها المتناقضة والمتعددة، تحتم افتراض منهجية تقوم على الجدل، إنطلاقا من الثنائية الكبيرة التي تحيط بالنار، وهي أنه بقدر ماتحرقنا فإنها تضيئنا، وبالتالي فإن بومسهولي يعي جيدا أنه لا بد من الإعتماد على ما قدمته الباشلارية لاستكناه النص الشعري الأدونيسي من أجل الوصول إلى المقولات الفلسفية التأويلية والوجودية التي تؤطره، فالشعر لم يعد فاعلية لغوية للتعبيرعن جماليات الوجود بل فاعلية للتعبير عن ماهيات الوجود من خلال تمثلات ذهنية لدى الشاعر.

ي/الإستعانة بالمنهج البنيوي وآلياته

يستعين الباحث بما تقدمه البنيوية ويوظفه للوصول إلى الرؤيا العميقة لقصيدة البرزخ، يقول:

---

[1] _ المصدر السابق، ص43.

[2] _ نفسه، ص44.

" تتكون قصيدة البرزخ" من سبعة مقاطع شعرية، وتصدرها دون استثناء مع اختلاف طفيف مس المقطع الأول فقط، لازمة شعرية تعبر عن جوهر الرؤيا العميقة للقصيدة باعتبارها محاولة استكناهية للذات قصد تقويم العلاقات بالعالم، من خلال كشف وتأويل جدل الأشياء والأسماء، وهذه اللازمة الشعرية هي:

" تخرج الأشياء من أسمائها-لا أسميها"

وقد تكررت 16 مرة داخل القصيدة، وفي المقطع الخامس وحده وردت 6 مرات، بينما وردت مرة واحدة في المقطع 4-3-2، ومرتين في المقطع 1-2 وثلاث مرات في المقطع 7.

أما التغيرات الطفيفة فنسجلها بخصوص المقطع 4 وبداية المقطع 7 حيث حذفت جملة " لا أسميها " أما بالنسبة للمقطع الأول فنلاحظ أن الشاعر استبدل في المرة الأولى كلمة الشيء بمرادف آخر هو الحاضر، وفي المرة الثانية فقد اختار التعبير بالمفرد الشيء عوض الجمع الأشياء كما هو الشأن في باقي الحالات الأخرى، ..." [1].

ويسترسل في تحليل قصيدة البرزخ معتمدا على المنهج البنيوي، فهو يركز على بنية القصيدة في ذاتها ولأجل ذاتها مقدما حسابات قريبة حولها –أرقام حسابية شارحة لتشكل وتبنين القصيدة – فمن بنية الكلمة إلى بنية الجملة، أي أن الإنطلاقة من المنهج البنيوي ولكنه، وبعد هذه التحليلات، يحاول ربط ما توصل إليه، بالتحليل الفلسفي الهرمينوطيقي يقول" وكون الشاعر يصدر الجملة بالفعل تخرج دون أن يختار تصديرها بالإسم، فذلك دلالته العامة التي تفسر بالرؤيا الشعرية الفلسفية التي تنطلق منها، وهي رؤية فينوميولوجية أساسا ففعل تخرج هنا يشير إلى الظهور، والتجلي، ..." [2].

وفي موضوع آخر يستعين بإجراء بنيوي، ومن خلاله ينطلق في شروحاته الفلسفية:

---

[1] _ الشعر والتأويل، ص ص 24، 25.

[2] _ نفسه، ص25.

" محور الوردة: وهناك فالوردة بؤرة تلاقي ثلاث فاعليات ديناميكية هي: الشعر- الذات – العالم - على الشكل التالي.

الوردة ← فاعلية الشعر ← إعادة خلق وإبداع
الوردة ← فاعلية الذات ← التمثل والرغبة
الوردة ← فاعلية العالم ← تحقق الكينونة

ثم يتحول إلى التحليل الفلسفي ويقول: "إن هدف الفاعلية كما يرى بارت سواء أكانت إنعكاسية أو شعرية، هو أن تعيد بناء موجود بطريقة تبرز قواعد الأداء الوظيفي لهذا الشيء الموجود الذي يؤدي إلى إبراز شيء ما وجلائه، شيء كان قد بقي لا مرئيا، أو إذا فضل المرء ذلك، غير جلي في الشيء الموجود الطبيعي"[1]

هناك دائما استراتيجية العودة إلى أسلوب الشاعر، وتحليله، ويمكننا أن نلخص هذه التحليلات المتعددة التي أقامها الناقد بو مسهولي لقصيدة البرزخ - حتى الآن في الترسمية: التالية:

نقطة البدء

النص الشعري ← إشكالية فلسفية ← تحليل لغوي ← تحليل أسلوبي

قصيدة البرزخ قضيةالأشياء والأسماء

نقطة الوصول

..... ← تحليل أسطوري ← الإعتماد على آليات مناهج نقدية متعددة ← التحليل الفلسفي

[1] _ الشعر والتأويل، ص33.

يبحث عبد العزيز بومهسولي في شعر أدونيس عن المعنى الأول والعميق، ويحاول تتبع كيفية خلق الدلالة، ينطلق من النص الشعري إلى المقولة الفلسفية مستعينا بآليات المناهج النقدية الأخرى، وهذا هو التسلسل في التحليل المنطقي الذي يؤكد الرؤية الفلسفية التي تميز الناقد عبد العزيز بومسهولي.

من النص الشعري ←(الربط / الاستعانة بالمناهج الأخرى)— إلى المقولة الفلسفية

التسلسل المنطقي في التحليل

ولتعزيز استنتاجنا نورد النص النقدي التالي:

".....، وكون الشاعر يصدر الجملة بالفعل "تخرج" دون أن يختار تصديرها بإسم فلذلك دلالته العامة التي تفسر بالرؤيا الشعرية الفلسفية التي ينطلق منها وهي رؤية فينومينولوجية أساسا ففعل "تخرج" هنا يشير إلى الظهور والتجلي، إنه الحضور داخل بنية الكشف والظهور، إنه حالة تجل الاشياء كما هي وكما تظهر في الضوء لكن الشاعرأيضا يردف من أسمائها، ولفظ الأسماء يحيل إلى مدلول آخر هو الكلمات، وهذا الدال ينتمي إلى بنية خطاب اللغة. وإذن فهنا يبدأ التأويل الظاهري الفينوميولوجي في الشكل من خلال خلق شبكة تناص تستحضر خلاصات، فيما تعلن عن تشكيل معتقد رهين يزاوج بين روح الفكرة العميقة وانزياحات اللغة وتفجراتها الجمالية [1]"

ينهي الباحث دائما تحليله بالنظر الفلسفي لأنه أساس الدراسة، وهويحاول، من خلال هذه الآليات المنهجية المتعددة، ربط الشعري بالفلسفي، فلا يغلب أحدهما على الآخر، ولا يلغي أحدهما على حساب الآخر، فالقصيدة يمكنها أن تقول الكثير وأن يكون لها أكثر من مقصد، ويمكن للمقاربتين الأسلوبية والفلسفية أن تتجاورا إذا

[1] _ الشعر والتأويل، ص ص 25، 26.

قادتهما رؤية منهجية تحسن الربط بين مكونات القصيدة وخاصة المكون الأسلوبي والمكون المعرفي.

لم يسرف بومسهولي في الإحالات على النقاد والفلاسفة في الخطاب النقدي عكس ما لاحظناه عند عادل ضاهر الذي يحشد أكبر عدد من أسماء الفلاسفة والنقاد والنظريات والمصطلحات، وعدم المبالغة في إيراد المصطلحات الفلسفية التي من شأنها أن تعيق الموضوع بل وتحوله إلى تأمل فلسفي بحتوهذا يدل على أن ما يهم بومسهولي هو النص في حد ذاته، لم تكن الفلسفة تغويه كثيرا على حساب النص بل كان قريبا من النص يستمع إليه في تفاصيله الصغرى وأبعاده الكبرى.كما كان أثرالعقلية العلمية عليه واضحا من خلال التسلسل المنطقي في التحليل من النص إلى المنهج البنيوي إلى التحليل الفلسفي، إلى الخلاصات المدققة التي حرص على إثباتها نهاية كل عنصر.

3/ التأويل:مداخل متعددة

تعددت موضوعات التأويل في كتابات بومسهولي، من شعرية وتاريخية، حاضرة وغائبة، ويعود ذلك إلى كون النص الشعري ذاته خطابا جامعا لخطابات متعددة، فكما يتخذ الشاعر من الإنسان موضوعا له يتخذ التاريخ والمجتمع والماضي والحاضر والذات والآخر موضوعات أخرى أيضا، وبالتالي فهو يفتح الباب لينخرط فعل التأويل في كل تلك الفضاءات.

ومن المداخل التي انشغل بها بومسهولي وأجرى عليها عمله التأويلي ما يلي:

1-تأويل الماضي

اهتم النص الأدونيسي بالماضي ممثلا في التاريخ باعتباره زمنا وبالتراث باعتباره مروروثا فكريا وبالرؤية اليقينية باعتبارها طريقة في المعرفة، واتخذ من كل ذلك موقفا وقدم من خلال ذلك الموقف آراءه شعرا وفكرا ونقدا، توصف كلها بأنها تأويل، أعاد

أدونيس النظر في الماضي وقرأه قراءته الخاصة، قسمه إلى ثابت ومتحول، إعتبر الثابت خطابا منغلقا مكرورا يعيد نفسه، لا يحمل سؤالا ولا يطمح إلى معرفة، أما المتحول فاعتبره خطابا مفتوحا مليئا بالأسئلة، طامحا إلى لحرية والتغير والإبداع.

يقف بومسهولي عند بعض الإستعارات التي صاغ فيها أدونيس رؤيته، فمثلا يعرض إلى الإستعارة الشعرية التالية: اليقين، الآن، شحاذ، اليقين باعتباره مقولة ميتافيزيقية، تنتمي إلى الماضي ومحاط بالكثير من التقديس والشحاذ الذي يقوم على نقيض ذلك، أن يكون الماضي شحاذا فهذا يعني قراءة تنطلق من حكم قيمة تفرغ الماضي من كونه حكيما إلى كونه شحاذا بكل ما تحمله الكلمة من معان. يقول بومسهولي:" هذا البحث المستمر يقود الشاعر إلى إعادة فحص الماضي والشروع ضمن خطة تأويلية عميقة تبدأ من تفكيك آثار الماضي وتقويم دلالته القطعية المتصلة في اليقين[1]"

2-تأويل الشرق: العالم العربي الإسلامي

وفيه يبحث بطريقة النقد المضموني في موقف أدونيس من قضايا الغرب والشرق عامة، وهي طريقة شرح النص الشعري، واستنطاق مقاصده و"تفضح هذه المساءلة عن تجريد الشرق" كرمز من دلالته الروحية، حيث يمثل فضاء للرؤية ومكاشفة النور، ولكن الشاعر يسائله كواقع لتشكل دموي يعلن عن مذبحة للإنسان [2]"إنها رؤية إنتقادية للشرق تاريخية لا تصور رمزي.

3-تأويل الشيء

هي عملية تأويل متدرجة قائمة على تحديد الوظيفة المتدرجة والمتتالية، الشيء هو الأبجدية هو اللغة وهو أخيرا الشعر. الشيء هو كل شيء قد حملته تلك الدلالات.

"إن الشيء هنا مدرك كلغة، تفتح العالم المغلق لحياتها الداخلية، إنه آخر يؤول

---

[1] _ الشعر والتأويل، ص37.

[2] _ نفسه، ص40.

ويتأول باعتباره ممارسة نشاطية"[1]

و"بما أننا دخلنا هنا لعبة هرمينوطيقية، فإننا نستطيع أن نتأول الشيء في البرزخ باعتباره الشعر نفسه، وباعتباره قصيدة الوجود التي تفضي إلى فتح باب المشاهدة والرؤيا[2]"

" إن الشيء كفضاء للمشاهدة هو عبور للذات نحو الخلود، والتكينن في الوجود، واختراق لتناقضات العالم، إنه إرادة الإبداع، حيث كل أشكال الوجود تخضع لعملية إعادة قراءة وبناء، وتشكل مواز للعالم، لكنه يتمتع باستقلاليته المبدعة"[3].

فالشيء ككلمة مجرد دال بلا دلالة، هو أشبه منا يكون بالإشارة المفرغة من المعنى، أو هو اسم لما نجهله فنشير إليه بذلك الشيء، ليس له في المعجم معنى ولكنه قابل لأن يتلقى عديد المعاني، يكتسبها من تنوع السياقات التي يتموضع فيها. ولذلك فهو أولى الكلمات بالتاويل.

مصداقية المقاربة التأويلية

يستمد كتاب الشعر والتأويل مصداقيته من المعطيات التالية:

1-راهنيته:حيث أن البحث في الشعر وفقا لرؤية فلسفية تأويلية تظل مطلوبة، خاصة وأن النقد العربي المعاصر يفتقد لمثل هذه الممارسات الفلسفية على النصوص الشعرية.

2- منهاجيته: حيت استطاع الباحث أن يحفظ شعرية الشعر في الوقت الذي كان يمارس تحليله الفلسفي، فلم يسمح للمفاهيم الفلسفية أن تجني على هوية الشعر الجمالية،

---

[1] _ محمد عزيز الحبالي، من الكائن إل الشخص، دار المعارف، القاهرة مصر، دط، 1962، ص56.

[2] _ الشعر والتأويل، ص48.

[3] _ الشعر والتاويل، ص49.

3- نجاعة عملية التزاوج التي أقامها بومسهولي بين التحليل التأويلي المجرد ومعطيات المناهج النقدية على اختلافها، وهذا مكنه من اللإنطلاق من الهوية اللغوية للنص قبل أن يعبر من خلالها إلى البعد الأنطولوجي.

4-لقد حاول بومسهولي، ووعيا منه بضرورة تعميق النظر في النظريات والمسائل الفلسفية، إلى المزاوجة بين البحوث الغربية: لا كان، فوكو موريس بلانشو وبين أدونيس"البحوث العربية" مما جعل هذا البحث غنيا بمرجعياته، ولكنه يبقى أقل اعتمادا على البحوث الغربية مقارنة بما قدمه ورصده وحصره عادل ضاهر في كتابه " الشعر والوجود" من نظريات وأسماء.

الفصل الخامس

المقاربة الواقعية الروحية للشعر

يعد الدكتور محمد شبل الكومي وما أنجزه من دراسات وبحوث ظاهرة تستحق الإنتباه، قد لا يكون من رواد المقاربة الفلسفية للأدب ولكنه أكثرهم إنشغالا بالموضوع وأغزرهم إنتاجا، وأوسعهم إلماما، وأكثرهم إصرارا على الربط بين الأدب والفلسفة، وأشدهم حماسة للتفسير الفلسفي للأدب، فقد أنجز كل أعماله بدافع الوعي النقدي الفلسفي الملح، وراكم عددا من الكتب في متابعة المسألة، داعيا إليها ومروجا لها ومحاججا من أجلها، رغم أنه لم يأت إلى الأدب من الفلسفة كما جاء الآخرون، بل انطلق من الأدب ذاته، فهو أستاذ الأدب الإنجليزي، وقد كان عمله موزعا بين النقد والنظرية الأدبية، وبين الشعر والرواية والمسرحية، وبين الأدب العربي والأدب الأوروبي، وقد صاحبه ناقد متميز هو الدكتور محمد عناني الذي قدم لكل كتبه. مقدما إياه على أنه علامة فارقة ومنعرج هام في النقد العربي المعاصر.

أصدر الكومي سبعة كتب كبيرة حسب ما وصلنا إليه، وهي:

1 ـ المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، 2004؛

2ـ قضايا نقدية، تطبيقات علمية في علاقة الفكر بالأدب، 2005؛

3 ـ القضايا الأدبية من منظور فلسفي، 2005؛

4 ـ دراسات ومقالات في النقد، منظور فلسفي، 2008؛

5 ـ الوجود والحرية بين الفلسفة والأدب، 2009؛

6 ـالواقعية الجديدة، مدخل لدراسة ثقافة عصري الحداثة وما بعد الحداثة، 2012؛

7 ـ دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، 2015.

بدأ الكومي مشروعه النقدي بالبحث في الأصول الفلسفية للنقد الأدبي، فخصص القسم الأكبر من كتابه **المذاهب النقدية الحديثة** للحفر في المرجعيات

الفلسفية التي تشكل السند المعرفي لكل منهج، ثم أخذ في كتابه **القضايا الأدبية** يبحث في موضوع أصله فلسفي وتفريعاته أدبية، وهو البحث في قضايا الله والطبيعة والانسان من خلال تصورات النظريات الأدبية / الفلسفية: الواقعية والرومانسية والروحية، وهو بحث يتضافر فيه الفلسفي والديني والعلمي والأدبي. وفي كتابه **قضايا نقدية** ينفتح على موضوعات مختلفة في الفكر والأدب، من أزمة الإنسان وفكرة الخلاص عند محمد عناني ونجيب محفوظ وأندري جيد إلى فوكوياما وكافكا والشعر الإنجليزي واليوغوسلافي وأحمد رامي إلى أنماط الحياة حسب النظريات الفلسفية الواقعية والرومانسية والروحية. وفي كتاب **دراسات ومقالات في النقد** يخصص مساحة واسعة لإشكالية الشكل والمضمون ورؤية النظريات الأدبية إليها وخاصة الواقعية والرومانسية والروحية، ثم يخصص مباحث في علم الجمال من خلال دراسته لفكرة الجمال والجلال.أما كتابه **الوجود والحرية** فيخصص قسما منه للقيم الثلاث الكبرى: الحق والخير والجمال وقسما لعلاقة الفلسفة بالأدب، من خلال نصوص أدبية عربية وغربية، أما كتابه: **دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة** ، فيخصصه لمتابعة مظاهر الحداثة وما بعدها في أشعار صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وشعراء غربيين آخرين. أما كتابه **الواقعية الجديدة، مدخل لدراسة ثقافتي عصر الحداثة وما بعد الحداثة** فهو خاص بالتنظير لفكرته عن الواقعية الروحية على مستوى النظرية والمنهج ومن خلال استعراض موسع لثقافة الحداثة وما بعدها.

هذه هي الإهتمامات الكبرى لمحمد شبل الكومي، وهي كما يبدو مفصول بعضها عن بعض، ولكن هناك خيط منهجي يجمعها وهو ما يسميه بالواقعية الروحية أو الواقعية الجديدة.

وبعد أن أصدر عددا من الكتب اهتدى إلى مصطلح جعله موجها منهجيا له ويقوم بإنجاز أعماله تحت عنوانه، وهو مصطلح الواقعية الروحية، وإن كنا، في حدود بحثنا، لم نجد لهذا المصطلح، بهذه الصيغة، وجودا لا في النقد ولا في الفلسفة، ويخصص

فصلا من كتابه: دراسات ومقالات في النقد: منظور فلسفي [1]، وهو الفصل الذي يحمل عنوان: الواقعية الروحية[2]، وفيه يعرض لمعنى هذا المفهوم ومبادئه العامة.

فالواقعية الروحية كما يقدمها الكومي "تعتبر النتيجة النهائية للتطور الذي بدأ بالمثالية/ الرومانسية، ويعنى به كشف التصوير المجازي بصفته لب الشعر كما يعتبر التطور الذي أدى إلى ثراء الخيال في النظرية الإنطباعية لكنها من جهة أخرى تتبرأ من الإنطباعية بسبب نظرتها المادية إلى العالم ومن النظرية الواقعية بسبب نظرتها الشكليةوالعقلانية بل تتبرأ من الرومانسية المثالية التي تركت نفسها نهبا للإنفعال"[3].

لا تبدو الواقعية الروحية واضحة من خلال هذا التحديد، لأنه تحديد يركزعلى موقفها من المذاهب الأخرى ولا يهتمبمضمونها هي، سوى أنها ترفض النظرة المادية إلى العالم، وترفض الشكلية والعقلانية والإنفعال الفائض.

وحين نتقدم خطوة أخرى نجده يحدد بعض مبادئها العامة التي تركز على نوع من الرؤية القريبة من التصوف وإن لم يصرح بذلك، يقول:" كانت الواقعية الروحية في الشعر والأدب عامة بمثابة ثورة مضادة لنظريات سابقة أو معاصرة لها، فكانت رافضة للرومانسية المثالية في انجرافها مع الإنسياب التلقائي للمشاعر، والواقعية الطبيعية في شكليتها الضيقة، وفي رصدها التسجيلي والفوتوغرافي للواقع، والطبيعية في جفافها العلمي المسيطرعلى انطلاقات الإبداع الأدبي، فكانت روح الواقعية الروحية تهفو إلى الغموض والتجريد حتى تصل إلى كنه العلاقات الإنسانية وجوهرها... فالواقعية الروحية حركة روحية مثالية إلى درجة التصوف والصلة في إبداعاتها بين الدال والمدلول تحتاج إلى حس مرهف ونظرة ثاقبة لرصدها وتفسيرها"[4].

---

[1]-صدرت طبعته الأولى عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.

[2]-ص117 وما بعدها.

[3]-محمد شبل الكومي، دراسات ومقالات في النقد: منظور فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 121.

[4]- الكومي، دراسات ومقالات في النقد، ص:123

هذا النص يقدم لنا صورة أكثر وضوحا عن الواقعية الروحية، فهي نظرية في الشعر والفكر تسعى إلى تجاوز التناقضات التي تراها مصطنعة بين عناصر الحياة، وتؤكد على وجود وحدة وراء كل متناقضين هي الحقيقة وما المتناقضان إلا مكونان لهما.

هي رؤية صوفية إذن، وإن كان لا يصرح بذلك، ربما لأنها لا تهمل البعد الواقعي الذي جعلته الدال الأول لها، فهي رؤية تجمع بين الواقعية والروحية. وفي سياق آخر يطلق على هذه الواقعية مصطلحا آخرإذ يسميها "الواقعية الجديدة"، وهي جديدة لأنها، في نظره، تختلف عن الواقعيات التقليدية[1]، ويعرفها قائلا:" الواقعية الجديدة لا تجد أي أي تعارض في أن يعيش الإنسان في عالمين مختلفين: عالم المادة، أي المذهب الطبيعي الذي يعبر عن النظرة العلمية للكون، أي عالم الظواهر الحسية التي يدرسها العلم، وعالم الروح، المذهب الروحي المثالي الذي يعبر عن الحياة الروحية والدينية للإنسان، والتي تظهر في الفن والدين والفلسفة" [2] ويقول في موضع آخر محددا موقع الواقعية بين فلسفة الشرق وفلسفة الغرب، يقول:"إن الواقعية الروحية هي فلسفة تحاول الجمع بين مادية الغرب وروحانية الشرق، بين ابستمولوجيا الغرب وأخلاق الشرق، وتلك المحاولة ليست خارجة عن المألوف، فقد حاول هيجل من قبل بل وتنادي العقائد الرئيسية في العالم بالحاجة على النضال من أجل صورة من صور الواقعية الروحية" [3] ورغم أن هذا السعي ليس جديا في الفكر العربي وخاصة بعد ظهور السؤال النهضوي: كيف يمكن أن نتقدم نحن العرب؟ فمع الإجابتين اللتين تتجه إحداهما إلى التراث والأخرى إلى الغرب ظهرت إجابة ثالثة تقوم على التوفيق بين هذه وتلك، رغم هذا فإن هذا التوفيق يحتاج إلى سياق معرفي يؤطره حتى لا يعد توفيقا تلفيقيا. ثم، كيف يختصر العالم والإنسان في الشرق من جهة والغرب من جهة أخرى، أليس هناك ثقافات أخرى وفلسفات في كل العالم لها رؤية مختلفة، مثل الصين والهند واليابان وإفريقيا

---

[1]- ينظر كتابه الواقعية الجديدة، مدخل لدراسة ثقافة عصري الحداثة وما بعد الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012

[2]- محمد شبل الكومي، الواقعية الجديدة، ص" 7

[3]-الكومي، الواقعية الجديدة، ص: 27

متميزةبرؤيتها الخاصة المختلفة للحياة عن الشرق والغرب؟

وفي سياق آخر يطلق عليها فلسفة الوجدان ويضعها بين فلسفتين متناقضتين هما فلسفة الجسد وفلسفة العقل، يقول:" الواقعية الروحية أي فلسفة الوجدان هي إحدى الفلسفات الثلاث بجانب فلسفة العقل المثالية وفلسفة الجسد الواقعية" [1]. هي إذاً فلسفة تحاول أن تكون بديلا لسابقاتها من الفلسفات، ولكنها ليست واضحة بالقدر الكافي بل متناقضة أحيانا إذ كيف يمكن أن تكون فلسفة تجمع بين الثنائيات المتناقضة ثم تصبح فلسفة وجدانية فقط؟

وأهم ما يميز المنشغلين بالواقعية الروحية من فلاسفة وأدباء وفنانين، هو"تطلعهم إلى الوحدة بين الأشياء، ونظرتهم إلى الكون على أنه مترابط، وفكرتهم الغائية عن التطور، وتمجيدهم للحرية، واهتمامهم البالغ بدراسة التاريخ" [2].

وأخيرا يمكن اختصار مبائ وأفكار الواقعية الروحية كما يلي:

ـ إزالة الحدود بين الحياة والفكر.

ـ مزج الشعر بالفلسفة.

ـ مزج الشعر والفلسفة معا بالنبوة.

ـ مزج الخيال بالحقيقة.

ـ مزج ما هو إلهي بما هو بشري.

ـ مزج الواقعي بالمثالي.

ـ مزج الحياة بالحلم.

---

[1]–الكومي، الواقعية الجديدة، 163

[2]–الكومي، دراسات ومقالات في النقد، الهيءة المصرية العامة للكتاب، ص: 119.

ـ الإعتقاد بأن هناك وحدة كاملة وراء جميع الإنفصالات والإنقسامات.

ـ التطلع إلى علم شامل يوفق بين هذه المجالات جميعا [1].

هذا هو الإطار الفلسفي العام الذي يسعى الناقد محمد شبلي الكومي أن يعمل في حدوده، ويمارس نقده في ضوئه، ويحلل الأعمال الأدبية من خلاله.

البيان النقدي لمحمد شبل الكومي

أول ما يلزم للتفلسف " هوالوعي بالمنهج "، ثم وضع أسس ذلكالمنهج وتأطيره، ثم تطبيقه على النظر الفكري والعمل المنجز بأعلى كفاءة وفعالية، يمكن اعتبار المقدمات التي يكتبها النقاد لكتبهم بمثابة بيانات نقدية يشرحون فيها رؤيتهم النقدية نظريا وعمليا، كما يمكن أن نجدها في غير المقدمات مثل المقالات والتصريحات والحوارات والكتب الكامة وغيرها.

يدل البيان [2] على تصريح برنامجي مكتوب ومعلن عن أفكار ومقاصد وأهداف أديب أو مجموعة من الأدباء أو تيار أدبي، وقد يتخذ البيان شكل مقال، أو قصيدة،

---

[1]– الكومي، دراسات ومقالات في النقد، ص: 119.

[2]–يرجع ظهور أوائل البيانات الأدبية في أوروبا إلى القرن السادس عشر، مثل بيان جماعة البلياد (الثريا) الذي وصفه الأديب الفرنسي جواكيم دي بيليه Joachim du Bellay عام 1549 بعنوان" في الدفاع عن اللغة الفرنسية"، وبين (1798–1800) نشرت مجلة أتنايوم الألمانية بيانات الأدبيين نوقاليس وشليغل الذين صاغا فيهما أفكار الحركة الإبداعية الرومانسية، في مواجهة وصرامة قواعد الإتباعية الجديدة (الكلاسيكية الجديدة) وكتب الشاعر الإبداعي الإنجليزي ووردز ورث في مقدمته للطبعة الثانية للقصائد الغنائية 1800 التي نظمها مع الشاعر كولردج نقدا لاذعا لأسلوب الحياة البرجوازي في المدن، فصارت مقدمته دستورا للحركة الإبداعية في الأدب الانجليزي، وتعد بيانات السريالية التي صاغها الأديب الفرنسي أندريه بروتون بين عامين 1924–1942، من أشهر البيانات الأدبية في القرن 20 من حيث محتواها وتأثيرها.

أما على صعيد الأدب الغربي الحديث، فقد أثارت بيانات الشاعر أدونيس سجالا لافتا في الأوساط الأدبية والفكرية العربية، وقد جمعت بياناته الخمسة ونشرت في بيروت تحت عنوان فاتحة نهايات القرن العشرين 1980، للاستزادة يراجع: أوستين وارين، رينييه ويلك، نظرية الأدب: تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، سوريا، دط، 1972، ونبيل الحفار، البيان الأدبي، الموسوعة العربية 29.06.2011 www.marefa.org/index.php

أوخطبة، أو مقدمة لعمل إبداعي أو لدراسة تحليلية، وقد يكون موضوع نقاش في حلقة أدبية.

لقد أدرك الناقد العربي المعاصر، أن كل تأسيس لفكرة أو مشروع يجب أن يدعم بدعامة فكرية تنظر لذلك التأسيس، حتى لا يأخذ الصفة الإعتباطية، وعليه فالبيان:" عمل إستراتيجي يشكل برنامج عمل للجهة التي تصدره، بوصفه الإطار النظري والإجرائي لسياستها (كل أنواع السياسات) إنه نظرية في المجال الذي يصدر فيه، وتصور شامل، قائم على تعيين المسائل الجوهرية لا التفصيلية، وبالتالي فالبيان مشروع مستقبلي، إنه رؤية إستشرافية، يحمل إرادة في التخلص من نسق فكري إلى نسق آخر، إنه يمثل إشعارا بالتحول، وغالبا ما يرتبط بحالات الإنقلاب (في الحكم أو في غيره)، وقد إرتبطت كثير من الحركات السياسية والأدبية بصدور بيانات، توضح فلسفتها، وتدل صيغة البيان اللغوية على الطبيعة التبليغية لرسالته، فهو موجه إلى الآخر بقصد إشعاره بأن وضعا ما سيتغير وأن وضعا جديدا هو بصدد الحدوث، إنه المعادل اللغوي للفعل الإنساني "[1].

البيان النقدي، والحال هذه، تجاوز للواقع النقدي السائد بحجة تآكله ورتابته، وإرهاص بتجربة جديدة في الكتابة النقدية" إنه يعبر عن لحظة انفجار فكرية ووجدانية مخزنة في الذات، تنبثق من بين أعطاف نسق ثقافي يبدو في نظر كاتب البيان نسقا قاصرا مترهلا، عاجزا عن الفعل والفاعلية، ومن ثم يتميز البيان الأدبي بكونه إعلانا عن ميلاد فعل أدبي جديد أو مدرسة أدبية جديدة أو حركة نقدية جديدة، أو توجه أدبي جديد (بيانات المدارس الأدبية، وأهمها بيانات السوريالية، بيانات الشعراء والكتاب والنقاد) وغالبا ما يتضمن البيان الإشارة إلى التغيرات الحضارية التي تستوجب الإنتقال

[1] _عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط 2005، ص 12.
لقد اعتبر البيان الأدونيسي أصل البيانات الأدبية التي جاءت بعده.

إلى كتابة جديدة كما تتضمن الخلفية الجمالية التي تعتمدها المدرسة أو التيار"[1].

الملاحظ من خلال التأسيس الذي وضعه محمد شبل الكومي في مقالته الأخيرة (الفصل التاسع) من كتابه" دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة"، المعنونة بـ "النقد الأدبي: منظور فلسفي "، أنه يعلن عن ميلاد توجه نقدي جديد يستوجب الإنتقال إلى ممارسة نقدية جديدة ذات خلفيات فلسفية، فالكتابة النقدية القديمة –السابقة-تعتبر –حسبه-قاصرة لا تلم بكل جوانب الأدب والنقد، ويقترح منظورا جديدا للممارسة النقدية هو المنظور الفلسفي.

فكيف نظر الناقد الكومي للعملية النقدية الفلسفية؟

إن الناقد عند شبل الكومي مفكر يتفاعل مع مبدع مفكر، وما الغاية، وفقا لهذا المفهوم، إلا النفاذ إلى الجوهر الفكري الذي يبدو لنا جماله في العمل الأدبي، فالناقد مبدع مفكر لأنه يستخرج من العمل الأدبي لآلئ فكرية ربما لم يكن كاتبه على وعي تام بها.يقول الدكتور عناني: " لا أظن أن ناقدا أدبيا عربيا حاول ما حاوله الكومي من ربط الأدب بالفلسفة بهذا الأسلوب الفذ "[2].

يلخص الدكتور عناني مشروع الكومي الذي يعتبره مشروعا فريدا ومتميزا في "إنه يحاول إظهار العلاقة الحيوية بين الأدب باعتباره جماليا وبين الأدب أو معانيه باعتباره نشاطا تأمليا لا ينفصل عن الفلسفة، الإنفصال فقط في وسيلة التعبير التي تجعل للأدب مكانا راسخا ودائما في حياة الإنسان باعتباره مفكرا ليتمتع بالقدرة على إدراك ما لا تدركه سائر المخلوقات والتي سخرها الله له من معاني الوجود، إدراكا يجعله يشعر في أعماقه بالحرية ذلك المفهوم بالوجود ذاته، أي بكونه ذا وجود روحي يتميز عن تلك المخلوقات المسخرة أي التي لا تنعم بالحرية، هو يتحدث عن الواقعية الروحية، وكيف

[1] _عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص13.

[2] _مقدمة كتاب: " المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

تربط بين الظاهر والباطن ويكمل الأبعاد الإنسانية التي تقيم الصلة بين الأدب والفكر عند كل فرد"[1].

فما مدى إمكانية تمثل النقد لهذه المقولات الفلسفية؟ ومدى استيعابه لمنظوماتها المفاهيمية؟ وهل أضحت هذه المقولات مجرد آليات إجرائية لا علاقة لها بالمهاد الفلسفي والفكري الذي تشكلت في رحابه وتشربت روحه؟ أم أن خطابه النقدي، ومنذ الوهلة الأولى، قد تأسس على القطيعة الإبستمولوجية مع أصوله الفكرية؟ هل هذه المقولات بقيت مجرد مضامين نمطية تكرر نفسها في صيغ باهتة، تزعم أنها تعكس الجدة والتطور والحداثة؟

يسعى هذا الفصل للوصول إلى أجوبة عن هذه الأسئلة.

النظرية والمنهج

يسعى الكومي أن يوضح حدود مجالي: النظرية الأدبية والمذاهب النقدية والعلاقة بينهما يقول: "إن العلاقة بين النظريات الأدبية والمذاهب النقدية كالعلاقة بين الميتافيزيقا والأنطولوجيا، فالميتافيزيقا نظرية تأملية في طبيعة الوجود وموضوعها: وجود الله، حرية الإرادة، وخلود النفس، فهي تتأمل في موضوع الوجود ووحدته الأساسية، أما الأنطولوجيا فهي تحليل للعالم الواقعي (الحياة) التي يتناولها الأدب، بهدف الكشف عن طبقاته ومقولاته المؤلفة لها، والقوانين التي تحكم مختلف العلاقات المتبادلة بينها، فالنقد كما في الأنطولوجيا، بحث تجريبي بمعنى أنه يفترض حقيقة معينة، ويفترض معرفة نوعية حول هذه الحقيقة من خلال العلوم المختلفة، ويفترض أيضا المحاولات السابقة بناء العالم من وجهة نظر فلسفية، أما النظريات الأدبية كما في النظريات الميتافيزيقية فهي تأملية وتنظر عموما إلى مسألة الوجود على أنها بحث في الموجود الأعلى

[1] _محمد عناني ، مقدمة كتاب محمد شبل الكومي، الواقعية الروحية.

في الوجود (الله) والطبيعة والإنسان [1]، لذا فارتباط النظريات الأدبية بالميتافيزيقا جوهري، أما المذاهب النقدية فهي لا بد أن تكون مرتبطة بالنظريات الأدبية بل وتنبع منها".

النظرية الأدبية المذاهب النقدية

الميتافيزيقا الأنطولوجيا

نظرية تأملية للوجود تحليل بناء الوجود

يبدأ من فوق يبدأ من تحت

يعتبر سؤال المنهج في الخطاب النقدي العربي من الأسئلة المؤرقة والمعقدة التي كانت، ولا تزال، تتصدر اهتمامات الدارسين والنقاد على اختلاف توجهاتهم، لذا نجدهم واعين بضرورة الإعلان عن منهجهم في الدراسة في مطالع خطاباتهم النقدية. والمنهج لا يعدو أن يكون وسيلة ودليل عمل يساعد على الإقتراب من النص وتذوقه وفهمه وتفسيره واستجلاء مكامن الأدبية فيه، وبما أن المناهج لا تفتح كل أبوابها، فإن الناقد مدعو لإبداع المنهج وإعادة خلقه.

وتتحدد هوية المنهج كما يفهمه وينتهجه محمد شبل الكومي بشكل عام في ثالوث يمثل سيرورة تمر بالإستراتيجيات التالية: الوصف، التفسير، التأويل. كما شرح ذلك بإسهاب كبير في كتابه المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي.

[1] _محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص:6 .

أولا: الوصف

وفيه يستعان بالمذاهب النقدية التي تتناول اللغة، أو التي تأخذ اللغة منطلقا لها: مثل: الظواهرية في مرحلتها الأولى المختصة بالوصف، مدرسة موسكو، مدرسة النقد الجديد، لذلك فإن المهمة الأولى التي يتعين على الناقد القيام بها هي أن يصف التجربة مثلما يجب على صاحب المذهب الخلقي أن يفعل، فيبدأ بوصف الواقعة الخلقية، وكما يجب على فيلسوف الدين أن يصف الوقائع الدينية، وعلى العموم، لابد أن تبدأ كل دراسة بوصف لموضوع الدراسة والمنهج الذي يحقق مثل هذه الضرورة من الوصف هو المنهج الفينومينولوجي وهذه هي المرحلة الأولى من مراحل النقد الثلاث.

ويمكن تحقيقها من خلال عدد من المقاربات يحصرها الكومي في:

- أ ـ الوصف الظاهراتي، وأهمية هذه الخطوة أنها تحيد كل القراءات السابقة بكل حمولاتها الجمالية والإيديولوجية التي قد توجه القارئ والناقد توجيها مسبقا، وتضعها بين قوسين من أجل تشكيل رؤية خاصة منبثقة من الذات لا من غيرها، وتسمح هذه القراءة للناقد أن يقوم" بتفريغ عقله من كل عمليات التحيز الشخصية والخصوصية، فهو يحول نفسه إلى متلق منفتح"[1].

- ب ـ علم اللغة: ومهمته وصف الصيغ والتركيبات التي تبنى عليها النصوص من أجل القيام بمهمات التبليغ والتواصل، وهي مهمة شكلية تتعامل مع الشكل الخارجي للنص دون أن تتضمن أحكام قيمة تحدد خلالها فعالية النص أو جمالياته.

- ج ـ النقد الجديد، وهو نقد يركز في أغلبه على المسائل الأسلوبية، وتركز نظرية النقد الجديد على:" الإهتمام على العمل الأدبي وتفترض في النقد أن يظل غير شخصي، فهي أيضا لا تقبل النقد بتطبيق القواعد المسبقة على العمل ونقادها

[1]-الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، ص:119.

يهتمون بالتحليل أكثر من إصدار الحكم التقديري"[1].

-د ـ الشكلية الروسية: وهي منهج يهتم بالبراعة التقنية للشاعر ولا تنشغل بمضامين نصوصه، وقد أدى تركيزهم على التقنية إلى" تناول الأدب على أنه استخدام خاص للغة يحقق تميزه بالإنحراف عن اللغة العملية"[2].

-ه ـ مدرسة موسكو: وهي مدرسة" توسعت في تطبيق المناهج العلمية المستمدة من النظام الثنائي، وكانت أبرز ملامحها هي النظرة الشاملة التي أتاحت ضم تراث الشكلية الروسية إلى المذهب البنيوي ونظرية النظم والنظرية الثقافية والفولكلور وعلم الأساطير والسيميوطيقا وعلوم اللغة الحديثة ونظريات الأعلام والسيبرنطيقا"[3]، هذا من حيث ماهيتها المعرفية، أما منهجيته العملية فتقوم كما يرى الكومي على دعائم ثلاث هي:" تركيزها على الحقائق الملموسة، خصوصا تحليل الأعمال الأدبية...ومرونتها وتطويع نفسها للواقع الأدبي وانفتاحها على كل تياراته.. وتطوير إطارها النظري"[4].

-و ـ مدرسة براغ: وهي واحدة من المدارس البنيوية وتعد امتدادا للشكلانية الروسيه في مرحلتها الثانية.

-ي ـ مدرسة ييل، التي عرفت بأنها مدرسة تفكيكية وإن كانت أصولها تمتد إإلى النقد الجديد والبنيوية قبل أن يعصف التفكيك على توجهات المجموعة.

هذه هي المجموعة المنهجية التي يرى الكومي أنها تقوم بعمليات وصف العمل الأدبي، ولكن الكومي لم يبين كيف تقوم بذلك ولا الكيفيات التي تتم بها عمليات الوصف، كان يعرض تاريخ المنهج أو المدرسة دون أن يوجه الإهتمام بالآليات التي يتم

[1]- الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، ص: 141.
[2]- الكومي، المذاهعب الأدبية الحديثة، ص: 155.
[3]- الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، ص: 167.
[4]- الكومي، المذاهب الأدبية، ص: 176

من خلالها الوصف. فإذا كان، كما يعلن في أغلب كتبه، سيقوم بتحليلات فلسفية للأدب فهو يكتفي فقط بعرض تاريخية المنهج كما هو، ولا ينقله إلى مجال التطبيق حتى من منظور نقدي عادي وليس فلسفيا. وهذه مواضع النقص والقصور في المشروع النقدي لمحمد شبل الكومي.

ثانيا: التفسير

يتدخل التفسير كآلية نقدية للكشف عن غوامض الأشياء والنصوص والأفكار لأن "معاني الخبرة والسلوك الإنساني لا تكون سهلة المنال، ولأن هناك حالات من الغموض متأصلة في قلب الظواهر، وليست على السطح ولا يكفي الوصف المباشر لها لذا وجب التفسير"[1].

وفيه تسمى مذاهب النقد الأدبي بأسماء العلوم المختلفة: المذهب الإجتماعي، المذهب الماركسي، المذهب النفسي، التاريخي، الأنطولوجي. ويتجه التفسير في اتجاهين:

-الأول: التحديد الأنطولوجي الوجودي، ويندرج ضمنه:

- المدخل الإجتماعي.

-الماركسية.

-مدرسة شيكاجو.

-المدرسة السيكولوجية.

-مثقفو نيويورك.

[1]. الكومي، المذاهب الأدبية، ض: 183

-مدرسة فرانكفورت.

-النظريات البنيوية.

-السيميوطيقية.

-الثاني: هو المدخل الأكسيولوجي (القيمي).

-ويتضمن الأسطورة.

-المأثور الشعبي.

-الدراما الشعبية.

-الأغاني الشعبية.

-الحكايات الشعبية.

فالتحديد الأنطولوجي يتولى رسم حدود علاقة الأدب بغيره (ما هو غير أدبي) ويحدد معالم وجوده، أما عن التحديد الأكسيولوجي فهو في نظر الكومي يتوسل بوسائل كثيرة وكلها مما يحيل الناقد والقارئ جميعا إلى الحياة العامة.

ثالثا: التأويل

وفيه يستعان بالمذاهب المتوجهة للقارئ والتفكيك والحدسية بهدف ربط العالم الضيق للإنسان Microcosme بالعالم الأكبر للكون Macrocosme.

و" التأويل " يبتعد فيه الناقد عن النص، أو يسمح لنفسه أحيانا بالإبتعاد حتى يقرأ فيه ما يجب قراءته مثلما تفعل: نظرية التفكيك، نظرية القراءة، الظاهراتية، فيصبح النص مجالا لكل تأويل وتخريج مهما ابتعد عن المعنى الظاهر للألفاظ، وها هو

المذهب المناقض تماما للمذهب الوصفي[1].

إن هذا العمل التصنيفي الذي قام به الدكتور الكومي يسعى من خلاله إلى إعادة تقريب المناهج النقدية للفهم، من خلال تصنيفها، فهو بهذا يخرجها من مجال التعددية ساعيا إلى ضبطها في عدد من التقسيمات، غير أن هذا التقسيم الذي قدمه، موجود في الدراسات النقدية وهي في أبسطها، مناهج سياقية، ومناهج نسقية، وإن كان يعتمد رؤية فلسفية فما هي المقولات النظرية التي تنجذب إليها هذه المناهج والتي تجمع بينها في حيز واحد؟

الحداثة وما بعد الحداثة

تنفتح الحداثة وما بعد الحداثة على فضاء الفلسفة، فهما مقولتان معرفيتان مجردتان قبل أن تكونا مقولتين أدبيتين أو نقديتين، وتعتبران من أهم ما ناقشته الفلسفة المعاصرة، قبل أن يقوم النقاد بنقلهما إلى مجال الأدب والنقد، ولذلك، فمناقشتهما تبدأ من بعدهما المعرفي الفلسفي.ولذا فإن الكومي يعرضهما في كتاب كامل راصدا جذورهما الفلسفية، مستشهدا بنماذج أدبية وفلسفية تبين أن المدرستين تشتركان في الكثير من الظواهر، وإن كانتا تقومان على أسس فكرية متضادة، وهكذا يضيف شبل الكومي بعدا جديدا إلى الأبعاد المألوفة في تناول هاتين المدرستين.

يتناول المؤلف في الباب الأول دراسات في أدب عصري الحداثة وما بعد الحداثة، من خلال نماذج: صلاح عبد الصبور شاعر الحداثة، أمل دنقل وشعره في ميزان النقد الفلسفي، وقضية الوجود والحرية عند نجيب محفوظ من خلال دراسة لرواية " زقاق المدق "، ثم يتناول بعض الكتاب الغربيين: جون اشوي شاعر ما بعد الحداثة، والواقعية الروحية في شعر: إي، أ. مونز، ثم حديث عن الفلسفة والأدب والفكر مع الدكتور

[1] _للاستزادة يراجع: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي.

مجدي عفيفي. وفي الباب الثاني يتناول دراسات في فكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة حيث يقدم دراسة حول الميتافيزيقا والأدب، الأنطولوجية والنقد الأدبي من منظور فلسفي.

وتكمن نقطة الضعف في كل ما كتب محمد شبل الكومي في دراساته التطبيقية أساسا، ففيها من التسطيح ما يخرجها في كثير من الأحيان من مجال المقاربات الفلسفية، بل قد يبعدها أحيانا عن مجال النقد الأدبي بمعناه العام، ففي مقالة خص بها صلاح عبد الصبور يستهلها بالحديث عن تاريخ الفكر والثقافة ثم يشير فيها إلى ضرورة البحث في الأدب من خلال تاريخه، فالتاريخ عنده بمثابة المفسر للأدب، وهكذا بدل أن يربط صلاح عبد الصبور وشعره بالفلسفة ويحلل شعره في ضوء مقولاتها انسجاما مع رؤيته التي يصرح بها في كل كتبه، ينصرف إلى الحديث عن فاعلية التاريخ، وهو إجراء يقع علىالضفة الأخرى من مقاربته، ويستمر في الدوران حول مجموعة الأفكار ذات الصلة بما هو تاريخي، مثل الهوية والأسطورة والدين، وينتهي دون أن يربط عبد الصبور بأية مقولة فلسفية أو يقوم بأي تحليل فلسفي [1].

لكنه في الفصل الموالي يقدم تحليلا آخر لشعر أمل دنقل يختلف تماما عن تحليله لصلاح عبد الصبور، إذ يعرض لشعر دنقل في ضوء التفسير الفلسفي كما صرح منذ العنوان، ولكننا نتساءل أيهما، أي الشاعرين، أقرب إلى أن يحلل فلسفيا، عبد الصبور أم دنقل، وأيهما أقرب إلى أن يحلل تاريخيا واجتماعيا؟

يستهل مقالته بما يدل على طبيعة مقاربته فيصرح أن: " المقولة الأساسية في النقد الفلسفي تقول بأن هناك رابطة قوية بين رؤية الكاتب الميتافيزيقية وأسلوبه في الكتابة"[2] بهذا يحدد طبيعة الكتابة وهويتها والموجه المعرفي لها، ثم في مرحلة تالية يحدد طبيعة المقاربة النقدية ووظيفتها، ويقول:" وعلى الناقد أن يعرف أولا أبعاد الموقف

[1]- يراجع كتابه: دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015 ص: 60

[2]- المصدر السابق ، ص65

الميتافيزيقي للكاتب قبل تناول إنتاجه من خلال الوصف والتفسير والتـأويل" [1]، ويبدو أنه منسجم تماما مع منهجيته التي نظر لها والقائمة على المقولات الثلاث: الوصف والتفسير والتأويل، ثم يضع أمل دنقل في السياق الأكبر للنقد، ويحدد موقعه من خريطة الفكر الفلسفي، يقول:"مما يلفت النظر في شعر أمل دنقل أنه كثير التوغل في المسائل الوجودية التي لها صلة بالحياة والموت والحب والطفولة والتحول والصيرورة في إطار من التأصل الفلسفي والتساؤل الفطري النظري أليس الشعر كما قال بودلير هو" البحث في أعماق المجهول لكي نتوصل إلى الجديد"[2].

إنه بهذا " يضع نفسه في إطار الفلسفة المثالية الترانسندنتالية التي تقول مثل كنط: " إن العقل يفرض قانونه على الأشياء "[3].

وهذا ما يحاول الشاعر أن يفعله، خلال سعيه الدؤوب أن يغوص إلى جوهر الأشياء، بحثا عن تفسير للغز الحياة، وليتمتع برقة الحياة الآسرة التي تتحقق بالحرية "[4].

وقد لخص أمل دنقل في رغبتين: أن ينشد الحقيقة، وهذه هي أهم قضايا الميتافيزيقا وأن يعطيها الأولوية المطلقة كما فعل دائما، كما يود أيضا أن يستعيد أوجه أحبابه في مواجهة الزمن ليكونوا عونا له في لحظات معاناته القاسية[5].

غير أنه لا يبقى منسجما مع رؤيته ولايذهب فيها إلى آخرها، إذ سرعان ما ينعطف نحو التفسيرات السياقية وينساق وراء المظاهر الفكرية والإيديولوجية للشاعر، ولم يركز على البعد الفلسفي، فبالرغم من أنه ينظر ويحاجج ويرافع من أجل المنهج الذي يعتمده والذي يطلق عليه تسمية "المنهج النقدي الفلسفي"، إلا أن خطابه النقدي،

---

[1]- المصدر السابق، ص: 65

[2]- نفسه، ص:65

[3] _نفسه، ص 66.

[4] _نفسه، الصفحة نفسها.

[5] _ نفسه، ص 67.

الذي أراده أن يتأسس على القطيعة، سرعان ما عاد به إلى النقد الأسلوبي واللغوي في تحليل النصوص الشعرية بشكل منفصل عن التأسيس النظري الذي قدم له ووضع له بيانا خاصايؤكد تبنيه للمقاربة الفلسفية.

يقدم الكومي السمات الجمالية لشعر أمل دنقل منها:

-السمة الأولى: البساطة: كان أمل دنقل شاعر البساطة في زمن الحداثة، زمن التعقيد والغموض، وأول ما يلفت الإنتباه في قصائده البساطة الحادة المصقولة التي تتحول إلى أنشودة مفرطة في التواضع والبساطة لا تعني التمرد[1].

-السمة الثانية: الوضوح في التعبير دون إغراق في الغموض.

-السمة الثالثة: الطول المعتدل للقصيدة.

-السمة الرابعة: بناء القصيدة.

-السمة الخامسة: موسيقى الشعر.

إن هذه الخصائص التي قدمها شبل الكومي إنما تحدد البعد الأسلوبي والبنيوي لشعر أمل دنقلولا علاقة لها بالتحليل الفلسفي.

ومن جهة أخرى إنساق الكومي كثيرا وراء المظاهر الفكرية والإيديولوجية للشاعر أمل دنقل ولم يركز على البعد الفلسفي مدعيا بأنه" على الناقد أن يعرف أولا أبعاد المواقف الميتافيزيقي للكاتب قبل تناول إنتاجه" [2] حتى عندما يتساءل فلسفيا " ماذا عن عنصر الجلال في قصيدة أمل دنقل[3]، وهو سؤال فلسفي صريح، إلا أنه يخرجه من دائرة الفلسفة إلى الأدب، ربما تبدو الفقرة الثالثة فقط هي الأقرب للتحليل الفلسفي.

---

[1] _ المصدر السابق ، ص66

[2] _الكومي، دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، ص 65.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 90.

أما عن البقية فهي إما تحليل موضوعي أو أسلوبي، «هذه القصيدة إذن تعتبر عملا فنيا رائعا، ذا موقف ميتافيزيقي، لقد بدأ الشاعر فيها بوضع طبيعي وعادل.... " [1].

ومن ارتباكاته النقدية أيضا ما كتبه تحت عنوان الميتافيزيقا والأدب [2]، واكتفى فيه بسرد مسهب لعدد من القضايا الفلسفية بطريقة العرض والتقديم، ولم يشر على الإطلاق إلى الأدب. وعلى النحو ذاته، يكتب مقالة مطولة بعنوان الأنطولوجية والنقد، موهما القارئ أنه سيتناول العلاقة الفعلية بين هذين المجالين، لكن القارئ ينتهي من قراءة الفصل دون أن يظفر بفكرة واحدة عن النقد أو الأدب بشكل عام.

المصطلحات النقدية

ما يلاحظ على دراسات محمد شبل الكومي غياب المصطلحات الفلسفية؛ فإذا كانت هذه المقاربة تنبني على رؤية فلسفية تجاه القضايا النقدية فلابد أن تظهر ملامح هذه الدراسة الفلسفية من خلال اللغة النقدية (الفلسفية) التي يقارب بها الناقد هذه القضايا، وهذا غائب في دراسة الكومي، إذ أنه يستعرض آراء ونظريات بلغة بسيطة لا ترقى الى المجال الفلسفي.

لم يستثمر الكومي الأدوات الإجرائية (المصطلحات والمفاهيم) للمنهج الفلسفي، في إنتاج خطابه النقدي ولم يتمثل مقولاته بل بقيت هذه المقولات مجرد مضامين نمطية تكرر نفسها في صيغ باهتة، تزعم أنها تعكس الجدة والتطور والحداثة.

لكن لشبل الكومي الفضل في الوقوف على أهم المرتكزات الفلسفية للخطاب النقدي الغربي، المناهج النقدية وأساسها الفلسفي، كما أن له الفضل في إعادة الإعتبار وإثارة الإنتباه للمقاربة الفلسفية في النقد العربي المعاصر التي أهملت وغيبت تماما،

---

[1]_ المصدر السابق، ص 91.

[2]- نفسه، ص:199 وما بعدها.

وهو من هذه الناحية يعد من أوائل النقاد في العالم العربي، الذي أثار الإنتباه إلى ضرورة الإنتقال بهذا البحث الفلسفي في دراسة الأدب، أي انشغال الفلسفة بالأدب، أي أنه أعاد الإعتبار لهذه المقاربة – المقاربة الفلسفية – بعد أن غيبتها المناهج النقدية المعاصرة.

الخاتمـــــــــة

بعد هذه الرحلة العلمية التي استغرقت سنوات بحثا عن النصوص والمراجع المتعلقة بالمقاربات الفلسفية للشعر وقراءتها وتصنيفها وتحليها والتعليق عليها ثم تحريرها في شكل فصول مكتملة البناء قابلة للقراءة، بعدها يمكن ان نخلص إلى الملاحظات الاستنتاجية التالية:

أولا، نعتبر الاهتداء إلى المقاربة الفلسفية للشعر أمرا له قيمته العلمية، فلعله لأول مرة ، حسب اطلاعي، يتم الإهتمام بهذه المقاربة، بوصفها مقاربة نقدية منهجية متميزة، فأغلب الدراسات السابقة ذات العلاقة بالفلسفة كانت تعنى إما بالعلاقة بين الشعر والفلسفة من منظور مفاهيمي بحت وفي ضوء المذاهب الفلسفية المختلفة، وهذا بحث نظري يمكن أن يدرج أحيانا في إطار الفلسفة العامة أو فلسفة الفن والجمال أو في إطار النظرية العامة، وأحيانا في إطار البحث عن الأصول الفلسفية للمناهج النقدية كما فعل محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي ، أو نصرت عبد الرحمن في كتابه النقد الأدبي الحديث، وإما أنها تعنى بالبحث عن المعاني الفلسفية والتأملات الفكرية في الشعر القديم أو الحديث، وهذا مبحث موضوعاتي لا يختلف كثيرا عن البحث في أغراض الشعر الأخرى. من أجل هذا، فنحن نعتبر دراستنا مدخلا إضافيا جديدا نطل من خلاله على نوع من الكتابة النقدية يحاول أن يتشكل في إطار منهج نقدي. ورغم أهمية الكتابات التي أنجزت في هذا المجال فلم نلحظ أي اهتمام بها ولا بأهميتها ولم يتم التفكير بإمكانية أن تكون منهجا نقديا.

ثانيا، تستمد هذه الدراسة مشروعيتها ومصداقيتها من كونها مقاربة متميزة؛ ويأتي تميزها من رؤيتها للشعر أولا، فقد انطلقت من مفهوم للشعر على أنه معرفة، أي أنه تمثل ابستمولوجي خاص للعالم يهتم بالبعد الإبستمولوجي ولا يقل في هذا عن الفلسفة، فالشاعر يقدم معرفة بالوجود، وليس مجرد بيان بلاغي جميل يصنع من اللغة صورة فنية ممتعة.وثانيا، وتبعا لهذا، فهذه المقاربة انتقلت إلى البعد الذي خفي كثيرا

عن النقاد بسبب هيمنة المقاربات البلاغية واللغوية والفكرية، وهو البعد الأعمق للنص الشعري، نعني به البعد المعرفي الذي يتم الوصول إليه ليس عن طريق التفسير الأولي البسيط ولا التأويل العادي لكن من خلال الميتاتأويل، أي السؤال عن المقاصد وليس المعاني فقط.

ثالثا، لقد تبين لنا بعد البحث والتصنيف أن هذه المقاربة الفلسفية ليست على منهج واحد بل بدا لنا أنها تتفرع إلى أربع مقاربات، المقاربة الأولى أسميناها المقاربة الوضعية وخير من يمثلها زكي نجيب محمود، وهي تستند على الفلسفة الوضعية المنطقية.يركز زكي نجيب محمود على جمالية النص فقد كان قريبا منه ومن صاحبه، واهتمامه كان منصبا على قيمة الأدب، وهو بذلك يوفي النص الشعري حقه.

المقاربة الثانية هي المقاربة الأنطولوجية، وقد مثلنا لها بكاتبين هما عادل ظاهر في كتابه "الشعر والوجود" ووائل غالي في كتابيه "الشعر والفكر" و "معرفية النص"، والواضح من التسمية أنها مقاربة تستند على الفلسفة الأنطولوجية وخاصة في نسختها الهيدجرية، لقد احتكم الناقدان عادل ضاهر ووائل غالي إلى المجردات في دراستهما للنص الشعري الأدونيسي، فغلب بذلك على هذه الدراسة المقاييس العقلية والمنطق المجرد في تقنين الظاهرة الأسلوبية، كما سلطت التعريفات المنطقية على المصطلحات البلاغية، وأغرقها الباحثان في الجدال اللفظي والأسلوب الكلامي الفلسفي، فكانت النتيجة لكل هذا ما وقع على الناحية الأدبية البلاغية من جور، فقد تم إلغاء البعد البلاغي للنص الشعري بكل تفاصيله اللغوية والعروضية والبنائية، وأصبح النص عندهما معادلا للمعرفة؛ فقلة الشواهد، التي لا يمكنها أن تمنحهما، كل هذه الاستنتاجات، والنصوص الشعرية التي أصبحت وسيطا لا غير، كما جاءت بعضها بريئة من الفنية، كل هذا أدى إلى اختفاء شعرية القصيدة وحلت مكانها التجريدية.

أما المقاربة الثالثة فوجدنا نموذجها فيما كتبه عبد العزيز بومسهولي وأطلقنا عليها المقاربة التأويلية، وناقشنا فيها كتابيه "الشعر والتأويل" و"الشعر الوجود والزمان"،

وهي تكاد تكون امتدادا للمقاربة الأنطولوجية لكنها تميزت بقدرتها على الحفاظ على جمالية الأدب، حيث اهتمت بأبعاده اللغوية والبلاغية والأسلوبية والبنائية. والمقاربة الرابعة أطلق عليها صاحبها محمد شبل الكومي الواقعية الروحية، ونحن أبقينا على تسميته كما وردت. حصرنا إذن أربع مقاربات مختلفات الاتجاه وإن كانت واحدية المصدر، أي المرجعية الفلسفية.

رابعا، سجلنا على المقاربات السابقة الملاحظات التالية:

مقاربة تنسجم كثيرا مع النقد الأدبي ولا تختلف عنه إلا قليلا، ولا يظهر فيها ما كنا توقعناه من أثر فلسفي، ويتجلى ذلك في تجربة زكي نجيب محمود.

ومقاربة حضر فيها الفلسفي بشكل كبير وغاب عنها الأدبي والجمالي، حتى تحولت إلى بحث فلسفي خالص اتخذ من الشعر مناسبة ليسقط عليه كل النظريات الفلسفية، وتجلى ذلك فيما كتبه عادل ضاهر عن أدونيس، وكذلك ما كتبه وائل غالي عن أدونيس بشكل خاص وعن آخرين.

وأما المقاربة الثالثة فحاولت ألا تضيع البعد البلاغي للشعر مع تجاوزه إلى البعد المعرفي، وتعتبر تجربة عبد العزيز بومسهولي خير مثال على ذلك، فقد جمع بومسهولي بين البحث الفلسفي والبحث اللغوي والبلاغي والبنيوي، وراهن على شجاعة القول الشعري في قول حقيقة الوجود، لأن الإنسان أصبح بعيدا عن كل متعال، وما عاد باستطاعته الوصول إلى أي أساس، وهذا نتيجة سيطرة العلم والتقنية، إنها فترة كسوف الوجود أمام الموجود، بتعبير هيدجر

أما المقاربة الرابعة فقد لاحظنا فيها ارتباكا كبيرا رغم الكم الكبير الذي تم إنجازه فيها ، ونعني تجربة محمد شبل الكومي، فالكاتب يرفع شعار التحليل الفلسفي لكنه عند التطبيق يقدم تحليلات أخرى لم نتمكن من تحديد هويتها المنهجية.

خامسا، بينما اهتم زكي نجيب محمود بعدد من الشعراء المعاصرين والقدامى

واهتم محمد شبل الكومي بنصوص من الشعر العربي والغربي، ركز كل من عادل ضاهر ووائل غالي وعبد العزيز بومسهولي على شاعر واحد هو أدونيس، فهل كان أدونيس النموذج المثالي للتحليل الفلسفي؟ الأمر يبدو كذلك، لأن شعر أدونيس هو أقرب ما يكون إلى الخطاب الفكري الذي تملأ جنباته أصداء كثير من التأملات والنظريات الفلسفية، لذا كان حقلا خصبا للنقاد الفلسفيين لأن يحفروا في جغرافيته بحثا عن المقولات الفلسفية. واللافت أيضا أن أدونيس مهد، بشكل أو آخر، لهؤلاء النقاد من خلال كتاباته التنظيرية حول الشعر والحداثة والكتابة ومنحهم أفكارا ونظريات وتحليلات كانت بمثابة سند لهم، فهم كثيرا ما يحللون شعره بأفكاره.

وفي الختام، يستمد بحث " المقاربة الفلسفية للشعر في الخطاب النقدي المعاصر" صوابيته وجدواه من راهنيته، حيث إن البحث في الشعر وفقا لرؤية فلسفية يظل مطلوبا، خاصة وأن النقد العربي المعاصر يفتقد لمثل هذه الممارسات الفلسفية على النصوص الشعرية.

والله أسأل التوفيق والسداد

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1. زكي نجيب محمود، المنطق الوضعي، مكتبة الأنجلوالمصرية، ج1، ط4، 1965.
2. زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط 7، 1982.
3. زكي نجيب محمود، جنة العبيط، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط3، 1988.
4. زكي نجيب محمود، حياة الفكر في العالم الجديد، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط2، 1982.
5. زكي نجيب محمود، قشور ولباب، دار الشروق، بيروت، والقاهرة، د ط، 1981.
6. زكي نجيب محمود، قصة عقل، دار الشروق بيروت، د ط، 1983.
7. زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، بيروت، والقاهرة، ط3، 1982.
8. زكي نجيب محمود، من زاوية فلسفية، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 3، 1982.
9. زكي نجيب محمود، نحو فلسفة علمية، مكتبة الأنجلوالمصرية، مصر، د ط، دت.،
10. زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا، دار الشروق، بيروت ومصر، ط2،1983 .
11. زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط2، 1983.
12. عادل ضاهر، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أودنيس، دار المدى

للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2000.

13. عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 1998.

14. عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود، والزمان، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط.

15. محمد شبل الكومي، قضايا نقدية،تطبيقات عملية في علاقة الفكر بالأدب ، تقديم: محمد عناني،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،دط، 2005.

16. محمد شبل الكومي ،القضايا الأدبية من منظور فلسفي ، تقديم محمد عناني ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،دط،2005

17. محمد شبل الكومي، دراسات ومقالات في النقد من منظور فلسفي، تقديم محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،2008 .

18. وائل غالي: الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2001.

19. وائل غالي، معرفية النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 1998.

المراجع باللغة العربية

20. ابراهيم أحمد، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط.

21. ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعة الجامعية،

الجزائر، د.ط، دت.

22. ابراهيم طلبة سلكها، موقف زكي نجيب محمود من الميتافيزيقا، أقلام فكرية.

23. أبو حفص عمر بن أبي الحسن، ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر بيروت، دت، دط.

24. أبي عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ، الحيوان، / تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون دار إحياء التراث الغربي، بيروت، لبنان، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، دط، دت، ج1.

25. إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، دار الشروق، بيروت، عمان، ط 1، 1996.

26. أحمد محمد عليان، جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

27. أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط5، 1986.

28. أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

29. أدونيس، سياسة الشعر، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.

30. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة بيروت، ط1.

31. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3.

32. أمين الريحاني، انتم الشعراء، مطبعة الكشاف، بيروت، لبنان، د ط، 1933.

33. جلال العشري، زكي نجيب محمود وثورة العقل المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

34. حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1983.

35. خالدة حامد، عصر الهرمينوطيقا، أبحاث في التأويل بين شرط الفهم والتأويلات اللامتناهية.

36. خزعل الماجدي، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

37. رجب محمود، لمحات من فلسفة هيدجر، دار الثقافة الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1974.

38. رمضان الصباغ: فلسفة الفن عند زكي نجيب محمود، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 2001.

39. زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج 1، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، ط1، 1968.

40. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، سلسلة دراسات جمالية مكتبة مصر، الفجالة، مصر، د ط، 1966.

41. زكريا ابراهيم، كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، 1972، د ط.

42. زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة دار مصر للطباعة، ط3، 1971.

43. سعد البازغي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء بيروت، ط1، 2004.

44. سعيد بوخليط، غاتسون باشلار، نحو نظرية في الأدب، منشورات الإختلاف، الجزائر، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 2000.

45. سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، د ط، 2002.

46. سلام أحمد ادريسو، المصطلح الفلسفي في النقد والبلاغة العربيين، عالم الكتاب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2015.

47. شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية بيروت، لبنان، دط، 2007.

48. صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن جيل الرواد (الأعمال الكاملة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989، دط.

49. عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير، رؤية للتوزيع والنشر، القاهرة، مصر، د، 2007.

50. عبد الحق بلعابد، جيرار جونيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

51. عبد الرحمن بدوي، ترجمة الديوان الشرقي للشاعر الغربي، المقدمة، دار النهضة العربية، القاهرة، 1967.

52. عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.

53. عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

54. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت ، لبنان، ط 1، 1983.

55. عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال، المغرب، دط، 1998.

56. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، دط، 1988.

57. عبد الغفار مكاوي، البلد البعيد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ط، د.ت.

58. عبد الغفار مكاوي، هلدرلين، دار المعارف، القاهرة، 1971.

59. عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، دط، 1992.

60. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آليات الابداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2008.

61. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، د ط، 2002.

62. عبد الهادي بن ضافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط 1، 2004.

63. عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

64. عثمان أمين، الجوانية، دار القلم، القاهرة، ،دط، 1964.

65. علي أدهم، بين الفلسفة والأدب.دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1945

66. فاروق محمود الدين العلوان، إشكالية المنهج الفلسفي، في الخطاب النقدي

التشكيلي المعاصر، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط 1، 2009.

67. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسيون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

68. فوزية عيد مرجي، العقل ووظيفته منهج فكر الدكتور زكي نجيب محمود دار يافا للطباعة والنشر عمان، الأردن، ط1، 2008.

69. قطب الريسوني، النص القرآني من تهافت القراءة إلى أفق التدبر، مدخل إلى نقد القراءات وتأصيل علم التدبر القرآني، منشورات وزارة الأوقاف، المغرب، د ط، 1431 هـ/2010.

70. كمال اليازجي، معالم الفكر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د ط، 1979.

71. مجموعة من المؤلفين، زكي نجيب محمود مفكرا عربيا ورائدا للاتجاه العلمي التنويري إشراف: عاطف العرائي، دار الوفاء لدنيا النشر، الإسكندرية، مصر؟، ط1، 2002، ص 32.

72. محمد البازي، التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الإختلاف، الجزائر.

73. محمد زكي العشماوي، الأدب وقيمة الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط 2، 1974.

74. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الحقيقة، دفاتر فلسفية، العدد 4، دار توبقال 1993.

75. محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000، خاصة العنصر المعنون بـ"بين فكر الحداثة وما يعد الحداثة".

76. محمد عزيز الحبالي، من الكائن إلى الشخص، دار المعارف، القاهرة مصر، دط، 1962.

محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

77. محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، طك1، 1999.

78. محمد مفتاح، نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات جامعة محمد الخامس، منشورات كلية لآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، سلسلة مناظرات وندوات رقم 1993/24.

79. محمد مفتاح، التشابه والإختلاف نحو مفاهيم شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1996.

80. محمد نور الدين أفاية، في النقد الفلسفي المعاصر، مصادره الغربية وتجلياته العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

81. مصطفى السعدني، تأويل الشعر قراءة أدبية في فكرنا النحوي، جامعة بنها، جامعة أم القرى، دط، 1992.

82. مصطفى غالب، فلاسفة من الشرق والغرب، دار حمد، بيروت، لبنان، د ط، 1968.

83. نهار رضا، الأدب الثوري في القرن الثامن عشر، دار مكتبة الحياة، بيروت،

1930، دط، د ت.

84. وليد منير، الشعر والميتافيزيقا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2010.

85. يوسف حسن نوفل، استكشاف الشعر، لشركة العربية العالمية للنشر، لونجماز، القاهرة، ط1، 2006.

المراجع المترجمة

86. أ.س.رابوبرت، مبادئ الفلسفة، تر: أحد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1973.

87. ادغار موران، من أجل عقل متفتح، تر: محمد سبيلا، تساؤلات في الفكر المعاصر، دار الأمان للنشر والتوزيع، د ط، .1987.

88. أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1967.

89. بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: محمد براءة حسان بورقية، الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، الهرم، القاهرة، ط 1، 2001.

90. بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان.

91. جاك دريدا، الكتابة والإختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، دط، 1998.

92. جان فرانسوا أنجيلوز، الأدب الألماني، تر: هنري زغيب، سلسلة زدني علما رقم 111، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1980.

93. جوزيف بوخنسكي، مدخل الفكر الفلسفي، تر: محمود زقزوق مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، مصر، د ط.

94. جيل دولوز، فليكس غاتاري، ماهية الفلسفة، تر: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، د ط، 1997.

95. رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: جمعة محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1981.

96. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد سبش، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط2، .1962.

97. فريدريك هولدرلين، مختارات شعرية، تر: حسن حلمي، تقديم: محمد بنيب دار توبقال للنشر، المغرب، 2009.

98. كريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، تر: ريتا خاطر، مركز دراسات الوحدة العربي- بيروت، لبنان، ط 1، 2013.

99. كوجيف، جدل السيادة والعبودية، تر: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة فكر ونقد، العدد 3.

100. ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، تر: محمد البخاري بن سيد المختر، د.كارلوس بارون نابليون، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، دط، 2008.

101. نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامع الأردنية

عمان، الأردن، د طـ 1991.

102. نيقولاي برديائييف العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كمال: مراد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986.

المجلات والحوليات

103. إدوارد سعيد، النص النقدي، تر: راتب حوراني، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السادس.

104. بول دي مان، تغيير هيدجر لهولدرلين، مجلة نزوى، تر: سعيد الغانمي.

105. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة الفصول، ع4ـ، 1981.

106. حوار مع هيدجر، المجلة الألمانية، ديل شبيغل، سبتمبر 1966، تر: حسونة المصباحي، العرب والفكر العالمي، ع4، خريف 1988.

107. خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، مجلة الخطاب، تصدر عن جامعة تيزي وزو، العدد السادس، 2010.

108. رولان بارت، الفاعلية البنيوية، تر: كمال أبوديب، مجلة مواقف، العدد 42/41، السنة 1981.

109. عبد العزيز المقالح، جابر عصفور وتحديث الخطاب النقدي، المجلة الثقافية، السعودية، العدد 177، الإثنين 29 شوال 1427، الموافق لـ 20 نوفمبر 2006.

110. فتحي عبد الله، الناقد المصري، وائل غالي قارئا تجربته، مجلة الحياة السعودية،

12-10، 1422 الموافق له، 27-12-2001، العدد، 14164.

111. محمد بن عياد، الزمن والشعر، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدر في المغرب، العدد 17، سنة 2002.

112. مطاع الصفدي الشعري-الكينوني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 58-59، 1988.

113. مطاع صفدي، الشعر: الكون والفساد، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد26/ 1983،

114. مطاع صفدي، في كتابة المعرفي-الحداثوي، مجلة الفكر العربي، ع 78-79.

115. موريس بلانشو، التجربة، الحد، تر: جورج أبي صالح، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 10، ربيع 1990.

116. ميشيل فوكو: ماركس، نيتشه فرويد، تر: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الكرمل، العدد 11.

117. وك، ويمزات: المدخل الأنطولوجي، تر: ماهر شفيق فريد، مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد الأول، 1981.

الرسائل الجامعية

118. رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب III, II, I نماذج، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

119. لزهر فارس، نظرية الأدب والنقد عند زكي نجيب محمود، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر العام الجامعي.2009 _2010.

المعاجم والموسوعات

120. أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيرت وباريس.

121. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1979.

122. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ج 2، 1982، دط.

123. عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 1984.

124. محمد التونجي، راجي الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة (الألسنيات).

125. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2000.

126. موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، المجلد التاسع، ط 1، 2005.

127. موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، المجلد

الثامن، تحرير: رامان سلدن، مراجعة وإشراف: ماري تيريز عبد المسيح، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2006.

المواقع الإلكترونية

128. بغاديد عبد القادر، الشعر بين التأويل والتلقي، نحو فتح آفاق جديدة للقارئ / مجلة أصوات الشمال الإلكترونية، الأحد 19 صفر 1435 الموافق لـ2013/12/22. www.AswatElchamal.com

129. الظاهراتية والهرمينوطيقا ونظرية التلقي، تيري ايجلتون، تر: محمد خطابي، مجلة علامات، العدد 3، السنة الأولى، ربيع 1995، موقع سعيد بنكراد said bengrad.free.fr.

130. عبد الكريم الصامتي، أفلاطون بين الفلسفة والشعر، الحوار المتمدن، ع 43 38، تاريخ: 07-09-2012.