الشَّاعر ناقداً جمالياً: علي جعفر العلاق أنموذجاً

The poet as an aesthetic critic: Ali Jaafar Al-Alaq as a model

إعداد

صالح عوض أحمد حماد
Saleh Awad Ahmed Hammad
فلسطين

Doi: 10.21608/mdad.2025.407485

استلام البحث ٩ /١٢ / ٢٠٢٤
قبول النشر ٢٤ / ١٢ / ٢٠٢٤

حماد، صالح عوض أحمد (٢٠٢٥). الشَّاعر ناقدًا جماليًّا: علي جعفر العلاق أنموذجًا. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٩(٢٨)، ١٨١- ٢٢٨.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

الشَّاعر ناقدًا جماليًّا: علي جعفر العلاق أنموذجًا

المستخلص:

تتناول هذه الورقة العلمية مقولات نقدية من قبيل: "الشَّاعر ناقدًا"، "والناقد شاعرًا"، "والشَّاعر الناقد"، ذاع صيتها في الأوساط الأدبية، ولم يكن الهدف منها إلا وضع الشُّعراء في منازلهم الخاصَّة من الناحية الثقافية، وتقريب وجهات النَّظر بين الشَّاعر والنَّاقد، والكشف عن ذخائر الشَّاعر الحديث في تفكيك النَّص الأدبي وإلمام بمغازيه الرمزية، وتسبر مباحث هذه الدراسة شخصية الشَّاعر العراقي علي جعفر العلاق بوصفه ناقدًا جماليًّا، أثرى المكتبة العربية بإسهاماته العلمية الرائدة، وتوصَّلت نتائج الدراسة إلى أنَّ شخصية العلاق تثبت صحَّة مقولة الشَّاعر النَّاقد، وتطرح مقولة ثانية، مفادُها أنَّ الناقد الفذ يستطيع تقمُّص شخصية الشَّاعر بما لديه من حس مرهف، وأصالة فنِّية، يساعدان في رسم الخطوط العريضة للتجربة الشِّعرية الشُّعورية.

الكلمات المفتاحية: الشَّاعر، الناقد، النَّص، المنهج، النظرية، الثقافة.

Abstract:

This scientific paper deals with critical sayings such as: the poet critic, criticism poet, and poet critic, became famous in literary circles, and the aim was only to put poets in their own homes in terms of culture, and bring the views between the poet and the critic, and reveal the ammunition of the modern poet in the dismantling of the literary text and the imam with symbolic Maghazih, and dealt with the investigations of this study the personality of the Iraqi poet Ali Jaafar Al-Alaq as an aesthetic critic, and the results of the study concluded that the personality of Al-Alaq proves the validity of the saying of the critical poet, A second argument is that the critic can impersonate the poet with his delicate sense and artistic originality, which help draw the outline of the poetic emotional experience.

Keywords: Poet, critic, text, method, theory, culture.

ISSN : *2537-0847* **eISSN :** *2537-0898*

توطئة:

استهوت بعض النقاد في الأوساط الأدبية مقولات من قبيل: "الشَّاعر ناقدًا"، "والناقد شاعرًا"، "والشَّاعر الناقد"، ولم يكن الهدف منها إلا وضع الشُّعراء في منازل تكشف عن تنوّع مشاربهم الثقافية والمعرفية، فضلًا عن تقريب وجهات النَّظر بين الشَّاعر والنَّاقد، والكشف عن ذخائر الشَّاعر الحديث وثراء أدواته النقدية التي تسعف على تفكيك النَّص الأدبي وإلمام بمغازيه الرمزية بدلًا من الانصياع إلى انطباعات لا طائل وراءها.

ثمَّة في الشِّعر الحديث أعلامٌ برَّاقة من قبيل الشَّاعر الانجليزي: "صموئيل تيلور كولردج" (Samuel Taylor Coleridge) (1772 -1834)، والشَّاعر الأمريكي: "توماس ستيرنز إليوت" (Thomas Stearns Eliot) (1888 -1965)، والشَّاعر الأمريكي: "أرشيبالد مكليش" (Archibald Macleish) (1892 -1982) أثرت حركة النَّقد الأدبي بما لديها من رهافة، وحساسية، وبصيرة في قراءة النَّص الأدبي، وتطوير المناهج النقدية ونظرياتها، واستحداث مصطلحات دقيقة، تصوغ التطور الفكري والثقافي والتكنيكي الذي وصل إليه النَّقد الأدبي، وتجتث الأفكار المهترئة التي عانى منها النَّقد الأدبي ردحًا من الزَّمن؛ ذلك أنَّها تدرك خطورة المعوّقات التي تقف في وجه النَّاقد الأدبي.

تعود جذور مقولة "الشَّاعر ناقدًا" إلى تعبير الشَّاعر الأمريكي توماس إليوت من أنَّ "الناقد الشَّاعر ينقد الشِّعر لكي يخلق شعرًا"[(١)]، وينتج قراءة تأويلية ثانية، وثالثة، ترتاد البنية العميقة من النَّص الأدبي، وتصغي إلى وشوشه وأنينه الداخليين، وعقد "رينيه ويليك" -في كتابه النقدي: "مفاهيم نقدية"[(٢)]- فصلًا كاملًا عن هذه المقولة القيِّمة.

ونحاول في رحاب هذا البحث أنْ نقدِّم بين يدي المتلقي تجربة الشَّاعر العراقي: "علي جعفر العلاق" بوصفه شاعرًا مبدعًا، وناقدًا أدبيًّا، أثرى حركة النَّقد الأدبي في

(١) ت. س. إليوت، كتاب الغابة المقدسة، ضمن المختار من نقد ت. س. إليوت، اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٠، جـ١/ ١٠٥.

(٢) انظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د. ط)، فبراير ١٩٨٧، ص٣٣٩- ٣٥٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

البيئات العربية بإسهاماته النقدية اللَّامعة.

أولًا: حداثة النَّص الشِّعري وكيفيات القراءة.

عكف علي جعفر العلاق في كتابه النَّقدي الأوَّل: "مملكة الغجر" (1980) على تصوير العلاقة بين الشِّعر والثورة، والانتقال من دائرة الدلالة الأحادية إلى التعدُّد، واكتشاف مواطن الثراء اللُّغوي في النَّص، كما انطلق العلاق في كتابه: "دماء القصيدة الحديثة" (1986) على ترسيخ بعض مفاهيم الحداثة وتقديم تطبيقات عملية عليها من الشِّعر العراقي الحديث، ولم يكن الهدف المنشود وراء هذا الكتاب إلا إماطة اللِّثام عن جوهر القصيدة الحديثة، والكشف عن ثرائها وخصوصيتها، كما انطلق في كتابه الثالث "في حداثة النَّص الشِّعري" (1990) على توسيع دائرة البحث، والكشف عن نماء القصيدة الحديثة وتطوُّرها في ضوء بعض المعطيات الملموسة، وهي: "الذائقة السائدة، والثوابت الجمالية في النَّص الشِّعري، والصِّلة بالموروث من جهة، وبالآخر من جهة أخرى"[٣]. هذه المعطيات ليست معايير ثابتة، أو مجرَّد تقنيات محدَّدة، يعوّل عليها العلاق في التأصيل النَّقدي، ولكنَّها موضوعات شائكة لها دلالاتها الخاصَّة التي تستمدُّها من نضارة النَّص الشِّعري، ولم تكن معهودة من قبل. لعمري، إنَّها الخطوط العريضة التي بنى على أديمها الشَّاعر العربي الحديث تجربته الشِّعرية الشُّعورية؛ فأضحى للشِّعر نكهته الخاصَّة، وصبغته الجمالية التي تميِّزه عن الشِّعر التقليدي. هذه الخطوط أشبه بالسِّراج الذي يضيء عالم النَّص الشِّعري، ويقدِّم نظرة شمولية متكاملة تجاه العالم المادي أو المعنوي؛ فالنَّص الشِّعري الحديث ليس حبرًا على ورق متناثر، إنَّما روحٌ تسري في دهاليز العالم، وتنصت إلى وشوشة الأشياء، وترى مأساة الإنسان وتحسُّ بمعاناته في تيار الحياة، وتلتحم معها، وتتفاعل مع أصدائها التي تتَّصل بحركة المجتمع أو الكون، وكأنَّ الشِّعر الحديث "عملٌ ذا طبيعة خاصَّة لغة وبناء ورؤيا"[٤].

ويتألَّف هيكل الكتاب من خمسة فصول متعاقبة، هي: حداثة النَّص... حداثة الرؤيا، والشَّاعر الحديث ورموزه الشَّخصية، وحدود البيت وفضاء التدوير، والشِّعر خارج النَّظم، والشَّاعر والحلم والمدينة.

---

(٣) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٠، ص٥.

(٤) المصدر السابق، ص٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويتناول الفصل الفضاء الرؤيوي الذي صاحب حركة الحداثة في الشِّعر العربي الحديث، وارتبط بالشَّاعر أكثر من ارتباطه بالنَّص، وما النَّص إلا ثمرة عطاء الشَّاعر وخلاصة تجربته في قطاع الحياة، واحتفى المنهج البنائي بهذا العمل الدؤوب، والجهد الشَّاق منذ وقت مبكِّر، إلا أنَّ معضلة التلقي في البيئات العربية تسير في حركة عكسية مخالفة، ولا تخضع إلى منهجية نقدية محدَّدة، بقدر ما تخضع إلى الانطباعات أو الأهواء الشَّخصية، وكأنَّ النَّص الشِّعري هو الهدف المنشود وراء كلِّ تجديد، وليس الشَّاعر، مع أنَّ حركة الشُّعوبية في العصر العباسي –مثلًا- ارتبطت ببشار بن برد، والحسن بن هانئ خلقًا وإبداعًا، ولم ترتبط بنصوصهما، وبالتالي؛ فإنَّ تلقي أزمة التجديد يتعدى هموم الشِّعر إلى هموم الثقافة التي ينتمي إليها كما يعتقد العلاق، وهو اعتقاد سليم لا غبار عليه، "ولهذا السَّبب، كان الشَّاعر العربي، وهو يهمُّ بتجديد القصيدة يصطدم بتخلُّف عام هو جزء منه، وما كان له، إذا حاول الارتفاع بالشِّعر إلى مستوى الحياة والعالم في تفجيرهما وحركتهما، إلا أنْ ينحني تحت سقفه الثقافي الواطئ، الذي يفتقد النَّظرة العميقة إلى الشِّعر والحياة معًا"[٥].

كان الشَّاعر الحداثي مهومًا بارتياد مجاهيل الكون، والإبحار في دروب التجريب التي تستجيب إلى حاجته الوجدانية، وتلبِّي عطشه الروحي، والفكري، والثقافي، وعندما يصل الشَّاعر إلى حد الامتلاء، يجد نفسه محاصرًا بالحواجز الشِّكلية أو المعنوية؛ ذلك أنَّ فعل التجديد لم يرتبط بوعي الشَّاعر، أو الحساسية الشِّعرية، أو دوائر الإبداع، وإنَّما ارتبط بالميول النَّفسية والافتقار إلى العوز، ولم تكن الغاية وراء حركة الحداثة هي الارتقاء بالشَّاعر، أو الإشادة بأدواره ومهامه الفعلية، أو التعبير عن إسهاماته الجادَّة في تذليل الصِّعاب أمام الآخرين، وإنَّما كانت الغاية هي التعبير عن ثراء الشِّعر الحديث وتعدُّد مفاهيمه، ولا يستطيع الشَّاعر الخلَّاق أنْ يصوغ مفاهيمه الخاصَّة عن الشِّعر إلا إذا تحرَّر من آفة التقليد، وانقلب على سحنة الراكد، وانفتح على ينابيع فكرية متعدِّدة، تصقل موهبته الشِّعرية، وتثري خبراته الجمالية، ولا يمكن للشَّاعر أنْ يصبح إنسانًا مجدِّدًا إلا بلغت الجِدَّة على يده أقصى درجات الكمال والنُّضج، ولا يمكن لهذا الشَّاعر أنْ يكون إنسانًا مبدعًا إلا اتسع فضاءه الرؤيوي، وانفتح على روافد ثقافية، تجسِّد معاناته الداخلية،

(٥) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتعكس همومه الفكرية إبَّان الكتابة والخلق.

ويرى العلاق أنَّ حداثة المفهوم، أو حداثة الرؤيا، قد تأخَّرت نسبيًّا عن تحديث النموذج الشعري، وقد كان لهذا الأمر أثره الواضح على حيوية الحركة الشِّعرية، في بداياتها، وتشابه الكثير من نماذجها الشِّعرية"[٦].

وشاركت مجلتا الآداب، والشِّعر في تطوير حركة الشِّعر الحديث، والانفتاح على المواريث القومية والإنسانية، وخلق مناخ ثقافي رحب، استقطب طائفة من النُّقاد من مختلف الأقطار العربية، ولم يتردَّد في استقبال التجارب الشِّعرية المبتدئة واحتواء مواهب أصحابها في الخمسينيات من القرن الماضي، ولا بأس أنْ يضيف علي جعفر العلاق مجلة "الكلمة" في البيئة العراقية، ويحتفي بدورها المرموق –وإنْ كانت غائبة عن الأقطار العربية المجاورة- في الستينات من القرن الماضي ، ويرى في إسهاماتها الرائدة مستوى متقدمًا من التحديث في الرؤيا والمفهوم؛ فقد تجنَّبت الانخراط في مناطق الخطر، والانغماس في مواطن الاعتراض أيديولوجيًّا، مقارنة بمجلة الشِّعر"[٧].

وتناول أدونيس[٨] مفهوم الرؤيا من منظور أنطولوجي، تغذَّى على إنجازات المتصوفة في العصر العبَّاسي، وبخاصَّة محيي الدين بن عربي، وسار على شاكلته الناقد المصري "غالي شكري" حين اعتبر الرؤيا تلك البصيرة التي تستمدُّ سماتها الخاصَّة "من جمَّاع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشَّاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي، والسيكولوجي، والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوُّق، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون"[٩].

وتناول "ماجد فخري"[١٠] الرؤيا من منظور فلسفي، يخترق الحجب المادَّة، ويجدِّد أواصر الإخاء بين الشِّعر والفلسفة، فيما تناول علي جعفر العلاق مفهوم الرؤيا من منظور جمالي، يرتفع بالزوايا النَّفسية المظلمة من حياة الشَّاعر، ويحتفي بخبراته

---

(٦) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١٣.

(٧) المصدر السابق، ص١٥.

(٨) انظر: أدونيس، الثابت والمتحول، بحثٌ في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط٧، ١٩٩٤، جـ٤/ ١٤٩.

(٩) انظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ٧٦.

(١٠) انظر: ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار للنشر، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٠، ص١٤٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الجمالية وحصائله الثقافية؛ فلا يحقِّق ثراءه بواسطة جهاز مراقبة دقيق، وإنَّما "يفعل ذلك بالحدس، وقوة الحلم، وطاقة الشِّعر؛ تلك الطاقة الفياضة الخالَّقة التي تتجاوز سطح المرئيات، وكياناتها الحسِّية؛ لتنغمر وإيَّاها في عملية خلق بارعة شديدة الرهبة والجمال"(١١).

واشتركت المدارس الشِّعرية المتعاقبة –وبخاصَّة المدرستين: الرمزية، والسوريالية- في العصر الحديث في تعزيز مفهوم الرؤيا وإثرائه بالمضامين والأبعاد، وكانت مصادر اللَّاوعي عند العالم الألماني "سيغموند فرويد" (Sigmund Freud) (1856 -1939)، بخاصَّة الحلم، والهلوسة، والهذيان، والجنون مرتكزات جمالية، تعبِّر عن ظمأ النَّفس إلى هتك الحجب الحسِّية وتمييع الخواص المادية أو الفيزيائية؛ لكي تحلَّ مكانها القيم المعنوية الخاصَّة بالإنسان. فقد كانت الحرية، والعدالة، والنَّزاهة، والكرامة في مقدِّمة القيم المعنوية التي خفَّفت من رتابة التوحُّش، والبطش، والجور، وليس هناك شاعرٌ حداثي بلغ ما بلغته صلاح عبد الصَّبور من براعة في تصوير هذه القيم.

كانت مصادر اللَّاوعي مرتكزات جمالية تنير عوالم الشُّعراء، وتكشف عن رغباتهم الثقافية، والفكرية، والروحية في التجرُّد من غلظة الواقع المادي المعيش، والتوق إلى عالم مثالي، يشبع نهم الإنسان ويلبِّي طموحاته وأشواقه، وتجاوزت مصادر اللَّاوعي البنية اللُّغوية من النَّص، وترسَّبت جذورها في التصاوير المجازية، والتراكيب الشِّعرية، والإيقاعات المتباينة، والتقنيات الدرامية المتنوِّعة، وأدرك الشَّاعر الحديث أنَّ حداثة النَّص الشِّعري لا تدَّخر جهدًا في استقبال كلِّ إبداع أو تجريب.

كان مصطلح الرؤيا الحدَّ الفاصل بين الشَّاعر الحداثي ونظيره التقليدي، بين النَّص الجاد في المغامرة والبحث عن آفاق جديدة، يجد فيها الشَّاعر مناخًا من الحرية، يساعدنا في الكشف عن طاقاته الخفيَّة، وبين النَّص التقليدي الذي يفتقر إلى مناطق الحيوية والدفء والتوتُّر في جميع مستوياته الأسلوبية، ولا يروم إلى اجتثاث القيم الرَّثة، والانقلاب على القوالب الجاهزة.

أدرك العلاق في وقت مبكِّر أنَّ غياب الرؤيا هو مكمن الخلل في القصيدة التقليدية،

(١١) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وهذا الغياب حرم الشعر الحديث من بعض الإسهامات، فلا يعدو إلا كمًّا شعريًّا، هائلًا، يحرّكه انفعالٌ عابر، وتحرّض عليه سذاجة عاطفية، أو نزوعٌ إلى المباهاة، ولا شكَّ في أنَّ ضعف التكوين الثقافي للشَّاعر من جهة، وخمول الفاعلية النقدية من جهة ثانية، يتحمَّلان جزءًا خطيرًا من هذا الخلل"[١٢].

ولا تكشف المناهج التقليدية عن حيوية الفضاء الرؤيوي عند الشَّاعر الحديث؛ ذلك أنَّها ترتاد البنية السَّطحية من النَّص، وتكفُّ عن اختراق تخومه؛ ممَّا يجعل المناهج السياقية أكثر فاعلية في عملية المكاشفة؛ ذلك أنَّ النَّص الشِّعري بنية متجانسة، ومتناسقة، ومتكاملة، تحمل خلاصة فكرية تجاه العالم المادي أو المعنوي.

تصوَّر أسلافنا القدماء أنَّ الآلة النَّاقدة تميِّز بين النَّص الجيد من الرديء، ومصطلح الرؤيا عند العلاق من أعظم المصطلحات النقدية التي تجعلنا نميِّز بين الجيد من النُّصوص والرديء، بين الشِّعر الذي يمتلك رؤيا محدَّدة تجاه العالم المادي أو المعنوي، وتتبلور جدواها في بصمات أسلوب الشَّاعر، ورهافة لغته، وعراقة مجازاته، وعذوبة جرسه الموسيقي، وغياب الرؤيا معناه خفوت صوت الشَّاعر، وضياع موهبته الشِّعرية في سراديب النِّسيان.

وأفاد علي جعفر العلاق من تراث أسلافه القدماء في الارتقاء بالرؤيا الشِّعرية إلى مستوى النُّضج والثراء، وبخاصَّة مسألة المكابدة، وما يعانيه الشَّاعر المبدع من معاناة مضنية في كتابة النَّص الشِّعري؛ فيقول: "لا تنضج الرؤيا الشِّعرية، لدى شاعر ما، إلا بعد عناء ومكابدة بطوليتين، ولا يتمُّ نضجها إلا على عذاب مزدوج: عذاب المعاناة، وعذاب المعرفة، ولا تستوي إلا على نارين ممتزجتين: الخبرة والثقافة، وما يمتدُّ بينهما من عناء لا حدود له"[١٣].

وتشكِّل اللُّغة الشِّعرية اللَّبنة الأولى في نماء الفضاء الرؤيوي عند الشَّاعر، وليست اللُّغة الشِّعرية في الشِّعر الحداثي لغة تراثية محضة، تنمو على أرضية كلاسيكية، تشتقُّ نعومتها من اختيار الألفاظ الجزلة، أو المعاني الفخمة، ولكنَّها لغة إيحائية، غضَّة، طريَّة، ترتعش أكثر مما تبوح، وتصمت أكثر ممَّا تتحرك، وهذا الصَّمت لا يعني الركود، وإنما

(١٢) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٢١.
(١٣) المصدر السابق، ص٢٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يعني الإنصات إلى وشوشة النَّص وأنين الشَّاعر.

كان التنافر في الشِّعر العربي القديم مسألة حسَّاسة تعوق الأداء اللُّغوي السَّليم، وتفسد شاعرية النَّص؛ فأعاد الشِّعر الحديث النَّظر في المسألة، وجعل من التنافر، والانفصام، والتشتيت، والقطع عناصر لغوية طيِّعة، تكشف عن شاعرية النَّص، مثلما تكشف عن ثراء اللُّغة واتساع حذقة الرؤيا عند الشَّاعر.

وليست ألفاظ الحديث اليومي التي نهل منها الشَّاعر الانجليزي: "وليم وردزورث" (Wiliam Wordsworth) (1770 -1850) في تكوين معجمه الشِّعري لغةً سوقية، تسفِّه النَّص الشِّعري، وتكشف عن ضحالة الموهبة وفساد تجربة الشَّاعر، ولكنَّها لغة عفوية، بسيطة، تصغي إلى نجوى الواقع المحموم وشكواه أكثر ممَّا تقول، وتغري هذه اللُّغة الشَّاعر في البحث عن "مادَّة تعبيرية متَّصلة بالحياة والأحياء...، مادَّةٍ أقل فخامة وأكثر دنيوية"[١٤].

لم يجد الشَّاعر الحديث حرجًا في تطويع الألفاظ الجنسية إلى معجمه الشِّعري الخاص، ولم تكن الغاية من هذا التطويع خدمة الوظيفة الانفعالية عند الناقد الروسي "رومان ياكُبْسُون" (Roman Jakobson) (1896 -1982)، وإنما كان المراد خلق لغة ثريَّة، لا تكفُّ عن ابتكار الصِّيغ اللُّغوية التي تباغت المتلقي بما تمتلك من مدلولات جسدية حارَّة، وبما لديها من طعم، ولون، ورائحة، وكثيرًا ما نجد مثل هذه الصِّيغ عند جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، نزار قبَّاني، وأدونيس، ومحمد عفيفي مطر، وأمجد ناصر.

ولا ينكر الشَّاعر الحديث قيمة المفردات اللُّغوية المهجورة، ولا يجحد طاقاتها الإيحائية التي تنير بصيرة المتلقي إلى المناطق الغضَّة من النَّص، وليس في مكنة الشَّاعر ابتكار لغة جديدة، ولكنْ في مكنته استثمار إمكانات اللُّغة الكائنة، واستحداث طرائق أسلوبية مغايرة، تساير مستحدثات العصر، "ولغة شاعرٍ ما، لا تعني معجمه الشِّعري

(١٤) كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص١٦١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فقط؛ فالمعجم مادَّة البناء المتاحة، والعُدَّة المركومة جوار المبنى، أما اللُّغة الشِّعرية؛ فهي قدرة الشَّاعر على استدراج هذا الحاصل اللُّغوي المتاح للجميع إلى أنْ يكوّن مادَّته هو شخصيًّا في تشييد هذا الكيان الشِّعري تحديدًا، وبطريقة خاصة، ووفق عاداتٍ وخفايا لا يدركها أحدٌ يقف خارج روحه، ولكنْ هل تأتي اللُّغة هكذا، مبرَّأةً من التأمل في الحياة أو الإحساس بها؟، ناشفةً كأحجار الشَّطرنج وملساءَ مثل خرز المسبحة؟، ثمَّة مجازاةٌ واضحةٌ لشروخ الذات وتفجُّعاتها في الكثير من نصوصنا الشِّعرية"[١٥].

وليست التجربة الشِّعرية الشُّعورية إلا الوعاء الخصب أو الصِّهريج الذي تنصهر فيه مركَّبات اللُّغة الشِّعرية، وتكتسب منه الثراء، والنُّماء، والكثافة، والحرارة، والتوتُّر، وما تزال هذه اللُّغة الغضَّة تتدفَّق في بيئة خاصَّة من الإبداع والتجريب، تتجاوز قصور اللُّغة الكلاسيكية، وتتخطَّى ترهُّلاتها، وتتجاوز نعوتها التي تعرقل عملية إنتاج الدلالة، وتحرم المتلقي من الوصول إلى أقصى درجات النَّشوة.

وتقبل اللُّغة الشِّعرية – بما لديها من خصوصية- التطويع وإعادة التشكيل على يد الشَّاعر، ويكاد هذا القبول أنْ يكون بصمة أسلوبية من بصمات الشَّاعر في التعبير، ويتفاوت الشُّعراء في بصماتهم، وتتقدَّم اللُّغة على ما سواها من المستويات الأسلوبية في الفرادة والتأثير؛ "كونها لغة شاعر بعينه، تجسِّد رؤياه، وحلمه، وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه، وربَّما كان هذا المحك مجديًا -إلى حدود بعيدة- في قياس شفافية الرؤيا التي تترشَّح عن لغة هذا الشَّاعر أو ذاك"[١٦].

ولعلَّ ما يميز رذاذ هذه اللُّغة أنَّ إمكاناتها تشبه الشَّظايا التي تنفجر في أمداء النَّص الشِّعري؛ بسبب توتُّرها، وتحفُّزها، وحساسيتها المفرطة في اختراق تخوم الأشياء، والإنصات إلى أنينها الداخلي، واجتثاث رمادها.

ولعل ما يزعج اللُّغة الشِّعرية الحديثة هو اكتراث الشَّاعر بالموضوعات التقليدية، المستهلكة، التي لا تخلو من الحماسة الزائدة، فضلًا عن الموضوعات العريضة التي تتطلَّب إسهامًا كبيرًا في طرح دقائقها، كما تتطلب من الشَّاعر جهدًا طائلًا في عملية

([١٥]) علي جعفر العلاق، الحلم والوعي والقصيدة، مقالات في الشعر وما يجاوره، دائرة الثقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٨، ص٦.

([١٦]) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٢٨- ٢٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الخلق، وبلوغ أقصى درجات الفرادة. وثمَّة موضوعات مؤثرة تعتمد على مفردات بسيطة، وعفوية، تتَّصل بالقطاع العريض من الحياة، وتتقاطع إفرازاتها مع هموم الإنسان، والثقافة، والفكر، كالحرية مثلًا.

ويلتفت العلاق إلى كلمات شديدة الأهمية، مثل: الشَّعب، والحياة، والوطن، والحب، والشَّجاعة، والموت، والبطولة، والخوف، كلمات تكتظ بالقيم والدلالات الكبرى، وهي موضوعات غاية في النُّبل، والإثارة، في حدِّ ذاتها، لكنَّها –عن طريق الرؤيا الشِّعرية الفذة- ستكتسب سعة أخرى، وثراء مضافًا"[١٧].

وانتقل الناقد إلى نقطة ثانية من حداثة الرؤيا تجذَّرت في رحم النَّص الشِّعري، وهي الإحساس بالماضي وعظمة مقتنياته وذخائره التي تحتضن الرؤيا، وتضيء أعماق النَّص الشِّعري؛ فالإحساس بالماضي معناه أنْ يجعل الشَّاعر من المواريث القومية والإنسانية محكًّا أو معيارًا لاختبار إنجازاته، ومدى تأثيره في المتلقي، ومدى براعة في تخطِّي مستحدثات العصر، ولا يمكن أنْ يتجلَّى هذا الإحساس العميق في إعادة قراءة الموروث من رؤية تراثية محضة، لا تستجيب إلى نداء الحاضر، ولا تعالج مشكلاته القائمة، ولا تستشرف الغد الغائب، وإنَّما يتعدَّى ذلك كلِّه إلى تصوير التفاعل المنتظم الذي يقدِّم نقلة نوعية في حياة الشَّاعر ومسيرته الشِّعرية.

وعوَّل إليوت على "الحس التاريخي" في تقديم فهم رائع عن التراث يتجاوز مفهوم المحاكاة الكلاسيكي عند أرسطو، ويتضمَّن هذا الحس "إدراكًا ليس لمضي الماضي وشهوده في الحاضر، والحس التاريخي يضطر المرء أنْ يكتب وقد تمثَّل بجيله في مخ عظامه، وهو –مع ذلك أيضًا- يحسَّ بأنَّ الأدب الأوروبي منذ هوميروس، وأنَّ أدب بلده كلِّه، في نطاق ذلك لهما وجودٌ معًا وفي آنٍ واحد، وأنَّهما يؤلِّفان نظامًا مجتمعًا في آنٍ معًا، وهذا الحس التاريخي هو إحساس باللَّازماني مثلما هو إحساس بالزماني، وبهما معًا، هو الذي يجعل الأديب اتباعًا وهو الذي يجعل الأديب -في الوقت نفسه- واعيًا على مكانه في الزَّمان، واعيًا على انتسابه لعصره واعيًا حادًّا"[١٨].

([١٧]) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٣٨.

([١٨]) ف. ا. ماثيس، ت. س. إليوت الشَّاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ط)، ١٩٦٥، ص٧٣- ٧٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وحاول إليوت من خلال الحاسَّة التاريخية أنْ يجدِّد مدارك الوعي، وأنْ يقدِّم قراءة ثانية للماضي، تكشف عن ذخائره التي تضيء قاع النَّص مثلما تضيء الجانب المعتم من الحاضر، وتشبَّثت النُّقاد بهذه الحاسَّة في التعبير عن أصالة الشَّاعر واتساع فضائه الرؤيوي، وثمَّة تشابه كبير بين الحاسَّة التاريخية والرؤيا؛ إذْ إنَّ الحاسَّة الفذة تثري رؤيا الشَّاعر، وتحتِّم عليه أنْ يحدِّد موقفه الفكري من الحاضر، ولا يجحد معنى الماضي، ولا يعطِّل مبدعاته وقيمه.

إنَّ الوعي العميق بالتراث يفتح بصيرة الشَّاعر على ثراء الآداب العالمية؛ فيفيد من مكتسباتها في اصطياد اللَّحظة الشِّعرية، وتغيير مسار القراءة نحو الأفضل، فلا يغدو الشَّاعر مقيَّدًا بالأغلال، أسيرًا لأسلافه القدماء، وإنما يتخطَّى الثوابت والمسلَّمات؛ بغية تحديد موقف فكري صارم، يكشف عن انصهار الماضي في حمأة الحاضر، فلا يتحلَّل أحدهما من الآخر، وإلا كيف لنا أنْ نقرأ شهادة أدونيس عن نفسه؟: "إنَّني لم أتعرف على الحداثة الشِّعرية العربية، من داخل النِّظام الثقافي العربي السائد...، فقراءة بودلير هي التي غيَّرت معرفتي بأبي نواس، وكشف لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللُّغة الشِّعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية –بفرادتها وبهائها-، وقراءة النَّقد الفرنسي الحديث هي التي دلَّتني على حداثة النَّظر النَّقدي عند الجرجاني"[١٩].

وبعد الحربين الكونيتين، كان الامتياح من الأساطير سمة أسلوبية من سمات الحداثة العربية، أمدَّت الشَّاعر الحديث بالمقومات الشكلية، والفنية، والجمالية؛ فاستطاع أنْ يجعل من تركيبة النَّص تركيبة بنائية، تناظرًا مع تركيبته الدرامية المعقَّدة، وما وصلت إليه النَّظرية البنائية من إسهامات رائدة في تطوير علم الأنثروبولوجيا عند العالم الفرنسي "كلود ليفي ستراوس" (Ciaude levi Strauss) (1908 -2009).

وتقوم الأسطورة على بنية مجازية محضة، تقترب من بنية الشِّعر، وبالتالي؛ فإنَّ الخطاب الشِّعري خطابٌ مجازي، يصطبغ بالمجازات التي ترتقي باللُّغة الشِّعرية، ولا ريب أنْ يكون الخطاب الشِّعري نفسه خطابًا رمزيًّا، يوحي أكثر ممَّا يقول، ويستبطن

(١٩) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٨٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أكثر ممَّا يعلن أو يصرّح عن خبايا النَّفس ومطاويها، "والإنسان ذاته كائن رمزي مرحومٌ بالرموز أحلامًا وسلوكًا ونوايا"[٢٠]، وليس كتاب "كفاحي" إلا ملحمة "أدولف هتلر" (Adolf Hitler) (1889 -1945) وإرثه العسكري الذي جرف مساحة كبرى من العالم في الحرب العالمية الأولى، والرموز الشِّعرية أقرب إلى فكرة الأثواب الحضارية أو الأوعية التي يسكب فيها الشُّعراء أفكارهم التجريدية، مشحونة بحزم هائلة من الانفعالات والمشاعر الغائرة.

وكلُّ فكرة ذهنية يعبّر عنها الشَّاعر بطريقة مباشرة، تظلُّ فكرة فاترة، تفتقر إلى النَّضارة والشَّباب، وبخاصَّة النَّزق الوجداني الذي يزيل الركود. ولم تكن حداثة النَّص ماثلة في اجتثاث عروض الخليل، والانتقال من عمود البيت الواحد إلى نظام التفعيلة، وإنما كان المنعطف الأساسي ماثلًا في التحوُّلات الجذرية، والتوجُّهات الفكرية، والمضامين الفلسفية التي صاحبت حداثة النَّص الشِّعري.

وليس الرمز ظاهرة مستهجنة، تخلو من الفرادة والإبداع، وإنما هو ظاهرة أسلوبية بحتة، تعوّل على الشُّحنات الإيحائية التي تغذِّي شبكة العلاقات في السياق، وليس القمر المضيء، واللَّيل الداجي، والسُّكون الرحب، الضَّوء السَّاطع إلا رموزًا طبيعية طغت على الشَّطر الأعظم من الشِّعر الوجداني عند إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، والهمشري، وستظلُّ هذه الدوال الطبيعية عناصر طيّعة، تستوعب مدلولات إيحائية ثانية في الشِّعر الحداثي، وليست رموزًا جاهزة تفتقر إلى النَّداوة والإيحاء.

وفي مكنة الشَّاعر الحداثي أنْ يبتكر رموزه الشِّعرية التي توافق توجُّهه الفكري، وتتبَّع بصماته الأسلوبية، وتكشف عن حداثة مشروعه الشِّعري الناجز؛ فهذه الرموز الحيَّة ليست حزمة من الانفعالات والمشاعر التي تنتقل عدواها إلى المتلقي وحسب، وإنَّما هي أسطورة شخصية تكشف عن عبقرية الشَّاعر في البناء على أراض مجهولة، تتَّسع لاستقبال همومه الوجدانية، والفكرية، والثقافية، مثلما تتِّسع لاستقبال هموم المجتمع ومشكلاته القائمة.

---

(٢٠) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٥٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

حـاول إليـوت فـي رائعتـه "الأرض اليبـاب" (The Waste Land) أنْ يكشـف - بطريقتـه الرمزيـة الخاصَّـة- عـن رواسـب الحـرب العالميـة الأولـى، ومـا انبثـق عنهـا مـن مشـكلات نفسـية طـاردت الإنسـان الأوروبـي فـي يقظتـه وخلـده، وحلمـه، وكأنَّـه مهـدَّد بالنُّضـوب والخـراب تنـاظرًا مـع عناصـر القحـط والجفـاف، ولا بـأس أنْ يسـير الشَّـاعر العربي على شاكلته، ويبتكر رموزَه الشخصية الخاصَّة.

وعرَّف العلاق الرمز الشَّخصي بأنَّه: "الرمز الذي يبتكره الشَّاعر ابتكارًا محضًا، أو يقتلعه من حائطه الأول، أو منبته الأساس؛ ليفرغه جزئيًّا أو كليًّا، من شحنته الأولى، أو ميراثه الأصلي من الدلالة، ثم يشحنه بشحنةٍ شخصية أو مدلول ذاتي مستمدٍّ من تجربته الخاصَّة، وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية، حميمة، ويغدو مفتاحًا مهمًّا يساعد على فهم تجربة الشَّاعر، وملامسة همِّه الكبير، وفضِّ مغاليق هواجسه"[٢١].

وليست جيكور، وبويب، ومنزل الأفنان، وحفَّار القبور، والمخبر، والمومِس العمياء مجرَّد رموز خاصَّة تصوغ عبقرية بدر شاكر السياب، ولكنَّها مفاتيحُ أساسية تكشف عن خصوصيَّات النُّصوص الشِّعرية وثراء إمكاناتها، وتعدِّد دلالاتها البعيدة الغور، وليس زهران رمزًا شخصيًّا من إبداع صلاح عبد الصَّبور، ولكنَّه مفتاح أسلوبي لا يكفُّ عن مواجهة القوى العاتية في النَّص الشِّعري "شنق زهران"، ولا يجد غضاضة في الانفتاح على الحياة السياسية السَّاخنة في البيئة المصرية؛ ذلك أنَّه يكتسب منها الحرارة، والتوتُّر، والدينامية.

وافتتن الشَّاعر الحداثي بالرموز التراثية التي ترتدُّ إلى جذور دينية، وأدبية، وتاريخية، وشعبية، وأسطورية، وكانت هذه المواريث أكثر فاعلية في احتواء الحاضر وصوغ مشكلاته وتقديم فهم رائع عنها، يتحلَّل من منطق الواقع ويندُّ عن قوانينه الصَّارمة.

وأخضع النقاد بنية الرمز إلى اتجاهاتهم النقدية المتعددة، فأقرأ مصطفى ناصف الرمز في ضوء الاتجاه الاستاطيقي اللُّغوي، وكانت قراءة "شكري محمد عياد" أقرب إلى حركة النَّقد الجديد، وكانت قراءة "عز الدين إسماعيل" أقرب إلى الاتجاه البنائي، وكانت قراءة "عدنان حسين قاسم" أقرب إلى الاتجاه الأسلوبي، وكانت قراءة آخرين أقرب إلى

(٢١) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٥٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الاتجاه النَّفسي، وكانت قراءة "علي جعفر العلاق" أقرب إلى الاتجاه الاستاطيقي (الجمالي)؛ لما فيه من نضارة وشباب يعنيان الناقد على اكتشاف مكامن الخطر، أو التشابه في التجارب الشِّعرية عند أساطين الحداثة. فقد تناول معشر الشُّعراء رمز المسيح في سياقات العذاب، والألم، والصلب، ولم يستطيعوا تحرير هذا الرمز من دلالتي: التسامح والفداء، ولا يظنُّ العلاق أنَّ هناك شاعرًا عربيًّا أعظم من بدر شاكر السياب وجد فيه "رمزًا قادرًا على تجسيد آلامه هو شخصيًّا؛ آلامه الجسدية والروحية، وهو يواجه الشَّلل، والعقم، والجحود؛ لذا كان السياب لا المسيح هو المصلوب في قصائد الشَّاعر، ومع ذلك ظلَّ هذا الرمز، لدى السياب وسواه من الشُّعراء، رمزًا مسيحيًّا بدلالة صلبة، قديمة، مشعَّة، لا يمكن اقتلاعها تمامًا"[٢٢].

وكان التاريخ رافدًا إبداعيًّا من روافد بناء التجربة الشِّعرية الشُّعورية، يقبل التجدُّد في ضوء تشابه الأحداث والوقائع، أو تقارب الشَّخصيات الإنسانية وتباين سلوكياتها، وهذا القبول الطريف يقطع دابر الجمود، ويجعل التاريخ نظير الحركة المستمرَّة، وكأنَّه شعلةٌ موقدة تحفِّز الشَّاعر على التساؤل، واجتثاث الراكد، واكتشاف مواطن الترهُّل، واحتواء الموقف، وتعزيز ما فيه من توتُّر.

وليس الصَّقر عبد الرحمن الدَّاخل في تجربة أدونيس إلا رمزًا ثريًّا، ينتمي إلى فضاء الشَّاعر الأندلسي أكثر من انتمائه إلى حضارة الأندلس، وهذا ما يتطلَّب من الشَّاعر إعادة تشكيل الشَّخصية التاريخية، والتحلُّل من ماضيها الفتي، وبناء عالم جديد على أنقاضه وفتاته، يصوغ توجُّهات الشَّاعر العرفانية، كما في المقطع الآتي:

والصَّقرُ في متاهتِهِ، في يأسهِ الخلاقْ

يبني على الذروةِ في نهاية الأعماقْ

أندلسَ الأعماقْ

أندلس المطالع من دمشقْ

([٢٢]) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٦١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يحمل للغرب حصاد الشرق[٢٣]

ولم يكن الصَّقر رمزًا تراثيًا محضًا، إنَّما قناعٌ، يخفي تطلُّعات الشَّاعر وأحلامه النَّدية، ويضيف العلاق بأنَّه "مشروع أدونيسي داخليٌّ، يتطلَّب لإنجازه قدرًا عاليًا من اقتحام الغربة وما فيها من مجهول، ويتطلَّب –أيضًا- الانفلات من الماضي، والطفولة، والتكوين الأول...، صقر قريش –لدى أدونيس- قناعٌ ورمزٌ معًا، قدَّم به الشَّاعر شخصية فريدة تتحرَّك في ثنايا النَّص، وتملأ شقوقه فضاءاته بثراء رمزي عميق"[٢٤].

إنَّ القناع من أعظم الوسائل التعبيرية جِدَّة في الإبانة عن رؤيا الشَّاعر تجاه العالم؛ فالقناع يشبه الحلول الصُّوفي في الموضوع، والشَّاعر الفذ يصغي إلى صوته الشِّعري كما يستجيب إلى أنينه الداخلي، ويحدُّ من هيمنة العواطف الزائدة، أو المشاعر التلقائية، ويخلق معادلًا موضوعيًّا لها. هذا المعادل الموضوعي يستوعب أنبل المشاعر ودقائق الأشياء، ويعتمدُّ على براعة الشَّاعر في اختيار الشَّخصية التراثية التي تلائم ما في موضوعه الشِّعري من حساسية شعرية، وتأزُّم فكري أو فنِّي، وجِدَّة في تصوير تيار الحياة الجارف، وقد يمتد هذا الاختيار إلى أفعال الشَّخصية وسلوكياتها الإنسانية ومعتقداتها الفكرية والفلسفية؛ بهدف توسيع أمداء النَّص، كما تتعدَّى ظاهرة القناع حدود الشَّخصية التراثية إلى انتخاب شخصيات حضارية، ترتبط بمعاناة الإنسان المعاصر ومشكلاته القائمة، فتحمل وجهة فكرية، تنقِّي الواقع المادي من صور الترهُّل، مثلما تنفر من صور الخواء الروحي.

وانطلق الشَّاعر الحديث في ظاهرة القناع من زوايا فكرية، وثقافية، وفنية، ونفسية، وروحية، أراد بها التحرُّر من سطوة الذات، والتحلُّل من الغنائية المباشرة إلى رحابة العالم الدرامي، بما فيه من تقنيات، وأدوات، وإمكانات، تحرِّك لواعج الشَّاعر، وتغذِّي الموهبة الشِّعرية، وتثري النَّص الشِّعري بالإضافات، ولك أنْ تتصوَّر نجاعة هذه الظاهرة في قصيدتي: "محنة أبي العلاء"، و"عذاب الحلَّاج" للشَّاعر عبد الوهاب البياتي، وقصيدة "الصَّقر" للشَّاعر علي أحمد سعيد "أدونيس"، وقصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" للشَّاعر صلاح عبد الصَّبور"، وقصيدة "أحد عشر كوكبًا على آخر

(٢٣) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧١، جـ٢/ ٤٠.
(٢٤) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٨٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المشهد الأندلسي" للشَّاعر محمود درويش.

ويجد علي جعفر العلاق وشيجة إخاء بين ظاهرتي: الرَّمز والقناع، ويعتقد أنَّه "من الممكن –تمامًا- أنْ يرتقي كلَّ قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته، لكنَّ الرمز لا يتحوَّل -بالضرورة- إلى قناع"[٢٥].

ويعالج الفصل الثالث من الكتاب مسألة معقَّدة من مسائل علم العروض، هي الانتقال الخاطف من حدود البيت إلى فضاء التدوير في السَّطر الشِّعري، ولم يكن التحلُّل من القيود الصَّارمة مجرَّد نزوة شخصية، أو استواء ذاتي، أو بدعة مصطنعة، ولكنَّه وعيٌ عميق بأنَّ حداثة الشَّاعر تسبق حداثة النَّص، وأنَّ الخروج عن عروض الخليل نقطة فارقة في حياة الشِّعر العربي، تجتث الثابت، وتؤمن بالمتحوِّل؛ فالانتقال من نسق البيت المتواتر إلى نظام التفعيلة الذي لا يخضع إلى الضَّبط والتقنين جهدٌ عظيم، يتطلَّب قسطًا من الحرية، والشَّاعر الحديث الذي لا يتقيَّد بعدد محدَّد من التفعيلات، ولا ينساق إلى قافية موحَّدة في بناء النَّص، وإنَّما يظلُّ حرًّا في تحديد قوافيه، وهذه الحرية دليلٌ قاطعٌ على الثَّراء والحركة والتنوُّع في الموسيقى والنَّغم.

وتضمَّنت بدايات الحداثة محاولات جادَّة في البحث عن الحرية، كالانتقال السَّريع من البحور المركَّبة إلى البحور المفردة، والإفادة من التضمينات الداخلية، ثم التدويرات التي تهب الشَّاعر فرصة سانحة في الخروج من مآزقه، واجتثاث كل ما يبعث السآمة والملل، وهذا المحاولات كانت محطَّ عناية الناقد، ومشروعًا نقديًا استحقَّ المكاشفة في وقت مبكر.

ويتناول الفصل الرابع من الكتاب قضيتين أساسيتين، هما: امتياح الشِّعر من التقنيات النثرية المتنوِّعة والإفادة من أساليبها الخاصَّة في ضَوء الأجناس الأدبية، وتلك مسألة معقَّدة، يعالجها المبحث اللاحق، كما سيعالج شعرية اللُّغة.

ويعالج الفصل الأخير من الكتاب ظاهرة معنوية من ظواهر الحداثة العربية، وهي موقف الشَّاعر من المدينة وجدانيًّا، وفكريًّا، وفلسفيًّا، ولم يبلور هذا الموقف على نحو

---

(٢٥) المصدر السابق، ص٨٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

إشكالي معقَّد إلا بعد الحربين العالميتين؛ ممَّا دفع النُّقاد[٢٦] إلى معالجة هذا الموضوع معالجة مستفيضة، تتكئ على منهجيات نقدية متعددة، واستند علي جعفر العلاق إلى المنهج الجمالي في السَّبر والتحليل.

ويُموضع التجريب الحداثي المدينة على نحو جمالي، يصبُّ فيها عصارة التجارب الشعرية والمواقف الحياتية، ذلك أنَّها فضاء واسع، حافل بالمتناقضات التي تكتنف وجوه الحياة المعاصرة، وبالتالي؛ فإنَّ قبول هذا الفضاء أو رفضه يستند إلى رؤيا جديدة، تستنطق الرِّيف، وترتسم ملامحه الجمالية؛ باعتباره بديلًا عن صخب المدينة، وتبدو هذه الدعوة نذيرًا لإنقاذ الحضارة الإنسانية من زَيف المدينة الرهيب؛ إذْ يتجلَّى هذا الزيف في افتقار المدينة إلى القيم الروحية أو المعنوية، والاستعاضة عنها بمظاهر ماديَّة، تستتر خفاياها، وإنْ كانت لا ترتقى بالمدينة جماليًّا وحضاريًّا بقدر ما ترتقي بها الروح الإنسانية، وهذا ما يقطع دابر التعاضد والتكامل، ويَحُدُّ من قيم التآزر بين الناس.

وفي الأقطار الأوروبية المختلفة، وقف الشَّاعر الحديث موقفًا مضادًا تجاه المدينة، ساخطًا على طقوسها التي تبثُّ في وجدانه الدمامة والقبح، رافضًا كلَّ ما يتحدَّى الإنسان، ويضمر طاقاته الخفية، ويضعف خبراته الجمالية؛ ذلك أنَّ المدينة لا تعكس إلا تطوُّر التقنية أو المادة التي طغت على وجوه الحياة، وكان توماس إليوت في رائعة "الأرض اليباب" أكثر واقعية في تصوير فضاء المدينة الشَّاحب، واكتشاف ما يمور وراء بنياتها العميقة من صراعات خفيفة، تسفِّه الجانب الأخلاقي في شخصية الإنسان، وتمحو الثراء الروحي، وتعزّز الجانب المادي.

وتعرَّضت البلدان العربية إلى رياح التغيير بعد جلاء الاستعمار عنها، ولم يكن موقف الشَّاعر العربي من المدينة موقفًا أصيلًا، يستند إلى معيار ثابت، كما فعل الشَّاعر الأوروبي، وإنَّما ظلَّ هذا الموقف خافيًا، لا تعزّزه الهندسة الجمالية، ولا تعاضده المؤثرات الحضارية، ولا تضارعه التقلُّبات السياسية السَّاخنة، فلماذا الهجاء الزائف؟،

---

(٢٦) انظر: إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجًا (١٩٢٥- ١٩٦٢م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص٨٩، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٧٩، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل ١٩٩٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولماذا المبالغة بالتشيؤ والاغتراب؟

لقد أدرك العلاق -في وقت مبكر- أنَّ موقف العداء للمدينة لم يكن أصيلًا تمامًا؛ لأنَّه يفتقر إلى مبرّراته الفلسفية والفكرية أولًا، ولا يستند إلى أساس واقعي؛ أي إلى أساس من واقع المدينة العربية ومستوى تحضُّرها قياسًا للمدن الحديثة في العالم"[٢٧].

ولعلَّ ما يثير استغراب العلاق أنَّ المدن الأوروبية استطاعت أنْ تؤثِّر في شخصيات شعراءها، بينما أخفقت المدن العربية في كلِّ دوائر الخلق والإبداع؛ فهي لم تصبح -حتَّى الآن- قوة ضاغطة، أو كيانًا ماديًّا وأخلاقيًّا، يجثم على ضمير الشَّاعر العربي ووجدانه، وهي لم تملك بعد ما يميِّز المدن الكبرى في العالم من اتساع غامض، وإيقاع حياتي معقَّد ومريب"[٢٨].

وسيظلُّ هذا الكتاب السَّامق مرجعًا خصبًا، يدلُّ على حداثة الشَّاعر العربي قبل حداثة النَّص الشِّعري من منظور جمالي مغاير، يختلف عن السَّائد من الدراسات في الأقطار العربية مضمونًا، وتأصيلًا، وإنْ امتاح العلاق بعض أفكاره في الفصول الأولى من كتاب "شعرنا الحديث إلى أين؟" للباحث المصري: غالي شكري.

ثانيًا: نظرية الأجناس الأدبية.

تقاطع الشِّعر الحديث مع الفنون المجاورة، واخترق تخومها الخاصَّة؛ فتبدَّدت الحدود الوعرة، وصارت مناطق التماس بين الشِّعر والنثر "أقلَّ استقرارًا من الحدود الإدارية للصين"[٢٩]، ولم يكن التحلُّل من القيود الصَّارمة مطلبًا فنيًّا، أو معمارًا جماليًّا، وإنما هو خاصيَّة أسلوبية من خواص التعبير عن صور الكثافة، والمرونة، والشَّفافية، والمراوغة في اللُّغة، والتصوير الشِّعري، والتركيب.

([٢٧]) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١٦٤.

([٢٨]) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١٧٣- ١٧٤.

([٢٩]) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ورأى بعض النقاد[٣٠] أنَّ الشِّعر انزياحٌ عن معيار، أو محكٍّ أسلوبي، يتمثَّل في النَّثر وحده، وكأنَّ النَّثر تلك المنطقة الواسعة من النَّشاط العملي الذي عبَّد الطريق –منذ آماد طويلة- أمام سبل التواصل مع المتلقي، وكان الناقد الفرنسي "جان كوهين" (Jean Cohen) أكثر صرامة حين أضاف إلى الانزياح معيارين آخرين، هما: الإيحائية والمطابقة في التفرقة بين الشِّعر والنَّثر، "ولهذا كان للشِّعر نقيضان: الأول هو النَّثر الذي ينقاد لقانون المطابقة، والثاني: هو غير المعقول الذي يتمرَّد على الاثنين معًا"[٣١].

وإذا كان النثر أكثر براعة في إيجاد التناغم والتطابق مع الحادثة الواقعية؛ فإنَّ الشِّعر يبدِّد أنماط التطابق بأساليبه الماكرة التي تقتضي الانزياح لغويًّا، وتركيبيًّا، ودلاليًّا؛ بحيث تنطمس صور التوقُّع المألوف، ويكون الإيحاء أكثر فاعلية في الشِّعر.

والشِّعر عند كوهين نقيض النَّثر، ويمكن الإفادة من ظاهرة الانزياح الأسلوبي في الإبانة عن حضورهما التنظيمي، وهكذا لم تعد الشِّعرية حكرًا على الشِّعر وحده عند أرسطو، وإنَّما اتسعت الدائرة إلى استقطاب فنون مجاورة، ترتبط "بالأدب كلِّه سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلِّقة، على الخصوص، بأعمال نثرية"[٣٢].

ولعلَّ ما يثير الجدل في الشِّعر الحديث هو انصراف الشَّاعر عن وصف العناصر الفيزيقية الهاجعة في الكون، والافتتان بأسرار الكتابة الشِّعرية وألاعيبها الماكرة، وكان الحديث عن مناقب النَّص وشمائله يقطر شهدًا وجمالًا، وكان الشَّاعر "أرشيبالد مكليش" يعالج هذه المسألة بحساسية ومرونة، ويقول في قصيدته "فن الشِّعر:

القصيدة لا يجب أنْ تعني، بل أنْ تكون[٣٣].

ومحمود درويش أكثر شعراء الحداثة مراوغة في أعماله الأخيرة؛ فهو ينصت إلى صوته الشِّعري أكثر ممَّا ينبغي، ولا يجد غضاضة في وصف نشاطه الشِّعري وطرائق لعبه الذهني، فيقول في قصيدة "برتقالية":

---

(٣٠) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص١٥.

(٣١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٤.

(٣٢) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص٢٤.

(٣٣) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص٣٤٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وليس على الشِّعر من حَرَجٍ إنْ
تلعثم في سَرْدِهِ، وانتبهْ
إلى خَلَلٍ رائعٍ في الشَّبهْ![٣٤]

وكذلك يقول في قصيدة "قل ما تشاء":

هل كَتَبْتَ قصيدةً؟
كلَّا!
لعلَّ هناك ملحًا زائدًا أو ناقصًا
في المفردات. لعلَّ حادِثةً أخلَّت بالتوازن
في مُعَادَلَةِ الظلال. لعلَّ نسرًا
مات في أعَلى الجبال. لعلَّ أَرضَ
الرمز خفَّتْ في الكناية فاستباحتها
الرياحُ. لعلَّها ثَقُلَتْ على ريش الخيال.
لعلَّ قلبَكَ لم يفكِّرْ جيّدًا، ولعلَّ
فِكْرَك لم يُحِسَّ بما يرجُّك. فالقصيدة،
زوجةُ الغد وابنةُ الماضي، تخيّم في
مكانٍ غامضٍ بين الكتابة والكلامِ
فهل كَتَبْتَ قصيدةً؟[٣٥]

إنَّنا أمام مفاتيح فذَّة من مفاتيح القراءة والتأويل، وأمام مُلَحٍ شيِّقة عن مكامن اللُّغة وخباياها، ومحمود درويش أكثر جِدَّة في انتخاب المفردات الباذخة بالإيحاءات، وفي الآن

(٣٤) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، جـ٢/ ١٩٠.
(٣٥) المصدر السابق، جـ١/ ٩٩- ١٠٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

نفسه، أكثر جِدَّة في امتصاص عصارة الأفكار، ونقل عدواها إلى الملتقي في هيئات جمالية طازجة؛ فهو يضفي على النَّص الشِّعري نكهة لا يجدها في النَّص العادي، وكأنَّ النَّص قلبٌ يفكِّر، وفكرٌ يحتضن الكتلة الانفعالية الوقَّادة، وهذه الوظيفة الانفعالية (Emotive) لا نجدها إلا في الشِّعر. إنَّ الشِّعر ضربٌ من الجذوة الإبداعية التي تضيء زاوية معتمة من الماضي، تستحق الجلال والتقدير، وهذا الاستحقاق معناه الخلود.

إنَّ القصيدة الدرويشية تجد لذتها في عملية التأرجح بين الكتابة والكلام، وتجد الثراء والحيوية في نقاط التماس، وكان "رولان بارت"[٣٦] (Roland Barthes) (1980-1915) يعوِّل على الكتابة في أداء الوظيفة الاجتماعية، وكأنَّ اللُّغة الأدبية ترتدُّ -في حساباتها- إلى المجتمع بطريقة شفاهية، لا تكترث في تناول قضاياه، ولا تكفُّ عن تداول همومه الإنسانية، وكأنَّ الكلام ذلك السلوك الفردي الذي يمعن في العزلة والصَّمت، ويكثر الهمس إذا عجز عن التصريح في القول.

وتقع الكتابة خارج مملكة الشِّعر، بل إنَّ "الشِّعر يتوق دائمًا إلى الخروج من اللغة؛ بحثًا عن الحضور المحض؛ أي الانثيال الشفاهي بكل جسديته، وحرارته، وتلقائيته، بعيدًا عن الكتابة التي تحجب هذا التوق وتمنعه"[٣٧].

واستثمر محمود درويش المناطق النَّدية أو التقاطعات بين الشِّعر والنثر، واتخذ من مقولة "أبي حيَّان التوحيدي" (ت ٤٢١ هـ): "أحسن الكلام ما رقَّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنَّه نثر، ونثر كأنَّه نظم"[٣٨] سرجًا يضيء عتمة ديوانه الشعري: "كزهر اللَّوز أو أبعد..."[٣٩].

هذا الاستهلال الطريف من قبيل المفارقة الأسلوبية بين نمطين مختلفين من القول، لكلٍّ واحدٍ منهما خصوصيته في دائرة الإبداع، ويلتف هذا الحديث على مقولة أبي حيَّان

---

(٣٦) انظر: رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية، المغرب، ط٢، ١٩٨٥، ص٣٧.

(٣٧) بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة: وليد الخشَّاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٥٨- ١٥٩.

(٣٨) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د. ط)، ١٩٤٢، جـ٢/ ١٤٥.

(٣٩) محمود دويش، الأعمال الجديدة الكاملة، جـ٢/ ١٦٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التوحيدي، ويهضم عصارتها؛ بحيث تشكِّل نصًّا موازيًا يصلح إلى قراءة الأعمال الأخيرة من شعر محمود درويش.

وأحاسن الكلام عند الشَّاعر لا تقع في الشِّعر النَّقي من شوائب النَّثر، ولا تندسُّ في أقاصي النَّثر الخالص من مخلَّفات الشِّعر، بل إنَّ أداة التشبيه "كأنَّ" قد توهم المتلقي بالمطابقة بين الشِّعر والنَّثر، والتوحيدي لا يدعو إلى ذلك، ولا يهتم بنمط واحد من القول على حساب الأنماط الأخرى، فإلامَ يدعو محمود درويش؟

يقول العلاق: "إنَّ ما يدعو إليه محمود درويش أمر مختلف تمامًا؛ إنَّه تكامل الحيوية ومقايضة الخصائص بأضدادها، وفي هذه النُّقطة تبدو أداة التشبيه "كأنَّ" هامَّة جدًّا؛ فهي الشغاف الصَّافي، والأنيق الذي يجمع طرفي التشبيه من جهة، ويجعل شملهما عصيًّا على التطابق من جهة أخرى، وهكذا يظلُّ الشِّعر شعرًا والنَّثر نثرًا، غير أنَّهما وبلمسة بلاغية خادعة يندفعان باتجاه فاعلية جديدة"[٤٠].

عكف محمود درويش في أعماله الأخيرة على قصيدة النَّثر أكثر من شعر التفعيلة، وهذا التحوُّل الشِّعري في تجربة محمود درويش علامة فارقة من علامات حداثة النَّص فنيًّا، وجماليًّا، وفكريًّا، وكان درويش يتمتَّع بالحرية في كتابة قصائده، ويحظى بالقبول في المناخ الثقافي، بل إنَّ روحه البريئة كان تئن من سياط الوزن والقافية، ولا تكترث بالمظاهر الشَّكلية، وإنما تجد في قصيدة النَّثر مقدارًا فسيحًا من العفوية، والكثافة الإيحائية، واللَّعب الذهني، والمتعة الروحية.

وتعرِّف "سوزان بيرنار" (Suzanne Bernard) قصيدة النثر بأنَّها: "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحَّدة، ومضغوطة، كقطعة من بلُّور تتراءى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة، وخلقٌ حرٌّ، ليس له من ضرورة أخرى، غير رغبة المؤلِّف في البناء، خارجًا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"[٤١].

ويظلُّ هذا التعريف مبهمًا، وكأنَّ قصيدة النَّثر غير مستقرّة، وتقع على الحافَّة بين

([٤٠]) علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠، ص١٠٩.

([٤١]) سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، سلسلة بحوث مترجمة، مطبعة الفنون، بغداد، (د. ط)، ١٩٨٩، ص١٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الشِّعر والنثر، وبخاصَّة بين خيوط الفوضى العشوائية البائدة وطرق التنظيم المبدِعة، وهذا التناقض العجيب يستعيض عن الوزن الشِّعري بإرث بلاغي كبير، يتكئ على طاقات التوازي، والسَّجع، والتكرار، والجناس؛ بغية إيجاد التطابق بين البعدين: الصوتي والدلالي، وأخفقت كثيرٌ من التجارب الشِّعرية في تحقيق ذلك، كما عوَّلت تجارب مشابهة على فاعلية الخصائص الصَّوتية للشِّعر في القوالب النثرية.

وأتساءل: ما الجدوى من تحوُّل الشَّاعر إلى ناثر؟، وما الغاية المعرفية من كتابة قصيدة النَّثر؟، وما القيمة الحضارية وراء هذا التجريب؟

أسئلة إنشائية متلاحقة، تكشف عن التوجُّهات العرفانية، والفكرية، والثقافية، والإنسانية التي قادت الشُّعراء إلى اكتشاف ذواتهم، والإبانة عن طاقاتهم الخفية، وانطلق هذا الاكتشاف من عمليات التجريب والبحث عن شكل جديد، تجلَّى في الشِّعر، ثم النَّثر الشِّعري، فقصيدة النَّثر، وتتبلور غاية الشَّاعر محمود درويش في ارتياد آفاق شعرية رحبة، تتجاوز البنية الصَّوتية للشِّعر إلى اكتشاف الجذور الغضَّة التي تخاطب الروح أكثر ممَّا تخاطب الأذن في الشِّعر، "وهنا تكمن (إعادة اكتشاف) الشِّعر الحقيقي؛ ذلك الشِّعر الذي يعمل بقدرته الإثارية والإيحائية، ويحرِّك أكثر مناطق الروح عمقًا"[٤٢].

ولم يكن إقصاء الوزن الشِّعري مسألة يسيرة؛ لكي نكشف عن نضج قصيدة النَّثر ونجاحاتها الباهرة، وأبرز شعراء هذه القصيدة في البيئة الفرنسية من أمثال "آرثر رامبو" (Arthur Rimbaud) (1845 -1891)، و"رينيه شار" (Rene Char) (1907-1988) كانوا من شعراء الوزن، وبالتالي؛ فإنَّ دحر الوزن أو الإيقاع معناه العبث بالبنية الصوتية، والإطاحة بالشَّطر الأعظم من التجربة الشِّعرية الشُّعورية، وبالتالي، "لا بُدَّ للشَّاعر –إذن- أنْ يرتفع بنصه النثري إلى شعرية غير مألوفة، تندلع في فضاء لغوي ودلالي تؤسِّسه عناصر النَّص كلها من انزياحات، وصور، ومفاجآت أسلوبية، وأداءٍ بالغ الكثافة"[٤٣].

لقد انفتحت قصيدة النَّثر على الأجناس الأدبية، كما انفتح الشِّعر الحر على الأجناس

([٤٢]) سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيَّامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٧، ص٣٢.

([٤٣]) علي جعفر العلاق، في مديح النصوص، قراءات نقدية حميمة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠١٣، ص١٣٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

نفسها في فترة مبكِّرة، سبقت قدوم المنهج البنائي إلى البيئات العربية، ويأتي هذا السَّبق في مقدِّمة التحولات البنائية التي أثرت الفضاء الرؤيوي، ومنحت الشَّاعر فسحة من التعبير عن مشكلاته القائمة، وحاجاته النَّفسية الخاصة. يقول علي جعفر العلاق: "ولم يكن هذا الانفتاح على الفنون وأنماط القول الأدبي، ترفًا، أو زينة، أو رغبة في التعبير، بل كان نابعًا من حاجات شعرية وتموجات نفسية ضاغطة"[٤٤] استطاع الشَّاعر أنْ يتمرَّد عليها، ويتحرر من تبعاتها.

لقد أوقف الشَّاعر الحداثي المد الغنائي الجارف منذ زمن طويل، ونَهَلَ من منابع درامية استقدمها من مناطق النثر، واستطاعت أنْ تردم الهوَّة بين الشِّعر والنثر، وأنْ تنسف التعارض الذي شغل حظيرة النَّقد الأدبي آمادًا طويلة، وكأنَّ الشِّعر "فنٌ أدبي يتَّفق مع النَّثر في معظم الخصائص الألسنية، ولا يمتاز عنه إلا بصفات شكلية محدودة"[٤٥].

ولم يعد استقبال النَّص الشِّعري مسألة هيِّنة، وإنَّما صار الاستقبال عملية معقَّدة، تحتاج إلى إنسان مؤهَّلٍ، قادرٍ على فهم التداخلات، والالتواءات، والحيل الأسلوبية، كما كان فهم النَّص النثري في العهود السابقة مسألة تكنيكية، يسيرة، لا تحتاج إلى المغامرة، ولا تعرف المشاكسة أو الترف، ولا تنتظر من اليد الماهرة جهدًا طائلًا، غير أنَّ التداخلات الفنِّية التي أتاحتها نظرية الأجناس الأدبية جعلت من النَّثر نفسه فنًّا غير خالصٍ من مظاهر التشعير، وبالتالي، لا يمكن تلقيه إلا على أساس من الشِّعر[٤٦] عند الناقد الروسي "يوري لوتمان" (1922 -1993).

وتعامل النُّقاد مع الشِّعر على أنَّه خطاب ألسني يتجلَّى في ممارسات الشَّاعر التي يبذلها من خلال مستويات اللُّغة وتحوُّلاتها الدلالية، وكأنَّهم يصيحون بنبرة عالية: لا شيء خارج أسوار اللُّغة، بل إنَّ اللُّغة في المنجز الشِّعري الحديث ليست مجرَّد وعاء يسكب فيه الشَّاعر محمولاته الوجدانية، والفكرية، والثقافية، وليست مجرَّد وسيلة من وسائل

(٤٤) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣، ص١٦٣- ١٦٤.

(٤٥) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، ١٩٨٣، ص٣١.

(٤٦) يوري لوتمان، تحليل النص الأدبي، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٥، ص٤٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الارتقاء بالأداء الشِّعري، ولكنَّها وسيلة وغاية في الآن نفسه، وذهب علي جعفر العلاق إلى أبعد من ذلك، وكأنَّ اللُّغة ليست وسطًا مائيًّا شفافًا نتجاوزه إلى ما يكمن وراءه: سمكة هائجة، أو حصاة تتوهَّج في القاع، أنَّ لغة القصيدة ودلالتها في اشتباك عنيف لا يهدأ، وتلاحم لا يمكن فصمه: لغة ملبَّدة بالدلالة، ودلالة منقوعة باللُّغة، ولهذا؛ فإن قارئ القصيدة قد لا يتذكَّر منها إلا لغتها، بينما لا يتذكَّر قارئ الرواية إلا شخوصها وبنيتها الحكائية"[٤٧].

كانت التعاويذ والطلاسم مفتاحين أساسيين من مفاتيح قراءة الشِّعر في الجاهلية، وكانت -في الآن نفسه- مسلكًا وعرًا يهب الشَّاعر الطَّاقة الروحية على فضِّ الغامض، أو القدرة على اكتشاف مجاهيل الكون، وفي ضَوء نظرية الأجناس الأدبية، سلك الشَّاعر الحديث مسالك أخرى، تحرِّر النَّفس من هواجسها، وكأنَّ المخيف سلاحٌ فاتق، يبثُّ الجبن في ذخائل النَّفس ومطاويها، وعكف الشِّعر العربي على مواجهة الفزع المقلق، وتجاوز مناطق القصور التي تعوق حركة الإنسان، وجسَّد المخاوف في أقصى ظروفها الكالحة في تصاوير فذَّة، تضيء عالم النَّفس وتكشف عن خمولها وعجزها الآسن أمام قوى الشَّر، واتخذ من النَّبرة الحزينة، والإيقاع الهزيل، واللُّغة الهامسة مسلكًا إلى رسم أجواء نفسية مشبَّعة بالخسارة والنَّدم.

وليس الشَّاعر الحديث مصلحًا اجتماعيًّا، أو رجلًا سياسيًّا، يصوغ تضاريس الحياة الاجتماعية، ولكنَّه إنسانٌ عظيمٌ، يعي خطورة الخارج، وينحاز إلى الداخل؛ بحيث يكشف عن ضحالة الحياة وتصدُّعاتها، تناظرًا مع خواء تجربة النَّفس وضعفها، ويدرك حجم المخاطر التي تقف في دروبها.

وحاول الشَّاعر بعد الحربين الكونيتين أنْ يميط اللِّثام عن الجوهر الفظ، ويرتقي بالقيم المعنوية للإنسان، وأدرك الناقد الجديد "أرشيبالد مكليش" أنَّ "أعمق الحاجات الإنسانية لم تكن الحاجة إلى أنْ نجعل لحياتنا معنًى، بل إلى أنْ نجعلها بلا معنى على الإطلاق"[٤٨]؛ أي أنْ نكشف عن تناقضاتها ودمامتها بروح فلسفية.

([٤٧]) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٥٤- ١٥٥.

([٤٨]) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، (د. ط)، ١٩٦٣، ص١٧٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وليس الخوف مجرَّد لفظ ساذج في تجربة الشَّاعر يوسف الصَّائغ، لكنَّه هاجسٌ مقلق، يغذِّي أوصال التجربة الشِّعرية الشُّعورية، ويغدو معادلًا موضوعيًّا لانفعالاتها، يتجسَّد في كلِّ مشهد درامي، وحركة صاعدة أو هابطة.

ولا يملُّ الشَّاعر من توظيف الجثَّة في المناطق النَّدية، وكأنَّه ينتصر للذكورة، ولا يملُّ من استحضار السَّرير في المناطق الراكدة، وكأنَّه فضاءٌ معتمٌ، يستدعي من الشَّاعر التأمل؛ إذِ المعتم مخيفٌ، ومفزعٌ، وفاجعٌ، ومقلقٌ، وهكذا يمتلك السرير مخزونًا كافيًّا يغذِّي موهبة الشَّاعر، وفي الآن نفسه يخيِّب توقُّعات المتلقين، ويشيع أجواء القتامة والخوف.

ولا يصمد السَّرير أمام القوى الجارفة، وإنما يتعرَّض للاهتزاز، ويتخلَّى على صفاته الفيزيقية، ويتجرَّد من ليونته، ويغدو كتلة شعورية تستقطب المدلولات السَّالبة، وبخاصَّة القسوة، والصلادة، ويرتاب المتلقي من قسوة السرير الحديدي، ويجد فيه من الغلظة والبلادة والخمول ما يقبل الاهتزاز في صورة غريبة:

ما يزالُ السرير الحديديُّ،

في غرفتي،

ينامُ على وجههِ...

رأسهُ يتدلَّى إلى الأرضِ،

عيناهُ،

مُغمضتان على سرِّهِ،

قوائمه السودُ،

تحفرُ أظلافها في الرخامِ،

وتحتَ الملاءةِ،

تبدو عظام السريرِ المعذَّبِ،

ناتئةً باردةْ...

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تراودني،

أنْ أنامَ عليها...

ولو مرَّةً واحدةْ..[٤٩].

والشَّاعر العراقي يوسف الصَّائغ إنسانٌ رائعٌ، يحتاج إلى قسط من التأمُّل والتحليل، وقصائده الشِّعرية تنفتح على الأجناس الأدبية، وتعبُّ من التقنيات الروائية والمسرحية، وكأنَّه ينتقد الحياة القاسية، ويتحلَّل من تناقضاتها، وأوجاعها.

قسوة السَّرير تثير الريبة في وجدان الشَّاعر، وفي الآن نفسه تخيِّب أفق التوقُّع، وتُرغم المتلقي على إجراء بعض التعديلات على تصوُّراته الذهنية؛ فالسَّرير سرعان ما ينقلب على سَحنته، ويتمرَّد على طبيعته الماديَّة، فلا يرغب في النَّشاط والفاعلية، وإنَّما يستمرُّ في النَّوم، وينكفئ على وجهه البسَّام؛ حيث يتدلَّى على الأرض في هيئة إنسان مشنوق.

هذا المشَّهد السوداوي، يختزل مخزونًا هائلًا من المشاعر السَّلبية التي تحاصر المتلقي في إطار دلالي محدود، لا يتجاوز فضاء السِّجن الانفرادي، أو الزنزانة، وكلَّما كتم السَّرير أسراره كان الخوف أكثر شاعرية.

ويستعير السَّرير بعض خصائص الحيوان التي تهذِّب سحنته، وتشحن السَّرد بالثراء والكثافة، واستعارة العظام في هذا المشهد السَّوداوي من غرفة السِّجن يعزِّز شاعرية الخوف، وخواء تجربة السِّرير وضعف إمكاناته عن المواجهة والتحدي.

ولا يكفُّ العلَّاق عن تتبُّع تحوُّلات السرير من الناحية الجمالية؛ فهو لا يواصل تشكُّله الحيواني، ولا يعود إلى طبيعته؛ إنَّه يتوقَّف في المنتصف تمامًا، بين حيوانية لا تكتمل، وبقايا وجود بشري ينتابها العذاب والرغبة"[٥٠].

هذا السرير يتماوج بين عذاب السِّجن ورغبة الجسد في الانكشاف الصَّريح على الآخر، وما فعل المراودة في الجملة الفعلية: "تراودني" إلا رصدٌ حقيقي لمحاولة صادقة يبذلها فاعل مؤنَّث في تلبية حاجاته الجنسية، فلا يحظى إلا باستجابة عكسية، وكأنَّ

(٤٩) يوسف الصايغ، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٢، ص٣٨٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الإقبال على الشَّهوة يعوق مساره الإحجام في نهاية النَّص.

هذا الانكسار الغريب يغري الناقد بالمساءلة، ويجعل من الفاعل المؤنَّث أو البطل طرفًا سالبًا في النَّص، لا يمتلك سلطة التأثير أو القوَّة الفعلية، لكنَّه لا يعثر على إجابات دقيقة لتساؤلاته، فيقدِّم أسئلة ثانية، تجدِّد أواصر العلاقة بين الشِّعر والحلم، ولا يكفُّ الشَّاعر الحديث عن ارتياد مناطق اللَّاوعي، وكثيرًا ما يجد لذته في الأحلام، وهذه اللَّذة تكشف عن رغبة البطل في التدمير، والانديا‌ح في لعبة جنسية تقترن بالإثم، بل "إنَّ الرغبة في النَّوم، حتَّى مجرَّد النَّوم على السَّرير، لا تواجه إلا بالممانعة؛ لأنَّ النَّوم لم يعد طريقًا إلى الجسَّد، أو شرفة للحلم، بل انخراط في عمل بهيمي مقزِّز"(٥١).

إنَّ هيمنة السَّرد على مناطق واسعة من النَّص الشِّعري لا يعني ضحالة الشِّعر، أو ثراء النَّثر، وإنما يعني أنَّ استعارة بعض التقنيات السردية يمنح النَّص الشِّعري الكثافة، والاختزال، والحركة، والمرونة في تحويل الموضوعات، والأفكار، والوقائع إلى حقائق نصيَّة، تستمدُّ ثراءها من بنية النَّص، والشَّاعر الفذ يلتقط الوقائع التي تضارع أفكاره، وترتقي بموضوعه الشِّعري، وتصغي إلى نجواه، وتبوح عن سكونه، وتعلِّل أسباب حركته بنجاح.

وتحمل اللُّغة على عاتقها مسؤولية النُّضج بالتقنيات السردية أو ضحالتها، كما تشيع في البنية العميقة من النَّص كتلة شعورية ترشح بالغنى والتوتر والحرارة، وتباغت المتلقي بما لديها من أساليب مراوغة وحيل ماكرة تتسامى على الغناء الحاد. يقول علي جعفر العلاق: "ليست القصيدة لعبًا بريئًا في ماء اللُّغة، وليست منادا‌ة بعيدة خافتة لطيور الغدران دائمًا؛ إنَّها تحتاج إلى أنْ تتجاوز ذلك كلِّه إلى تفجير ما في الواقعة أو الفكرة من شحنة كامنة، وذلك لا يتمُّ -بطبيعة الحال- إلا بإغرائها لتخرج من كمونها في أدغال اللُّغة وتنميتها وتوسيعها، وأخيرًا إلباسها شكلها المادي المحكم، وربَّما لا يمكن العثور على شكلها الأمثل، وهذا كما يحدث -أحيانًا- من خلال اللُّغة المتأرجحة بالغناء أو التأمُّل، بل عبر لغة سردية تبيّن الواقعية النَّصية، وتفصح عمَّا تضمره من حركة ونموّ

(٥٠) علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النَّص، ص١٣٨.
(٥١) المصدر السابق، ص١٤١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتشظِّيات"[٥٢].

لم يعد الشَّاعر الحديث شاعرًا غنائيًّا على شاكلة أسلافه القدماء، يعبِّد نرجسية الأنا، ويحتفي بالجماعة التي ينتمي إليها، ولكنَّه أصبح راويًا فذًّا، وقاصًّا محنَّكًا، ومسرحيًّا جادًّا، يعبُّ من طاقات الفنون الجميلة ويفيد من مكتسباتها التي لا تحجب شعرية النَّص ولا تميِّع أدواتها، ويستشهد علي جعفر العلاق بنص "طردية" للشَّاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي، ويحلِّل هذا النَّص في ضوء المنهج الجمالي.

يقول الشَّاعر:

هو الربيع كان،

واليوم أحدْ

وليس في المدينة التي خَلَتْ

وفاح عطرها سواي،

قلت: أصطاد القطا

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلدْ

يحطُّ في حُلْمي ويشدو

فإذا قمتُ شردْ[٥٣]

ليس الابتداء بضمير الشَّأن أو القصَّة عند أسلافنا النُّحاة إلا تعبيرًا عن الشُّحنة السردية التي غزت النَّص الشِّعري، وتصدَّرت السَّطر الأول منه بحركة استباقية، تغزو فضاء المدينة الكالح على نحو حضاري، يرشح بالحركة والفاعلية، وهذه المدينة الخالية من قاطنيها هيكلٌ فارغٌ يستوعب مدلولات العزلة، والإقصاء، والطَّرد، والجملة الفعلية: "فاح عطرها" جملة رمزية، تستبطن جلاء أسرارها، وتنتقل عدواها من الداخل إلى الخارج، ويظلُّ السَّارد أو الراوي الشَّاهد الوحيد الذي ينقل مأساة المدينة. أمَّا القطا؛ فإنَّه

(٥٢) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٢١- ١٢٢.

(٥٣) محمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٤، ص٥١٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يضـع فـي مخيِّلـة الـراوي صـورة دقيقـة عـن الحيـاة السـوداوية المشـبَّعة بالشـروح والتصدُّعات، "ومثلها في ذلك مثل الحلم الذي يشتمل على دلالة الانقطاع عن الواقع والانفصال عن وهج الوعي؛ إنَّها صورة للعبور من الحسِّي إلى المجرَّد، وبذلك ترتبط بدلالة الانفصال بواقع التناقض، فالعبور صلة بين منفصلين أو أكثر، لكنَّه يظلُّ ضمن الحقل الدلالي للقطعية"[٥٤].

ولا يبحث الراوي عن القطا في مناطق الألفة، ولا يتتبعه في فضاء المدينة الواسع، إنَّما يتحلل من قيود الزمان والمكان، ويرى أنَّ الانفصال عن المكان والإقبال على المجهول لونٌ من ألوان المغامرة والمكاشفة، كما أنَّ تعطيل الزمن الميقاتي مسألة ضرورية، تذلل المعوِّقات أمام سبل الاكتشاف والتقصِّي.

يقول الشَّاعر:

حتَّى تشمَّمت احتراق الوقتِ في العشبِ،

ولاح لي بريقٌ يرتعدْ[٥٥]

ويتعرَّض الراوي في هذا الموطن إلى التمزُّق والانشطار في الداخل والخارج، وتبرز البنية السَّطحية من النَّص صورة التمزُّق الخارجي وهيئته الغريبة في احتراق الوقت، لكنَّ البنية العميقة تكشف عن تمزُّق الوعي وتشويش آلية التفكير عند الراوي، ولا تكفُّ القصيدة عن استيلاد دلالات النَّفي والانفصام، وإنما تزداد حيوية وتوتُّرًا بالأضداد.

وتستند المواجهة بين الراوي والقطا على عنصر التضاد، والقطا لا يعرف الاستسلام، وإنَّما يتعرَّض إلى السُّقوط أو الانحدار قليلًا، لكنَّه لا ينجرف إلى الهاوية، ويكون هذا السقوط التدريجي من الأعلى إلى الأدنى، إلا أنَّه يصل إلى نقطة معيَّنة، ترشح بالتوازن؛ فتنشئ حركة مضادَّة هي الصُّعود للأعلى بلا جسد، وهكذا يكون القطا متأرجحًا بين السَّماء والأرض.

ويهتمُّ الناقد[٥٦] من الناحية الأسلوبية بصيغة الإفراد، واستخدام القطا بهذه الصيغة

([٥٤]) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٢٩- ١٣٠.

([٥٥]) محمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بدلًا من الجمع يحتمل العزل عن سِرْبِه، والنأي به عن مجتمعه، وهكذا يتجلَّى أمامنا – ثانية- تجسيدٌ آخر من تجسيدات النَّفي، والنَّبذ، والإقصاء.

ولقد تعرَّض الراوي في الأسطر السَّابقة إلى التمزُّق والاضطراب، وهذا لا يمنعه من القدرة على الفعل والاختراق والولوج إلى أقاصي الأشياء، إلا أنَّه ظلَّ مسلوب الإرادة؛ بسبب كثافة الأضداد، وسيطرت عليه قوةٌ مجهولة، وهذا الاستلاب يفضي إلى نتيجة مخيِّبة:

ومذ خرجتُ من بلادي... لَمْ أَعُدْ![٥٧]

وبعد هذا التحليل الرائع؛ فإنَّ النَّص الشِّعري لم يُحِلْ على مرجع بعينه، ويمكن أنْ نجد شيئًا من حياة الشَّاعر في البنية العميقة من النَّص يستحقُّ السَّبر والاكتناه، وقد يكون السَّارد أو الراوي قناعًا محكمًا يخفي ملامح الشَّاعر ويضمر جانبًا ثريًّا من سيرته الإنسانية، وليست المطاردة إلا أسلوبًا ماكرًا من أساليب الشَّاعر في الكتابة، وقد يكون المطارد في النَّص إنسانًا عربيًّا مضطهدًا، أو مثقفًا نزيهًا، تعرَّض إلى الإزاحة في الأرض والسَّماء، وما أتعس هذه الطَّبقة التي ينتمي إليها الشَّاعر!

ويتَّسع باب التأويل عند علي جعفر العلاق، ويستوعب فعل المطاردة سيدنا آدم - عليه السلام- الكامن في كلِّ منَّا، حين ينفلت من عبء الجنَّة منخرطًا في حرية وهمه أو ضياعه، مقترفًا لذة المعصية التي تقوده أو يقودها، صوب تجربة كيانية حافلة بالتشتيت والأحلام الموجعة، أو السَّعي الذي لا يُتوَّج أبدًا، إلَّا بالأسى وعدم الاكتمال"[٥٨].

ثالثًا: المناهج النقدية الحديثة ومخرجاتها.

ظلَّ النقد العربي حائرًا في استيعاب المنهاج النقدية الوافدة: إمَّا أنْ يستجيب إلى نداءاتها التي تخطَّت الحدود الجغرافية، أو ينفر من إجراءاتها النَّقدية، ويتجاهل مضامينها الفلسفية، ويقاطع أهدافها الفكرية، أو يتصالح مع إفرازاتها في ضَوء مستحدثات العصر.

---

(٥٦) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٤٤- ١٤٥.
(٥٧) محمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥١٢.
(٥٨) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٤٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتعجز المناهج التقليدية عن استكناه أسرار النَّص الحديث، ولا تبحث عن تساؤلاته، ولا تساير إمكاناتها جِدَّة هذا النَّص وتعدُّد أدواته، كما أنَّ الناقد التقليدي لا يؤمن بضرورة التجديد، ويعتقد أنَّ المنهج الواحد يصلح إلى قراءة النُّصوص قاطبة.

إنَّ حداثة النَّص الأدبي وظروف نشأته تستدعي من الناقد أنْ يتعامل مع منهجيات نقدية متعدِّدة؛ ذلك أنَّ تطوُّر المناهج النقدية يساير روح التطور العلمي والتكنيكي، وما وصل إليه الفيلسوف الألماني "جورج هيغل" (Georg Hegel) (1770 -1831)، وفرويد من تصوُّرات أبستمولوجية تنازع التصوُّرات التقليدية وتقيم على أنقاضها مفاهيم علمية، تستمد نضارتها من مستحدثات العصر.

لقد نسي نقادنا المحدثون ما وراء المفاهيم من إشكالات معقَّدة، وما وراء التصوُّرات الجادة من تحوُّلات دلالية تسبح في فضاء النَّص اللَّاحب كما يسبح الأتون في فضاء إلكتروني كبير، ونسي هؤلاء النُّقاد "أنَّ هذه المناهج منجزٌ إنساني وتاريخي، وأنَّها وليدة حقبة تاريخية، أو بعبارة أخرى: نتاج الآخر الذي دفعت إليه جملة من العوامل الذاتية والموضوعية؛ إنَّها تتويج لركام معرفي يمتدُّ قرونًا عديدة، ولم تكن انقطاعًا عن ذلك الركام المعرفي، أو نتوءًا مفاجئًا في مساره"[٥٩].

لقد اتخذت المناهج السياقية – المنهج الأسلوبي، والمنهج البنائي، والمنهج السيميولوجي- من "السياق" (Context) مرتكزًا في تحليل النَّص الأدبي والإلمام بأبعاده وزواياه، وقدَّمت تصوُّراتها النقدية التي تغذَّت على نتاج عالم اللِّسانيات السويسري: "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand De Saussure) (1857 -1913)، وكانت النظرية البنائية "فرارًا من التاريخ إلى اللُّغة"[٦٠]؛ فالأحداث التاريخية الحاسمة في البيئة الفرنسية، وبخاصَّة أحداث 1968، أثبت عجز الإنسان الفرنسي وخواء تجاربه في مواجهة السُّلطة، وكأنَّ اللُّغة ملاذ الإنسان نحو الحرية.

كان سوسير في ثورته اللِّسانية، يقول: إنَّ العلاقة بين الدال والمدلول علاقة

(٥٩) علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص١٥- ١٦.

(٦٠) تيري إيغلتون، مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة: عاصم إسماعيل إلياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص١٥٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

اعتباطية[٦١]، وحاولت النَّظريات النقدية في حقبة ما بعد البنائية تحرير الدَّال من قيود المدلول، وانطلقت هذه النظريات من فلسفات متعدِّدة، تكشف عن موقع الإنسان من الوجود، وتشكِّك في جدواه قبل نهاية القرن الثامن عشر، ولم يكن الغرض من سؤال الناقد الفرنسي "ميشيل فوكو" (Michel Foucault) (1926 -1984) عن أحقيَّة الإنسان بالوجود إلا التأكيد على أصالة التصوُّر الفلسفي الذي صاغه من قبل الفيلسوف الألماني "فريدريك نتيشه" (Friedrich Nietzsche) (1844 -1900) من أنَّ الإنسان مبالغٌ، أو مفرد في إنسانيته، ولم يكن أمام فوكو إلا إضاءة هذه الفكرة، وتوسيع دائرة القول؛ حيث "إنَّ الإنسان اختراعٌ تظهر أركيولوجيا فكرنا بسهولة حداثة عهده، وربَّما نهايته القريبة"[٦٢].

هذا التصوُّر المغلوط تصوُّرٌ فلسفي وليس تصوُّرًا نقديًّا محضًا، وكلُّ تفكير فلسفي يحتِّم اندثار الإنسان سيظلُّ امتدادًا لمقولة نيتشه عن موت الإله، وزعم رولان بارت موت المؤلِّف، والغريب أنَّ هذه التصوُّرات الفلسفية المفرطة حظيت بالتقدير والقبول في علم اللِّسانيات قبل حظيرة النَّقد الأدبي، وكأنَّ الإنسان كائنٌ لغوي، يَسْكُب في اللُّغة نظامًا فكريًّا يتعارض مع جهامة الواقع المادي وترهُّله.

لقد تحوَّل الإنسان إلى دال يسبح في فضاء اللُّغة ولا يجد مدلوله تفكيكًا وتحريرًا، وهذا التحوُّل الجذري أهمل القيمة المعنوية للإنسان، وعطَّل فكرة القيمة أو التعميم في النقد الأدبي، وخلق هوَّة لا يُرجى التئامها بين النَّص الأدبي ومرجعياته الثقافية والفكرية والاجتماعية؛ ذلك أنَّه تشبَّع بمقولات فلسفية أكثر منها أدبية، بل "إنَّ مقولات مثل موت الإنسان عند فوكو، أو موت المؤلف عند بارت لا يمكن فهمها إلا بوصفها نتاجًا لتلك الفلسفات التي حاولت وتحاول تجريد الفن والأدب من العواطف الإنسانية والنَّظر إليهما؛ باعتبارهما نشاطًا لغويًّا محضًا"[٦٣].

لم تكن المناهج النقدية الحديثة تعبيرًا عن مظاهر النماء والرقي الحضاري في

---

(٦١) انظر: فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي، ومجيد النَّصر، دار نعمان للثقافة، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٤، ص٨٩.

(٦٢) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د. ط)، ١٩٩٠، ص٣١٣.

(٦٣) علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص١٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

البيئات الأوروبية، وإنما كانت دليلًا صارمًا على كثرة المعوّقات التي أرهقت الناقد في طريق العلم؛ فقد عانت هذه المناهج من أزمة السياقات الخارجية التي تدخَّلت في شؤونها، ولم يستطعْ الناقد العربي صوغ مفاهيمه الخاصَّة، وإنَّما تلقى موادَّها جاهزة، ولا يمكن إجراء تعديلات عليها.

وحاول الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" (Jacques Derrida) (1930 -2004) توسيع دائرة الجدل، وإزاحة المسافة بين الدال والمدلول على أسس فلسفية، يُراد منها التشكيك في المفاهيم النَّقدية لا الإثبات والتوحيد، ويراد منها تحطيم هذه المفاهيم بدلًا من إعادة بنائها في أثوابٍ حضارية، وبرزت نواة هذه المحاولة في الندوة العلمية التي نظَّمتها جامعة "هون هوبكنز" عن "اللُّغات النقدية وعلوم الإنسان" في شهر أكتوبر من عام (١٩٦٦)؛ إذْ ألقى دريدا ورقةً علمية موسومة بعنوان: "البنية والعلامة واللَّعب في خطاب العلوم الإنسانية" (Stucture, Sign and Play in the discourse of the human sciences)، ثم نشرها في كتابه النقدي: "الكتابة والاختلاف" (Writing and Difference)"[٦٤].

ناقش دريدا في الندوة العلمية آراء أساطين النقد واللُّغة في العصر الحديث من أمثال "نيتشه"، والفيلسوف الألماني "مارتين هيدغِر" (Martin Heidegger) (1889 -1976)، ودي سوسير؛ فالأخير نظر إلى الكلمة نظرة لسانية، تفتقر إلى المرجع، واجتهد دريدا في تطوير فكرة المحو، ونفي العلامة الثابتة؛ ذلك أنَّها عاجزة عن بلوغ شأوها، وزعم أنَّ "العلامة" (Semeiom) لا تنبئ عن شيء طالما لا تمتلك المعنى على نحو كامل.

التفكيك عند دريدا مشروعٌ نقدي لا يتعارض مع نواميس الوجود، وإنما يسير مع العدم، وبعبارة أخرى: إنَّ التفكيك ليس ضد المعلوم، لكنَّه يساير المجهول، والتفكيك ليس ضد الحقيقة، لكنَّه يوافق الوهم، والتفكيك ليس ضد القيد، لكنَّه يميل يُسْرة ويُمنة إلى الانفتاح، وكأنَّنا أمام حركة جديدة في حظيرة النَّقد الأدبي، تولدت من رحم النظرية البنائية، ثم هاجمت مبادئها التي تسخر من فكرة الصَّرامة، وشرعت تهدم ملامح النَّزعة

([٦٤]) خورسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٢، ص١٤٥ بتصرف.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الفردية من كلِّ نظرية ثائرة.

دريدا مولعٌ بالشكوك التي يحار من معانيها المتلقي، ومصطلح (Ia Differance) باللُّغة الفرنسية يعني "الإحالة إلى الآخر والإرجاء، ولكنَّ دريدا حوَّل حرف (e) في المفردة السَّابقة إلى (a)؛ مُفيدًا في هذا التحويل من منطق الفرنسية نفسه الذي يمنح اللَّاحقة اللُّغوية (ance) معنى الفعل وطاقته؛ أي ما يقابل "المصدر" في العربية، وإذن؛ فالكلمة التي يستخدمها دريدا تتضمَّن معنى الإحالة والإرجاء"[٦٥].

بدأ مشروع التفكيك عند جاك دريدا من فكرة تحريرٌ للدال من قيود المدلول، ثم صار هجومًا عنيفًا على المدلول تحت مسمَّيات مختلفة، كالتأخير، والتأجيل المستمر، والتشتيت، والضَّياع، واضطهاد المدلول، وشاعت هذه المسميات في السَّبعينات من القرن الماضي.

في المقابل، لم تكن نظرية "جمالية التلقي" (Reception Aesthetics) في البيئة الألمانية إلا جهدًا فكريًّا جادًّا إلى التوفيق بين رواسب النَّظرية الشَّكلية -في البيئة الروسية- التي اجتثت التاريخ من منازله، ومعضلات النَّظرية الاجتماعية التي أنكرت قيمة النَّص الأدبي.

وقام المنهج البنائي على فلسفة محدَّدة في القراءة، ترتقي بعطاء المؤلِّف، تسفِّه دور المتلقي، وتضعه في مناطق الرماد، واستدرك أساطين نظرية التلقي هذا الخطأ الجسيم في مرحلة مبكِّرة، أرادوا فيها أنْ تكون الدلالة شرطًا أساسيًّا من شروط التلقي، ولم يَعُدِ النَّص الأدبي انزياحًا عن الأعراف السائدة، أو تمرُّدًا على مقولات الأوَّلين، وإنَّما هو وعاء آسرٌ يهضم الدلالة، ويُلقي عليها غلالة شفيفة، تباغت مغالظة المرجع، وتندُّ عن محاكاة نثريات الواقع المادي، وهذه الدلالة الإيحائية البكر، تتحدَّى المتلقي أكثر ممَّا ترضيه، وتصارعه في رقعة لغوية محدودة، تحتِّم عليه العناء والمكابدة.

وقدَّم الناقد علي جعفر العلاق شهادة عن تجربته الشِّعرية ومعضلة التلقي، فقال: "لا أنظر إلى قصيدتي باعتبارها مِلْكيَّة خاصَّة لا شريك لي فيها، أبدًا، إنَّ شركائي كثيرون، شريكي فيها تراثٌ إيقاعي ولغوي يعصف في الطَّبقات السلفية البعيدة من حواسي، ومن

(٦٥) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠، ص٣١ بتصرف.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

روحي، وشريكي فيها ذاكرةٌ مزهوَّة بخزينها المتَّقد، وشريكي فيها قارئٌ مؤهَّلٌ، ثقافيًّا، وفنيًّا، يندفع بالنَّص إلى تعدُّد دلالاته وتشابكها"[٦٦].

في المقابل، رأى أدونيس[٦٧] أنَّ منجزه الشَّعري لا يحظى بالقبول في الأوساط الثقافية، ولام المتلقين أو الجماهير، وقطع معهم الصِّلات الفكرية، والثقافية، والروحية، والوجدانية، ولم يبحث عن الحلول النَّاجعة التي تخفِّف من بلواه.

الغريب أنَّ أدونيس يقول: "الخلَّاقون لهم قرَّاء"[٦٨]، وأدونيس شاعرٌ خلَّاق، يمتلك أدوات النَّاقد، كما يمتلك رهافة الشَّاعر، فأين الخلل؟

يحتاج الجمهور أو المتلقون في قراءة شعر أدونيس أنْ يفهموا معجمه الشِّعري الخاص، ويستوعبوا ذخيرته الثقافية التي تبثُّ في النَّص الشِّعري حشدًا هائلًا من الرموز والأساطير والآداب العالمية، ويحتاجون -في الآن نفسه- أنْ يمتلكوا أدوات الناقد التي تزيل اللَّبس أو الإبهام، فهل يتَّفق الجمهور على ذلك؟

ليس الجمهور شريحةً محدودة من المجتمع، تقرأ الشِّعر قراءة عابرة، لا تفقه التعامل مع معانيه وتركيباته اللُّغوية، ولكنَّه مصطلح نقدي عظيم، يعبِّر عن صور الرضا العاطفي التي تطغى على المتلقي، وتشفُّ عن كيفيات إنتاج الدلالة في ضوء نظرية جمالية التلقي. هذا الجمهور يجمع بين آلة الناقد وعفوية الإنسان العادي، ويستوعب ثقافات الأفراد والجماعات، ويكشف عن همومها المشتركة في تلقي النَّص وصوغ تساؤلاته، ولا ينساق إلى الدلالة المألوفة في علم الأديان.

الجمهور -كما يقول العلاق-: "لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقي، إلى أفق عام من التكوين النفسي والذوقي والمعرفي، كتلة يحرِّكها الشَّبه لا الاختلاف في الروح العامة لا الخصائص الفردية، وبذلك؛ فإنَّ الجمهور، بهذا المعنى، يستسلم في تلقِّيه الشِّعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيِّزًا واضحًا للنتوءات الشَّخصية وفردية الاستجابة؛ إنَّه يتلقَّى الأثر الشِّعري تلقيًا جماعيًّا، ويتضامن بطريقة عفوية في إعلان احتفائه

---

(٦٦) علي جعفر العلاق، الحلم والوعي والقصيدة، ص٧.

(٦٧) حوار مع أدونيس، أجراه حسين قبيسي، مجلة الشروق، العدد الحادي عشر، بتاريخ: ٢٤-٦- ١٩٩٢.

(٦٨) المصدر السابق.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بالقصدية، واحتفاؤه بها ينمو تدريجيًّا، وربما يكون للافتتان المتعجِّل، من قبل البعض، دورٌ في انتقال هذه العدوى الوجدانية الملتهبة"[٦٩].

كانت القصيدة العمودية من أعظم القصائد الشِّعرية التي تمتلك عقال السُّلطة والتأثير في حركة الحياة، و"كانت هذه القصيدة تأخذ طريقها إلى قلوب النَّاس، ويسري ذبيبها إلى مواطن أسرارهم في غفلة من رقابة النَّقد، التي ظلَّت تمارس تأثيرها متحصِّنة وراء مختبراتها النَّقدية المضاءة بالمقولات الجاهزة تارة، وبالرطانة المثيرة للانتباه تارة أخرى"[٧٠].

ولما ارتاد الشَّاعر العربي محراب قصيدة التفعيلة، أحسَّ الجمهور بخيبة الأمل، وأنَّه وقع تحت رقابة النَّقد الأدبي، ولم تعد القوالب الجاهزة، أو الكليشيهات، ذات أهميَّة بالنِّسبة للشَّاعر، وهكذا تراجعت مسارب التأثير، ودخل تعديل طارئ على كثير من التصوُّرات.

لقد تصوَّر الجمهور أنَّ أسرار قصيدة التفعيلة سهلة المنال، ولا تحتاج إلى جهد طائل في استدرار دلالاتها الغائبة، وهذا التصوُّر العقيم يتنافى مع شعريَّة القصيدة، والشِّعرية الفذَّة تتعارض مع الدلالة الهيِّنة التي لا نظير لها إلا في الخطاب الشَّفاف، وزعم الناقد البلغاري "تزفيتان تودوروف" (Tzevetan Todorov) (1939 -2017) أنَّ الخطاب الأدبي "يتميَّز بكونه ثخنًا غير شفَّاف يستوقفك هو نفسه قبل أنْ يمكِّنك من عبوره، او اختراقه؛ فهو حاجزٌ بلوريٌّ طلي صورًا ونقوشًا وألوانًا قصد أشعة البصر أنْ تتجاوزه"[٧١].

ويرى العلاق أنَّه لم تترسَّخ في ذهن المتلقي وذائقته، بعد هذه البديهة الصَّعبة أنَّ شعرية القصيدة -أيَّة قصيدة- لا تقع خارج لغتها، وإنما تندلع من خلال ما يَقْدُم عليه الشَّاعر من تجاوزات بارعة، وانتهاكات محببة لثوابت القول، وعادات التعبير المتعارف

(٦٩) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣، ص٦١. وانظر للمؤلف نفسه: الحلم والوعي والقصيدة، ص٤١.

(٧٠) علي جعفر العلاق، ها هي الغابة فأين الأشجار؟، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧، ص٤١.

(٧١) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط٢، ١٩٨٢، ص١١٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عليها؛ فالقصيدة -في حقيقتها- ليست إلا خضرة فردية خلَّابة تندلع في خشبة اللُّغة"[٧٢].

وليس هناك ناقدٌ إشكالي أثار الجدل في حظيرة النَّقد الأدبي أكثر من رولان بارت، وتجلَّت براعته في تطوير المناهج النقدية، وصوغ مفاهيمها الخاصَّة، وإضاءة آرائها المتباينة. يقول رولان بارت في شهادة عن تجربته النقدية: "مقارنة نقدية لمؤلَّفاتي، وفق تسلسلها الزَّمني، تعطي صورة صادقة عن الانعطافات والتحوُّلات التي طرأت على مسيرتي الفكرية...، وأعتقد أنَّ ذروة تحرري من المدارس النقدية؛ كالشَّكلية والبنيوية في مرحلة أولى، والسيميولوجية في مرحلة ثانية، تحققت في كتابي "أجزاء من مقال عاشق"؛ حيث أتوسَّل عبر تكنيك الرَّمز والإشارات إلى تشكيل حضور عاطفي، هو نقيض للاندغام في نظام فكري"[٧٣].

وبعد هذا الحوار الطَّريف، انفتح بارت على نظرية القراءة وآليات التأويل في مرحلة ثالثة، تؤكِّد أهمِّية حضوره في الأوساط الأدبية والنقدية، ولم يمنح التأويل عنده المتلقي مجالًا مطلقًا من الحرية؛ بحيث يفسد عملية التلقي، وإنما كان التأويل عنده صَنعة ومهارة، تعكسان ما لديه من خبرات جمالية، وأدوات نقدية تخدم عملية القراءة وآليات التأويل.

ويواجه الملتقي المؤهَّل معضلة في تلقي عنوانات الدواوين الحداثية وتفكيك شفراتها؛ ذلك أنَّ محمولاتها الدلالية تُدخِله في أجواء غرائبية، لا صلة لها بالواقع المألوف، وهذه العنوانات المجازية تتقن التخفي والمراوغة، وتتعالى على نثريات الواقع المحسِّ، وتوغل في التجريد؛ فالمسكوت عنه يحفِّز المتلقي على البحث والمساءلة، ولك أنَّ تتصوَّر تنافر الألفاظ التي يتألَّف من نسيجها عنوان ديوان "رجلٌ مجنون لا يحبُّني" للشَّاعرة ميسون صقر، هذا التنافر المقصود، يقوم على محورين دلاليين من محاور الشِّعرية أو الشَّاعرية، هما: التضاد، واللَّاتناسق، ويُرغم كلاهما المتلقي على تلقي شحنة دلالية محددة، لا يصحُّ العبث في مكوِّناتها على المستوى التركيبي.

وسأنطلق في تفكيك العنوان من منظور سيميولوجي، ثم أنصرف إلى المنهج

---

(٧٢) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص٨٤. وانظر للمؤلف نفسه: في حداثة النَّص الشعري، ص٢٨.

(٧٣) فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث في لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٢٨٥- ٢٨٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الجمالي عند العلاق؛ فقد عمدت الشَّاعرة إلى تنكير لفظ "الرُّجل"، والتنكير يفيد الإبهام كما يفيد العموم، ويفيد التعظيم كما يفيد التحقير، والرجل العظيم يتمسَّك بالحكمة والعقلانية، ولا يفرط في الحب إلى درجة الجنون. أمَّا الرجل الحقير؛ فإنَّه يلهث وراء تحرير رغبته المكبوتة، وينصرف عن رشده، ويطيش في أراضٍ مجهولة، أديمها الجنون وغيره من مصادر اللَّاوعي عند فرويد وتلميذه "كارل يونغ" (Carl Jung) (1875 -1961).

وتفضل صفة الجنون على ما سواها من الصفات الفكرية، والأخلاقية، والنَّفسية، هو تفضيل أسلوبيٌ مقصود، ينفتح على مآرب الشِّعر السوريالي في البيئات الأوروبية، وبخاصَّة التهكم والسخرية، وإشاعة أجواء معقَّدة من الجنون، تندُّ عن التعقيل، وهكذا تتسلَّط أداة النَّفي "لا" على إمكانات الفعل المضارع "تحبُّني"، وتسلب ما لديه من قدرة على التأثير بالمتلقي، وإنْ كانت دلالة حرف النُّفي تفيد وقاية "الفعل" من تسلُّط "المفعول به" عليه من الناحية النَّحوية.

ولا يقف تأويل عتبة العنوان على الوجهة التركيبية، فالوجهة الدلالية تحتاج إلى السَّبر والاكتناه، وسيميولوجيا العنوان "تمنع حبَّ الرجل من الوصول إلى مبتغاه، إلى الذات الأنثوية التي تمسك بخيوط الكلام في العنوان، وهناك التفاتة جميلة أخرى يجدر بنا التنبيه إليها، وهي أنَّ جملة العنوان محصورة بين قوسين متضادين: الذكورة والأنوثة؛ ففي الوقت الذي احتل الرجل صدارة الجملة تأخَّرت المرأة إلى نهاية العنوان تمامًا، واتخذت للإفصاح عن ذاتها أكثر الأشكال النَّحوية خفوتًا؛ أعني الضَّمير، وهو ياء المتكلم تحديدًا، والمحجوز عن الفعل بنون الوقاية، كما أنَّ الرجل محجوب عن أثر الحب بمعظم الجسد اللُّغوي للعنوان الذي يفصل بينه وبين المرأة"[٧٤].

ويحتل الجنون عند الشَّاعرة أقصى درجات الحب، ولا يتعارض معه في التأويل، والإعراض عن الجنون معناه الإعراض عن الحب، والانصراف عن أجوائه الخاصَّة، وما تترك في الوجدان من رواسب شعورية، ترشح بالصَّبابة والهوى، وتجترُّ أحاديث الشُّعراء العذريين عن الجنون في العصر الأموي.

([٧٤]) علي جعفر العلاق، المعنى المراوغ، قراءات في شعرية النص، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣، ص١٤٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وليست قصيدة "رجل مجنونٌ لا يحبُّني" إلا مفتاحًا أسلوبيًّا من مفاتيح القراءة والتأويل، يفتح بصيرة المتلقي على ثراء القصائد الأخرى، وتتقدَّم هذه القصيدة على ما سواها من القصائد في التبويب، وتضيء جانبًا مظلمًا من عتبة العنونة، ولكنَّ العلاق أغفل الحديث عن هذا الجانب. تقول الشَّاعرة:

رجلٌ مجنون

لا يحبُّني

لا يأبه لذوباني

أنا الشَّجرة

لست الثمرة(٧٥)

استعملت الشَّاعرة الحركة الرأسية في تقديم ظاهرة العنونة، وهذا الاستعمال يوحي بهشاشة العلاقة بين الرجل والمرأة، وتباعد إحساساتهما ومشاعرهما لغويًّا، وعاطفيًّا، ومكانيًّا، وتحاول المرأة استعادة إمكاناتها من خلال معطيات الطبيعة؛ فهي كتلة من الشُّعور، ترفد الإنسان بالدفء والحنان، وهي –في الآن نفسه- معينٌ لا ينضب عن العطاء الدَّائم في الشَّعبيَّات والأساطير.

واعتبر العلاق بنية التضاد عاملًا رئيسًا في إنتاج الدلالة، واستشهد على ذلك بقول الشَّاعرة:

أسئلتي في البحر

أنتَ أتيتَ وأنا ذاهبة

أنت لا تفصح وأنا ثرثارة

أقضي اليوم في تلمُّس أحداثٍ تمضي

وأتحدَّث لأراني

(٧٥) ميسون صقر، ديوان رجل مجنون لا يحبني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠١، ص٥٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هذا التضاد البنائي يغذِّي البنية العميقة من النَّص أكثر من البنية السَّطحية، ويعطِّل ميزة الاتصال بالمتلقي، ويخيِّب رجاءه وتوقُّعه؛ فالقسوة في الحب أكثر فاعلية من اللِّين، ويتجلَّى ذلك على المستوى اللُّغوي أكثر من المستويات الأسلوبية الأخرى، فالتعارض البنائي بين ضمير المخاطب (أنتَ) ونظيره المتكلِّم (أنا) جاء في خطٍّ أفقي قِوامه: الذهاب والإياب، وكأنَّ اللِّقاء المكاني بينهما مستحيلٌ، وكأنَّ الحدود المكانية المشتركة بين الرجل والأنثى مهترئة ولا يُرجى التئامها بعد.

وتعمد الشَّاعرة إلى بنية التكرار في خلق تضادٍ لغوي مغاير، يمحو أشكال الاتصال والتواصل بين الرجل والأنثى؛ فهو عاجزٌ عن الإفصاح عن المصيبة، وما يعتمل في وجدانه من إحساس حادٍّ بخيبة الأمل، وهي إنسانةٌ ثرثارة، لا تكفُّ عن التشهير والمبالغة، وسيظلُّ الرجل حكيمًا في موقفه، وستظلُّ المرأة عاطفية في إحساساتها؛ فتنسحب من المعركة، وتُحْكِم الحصار على نفسها، ولا تفكِّر بالأحداث الجارية أو المقبلة، ولكنَّها تستحضر الماضي في قولها: "أحداثٌ تمضي"، وكأنَّه الباعث على التأمُّل، بما فيه من ذكريات طريفة ومواقف مؤلمة من ناحية، والبديل المرتجى الذي يخفِّف من ثقل الحاضر وجراحاته الجسيمية من ناحية ثانية.

والإقبال على الماضي والهروب من نضوب الحاضر وقصور إمكاناته خصيصةٌ أسلوبية من خصائص المذهب الرومانسي، تحتِّم على الشَّاعرة الإصغاء إلى وجدانها، والتأمُّل جيدًا في ثراء أدواتها، والكفِّ عن تصرُّفاتها الشَّاذة؛ بغية تصحيح مسار الرؤيا؛ فالتوق إلى الماضي ليس توقًا عاطفيًّا ينحصر في مفردات من قبيل الشَّوق والحنين والزهو، ولكنَّه توقٌ فكري يحتِّم التحلُّل من معوِّقات التي أفسدت العلاقة بين الرجل والأنثى في زمن الحاضر، والحنين إلى ما ينبغي أنْ تكون عليه تلك العلاقة من سكينة ودفء ووئام.

يقول العلاق: "إنَّ فعل التواصل ينقلب على نفسه، وتضطرب الحواس اضطرابًا كبيرًا، وهكذا لا تجد المرأة، في هذه اللَّمسة، إلا ذاتها برهانًا على التماسك، وإلا اللُّغة دليلًا على الوجود وعلامة على تحققه؛ أي أنَّ الأنثى –هنا–، وفي إيماءة بعيدة إلى سقراط، تجعل الحديث، أو الوجود المسموع، برهانًا على الوجود المرئي، وإنْ كان هذا الوجود مسموعًا أو مرئيًّا، يقع في الذات الواحدة ولا يتجاوزها إلى الآخر، باعتباره ذاتًا

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تواقة إلى التواصل أو هدفًا له"[٧٦].

وتعمد الشَّاعرة إلى المراوغة في قصيدتها، وتستحدث الطرائق التعبيرية التي تلبّي غريزتها وتنقل عدوى إحساساتها إلى المتلقي، كما تبتدع الحيل البلاغية التي تضمر الدلالة أو الوجه الغائب من القصيدة، وهكذا لا تقدِّم القصيدة ذخائرها النَّفيسة إلا بعد رحلة شاقَّة من العناء والمكابدة، يتخطَّى فيهما المتلقي عددًا من الأفخاخ أو المكامن التي تثير الدهشة والاستغراب. هذه القصيدة تحتاج إلى متلقٍ مرهف -أقرب إلى فكرة النَّاقد المؤهَّل- يحنو عليها بالعطف؛ بحيث يفضُّ مغاليقها التي تترسَّب في البنية العميقة، ولا تظهر على رغوة السَّطح.

عودًا على بَدْء؛ فإنَّ شخصية علي جعفر العلاق تثبت صحَّة مقولة الشَّاعر النَّاقد، وتطرح مقولة ثانية، مفادُها أنَّ الناقد الفذ يستطيع تقمُّص شخصية الشَّاعر بما لديه من حس مرهف، وأصالة فنِّية، يساعدان في رسم الخطوط العريضة للتجربة الشِّعرية الشُّعورية، والعلَّاق كناقد أدبي، تدخَّلت في تكوين شخصيته النَّقدية ثقافات متعدِّدة، ساعدت في تطوير أدواته النقدية وصقل خبراته الجمالية؛ فلم تنحصر انشغالاته الفكرية، والثقافية، والفنية، والجمالية على الحرم الجامعي، وإنما انفتحت على تيار الحياة الجارف، وانخرطت في هموم المجتمع ومعاناته المبرحة، وستظلُّ كتاباته النقدية السَّامقة حاضرة، ومتجدِّدةً في الأوساط الأدبية، وسيكشف تجدُّدها عن نضارة العلاق وشبابه الدائمين.

(٧٦) علي جعفر العلاق، المعنى المراوغ، ص١٥١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المصادر والمراجع

أولًا- المصادر:

أ- الأعمال الأدبية:

١- أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧١.

٢- محمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٤.

٣- محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

٤- ميسون صقر، ديوان رجل مجنون لا يحبني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠١.

٥- يوسف الصايغ، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٢.

ب- الكتب التراثية:

١- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د. ط)، ١٩٤٢.

ج- كتب علي جعفر العلاق:

١- علي جعفر العلاق، الحلم والوعي والقصيدة، مقالات في الشعر وما يجاوره، دائرة الثقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٨.

٢- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣.

٣- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣.

٤- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٠.

٥- علي جعفر العلاق، في مديح النصوص، قراءات نقدية حميمة، دار فضاءات للنشر

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠١٣.

٦- علي جعفر العلاق، المعنى المراوغ، قراءات في شعرية النص، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣.

٧- علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠.

٨- علي جعفر العلاق، ها هي الغابة فأين الأشجار؟، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧.

د- الدوريات:

١- حوار مع أدونيس، أجراه حسين قبيسي، مجلة الشروق، العدد الحادي عشر، بتاريخ: ٢٤-٦- ١٩٩٢.

ثانيًا- المراجع:

أ- الكتب العربية:

١- إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجًا (١٩٢٥- ١٩٦٢م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

٢- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨.

٣- أدونيس، الثابت والمتحول، بحثٌ في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط٧، ١٩٩٤.

٤- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٥- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط٢، ١٩٨٢.

٦- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، ١٩٨٣.

٧- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤.

٨- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩١.

٩- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٠- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١١- كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

١٢- ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار للنشر، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٠.

١٣- مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل ١٩٩٥.

ب- الكتب الأجنبية:

١- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، (د. ط)، ١٩٦٣.

٢- بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة: وليد الخشَّاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٩.

٣- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.

٤- تيري إيغلتون، مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة: عاصم إسماعيل إلياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

٥- ت. س. إليوت، المختار من نقد ت. س. إليوت، اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٠.

٦- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٧- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

٨- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٢.

٩- رينيه ويليك، تاريخ النقد الانجليزي (1750 -1950)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

١٠- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

١١- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية، المغرب، ط٢، ١٩٨٥.

١٢- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١١٠)، فبراير ١٩٨٧.

١٣- سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، سلسلة بحوث مترجمة، مطبعة الفنون، بغداد، (د. ط)، ١٩٨٩.

١٤- سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيَّامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٧.

١٥- ف. ا. ماثيس، ت. س. إليوت الشَّاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ط)، ١٩٦٥.

١٦- فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، دار النعمان للثقافة، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٤.

١٧- ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د. ط)، ١٩٩٠.

١٨- يوري لوتمان، تحليل النص الأدبي، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898