الشاعر العربي الحديث «ناقدا»

ماجد صالح السامرائي
(العراق)

استوقفني العنوان طويلاً. . وتساءلت عما إذا كان الشاعر العربي الحديث «بالفعل» ناقداً. ثم أردت استبدال هذا العنوان بعناوين أخرى، مثل: «الشاعر والشعر» أو «الشعر في مرآة الشاعر» أو «الشاعر العربي الحديث: الشعر والنظرية». . .

فكرت بهذه «العناوين البديلة»، مستعيداً صورة «النقد» الذي كتبه هذا الشاعر، والذي لا أعتقد أنه تخطى به ما قاله «أناتول فرانس»، وهو يتحدث عما فعله في مجال كهذا: مؤكداً بأنه إنما «يسجل مغامرات الروح بين عيون الأدب»، فالشاعر، في ما كان له من تاريخ، انما عمل عبر هذا التاريخ «على تضخيم صورته، وعلى وصف رسالته وابراز دوره والدفاع عن نشاطه، وتكلم خيراً أو شراً عن رفاقة الشعراء، شعراً بوصفه شاعراً، ونثراً أيضاً، كناقد أو كواحد من عامة الناس، له آراؤه الأدبية[1]».

وإذا كنا نجد «شاعراً ـ ناقداً» مثل «ت: س. اليوت» يحذرنا من «خطر الجري وراء النقد كما لو كان علماً»، فإننا، مع أخذنا بهذا التحذير، نجد للنقد حدوداً، هي الحدود نفسها بين «الذاتية» التي يمثلها الشاعر، و«الموضوعية» التي يقوم عليها عمل الناقد.

فإذا كان «النقد الأدبي كثيراً ما يستخدم بشكل يجعله يشتمل على النظرية الأدبية»[2]، فإن الشاعر لا يريد أن يكون إلا شاعراً. فهو لا يريد الغاء «صفته»، أو «مهنته». وانطلاقاً من «ذاتيته» ـ التي لا يكون التأسيس عنده إلا عليها ـ فهو من أكثر العاملين في حقول الابداع صلة بهذه الذات، بل لنقل، بالتعبير الماركسي: من أكثرهم «طبقية».

ثم. . ان النقد عقلاني، أو هو انتماء إلى عالم عقلاني أساسه الأفكار والنظريات. . بينما عالم الشاعر «عالم طوباوي»، والاتحاد بين العالمين هو اتحاد بين الغريزة والعقل. أي أنه «اتحاد قلق» فالشاعر يشغله شعره، وليس سواه، «بل يتلبسه تلبساً»، على حد تعبير «رينيه ويليك»، الذي يلاحظ، في هذا السياق، أنه قد «ظهرت أمثلة باهرة من الشعراء النقاد في التاريخ ـ دانتي، وغوته، وكولرج ـ ولكنني لست واثقاً من أن صحة وصفهم بأنهم أمثلة على نجاح الاتحاد بين الشاعر والناقد فيهم. فالأصح أن نقول انهم استطاعوا، بشكل ما، أن يتقلبوا بين الشعر والنقد»[3]. ولعل دخول الشعراء ميدان «الكتابة النقدية» ـ أو ما نفترضه كذلك ـ هو من قبيل البحث ـ بحثهم هم ـ عن «اكتمال الفنان» فيهم، الذي يجمع «بين حياة الحواس وحياة العقل».

وإذا كان السؤال، في اطار مثل هذه النظرة، ينصب على مدى امكانية أن يكون الشاعر ـ كشاعر ـ ناقداً. . فإن تساؤلات أخرى قد وجدها «رينيه ويليك» تطرح نفسها عليه، انطلاقاً من هذا السؤال. . تساؤلات من قبيل: «هل يمكنه أن يكون ناقداً جيداً؟ وهل ظهر في التاريخ مثل هذا الناقد؟ وهل كان وجوده كشاعر ناقد لخير النقد الأدبي؟». ثم: «هل كان اتحاد الشاعر بالنقاد أو الناقد بالشاعر اتحاداً ناجحاً؟ أم كان كالبيت المنقسم على نفسه، أم أنه كان متكاملاً، عقلاً، واحساساً؟»[٤].

فإذا ما أخذنا النقد الذي خص به «اليوت» «الشاعر الناقد»، ليراه ـ ولعله رآه في مرآته هو ـ «نقداً حقيقياً، أصيلاً ـ فهو نقد الشاعر الناقد الذي ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر»، فإننا لا بد أن نتوقف أيضاً عند «نواقص الشاعر الناقد» التي أدركها «اليوت» نفسه، من بعد، معترفاً بأن الشاعر يحاول «دائماً أن يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو. .»[٥]، لنجد شاعراً ـ ناقداً مثل جبرا ابراهيم جبرا يؤكد التفسير نفسه، بالنسبة له شخصياً، حين يذهب إلى «أن النقد المنهجي عند الفنان، إذا وجد، هو، في التحليل الأخير، دفاعه الضمني عن أسلوبه، عن ممارسته الفنية نفسها»[٦]، مضيفاً القول: أنه هو نفسه ليست له «نظرية»، وإنما هو يكتب ما يؤمن به «حول الشعر ونظريات الشعر»[٧].

ومع أننا نجد بين نقاد عصرنا من يرى ـ ويؤكد ـ أنه لا بد «من أن يدخل في النقد قدر من الحس الفني»، وأن «العديد من الأشكال التي يتخذها النقد «تتطلب» مهارات فنية تأليفية وأسلوبية». . مع هذا التأكيد كله، نجد مثل هذا الناقد يؤمن بأن «هدف النقد هو المعرفة الفكرية. .»، مبعداً اياه عن أن يكون فنا، ذلك أنه «لا يخلق عالما خيالياً مختلفاً (. . .) بل هو معرفة فكرية، أو يهدف الى التوصل إلى مثل هذه المعرفة»[٨].

فالنقد، على أساس من هذه النظرة، ـ أو كما يراه «نورثروب فراي» ـ «بنيان من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص». . . بل هو «معرفة منظمة» ـ وان كنا نجد «فراي» نفسه يريد لنظامه النقدي هذا «أن يعيد وصل الصلات المقطوعة بين الخلق والمعرفة، بين الفن والعلم، بين الاسطورة والفكر».

فهل هذه هي «مهمة الناقد» و«وظيفة النقد»؟ أم أنها ـ كما يراها ناقد آخر، هو «ألن تيت» ـ «أن يشرح، بأقل قدر ممكن من التشويه، ما تقدمه الرواية، أو القصيدة، أو المسرحية من معرفة بالحياة»؟

أما إذا قلنا مع «و. هـ. أودن»، مستجيبين لاغراء التفكير الذي دفعه الى أن يرى في كل ما يقوله الشعراء دعوة تقول: «اقرأوني! لا تقرأوا سواي!»، فإننا يمكن أن نضع «حكمه» هذا في مسارين:

ـ الأول هو المسار الذاتي ـ أو «مسار نفسه» معكوساً من خلالها، ومعبراً عنه بما لهذه النفس في الابداع. .

ـ أما الثاني، فهو: مسار «الآخر ـ الضد» ـ بمعنى المنافسة.

فالشاعر ذاتي بالضرورة. وهو، نقدياً، لا يمكن أن يكون الا متمركزاً حول هذه الذات. وليس «نقده» غير دعوة لقارئه للانضمام إلى هذه «الذات»، بما لها من «سؤال» ومن «محورية العمل» في اطار هذا السؤال وحتى أكثر الشعراء مقدرة على صياغة «نقدهم» بمصطلحات أدبية أو فكرية لم يكونوا يؤدون في حقيقة الأمر، «وظيفة الناقد»، التي هي «وظيفة تقويمية».

إن الشعر ، في حقيقته وفي جوهر تكوينه، ينتمي إلى طبيعة تبتعد عن عالم «القيم الموضوعية»، وعن «الواقع الموضوعي». ان قيمه «قيم ذاتية» في الأساس، ولذلك فإن أهميتها في شؤون الحياة الواقعية ليست كبيرة. . والشعر الذي يشكو «نقصاً في الواقعية» هو الشعر الكبير والمهم. فقيم الشعر غير قابلة للاستنباط من الشروط الانطولوجية، أو الفكرية، أو العلمية. وبما أنها كذلك، فهي لا يمكن أن تقابل الواقع الا بالواقع النقيض الذي يمثله «عالم المثل الشعرية».

هل نعزز هذا كله بما قاله «أوسكار وايلد» الذي ذهب

إلى «أن الفنان أبعد الناس عن أن يكون أفضل النقاد، لأن الفنان العظيم حقاً لا يستطيع أن يحكم على أعمال الآخرين أبداً، ولا يكاد يستطيع الحكم على أعماله هو، فذلك القدر من تركيز الرؤية الذي يحيل الانسان إلى فنان يجد، لشدته، قدرته على الاستمتاع الرهيف. . . والخلق يستنفذ كل الملكة النقدية في دائرة الخلق ذاتها، ولا يهدرها في دائرة «تخص» ما عداها.» بل يذهب وايلد الى أن «ما يجعل الانسان حكماً مناسباً على شيء ما، هو عجزه عن خلقه.»

ولكننا، بالضرورة، نتعامل هنا مع مبدعين كبار، مارسوا «النقد»، و«نقد الشعر»، الى جانب ابداعهم الشعري، والقارىء يتوقف عندهم، وباهتمام، في المعطيين. فهل كانوا «نقادا فعليين» بالمعنى الذي نفهم به «وظيفة الناقد» و«طبيعة النقد»؟

إن «أوسكار وايلد» نفسه كان قد التمس الطريق (لنفسه، أم لسواه؟) إلى ذلك، حين دعا «إلى كتابة النقد الخلاق، أو النقد باعتباره عملاً فنياً، وإلى أن يغزو الشعر النقد. فالنقد، في نظره، فن يعالج العمل الفني كنقطة انطلاق لخلق عمل فني جديد، كبداية لعمل جديد يكتبه الناقد، قد لا يكون له أي تجه شبه واضح مع العمل الذي ينقده»[٩].

أما إذا كنا نجد من يرى «أن على التحليل النقدي، بعكس التحليل اللغوي أو الفلسفي، أن ينفصل عما يحاول فهمه»[١٠]، فإننا نجد، بين نقادنا، من يقيم «التطابق» بين «تحليله النقدي» وبين «النص المنقود»، وعلى مستويين اثنين:

ـ المستوى الأول، وهو ما يمكن أن ندعوه «استنطاق النص» بما في «الذات الناقدة» من «مفردات» تكشف عن كامل دلالاتها في مالها من «صلة ذاتية» بهذا النص. وهنا تتجلى «تبعية النص» للذات الناقدة من خلال اعتمادها لغة ما ورائية في تحليل المعنى، مع الاشارة هنا، تأكيداً، إلى أن هذا النوع من النقد يمتلك القدرة، في عديد من نماذجه، على التسمية الواضحة للصيرورات الشعرية التي تحدد «عالم القصيدة» و«مذهبها» والتي تتجعل من هذا العالم ـ بتصور الناقد ـ عالماً مغلقاً عليه أن يفتحه كاشفاً أسراره، التي هي أسرار القصيدة. وعلى هذا فإن «لغة» هذا النقد لا يمكن أن تكون «لغة تقنية» ـ وإن كانت لا تتخلى عن التوضيح والتدقيق الدلالي ـ فهي، وان تكن قائلة، تلقائياً، ما تخفيه «ذات الناقد» الابداعية، فإنها حتى بممارستها تأثيرها داخل «عالم القصيدة» تنجح في تقديم «نظام للقراءة» يقوم على الدراسة الداخلية للنص، وذلك بقراءته من خلال السياق الذي يتجلى فيه لعين هذا الناقد. وبذلك يكتسب «السياق الشعري» في العمل المنقود «بعداً آخر»: يكشف المعنى ويحدد طبيعته، وطبيعة مساراته.

ـ والمستوى الثاني هو «مستوى التفحص» ـ تقمص الناقد «ذات الشاعر» أو «عالمه الداخلي» ـ أو أنهما يتلبسانه، بحكم الانعكاس والتأثير ـ فيكون ما يعبر عنه هنا، في نقده، ليس «معارفه الخاصة» بل «ذات الشاعر»، ومشاعره، ومطامحه. . فيصبح النقد، في هذا المستوى، «موقفاً يعطى» من قبل الشاعر، وغالباً ما يبقى هذا «الموقف» ضمن نطاق لا يتجاوز حدود الانشاء، والتفسير، فالنقد، في حالته هذه، يعفي نفسه من مهمته، متذرعاً ـ وهذا مجرد افتراض تمليه القراءة ـ بأن هدفه لا يتطلع الى ما هو أكثر من «التوضيح» و«التحليل» و«استقصاء» البعد الرؤيوي في الانشاء الشعري. وفي هذا النقد غالباً ما تتبدد «الدلالات الممكنة» في ما يكون لها من سياقات داخل منظومة الرؤيا الشعرية، والانشاء الشعري، في ما يكون من «لغة التعبير». فالنقد هنا يكون حريصاً على تمثيل «القدرة على الكشف»، وليس على «التحليل» و«المعاينة»، و«فهم الصيرورات» التي تنشىء «عالم القصيدة»، وتحدده.

إن القراءة النقدية، في هذا المستوى، هي قراءة «ممهد لها». لذلك فهي تعنى، أكثر ما تعنى، بإظهار المعنى من خلال الارتباط بأسلوب «النص المنقود». فالنقد، هنا، يمثل سياقاً مرافقاً «للنص المنقود» ـ وهنا اشتراكه مع المستوى الأول ـ ولكن من خلال الارتباط بأسلوبه[١١].

ومع أن النقد العربي الجديد قد حاول منذ أواخر الستينات ـ وأكد اتجاهه هذا، على نحو أكثر عمقاً، في السبعينات ـ «نقل الابداع وتحويله إلى مفاهيم جمالية

جديدة، على اعتبار أن الابداع يتضمن في داخله رؤية جديدة وحساسية جديدة»[١٢]، فإنه قد قام على «ادراك أساسي بأن النص هو فاعلية متميزة، فاعلية لغوية.»[١٣]

هذا النقد، الذي اتخذ مثل هذا الاتجاه، كان يفارق كلية الاتجاهات النقدية التي كانت تسود الثقافة العربية من قبل، والتي يمكن تمثلها في تيارين أساسيين:

ـ الأول، يلخص التجربة التي يجسدها النص، ويعلق عليها، فيصبح التعليق خارجياً وناتجاً عن تمثل شخصي مباشر، علاقته بالنص غائمة واخبارية...

ـ «والثاني، هو الاتجاه الانطباعي، الذي أضع الاتجاه الايديولوجي داخله»[١٤].

أما في العمل النقدي الجديد، فهناك «النص، وهناك التناول النقدي له.»[١٥]

وهناك من يرى أن «الدراسة التقنية هي المدخل العلمي للنقد»، ولكنه، في الوقت ذاته، لا ينفي كون «النقد هو التأويل الذي تقدمه أنت (الناقد) للعالم، وتأويلك ينطلق من اعتبار النص تجربة تاريخية، فالنص هو تجربة تاريخية لأنه يمزج بين اللغة والتجربة الاجتماعية»[١٦].

بهذا الاعتبار ـ التأويلي ـ يمكن أن ندخل ما كتبه جبرا ابراهيم جبرا، وأدونيس ـ على وجه التخصيص ـ في سياق النقد ـ في ما يستوي لهذا الاعتبار التأويلي من مفهوم. فقد ركز أدونيس ـ خلال سنوات السبعينات والثمانينات، تحديداً ـ على ما يمكن أن ندعوه «جانباً نقدياً» من اهتماماته في الحقل الأدبي. ومع ذلك لا يمكن لنا أن نعتبر «نقده» هذا أكثر من «ناتج جانبي لنشاطه الخلاق» ـ تماماً كما رأى «اليوت» إلى نفسه (العام ١٩٦١) حين راجع ما كتبه في اطار «نقد الشعر».

وحتى إذا ما وجدنا لادونيس آراء في شعراء عصره، مثل: بدوي الجبل، أمين نخلة، السياب، يوسف الخال، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل.. وسواهم... فإنه إنما كتب ذلك لفائدته هو. فالآراء النقدية التي تبناها ـ أو قال بها ـ في معرض حديثه عنهم وتقييم تجاربهم، «هي في أغلبها تعبيرات عن جدله مع نفسه حول ماذا ينبغي له أن يفعل في المرحلة التالية، وماذا يجتذب ـ تماماً كما عبر «اودن» بهذه الكلمات عن نفسه وموقفه ـ حيث تقف بنا آراؤه وأحكامه على مثل هذا.

لذلك فإن ما يهمني هنا هو التفريق بين المستويات:

بين المستوى النقدي في اطاره المنهجي القائم على اعتبار النص الشعري «مبنى مستقلاً» يتعامل الناقد معه بحرية كاملة ـ «باعتبار أن «النص» وجود مستقل تحديداً، يملك بنيته الخاصة وعلاقاته[١٧]».

وبين مستوى «النظر النقدي» الذي يتضمن اقتراباً من «النص» باعتباره مبنى غير مستقل عن ذاتية «الشاعر ـ الناقد».

وإذا كانت «النزعة التحليلية اجمالاً سمة أساسية من سمات النضج في الثقافات ـ وهي من أهم الملامح التي تميز المعرفة في عصرنا[١٨]»، فإن «الجهد التحليلي» قد يضيع علينا هذا التفريق الذي نتطلبه بين هذين المستويين. فإذا كان «الشاعر ـ الناقد» من وهو يمارس الكتابة عن الشعر، لا يقيم مسافة بين «الذات» «والموضوع»، فإن من مهمات «الناقد الاساسية سلطته الأوسع. فهو يميل إلى أن يصبح كلي النظرة، شامل الموقف... بمعنى: أنه يلتزم «النظرية»، ويضع حدود «المنهج»، ويمارس «تأسيسه» على «الأشكال»، محدداً نفسه بقيم معرفية، ومنظور فني واستخدامات نظرية، ومنهج يحكم طريقته في الدراسة والتحليل. فهو بهذا المنظور: يحدد تطوراً ما، ويقومه. وللنظام النقدي عنده «انتاجيته». وفي وسع القارىء أن يجد في «العمل النقدي» من الاستقصاء لابعاد التجربة الفنية، ومن التحليل ما يفتح أمامه أبواباً إلى «معرفة النص». فهو يسلط الضوء على «ميول هذا النص» ـ إذا صح التعبير ـ بنفس الوقت الذي يقدم فيه «فرضيات» ـ هي فرضيات القراءة المنهجية ـ التي يبني عليها قراءته، في ما تخرج به هذه القراءة من «تأويل».

وهنا يتركز الفارق الجوهري بين «الناقد محترفاً» و«الشاعر ناقداً»، فالشاعر، في ما نعتبره «ممارسة» نقدية

منه إنما يعيد انتاج رؤياه، بأحادية بعد تتأرجح بين فرضيتين:

- الأولى، هي تمثله لنفسه (ذاتاً مبدعة، خلاقة..)

- والثانية، هي فرضيته عن الشعر، مفهوماً ومعطى...

فهو - أي الشاعر - إنما يمارس القبول لنفسه وتجربته.. بنفس القدر الذي يمارس فيه الرفض لنقيضها. ولذلك نجده محكوماً بقوى وميول تجعله غير قادر على تجاوز هذا التأرجح، مهما كانت «الشروط الموضوعية» التي قد يبدو محتكماً إليها، ظاهراً، في ما يكتب عن الشعر. فهو يمارس «وعيه بذاته» و«تأكيده» لهذه «الذات».

قد يفيد الشاعر من النظريات والمناهج النقدية.. ولكن ليس لاستخدامها كما يفعل الناقد المحترف.. بل لتأكيد «وعيه بنفسه» وتأكيد «وعي الآخر» (المتلقي) به - كما يريد هو لهذا الوعي أن يتشكل.

وهكذا، فإن «الشاعر - الناقد» لا ينتج لنا، في «نقده»، ما يمكن اعتباره «نظرية نقدية»، محددة متماسكة، بقدر ما يقدم لنا «تقمصاً» لذاته، و«استغواراً» لرؤياه - وسيبدو لنا هذا واضحاً من خلال الأسماء التي سأجعل منها مادة لهذا البحث.. وهي أسماء لا تتفق في ما بينها، على ما أرى، الا على «مفهوم التجديد»، ولا تلتقي الا في اطار كونها مجددة. ومع ذلك فهم لا يندرجون في اطار مدرسة شعرية، أو فكرية واحدة. فهم اشتغلوا مستقلين استقلالاً كبيراً عن بعضهم، وكانت الحرية هي السمة التي طبعت اشتغالهم هذا، بما كان لنا منه من عناصر ومعطيات لا نأخذها منهم إلا في نطاق كونهم «مبدعين» أولاً وقبل كل شيء.

قد نجد كلا منهم، ضمن حالات استقلالهم هذه، مهتماً ببحث واستقصاء فردي - بدرجة من درجات الفردية، إن في الشعر (كمشروع شخصي) أو في نطاق الحركة التجديدية (كهم ثقافي) - وإن كانت الروح العامة التي وجهت عملهم جميعاً تكاد تكون واحدة، هي: حركة الشعر الجديد، بما انبثق عنها، أو تكون من خلالها، وبفعلها. وقد وجدوا أن ما يريدون قوله ليس بالوسع قوله إلا بالتجديد. لذلك كان التجديد عندهم تمسكاً باتجاه، وإغناء لهذا الاتجاه.. بنفس الوقت الذي هو فيه تأكيد لمنحى وضعت خطوطه العامة «حركة الشعر الجديد» التي كانوا هم أبرز روادها.

وهم، جميعاً، شعراء متمردون:

- منهم المتمرد بخياله، وفكره، ولغته (أدونيس)..

- ومنهم المتمرد بما اختط لنفسه وللشعر في عصره من اتجاه تجديدي (يوسف الخال)..

- ومنهم المتمرد الذي وجد في التجديد حريته وحركته (جبرا ابراهيم جبرا)..

- ومنهم المتمرد الذي تنفس هواء عصره وزمانه ضمن نطاق معين من نطاقات القدرة الابداعية، والمتمثل لحركة الابداع (نازك الملائكة)..

فكل واحد منهم، في نطاق تمرده، عمل على أن يعطي وجوده الادبي قيمة خاصة.. فإن لم يكن قد أعطى هذه «القيمة» إبداعاً نجده وقد عمل على أن يتمثلها «نظراً»، بالقدر الذي يتمناه. وليس من تقاطع، أو تناقض عنده بين «العمل الشعري»، بما يتضمنه من ما ورائيات، وبين النقد بما يتطلب من منهجية.. فقد عمد إلى توظيف هذه «المنهجية»، بحدود وعيه بها واكتسابه لها، لصالح عمله..

ولكننا إذا كنا نجدهم متفقين في ما هو عام ومشترك.. فإنهم مختلفون في ما يرسمون من توجهات، وما في مواقفهم من اختلافات عن بعضهم البعض:

- فإذا كان جبرا يلتقي مع يوسف الخال في بعض ما يتخذ من أطروحات في مجال الشعر، فإننا نجده مختلفاً مع أدونيس - في ما ما لهذا الأخير من منحى شعري.

- وإذا كان أدونيس قد وقف من يوسف الخال موقفاً «تفسيرياً» في ما قدم له من مختارات، فإن هذا الموقف، بحد ذاته، ينطوي على ما يفصح عن «اختلاف فني» بينهما..

- غير أن الجميع يبدون خلافاً مع نازك الملائكة يصل إلى التقاطع والتناقض مع ما ترسم من توجهات، أو تتخذ لنفسها من اتجاه في مجال الشعر والنظر الشعري. بنفس

الوقت الذي تبدي فيه الملائكة «اعتراضاتها» على ما يعتبرونه تعميقاً لمسار حركة التجديد، وعملية انتقال بها إلى مستويات اخرى من التعبير والبناء، ومواقع أكثر تقدماً في نطاق الانجاز الشعري، وتركيزاً أكثف لمعاني الحداثة فيه.

أدونيس: مرآة الذات

ومن هنا، فإن هذا البحث يخوض «موضوعاً متعدداً»، وإن بدا، في ظاهره، «واحداً».. وهو تعدد يمليه التشعب في الاتجاهات التي تتخذها الأسماء موضوع الدراسة، و«المنظومات المعرفية» التي تحكمت ـ أو أحكمت توجه كل منهم. بل لأقل، بتعبير أدق، وأقرب إلى ما افترض للموضوع من جوهر: هو «الموقف الابداعي» لكل منهم.

فإذا ما توقفنا عند «أدونيس»، سنجده يسجل «مغامرته الشعرية» متحدثاً عن نفسه بمناسبة الحديث عن الآخرين. إن «هدفه الخاص» أوضح منه عند أي شاعر آخر من مجايليه، وهو هدف يتحدد بـ «التعبير عن الذات»، ذاته هو التي لا يستطيع ابتعاداً عما لها من «صيغة» تحكم نفسها بها، كما تعمل على أن تحكم عمل «الآخر». فالنقد عنده يجد بداياته في منحاه الفني، ويظل محكوماً بهذا المنحى، ومحتكماً إليه.

وإذا كان «اليوت» قد رأى، وهو ينظر إلى «بول فاليري» في بعض ما كتب من مقالات، أن «نفاذ الفعالية الاستبطانية النقدية، إلى عالم الفعالية الشعرية قد وصل إلى حدوده القصوى»، فإن هذا يمكن أن يقال عن «أدونيس» في كثير مما كتب عن الشعر، وفي الشعر.

فالشعر، عند أدونيس، «أفق مفتوح. وكل شاعر مبدع يزيد في اتساع هذا الأفق، إذ يضيف اليه مسافة جديدة». أما التجديد ـ أو الشعر في اطار التجديد ـ فليست جدته في «الشكل»، وإنما الجدة عنده «في الروح، في الحضور الشعري الشخصي الجديد الأصيل، تعبيراً ورؤيا».. «وكل أثر شعري جديد حقاً يكشف عن أمرين مترابطين: شيء جديد يقال، وطريقة قول جديدة»... و«كل ابداع تجاوز وتغيير».

وعلى أساس من هذا، يقدم أدونيس لنقاده ما يفترضه من أسس لازمة لـ «قراءته» هو، فيرى أنه لا يصح «تقييم الابداع الشعري الجديد بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به، بل يجب أن نقيمه استناداً إلى حضوره ذاته ـ إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الداخلي الخاص».

ويضيف، مشيراً على «من يريد أن يفهم أو يقيم شيئاً جديداً يختلف عن الأشياء التي عهدناها، يجب أن يستند إلى طريقة في الفهم أو التقييم تكون هي كذلك جديدة، أي تختلف عما عهدناه من طرائق».

إن منطلق «أدونيس» في هذا هو أن «الشعر العربي الجديد يقودنا صوب عالم جديد، صوب انسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة[١٩]».

فإذا ما اتخذنا من هذه الأفكار «مقترحات» لقراءة أدونيس، و«مقتربات» من عالمه الشعري.. استطعنا أن نقيم، على ما تتخذ من أساس، قراءتنا لـ «نقده» ذلك أن «كل شاعر يشعر، ويفكر، ويكتب انطلاقاً مما هو[٢٠]».

ومع أن «أدونيس» يذهب مؤكداً القول: «ثمة نوعان من الاعجاب يعمل شعري ما: الاعجاب الفني الخالص والاعجاب الانفعالي ـ التعاطفي، يقوم الأول على لذة البناء والاتقان والتناسق. ويقوم الثاني على لذة التذكر والتداعيات والتطابق بين ما في نفس القارىء وما يثيره العمل فيها»، مع هذا التأكيد، فإنه كثيراً ما يخضع النوع الأول من الاعجاب إلى الثاني اخضاعاً حتمياً. فليست الآراء والنظريات عنده «إلا نوافذ نطل منها، أو ليست إلا اشارات في طريق البحث عن مزيد من الضوء[٢١]».

أما حين يتحدث عن «شعرية القراءة» فإنه يحدد ما يمكن اعتباره دافعه إلى الكتابة عن الشعر، فهو يرى «أن للنص الشعري العربي، اليوم، اشكالية تاريخية وفنية: تاريخية لأنه يكتب ولا يقرأ في مرحلة انتقال وتغير وبحث. وفنية، لأنه يصدر عن رؤى للكتابة ومواقف من الإنسان والعلم متناقضة، ومتنابذة غالباً».. وفي هذا السياق يجد «الظاهرة الماضوية» تضفي على هذه الاشكالية طابعاً حاداً، بحكم هيمنة هذه «الظاهرة» على الثقافة العربية، كتابة وقراءة[٢٢].

وإذا يتساءل أدونيس: «من» القارىء «اليوم».. فلكي

يؤكد: «أنه ـ أي القاريء ـ على مستوى الثقافة السائدة، وفي الأغلب الأعم، سواء كان ناقداً محترفاً، أو قارئاً متابعاً، أو قارئاً عادياً، مشروط بجمالية الموروث، تربية وتذوقاً وتقويماً، ومشروط بالنظرة الأيديولوجية الفكرية ـ السياسية. يتغلغل في هذا كله بعد ديني، قليلاً أو كثيراً، بحسب الحالة والوضع والشخص»[٢٣]».

وفي ضوء هذا يمكن القول: ان أدونيس يسعى إلى «تفكيك» هذا القارىء و«اعادة تشكيله» ـ بالمعنى البنيوي للمصطلح ـ فالنص الشعري، كما يقدمه لقارئه، ويريد من هذا القارىء أن يستقبله به، «هو مشروع، ويريد كاتبه أن يدخل القاريء في مشروع دلالي متحرك (. . .) دعوة أو سؤال ـ وقراءته هي حوار معه. لذلك لا بد من أن تكون ابداعية، هي أيضاً[٢٤]».

وإذا كنا نجد «أدونيس»، في ما كتب عن الشعر، قد امتاز بقوة الادراك لطبيعة العمل الشعري، وما يحكمه من الداخل. . فذلك لأنه يضع الشعر، على مستوى الوعي به، في اطار رؤياه هو، وتجربته. . معرباً، من خلال ما يكتب، عن «مفهومه الخاص»، الذي هو مفهوم مناهض للشكلانية. . . معتبراً «طريقته» صيغة من صيغ «التجربة الذاتية» التي يعبر عنها، ويجسدها باعتبارها تمثل «عالماً خاصاً».

إلا أننا نجده، وهو يكتب عن «الآخر»، سواه، يقيم «حاجزاً ذاتياً» ـ وان بدا، في مظهره العام، نقدياً صرفاً ـ بينه ـ كتجربة ورؤيا ـ وبين «الآخرين» في ما لهم على مستوى التجربة والرؤيا:

«فهو حين «ينقد» شوقي متابعاً بعضاً من قصائده التي اختارها في ما قدمه من «ديوان النهضة»، نجده يخلص الى جملة من النتائج، منها أن شوقي «حامل ألفاظ، وحامل علاقات» وأن «الذات، ذات الشاعر كفاعلية خلاقة، انمائية. . .» مسقطاً، بذلك، منظوره للشعر، كما هو في سياقات عمله، على سواه.

ـ فإذا ما «نقد» أمين نخلة في «الديوان الجديد»، وجد أنه «شعر قديم، يحاول كما القديم، أن يمثل الاشياء أو يرممها ـ بفعل أفقي وهندسة مسطحة (. . .) قديم: لا توتر فيه، لا تناقض، لا غموض، لا يعرف حالة معقدة أو غريبة من حالات النفس، لا يدخل عوالم الحلم واللاشعور والأعماق الدفينة التي تتغير بين لحظة وأخرى، لا غرابة فيه، ولا سر[٢٥]».

ـ ويتأكد هذا «الاسقاط الذاتي» على نحو أوضح، وأكثر صراحة حين يكون الكلام على صلاح عبد الصبور، ليجد بينه وبينه ما يسميه «شعرياً، صداقة العداوة، وما يمكن أن أسميه، حياتياً، عداوة الصداقة». أما تفسير ذلك فيوضحه:

ـ «فأنت كشاعر «عدو» للشاعر الآخر، بطبيعة كتابتك الشعرية، لأنك تكتب ذاتك الخاصة، وتكتبها بطريقة مغايرة. . .[٢٦]»

جبرا: الرؤيا ـ الموقف

هذا المنحى، نجد له «مغايراً» نوعياً وكيفياً، في نقد جبرا ابراهيم جبرا، الذي يرى «أن الإنسان يغتني بنوعين أساسيين من التجربة: تجربته الذاتية، وتجربة الآخرين، وبقدر ما يسعى إلى اثراء تجربته الذاتية، وزيادة انفتاحه على الدنيا بواسطتها (وبالتالي زيادة فهمها والاستمتاع بها) فإن عليه أن يسعى إلى النهل من تجربة الآخرين، على تنوعها وتعقيدها (. . .) والناقد ييسر هذا التواصل بين التجربتين، على الأقل في الحالات التي تكون فيها تجربة الآخرين هي التجربة الفنية أو الرؤية، لأنه العنصر المساعد في تفاعل وجودي خطير هو في الأساس من بناء الشخصية، وبناء الحضارة في آن معاً[٢٧]».

وعلى الرغم من أن النقد عند جبرا يمثل «عملية استغوار»، فإن هذا الاستغوار «نفسه، في نهاية الأمر، يشمل مقارنة ضمينة، مقارنة بين العمل الجديد وبين التراث الفني والمتراكم لدى الانسان». ولذلك، فإن للعمل الفني عنده «قيمته المطلقة (. . .) والناقد يبحث عنها، وإذا وجدها ركز عليها همه[٢٨]. .»

إن جبرا الذي يرى أن السمة الكبرى في التغير الذي يعم (الوطن) العربي اليوم هي تغير «الرؤيا»، نجده يذهب إلى أن «للشعر العربي المعاصر صلة كبيرة بهذا التغير، بل انه من

مؤشراته الأولى، وبعض من دوافعه الرئيسية». . بل ويجد، أيضاً، أن «التغير الشعري، أسلوباً ومحتوى، يتبادل الأثر مع تغير الرؤيا: تنتقل زوايا وتعمق أبعادها بانتقال الشعر وعمق أبعادها ـ وبالعكس»[٢٩].

قد يعود بنا هذا إلى موقف أسبق «للشاعر ـ الناقد». . يوم أصدر ديوانه الثاني: «المدار المغلق» (١٩٦٤) الذي تستوقفنا فيه قصيدته المهداة إلى صديقه الشاعر توفيق صايغ، وفيها يقول:

«غبار أرجلنا قصائد
ينتحر بها الآخرون. .»

. . وفيها نجد «تعاملاً نقدياً» مع واقع شعري هو فيه، ومنه، جاعلاً من «القصيدة» فيه ممثلاً لموقفه النقدي هذا، ومعبراً عنه. فهي قصيدة تدعونا إلى أن نتعامل معها باعتبارها تحمل «مضموناً نقدياً» يعكس مفهوماً، ويعبر عن رؤيا، ويمثل موقفاً ـ من «الذات الشاعرة» ومن «الآخرين الشعُراء». فهي، في النهاية، دفاع عن اتجاه في الشعر بلغة، وإن كانت عنيفة وقاسية الوقع، فإنها تتوخى ابراز مزايا قصيدة قائلها في ما له من موقف شعري. . وهو موقف لا يكتفي بنفسه وحدها، بل يشمل به صديقه معه، جاعلاً من هذا التوجه التي يتخذه سياقاً لحركة يسيران بها معاً إلى ما يجعل للقصيدة موقفاً آخر، ومزايا جمالية وفنية مغايرة.

ـ فهو، في الشعر، يكتب قصيدة لا تنضوي في ما درج عليه الشعر العربي من مقاييس ومعايير فنية وجمالية. ولذلك فإنه حين تحدث عن شعره، وعن شعر بعض الشعراء، كان قد بنى «رؤيته النقدية» في تعامله معهم لم يبنها على أساس «المنهج النقدي»، في ما له من حدود معروفة، ولا على واقع «نظرية نقدية» محددة. . بل بناه على واقع كون «النقد خلقاً» يتوازى مع «النص المنقود». أما الشاعر فيتحدد عنده بهويته التجديدية في الاطار الذي استوعبه مما للتجديد من مفهوم (أأقول استوعبه؟ أم ينبغي أن أقول: أراده، وبثه في محيطه الثقافي؟)

لذلك أجد الحديث عن «جبرا ناقداً» مرتبطاً بالحديث عنه «صاحب رؤيا». فهو في نقده يسعى دائماً إلى إعادة تشكيل «عالمه الشعري»، وإن من خلال «الآخر المنقود»، أي أن «تجربة الآخر» و«رؤيا الآخر»، و«الموقف الفني» له تلتقي جميعاً في «فضائه الشخصي» الذي هو فضاء «الشاعر ـ الناقد».

ـ إلا أننا، على الرغم من هذه التحوطات، نستطيع أن نضع «جبرا الناقد» ضمن سياقات «النقد الاسطوري». فهو في كثير من نقده للشعر يستعين بمفردات هذا النقد، ويركز، بوجه خاص، على أفكار كل من «جيمس فريزر» و«كارل يونغ» في بناء رؤيته النقدية للشعر. وهو، في هذا «المنحى النقدي» يصدر عن معرفة وثيقة بطبيعة الفن. فهو، في نقده الشعر، يؤكد ما نستطيع اعتباره «موقفاً شخصياً» ـ بمعنى الخصوصية ـ معرباً عنه من خلال اتجاهه النقدي هذا الذي يمزج فيه بين «منظوره للشعر»، وبين كون هذا الشعر يمثل «وعياً بالذات» و«فهماً للوجود.».

ولكنه، مع هذا، لم يضع «نظرية شعرية»، ولا أصدر عن شيء من هذا. . وإنما ظل الشعر عنده، كما هو النقد: «عملية خلق» ليس إلا.

ـ لكن السؤال الذي يواجهنا هنا ـ ويواجه الشاعر ـ الناقد أيضاً ـ هو: على أي نحو يتعامل جبرا مع الشعر؟ وكيف يتلقاه؟

في ما كتبه تحت عنوان: «التجربة والاستحالة السحرية في «بيوت العنكبوت». .» ـ ديوان تيريز عواد ـ يبدأ بما نجد فيه رسماً لحدود الجواب عن سؤال كهذا، اذ يقول:

ـ «يأتي فعل القصيدة في النفس عن طرق عدة دفعة واحدة، أشبه بعملية هجوم مباغت. وإذا كانت القصيدة واحدة من قصائد لها كلها هذه القدرة على المباغتة والتطويق، تضاعف هذا الفعل، وكانت نتيجة قراءة ديوان من هذا النوع هزة عنيفة لذيذة، من الصعب دفعها عن النفس. إنها متعة ذهنية وحسية في آن واحد»[٣٠].

ويظهر لنا جبرا: الشاعر المجدد، والداعي إلى التجديد في بحثه الدائم، من خلال نقده، عن «منظومة المفاهيم» التي بثها، أو تبناها، من خلال «حركة التجديد». . فنجده يتساءل، باحثاً ـ وهو يتناول ديوان أدونيس: «المسرح

والمرايا» ـ عن مدى المعاصرة فيه، عاملاً على أن يستقصي هذه «المعاصرة» في: اللغة، والدلالة الرمزية، والرؤيا، والتجربة.. ليجد، وهو يتابعها، أن الشك يساوره «من أن الخيوط المتصلة بعصرنا، خيوط واهنة».. بنفس الوقت الذي يجد فيه «أن ثقافة الشاعر مقحمة على رؤاه»[٣١].

وفي نقده عمل أدونيس هذا، يكشف جبرا عن موقفين متلازمين «للشاعر ـ الناقد» فيه.. هذان الموقفان (وهما في الأساس من موقفه الشعري) يتحددان في:

١ ـ نظرة «الشاعر/ الناقد» إلى مفهوم «البناء بالأسطورة» ومن خلال «الرمز». فهو يستعرض «الوجوه/ الاقنعة» التي يتخذها الشاعر (أودنيس، فاوست، سيزيف، زرادشت) ليتساءل: «ما الصلة بين هؤلاء كلهم؟ أن تكون هؤلاء جميعاً، فأنت لست أياً منهم (...) أما أن تحاول الجمع بين هؤلاء الأبطال ـ الرموز في كيان واحد، فقد تهربت من المعنى الحقيقي لكل منهم، وجعلت من الشخصية التركيبية شخصية مفتعلة لا يمكنها أن تقسم بمعنى متماسك القيم والابعاد[٣٢]».

٢ ـ أما الآخر، فهو «الشعر كتجربة» و«الشعر كرؤيا». وفي هذا الديوان يجد جبرا أن «الذروة في تجربة الشاعر هذه تتمثل في رؤيا من الطراز الديني العريق ما كان لشاعر معاصر أن يتصدى لمثله لو لم تكن له هذه القدرة الهائلة على الباس الصور والرموز السلفية أثواباً مستحدثة[٣٣]».

وفي سياق رؤيته هذه ينبهنا جبرا (ومن موقفه كشاعر) إلى أن «الوحش الأكبر في الشعر هو التكثيف اللفظي الذي لا يقنعنا بأنه تكثيف فكري أو رمزي أو حسي. انه تكثيف أشبه ببدلة حديد يلبسها الرجل، فيتعذر عليه الرقص في اللحظة التي يريد فيها أن يرقص[٣٤]».

أما حين يعمد الناقد في جبرا إلى مقاربة «الرؤيا» في «المسرح والمرايا» من «معناها»، فإنه يجدها تستغلق عليه، مقراً بأن «من طبيعة الرؤيا أن تكون غامضة، ولغزية إلى حد بعيد»، فإنه يؤكد «أيضاً أن الرؤى إذا استمرت على انغلاقها علينا، مهما حاولنا التغلغل في مطاويها وتلافيفها، يتضاءل في النهاية مفعولها فينا: فالهزة الجمالية التي تعترينا بعض غوامض القول البديع لا يمكن أن تلازمنا إلى ما لا نهاية. والصلة بيننا وبين القصائد، إذا اعتمدت الهزة الجمالية وحدها، وهي هزة الدهشة والحيرة المستحبة، لا بد أن تهن شيئاً فشيئاً ونحن نتابع القراءة[٣٥]...».

فهو، هنا، يستخدم «خبرة الشاعر» في شعره مضافة إلى «خبرة الناقد».

فإذا ما كتب عن توفيق صايغ وجدناه يعمل ـ كما الشاعر ـ على أن يزجنا في هذا العالم، ويدفعنا اليه دفعاً بما يحكم به احساسنا من رأي. فهو يرى أن «عالم توفيق صايغ الشعري، إذا ما دخلناه، ولو بعد مشقة، لا بد لنا من أن نسلم برموزه، ونرضى بلغته، لندرك فداحة العبء الذي حمله، لندرك أن شعره، بعبارة كافكا، إنما هو «غناء من الجحيم»، وأنه وثيقة نفسية مظلمة، مدهشة. فلئن يفترض في الشاعر أن يمجد الحياة فإن هنا شاعراً يمجدها سلباً: يمجدها بالتأكيد على ما جردته منه، بالتأكيد على ما رضي به من عذاب وعبث من أجل الحياة نفسها[٣٦]».

ولعله هنا أقرب ما يكون إلى حالة «التقمص الذاتي» لموقف الشاعر، وهو موقف نجده أيضاً في مقالة له تعود إلى العام ١٩٥٨، كتبها عن يوسف الخال تحت عنوان: «المفازة والبئر والله[٣٧]»، حيث يجد في قول الشاعر:

ـ «وجوهنا مفازة
مشت عليها قدم البوار»..

.. «تربة لتفجير بحثه وهو يستدير إلى هذه «المفازة» (...) البحث الملح الغارز يديه في تربة المفازة، النابش أجواف الجدب» بحثاً «عن ميلاد جديد، عن بعث في الوجوه والمدن والزمن».

أما إذا تحدث عن «الرمز التموزي» عند الخال، وبعض الشعراء التموزيين، فإنه يعكس «موقفه» هو، باعتباره واحداً من هؤلاء الشعراء التموزيين الذين يشتركون «في مسح

«المفـازة» بحثـاً عن المـاء والبـزر، بـأسلوب مـراسيمي متقارب.»

يوسف الخال: الشاعر ـ الجماعة ـ المشروع

قـد لا يكون الحـديث عن يوسف الخـال ممكناً إلا من خـلال مجلة «شعر» التي قـاد «حركتهـا» وتحرك بهـا، ومن خلالها في الاتجاه الذي أراد أن يؤكد معالمه البارزة، كتيار شعـري، من خـلال هـذه المجلة التي بث «روحهـا» في «الجماعة» التي انضمت اليها، وعرفت باسمها.

وقد عني يوسف الخال من بين «جماعـة شعر» بتحـديد المسائل الاستطيقية (الجمالية) في النظر إلى الشعر.. فإذا هو «يقترح» الكثير على شعراء مجلته: تجارب، وأساليب، واتجاهات. وكان، في هذا كله، ثورة على «الواقعية» بكل ما اتخذت من تسميات ملحقة بها. وقد أعرب الخال، حتى قبل صدور «شعر» عن اتجاهه هذا، خصوصاً في محـاولته اعادة ترتيب المشهد الشعري الذي أجراه بشكل يثير حفيظة التقليديين، مظهراً فهمه لطبيعة «الحركة الشعرية الجديدة» وما يتحتم أن يكون لها من أصول، أو تتخذ من اتجاهات، أي أنه أعاد تفسير مسار الشعر من وجهة نظره التي جعل منها «اتجاهاً» تأكد في «مفاهيم»، محددة وواضحة، عن الشعر، من خلال احساس مؤكد بطبيعة القيم الشعرية الجديدة[٣٨].

وإذا كان الهاجس الـذي جمع بـه يوسف الخـال شعراء مجلة «شعـر» هو «الـوصـول إلى المعـاصـرة»، فـإن هـذا الهاجس ـ كما يراه أحد أفراد الجماعـة ـ «كان كتـابة شعـر يوازي قيمة وأهمية التجربـة العربيـة في الخمسينات أولاً، ويـوازي قيمة وأهميـة التجربـة العالميـة في كتـابـة الشعـر ثانياً[٣٩]». فقد أشاع «الخـال» من خلال «شعـر» ـ وهو مـا تمثل، على نحو خاص، في كتاباته وتوجيهاتـه واهتمامـاته الثقـافية ـ أشـاع مفهومـاً أدبياً وابـداعياً يقـع ضمن ما دعي بـ «مفهوم العالمية» فهو «من جيل نشأ في مناخ ثقافي كـان الغرب الأوروبي يبدو فيه، بالنسبة إلى العرب، كأنه الأب ـ الأب التقني خصـوصـاً، والأب هنـا هـو الآخـر/ الغيـر» ـ بحسب شهادة «أدونيس» على نفسه وجيله، الـذي يجد أن هذا «الموقف» كان «قد دخل في الذات العربية، وشق زمنها إلى اثنين، أي شقهـا إلى اثنتين، الواحـدة منها لا تعـاصر الأخـرى. وفي هذا كـان الغرب الأوروبي كـأنمـا هـو أفق الانسان، كإنسان، وكأن على الذات العربيـة أن تتحدد بـه وفيه، وكأن هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته في آن[٤٠]».

من داخل هذا المناخ، كان يوسف الخال قد كتب جميع ما كتبه... وهو مناخ عمل على اشاعتـه، سواء من خـلال كتاباته، موقفاً وتعبيراً، أو من خلال «شعر» التي أرادها مجلة في صيغة «حركة».

وإذا كانت «كل حركة تستند إلى مبادىء عامة» فإن «من أهم مبادىء مجلة «شعر» هـو أن يكون للشـاعر أو الكـاتب عقليـة حديثـة، أي مـوقف ايجـابي منفتح ازاء التجـارب المعاصرة في العالم» ـ كما جاء ذلك على لسان يوسف الخال[٤١].

غير أن أهم ما كان لجماعة «شعر»، عبـر ما زاولـوه من نشـاط على المستوى الشعـري، هو خلق «حـركة حـداثـة حقيقية، ربطت بين التحول الشكلي وبين الدعوة إلى توجه مفهـومي جديـد كان يتجـاوز، أحيانـاً، الشعر ليلبـغ جماع الموقف الثقافي والانطولوجي بوجه عام»[٤٢].

ويوسف الخال، في ما كتبه عن الشعر، كان يتوجه، أكثر ما يتوجه، إلى «تحديد المفهوم» ـ كما كان يراه، ويؤمن به، ويعمل في نطاقـه. فقد كـان يعمل على تـركيز الشعـر من خلال قاعدته التجديدية التي نظرت إلى «الشعر في ذاته»، وليس من خلال «شيء آخر»، باعتباره «ظاهرة متكاملة». وكان هذا شيئاً أساسياً، وأمراً في غـاية الأهميـة بالنسبة للمرحلة. وكان المحرك الاساس، والفعلي لـه في هذا التوجه ـ الذي أراده اتجاهاً للجماعة ـ هـو ما يمكن أن ندعوه «وعي التمـايز»، الـذي أراده لجماعـة «شعر»، وهـو تمايز عن «كل الآخر».

والـذي يبدو من وضـع «الخال» ـ كمـا هو وضـع بعض مجايليه ـ أنه كان صاحب «مشروع شعري». وقد وجد أمامه فراغاً نظرياً كبيراً في مجال الدراسات التي تضع هذه الحركة

موضعها الصحيح، معمقة مسارها، بما يجعل لها أهميتها الفعلية، وتأثيرها في الحياة الشعرية المعاصرة. لذلك نجد كتاباته عن الشعر تنطلق من منظومة افكار تكاد تتركز، في مفهوم التجديد، وآفاق الحداثة، واتجاهات المغايرة للسائد. غير أن ما كتبه في هذا الاتجاه لم يكن أكثر من «مقاربة نظرية» بين «رؤيته» للشعر و«رؤياه» الشعرية، أكثر منه «قواعد منهجية» و«تجديدات نظرية» ـ وإن كانت قد بدت بمثل هذه الخصائص في بعض ما كتب.

وفي حين انصرف سواه ـ من أفراد الجماعة ـ إلى الخلق الشعري، بقي «الخال» معنياً بتشييد هذه «المنظومة» من الأفكار التي كان يرى أن «حركة التجديد» يجب أن تقوم عليها، وتنطلق منها، فكان يحظ على خلق أدواتها.

لكن ما حصل هو أن هذه «الأفكار» كانت هي «مغامرته الكبيرة» ـ وربما الأخيرة ـ التي قادت خطواته في ما كان له فيها من طريق، فتضخمت أمامه «الحقائق النظرية»، في حين كان الابداع يتقلص حتى دخل به أضيق ممراته.

ومع أن يوسف الخال، في كتاباته هذه، كان يخلق اشياء حقيقية في رؤوس الآخرين، شعراء ونقاداً، فإنه كان يستتر برغبته الابداعية خلف تلك الأفكار، ربما حفاظاً منه وحرصاً على ما حمل إلى المرحلة من «مشروع شعري». ولذلك، فإن صورته التي تتبدى لنا، من خلال هذا، هي صورة المؤمن بمشروعه، العامل، وبحرص بالغ، على تحقيق التوازن بينه ـ كمشروع ـ وبين ما ينبغي له من أساس واقعي. لقد كان «ما هو شعري»، في الأساس من تفكيره ورؤياه، يبعث «مشروعه» هذا في صورة من صور الرفض تارة، وصور القبول، تارة اخرى.

وعلى هذا يمكن اعتبار «كتاباته النقدية» كتابات هدفها تشخيص «مغامرته الشعرية»، هدفه منها، في الأساس، تعميق الاتصال بجوهر الحركة المجددة ـ كما رآها وأرادها.

ولعل جنوحه إلى الكتابة بلغة «المحكي» و«الشفوي» قد انحدرت اليه مما تولد في مخيلته من تفاصيل لصورة العلاقة بين «الفكرة» ـ و«متلقيها». . فعمد إلى ما لا يجعل من «أدبية اللغة» «حاجزاً» أو «مؤثراً» طاغياً يحد من عملية التوصيل. فما كان يهمه، في جميع ما كتب، هو «الفكرة» التي اراد أن يجعل من «لهيبها» أساساً، من غير اخضاعه لسطوة اللغة ـ التي ربما وجدها «تحتجز» المعنى، بما تحكمه حوله من «استيهامات. .» (وهذا تفسير شخصي).

وهكذا اضاعت قصيدته التي اتخذت «المحكية اللبنانية» ـ وليس العامية ـ ما للغة من التشييد الأدبي، لأنه فارق هذه «اللغة الشعرية» في نموذجيها: «الفصيح»، في أدبيته، و«الزجل» في ماله من جمالية البناء والصياغة. لذلك لم يستطع «وَجْدَنة» ما كتب في هذا الاطار.

ولم يكن هذا «المسار المغاير» من يوسف الخال تشككاً منه بخطواته السابقة ـ وإن كان مبعثاً لاسئلة محيرة دفعت بقرائه (ونقاده) إلى اعادة النظر في «مشروعه الشعري»، وما إذا كان ملزماً لهم ادراج مساره الأخير هذا في سياق «مشروعه»، أم أن النظر اليهما ينبغي أن يتم في اطار من «الفصل» ـ وإن كان هذا الفصل تعسفياً؟[٤٣]. . خصوصاً وأنه كان ينظر إلى حركة الشعر الحديث (وكان يفضل استخدام هذه التسمية ـ نسبة إلى الحداثة والتحديث) بأنها حركة «تطمح إلى ادخال مفهوم شعري حديث ـ في مستوى العصر الذي نحن فيه ـ إلى الأدب العربي»، مؤكداً على أن «حرية الشكل» في هذا الشعر لم تكن غير «مظهر خارجي لحقيقة داخلية». وقد نظر إلى «المفهوم الشعري الجديد» فرآه نابعاً «من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا ـ وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها». أما نجاح الشاعر فيها فيتحقق ـ برأيه ـ «بقدر ما تكون تجربته صادقة، وبقدر ما يكون الشكل الذي ينقلها به مناسباً بالفعل لها»[٤٤].

من هذا المنطلق كانت معارضته لكتاب نازك الملائكة: «قضايا الشعر المعاصر»، في نظرتها إلى الحركة الشعرية الجديدة، وفي ما حملت من توجهات ارادت لهذه الحركة أن تترسم مسارها. فكان من بين ما أكده، وهو يرد على تزمتها في بعض ما اتخذت من مواقف، دعوته أيانا كمتلقين، إلى «أن نحجم عن الظنون والشكوك والوساوس

كلما حاول أحد فينا أن ينهج نهجاً جديداً، مهما بلغ من غرابته وجذريته وتمرده. فنحن في ثورة تشمل حياتنا كلها، ومن الطبيعي أن ينشأ، هنا وهناك في هذا الخضم العربي الناهض نحو حياة أفضل، آراء واتجاهات متعددة لا يمكن إلا نادراً أن تحظى بالاجماع». كما دعا إلى أن «نفسح لهذه الآراء والاتجاهات في مجال التصارع في مناخ كامل من حرية الفكر والتعبير».

وما يستوقفنا في سياق نظرته هذه، وهو في غمرة اندفاعه في الدفاع عن حرية الفكر والتعبير، ما يذهب اليه من أن علينا «ان لا نخشى وقوع أي ضرر يلحق، في السياق الطويل، بحقيقة ما من حقائق وجودنا. فإذا كان الشعر أو اللغة حقيقة من هذه الحقائق فهو لا بد أن يصمد عبر التجارب المخطئة أو المصيبة التي تمر بها عبقرياتنا ومواهبنا المتعطشة دائماً إلى المغامرة وارتياد المجهول، التائقة أبداً إلى المتغير والجديد»[٤٥].

نازك الملائكة: المغايرة ارتداداً

لقد جاء كتاب نازك الملائكة: «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) في فترة بلغت فيها حركة الشعر الجديد الذروة في عطائها.. فكان أقرب إلى «الصدمة» منه إلى وضع الأسس لهذه الحركة، والتأكيد لمنطلقاتها. ومن هنا فإن النقد الذي واجهه كان عنيفاً.

وكما فعلت نازك في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩) حين دعت إلى تبني الشكل الجديد في الشعر لصالح القصيدة الحديثة التي تولدت من خلال ما اطلقت عليه تسمية «الشعر الحر».. فإنها فعلت الشيء نفسه في «حركة ارتدادها» عن المسار الذي اتخذت، وأرادت، عامدة إلى تأطير «الصيغة البديلة» و«المقترحة» من قبلها بما يجعلها لصالح ما كان لها، من بعد، من أفكار في اطار الشعر والبناء الشعري.

فمنذ الستينات اتخذت نازك منحى، في الشعر، ونقد الشعر، ليس له كبير صلة بالمنحى الذي اتخذته «حركة الشعر الجديد»، إلا من حيث التضاد معها. فقد تجاهلت، أو غضت من قيمة جميع الانجازات التي حققتها هذه «الحركة» في ما كان لها من عطاء وتطور.

وما نلاحظه عند نازك، في ما اعتمدت من أفكار أو اتخذت من توجهات شعرية، أنها عمدت إلى الاعتراف بعديد من المعايير الشعرية التي كانت، أساساً، قد ثارت عليها في ما تبنت من وجهة تجديدية. فصاغت «ثورتها المضادة» هذه في ما يمكن اعتباره «نظرية» تتضمن معياراً مزدوجاً في الشعر:

ـ فهي، من جانب، تؤمن بالحركة التجديدية ـ وإن كانت تحددها بشروط صارمة، شكلية في الغالب، موجهة اهتمامها إلى «الشكل» أكثر من سواه، محاولة أن تبتكر «قانونها» الذي يتركز، أساساً، في «نظرية الايقاع»، ومؤكدة على الميزان العروضي.

ـ ومن جانب آخر، تبدو كما لو أنها تحمل التناقض مع ما لهذه «الحركة» من جوهر. بل نجد تناقضها هذا متضمناً في الموقف ككل. فهي تذهب إلى ما يمكن أن نـدعوه موقفاً سابقاً على الحركة الجديدة.

فإذا ما اعتبرنا الشعر الجديد يمثل «ثورة شاملة» وليست «عروضية» حسب.. فإن مفهوم الثورة ومسارها لا يقبلان فكرة الحياد تجاه الاشكال، والصيغ، والاعتبارات الموضوعية التي كانت الثورة عليها بما فيها من «تجزيء» لعالم القصيدة. أي أن هذه «الثورة التجديدية» لم تأخذ نفسها بمنهج محايد ـ كما ارادت أعلان «حيادية التجديد» ـ وهو أمر يخالف المنطق الداخلي للقصيدة الجديدة، إذا ما أخذناها بمعيار القيمة الفنية ـ فالحياد تقليص للغة الانسان، وحد من مدى رؤياه.. بينما الثورة تطور وصيرورة.. لغة بأبعاد.. وانفتاح ذاتي على قيم متعالية.. أما لغتها ـ الثورة ـ فتستبعد من تراكيبها ومفرداتها جميع الأفكار والمفهومات المغلقة. فالثورة لا يمكن أن تلعب إلا دوراً متقدماً. وحين يبطل فيها عامل الاستمرار بحركة التقدم، وعناصر الصيرورة هذه، فإنها تفقد جوهرها.

لقد أخذت نازك هذه «الثورة»، أول ما أخذتها، في

اطارها العروضي، وكان هذا هو السياق الذي انتظمت فيه أساسيات أفكارها عن الشعر، فهي، شعراً ورؤية للشعر، ضد الفكرة التي ترى في الشعر الجديد «انعكاساً للتمرد العربي في سبيل حياة أغنى وأعنف» حيث «كان على الشعراء أن يقوموا بثورة في لغتهم وصورهم وتركيبهم للقصيدة»[٤٦]. وبذلك كانت قد جعلت من هذه القوة التجديدية ـ على مستوى ما كان لها، في شخصها، من نظر ـ عقبة في طريق حرية الشاعر المجدد.. بل وضعت هذه «الحرية» في أطر وسياقات تستعبدها.

من هذه النقطة الخلافية حول «ماهية التجديد» و«طبيعة الشعر الجديد» كان الاتهام قد توجه إلى نازك برفضها كل قيمة تجديدية فعلية في الشعر. وقد تركز هذا الاتهام في مجموعة من الأحكام النقدية المضادة لمنطقها ورؤيتها. فقد رآها هذا النقد مغالية في افتراضاتها وأحكامها، ومستندة إلى مفهومات تريد للآخرين التخلي عما عداها.. وكأن بنية أذهاننا، بل ووجودنا كله متشكل وفق ما لها من «ايقاعات ذاتية» تدعونا إلى التطابق معها، بل وتريد لهذا الكون الشعري العربي الجديد، الذي يتشكل من أصوات متعددة، أن يتطابق مع ايقاعات «كونها» هي ـ وهذه هي أخص سمات دكتاتورية العقل الناقد.

غير أن «أفقها» هذا لم يتسع حتى لها.

لكننا نتساءل هنا عما إذا كان هذا «التوجه» من نازك في رسم مثل هذا الاتجاه هو بقصد تأصيل «حس الاستمرارية» داخلها، بينها وبين الشعر، في فترة عرفت فيه التراجع على مستوى الانجاز الشعري؟

يغريني هنا ـ في حدود النظر إلى نازك الملائكة على مستوى ما اتخذت من تفكير ـ ذلك الاعجاب الذي أعرب عنه «كولرج» بعجلة قديمة، متمثلاً منظور نازك للشعر من خلاله، إذ يقول:

ـ «إنظر كيف تنطلق القضبان من المركز إلى المحيط، وكم صورة تنطبع في الذهن بوضوح من نظرة واحدة، تشكل بمجموعها كلا متكاملاً، كل جزء فيه مرتبط بشكل متناسق مع كل جزء آخر، ومع الكل».

لا أجد تصور نازك للقصيدة لا يخرج كثيراً عن هذا الوصف الذي يقدمه «كولرج» لهذه العجلة القديمة التي يرى فيها «رينيه ويليك» «رمز الجمال، ورمز الكلية العضوية، ورمز وحدة الكون»[٤٧].

وإذا كنا لا نريد أن ننكر على نازك عيشها في «عالمها» الذي شكله لها «وعيها الخاص».. فإننا ننكر عليها مسألة فرض هذا «الوعي» واعتباره المظهر الوحيد لحركة التجديد، وللقصيدة ـ هذه الحركة التي رفضت، منذ بداياتها، مسألة تأطير نفسها بما يعيق حركتها، أو يحد منها.

وإذا كانت نازك، في ما طرحته في البدء من أفكار تجديدية ـ قد حاولت أن تضع فيها تمييزات أساسية بين «قصيدة الشعر الحر» و«القصيدة التقليدية» قد استندت إلى ما تلقته من أفكار مستمدة من «الحركة الرومانسية»، في اطاريها: العربي والغربي، بما كان لهذه الحركة من أصول فكرية وفنية.. فإنها، في أفكارها اللاحقة ـ التي رأى فيها زملاؤها المجددون ارتداداً واضحاً عن أساسيات ما طرحته حركة الشعر الجديد ـ كانت تسعين بالخليل بن أحمد الفراهيدي لتأكيد أفكارها ودعوتها العروضية، واضعة كل ما كان لحركة الشعر الجديد من مسارات في اطار احتكامها هذا.

غير أن نازك في توجهها هذا لا تمثل صورة «للشاعرة التقليدية» ـ لأن التقليدية في الشعر تمثل اتجاهاً له خصائصه ـ وإنما هي «نموذج» يقدم تفسيراً لما يرمي إليه من رفض وقبول بآن معاً. فهي في رفضها تدمر عالماً شعرياً قائماً.. ولكنها، في قبولها، لا تبني عالماً بديلاً، ولا تقترح هذا العالم بما يعطيه حدوده وآفاقه الواضحة.. لأن ما تطرحه في اطار «البديل» يحمل موته معه، أو هو «ولادة ميتة» لا تمثل، في أقصى ما لها من حالات الحياة، أكثر من اغتراب عن القيم الحية في الشعر.

لقد استخدمت نازك مصطلحات التجديد جاعلة منها «اداة قهر» للتجديد.. مركزة على قضايا مستعادة ـ في سوء

تقدير نقدي ومفهومي منها، إذ ان مثل هذه القضايا لا يمكن أن تستعيد مكانتها في نطاق الشعر في هذا العصر الذي وسع، إلى حدود بعيدة، الكثير من المفهومات المتصلة بالشعر، والفن، والفكر، والثقافة، فهي، بما طرحت من اعتبارات وتبنت من مفهومات، مثلت «انقلاباً معاكساً» كانت تريد به ومن خلاله فرض سيطرة «قوتها» المفهومية على الواقع الشعري ـ وهو ما لم يتحقق لها، حتى في أدنى الحدود.

وإذا كانت الدراسات النقدية، والتصريحات التاريخية قد وضعت نازك في اطار حركة الشعر الجديد ـ وهي نفسها أعلنت هذا الانتساب ودافعت عنه، وقالت بأولويتها فيه.. فإنها، هي نفسها أيضاً، قد أعلنت انفصالها عن «النظرية التجديدية» حين أخذت بالمنطق الذي يرى أن هذا «التجديد» لم يعد تجديداً.. وإن ردة فعلها عليه هي «الارتداد» عنه. وبذلك فقدت «النظرية الشعرية» عندها قدرتها على أن تكون «نظرية ايجابية»، بحكم امتناعها، أو تمنعها على الأخذ بعوامل التطور في حياة هذه الحركة أخذ ايجاب وقبول. رافضة الاستجابة لشرط التغير، على الرغم من أنه أصبح فعلياً وواقعياً.

ـ أما إذا أخذنا نازك من منظور آخر ـ قد لا تقره هي نفسها، ولا توافقنا على أخذها به ـ وهو كونها شاعرة أدت واجبها في مرحلة من مراحل حياة هذا الشعر الجديد والامتدادات الأولى لمساره، واسهمت في تغذية وعي التجديد وضرورة التغيير ـ في الحدود المقبولة لديها ـ فإن تقييماً آخر لمساهمتها يمكن أن ينهض هنا، بعيداً عن تمثل «آيديولوجيتها» الشعرية ـ وهي مسألة ممكنة وقضية واجبة.

وإذا كنا نجد نازك تزداد، كل يوم، تشبثاً بنظريتها، والتزاماً لما تمليه هذه «النظرية» من رؤية وموقف على مستوى الانجاز الشعري.. فإن الحركة التجديدية وجدت نفسها في حالة انفصال كلي عن تحليلاتها، واستنتاجاتها، جملة وتفصيلاً. فقد كانت نازك في ذلك ناقدة أحادية البعد، وقد حكمت شعرها ـ بفعل طغيان منطق «نظريتها» عليها ـ بهذا «البعد الواحد» الذي كان نتيجة الماضي أكثر من كونه انتماء إلى الحاضر.

وهكذا وجدناها بديل أن تكون «قوة ايجابية» في مسار «الحركة» أضحت تمثل حالة تبرم بها، واستياء منها، واحتجاج عليها، مكتسبة قوتها، في هذا، من بعض المفاهيم السلفية التي تجاوزتها حركة الشعر الجديد، وتجاوزتها، هي نفسها، في ما كان لها من بدايات ناضجة في الشعر الجديد.

من هنا ما رآه الفكر النقدي العربي الجديد في ممارسات نازك النقدية والنظرية هذه، حيث اعتبرها محاولة منها لأن تلزم الشعراء المجددين بالثبات «على ما وصل إليه جهدها الشخصي، ويحرم عليهم أن يزيدوا عليه انطلاقاً، واحتجت لمحاولتها هذه بحجج عجيبة لو طبقناها لرفضنا جهدها نفسه»(٤٨).

وعلى هذا، فإن موقف نازك من «الشعر الجديد» ظل عند المستوى النسبي الثابت للقيمة التجديدية كما أدركتها في «مرحلة البدايات»، بل وحتى في التراجع عن بعض ما كان لها في تلك البدايات. في حين أن ناقديها (معارضيها) كانوا يأخذونها، في نقدهم لها، بالمستوى المتغير الذي حققته القصيدة الجديدة.

وكما يبدو، فإن اصرار نازك على التشبث ببعض القيم التي تجاوزتها الحركة، انها توهمت أن «خصوصيتها» كامنة فيها.. في حين عد النقد الجديد هذه «الخصوصية» ليست أكثر من «خصوصية تراجع» عن مواكبة ما لهذه القصيدة الجديدة من تطورات.

إلا أن موقف نازك هذا قاد إلى انفجار ازمة داخل حركة الشعر الجديد. ففي الوقت الذي مثلت هي فيه «الطرف الرافض» لكثير مما تحقق من انجازات في اطار هذه الحركة.. كان «الطرف الآخر» قد رأى فيها، وفي اطروحاتها «قطب تناقض» مع جوهر هذه الحركة، و«عنصر سلب» في وجودها، ضمن محاولة منها لنقض انجازاتها ـ بسبب من تخلفها عن متابعة التطور، وتوقفها عن الاضافة الشعرية.

ولكن يجب أن لا ننكر أن موقف نازك هذا الذي كان قد دفع إلى شق الوعي الشعري، أنه كان، في الوقت نفسه، محركاً ودافعاً إلى بلورة عديد من مفهومات هذه الحركة، وإلى تأكيد انجازاتها الفعلية من موقف نقدي عمد إلى النظر إلى ما تحقق نظرة التأكيد له على مستوى ما اعتمدت هذه الحركة الجديدة من موازين التجديد والحداثة. فكان أبرز ما أفرزه موقف نازك هذا هو ما تمثل في ما نراه في تيارين أساسيين انتظما في اطار «الحركة» ذاتها:

ـ التيار الأول، وهو الذي يرى في «المسألة التراثية» قضية أساسية في حياة الشاعر الجديد، وفي واقع تجربته.

ـ والتيار الآخر الذي ينظر إلى الحضارة، وإلى التجديد ـ مفهوماً وواقعاً ـ نظرة مغايرة، تنفصل عن هذا التراث، وعن معطياته، لتصنع من «تجربتها» أفقاً آخر هو ما ترسمه حضارة العصر، من خلال الاندماج بحركتها.

السؤال البحث. .

السؤال النتائج:

ـ هل هناك نتائج واضحة، ومحددة يمكن أن يخرج بها بحث اتخذ مثل هذا الاتجاه في «القراءة»؟

لا شك أن النتائج تبدو واضحة في مسار البحث نفسه. لكنني، في الوقت نفسه، لا أستطيع القول: إنّ هذه الأفكار والآراء حول الشعر، والتي هي، أساساً، في صميم العملية الشعرية (كتابة وتلقياً) أفكار وآراء صادرة عن «رؤية منهجية» ـ بالمعنى الذي نتداوله في النقد ـ وإنما هي، بصيغة أو بأخرى، «حركة منهجية» من القصيدة واليها. . وأحياناً تأتي على نحو أوضح فتكون من «القصيدة» إلى «الفكر»[٤٩].

١ ـ ١: وإذا أخذنا بالنظرية التي تقول بالمجاورة ـ مجاورة الشيء لرديفه، أو مجاورة الفكرة لأختها ـ فإننا نجد ترابطاً بين العناصر الفكرية والأخرى الشعرية (وخصوصاً في قصيدة أدونيس) يحتم علينا أن ننظر إلى القصيدة، هنا، في كونها «مرآة» تعكس موقفاً، وإلى الفكر الشعري للشاعر بالمماثلة أيضاً: فهو مرآة تكتمل فيها صورة الأشياء من خلال وعيه لها، وإدراكه للعلاقات المتعددة، المتقاطعة في أحيان والمتداخلة في احيان أخرى، التي تربط بين «ذاته» و«الواقع». . بين «قصيدته» و«حركاتها» ـ الذاتية والفكرية والشعرية ـ وبين «المنجز الفني» ـ الذي هو القصيدة بما لها من مقومات ـ والأسس التي يسعى إلى امتلاكها على مستوى «النظر» إلى هذا «المنجز متحققاً».

ونزيد على هذا، فنقول: إن هذه «الحركة المنهجية» التي تعمل على تحقيق التداخل بين «الرؤيا» في القصيدة و«المفهوم» في ما نعتبره عملاً نظرياً أو تنظيرياً، هي حركة تسعى إلى «امتلاك المفهوم» الذي تعمل القصيدة، كمنجز فني، على تأكيده من خلال «تملك فهمه». ومسعى لصياغة العقلية الشعرية العربية ضمن عناصر تكوينية جديدة يمكن أن نتمثلها في كتابيه الأخيرين: «سياسة الشعر» و«الشعرية العربية».

٢ ـ ١: وإن من «شعراء الحداثة» من أراد أن يجعل قارئه (وبالتالي دارسه) قريباً من صورته ومثاله. ومنهم من أراد أن يجعل قارئه، وبالتالي الشعراء الآخرين، على صورته ومثاله (نازك الملائكة، أدونيس) ـ على اختلاف ما بين الاثنين من اتجاه وتوجه ـ فنازك عمدت إلى صياغة «نظريتها» صياغة تقسر القارىء على ضرب من التذوق والقبول، بنفس الوقت الذي تقسر فيه الشاعر على مسار شعري حددته بكثير من التزمت. أما أدونيس فإنه عمد إلى صياغة «مثاله الشعري» صياغة تبدو «نظرية»، عامداً من خلالها، وبفعلها، إلى أن يدفع متلقيه (قارئاً عادياً كان، أو شاعراً أو ناقداً) إلى داخل الشاعر. فصياغاته لنظريته في الشعر لم تكن أكثر من «تقمص ذاتي» لتجربته ورؤياه.

٣ ـ ١: إن «الشاعر ناقداً» هنا يبدو أقرب ما يكون إلى مفهوم «النقد الذاتي»، وان بالمعنى الايجابي لهذا النقد. فهو يسعى إلى خلق بناء شعري متميز من خلال النظر في ذاته التي تحمل انعكاسها إلى ما يكتب. فالشاعر، هنا، يتحدث عن «الآخر» من خلال «ذاته» هو، ليتحول هذا «الآخر» إلى «شخصية ضدية»، أو «متوافقة». . . وقد يكون «شخصية موازية». وهو، بهذا المنحى، يكتب «نقداً» لا يرتبط بنظرية، ولا يتبنى منهجاً، وإنما يعكس «حالة» ويجسد «موقفاً» هما النظير لحالة «الشاعر الناقد» وموقفه. وبهذا المعنى يكون «العمل الشعري» للشاعر قد تحول إلى

«عناصر تكوينية» في صياغة ما ندعوه «موقفاً نقدياً» أو «كتابة نقدية» ـ وهو أمر يتيح للشاعر الذي يمارسه أن يتأمل في تجربته على نحو أبعد وأعمق من حدود التأمل العادي، وقد يعي ذاته على نحو أكثر عمقاً من خلال «ذات الأخر» التي تمثل «تقابلاً ضدياً» معه، كما قد تمثل «سياقاً من التوازي».

٤ ـ ٥: وإذا كان الشاعر لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا أحس بالحاجة إلى «الرفض» من جانب، و«التأليد» من جانب آخر ـ رفض ما لا ينسجم ومعطيات رؤياه الشعرية، وتأكيد ما لهذه الرؤيا من قدرات أوسع.. فإن ما يقع في سياق «النظرية» يترافق وعمله الشعري ليبرز، عقلانياً، ضرورة مشروعه التجديدي، وقد يجد الشاعر أن «مقولاته النظرية» تنبثق من خلال حقيقتها الفعالة، وهي الحقيقة المعبرة عن ذلك الصراع الحاد بين «الرؤيا الجديدة» و«الواقع» الذي يجده الشاعر محدداً بدوائر من الأفكار والعوامل الثقافية التي يحتكم إليها عقل المجتمع، والتي لم تندمج بعد بالبنية الجديدة التي يحركها الشاعر المجدد ويتحرك من خلالها. لذلك نجد هذه الأفكار تهدف إلى تقريب حساسية المتلقي من الحساسية الشعرية الجديدة. فهو يضع ما يمتلك من «اصول نظرية» في خدمة «الممارسة الشعرية» أي أن الشاعر هنا يجعل من «المفاهيم النقدية» في اطار ما له من أفكار في الشعر، وعن الشعر تتخذ شكلاً من أشكال «الممارسة التأملية» في «انتاجة الذاتي». بمعنى أن (نمط الشعر = نمط التفكير) وهذا ما يدعونا إلى أن نصم عقل الشاعر، على هذا المستوى من التفكير والممارسة، بأنه «عقل استبدادي». فصيرورته الشعرية تتبنى هنا منطق السيطرة على القارىء. ومن هنا فإن التوازن الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه «توازن مغلق»: بين الانتاج والتلقي، وبين النص والتأويل. فهو يريد أن يجعل القارىء (والناقد أيضاً) جزءاً من «مشروعه الشعري».

٥ ـ ١: وعلى هذا، نرى أن أصول «الكتابة النقدية» الصادرة عن الشاعر كامنة في أصول عمله الشعري. أي أن الشاعر فيها يبني «نقده» على علل غائية. وبقدر ما يتم تقرير ما يقول «نظرياً»، بدلالة تجربته الشعرية بقدر ما يلم شتات هذا العالم الذي يبدو، في ظاهره، ثنائياً: أعني الشعر و«نقد» الشعر.

فالشاعر «كائن بذاته»، ولا يمكن أن يوصف خارج ذلك.

٦ ـ ١: وإذا ما أردنا استنتاجاً مما نريد تأكيده هنا، في سياق مثل هذه النظرة، نقول: ان عمل الشاعر على المستويين: الشعري، وفي اطار الشعر هو «عمل ترويضي». فهو كما يروض العالم لرؤياه يسعى بالمقابل، إلى ترويض قارئه لتقبل هذه «الرؤيا» والاندماج بعناصرها ـ وهو يضع ذلك في صيغة قد تبدو «نقدية» أو تأخذ نفسها ببعض معايير النقد.. ولكنها، في النهاية، تسعى إلى أن تقود العقل لمنطقها هي.

فإذا كنا نجد «الناقد المحترف» يخضع تجربة الشاعر لحكمه النقدي ـ وهو حكم ينطوي على «قيمة معيارية» ـ فإننا نجد الشاعر يفعل العكس تماماً: فهو يخضع «حكمه النقدي» لتجربته. ولذلك نجد النقد الجديد يعمل على الفصل بين «حكم القيمة» ـ الذي غالباً ما يتبناه الشاعر ـ و«التحليل» ـ الذي هو الأساس في عمل الناقد.

٧ ـ ١: ثم لماذا نلقي على الشاعر (أو يلقي الشاعر على نفسه) ما هو ليس من طبيعته، ونتبعه بصفة غيره؟ فالنقد عمل فكري، عقلي، والفكر، كما يقول ماركوز هو «خاصة ذات مفكرة». وهناك فرق جوهري بين العقلين: عقل الناقد، وعقل الشاعر. فعقل الناقد «عقل ديالكتيكي» (أو هكذا ينبغي أن يكون). أما عقل الشاعر فهو «عقل استبدادي» أو، في أبسط الاحتمالات: «عقل واحدي».

١ ـ ٢: لكن، من جانب آخر، نجد التساؤل مطروحاً علينا: ماذا نريد للنقد أن يكون ؟ هل نريده «نقدياً منهجياً» أم «ممنهجاً»؟ وكيف يكون لنا ذلك ونحن لا نزال ـ في حركة الشعر الجديد بالأخص، تجريبيين ـ وكذلك نحن في فنون أخرى كالرواية، والقصة القصيرة مثلاً؟

وهل يمكن ازاء هذا، أن نقول: اننا في «منهج تجريبي»، أو أن «المنهج التجريبي» هو ما يلزمنا في التعامل مع فنون ابداعية من خصائصها «التغير» و«التجريب» و«التعدد»، إن بالرؤيا أو بالتعبير؟

ـ ولنفترض الاقرار بهذا «المنهج التجريبي» فإننا سنواجه بمن يشير علينا أن نأخذ بما رآه كلود ليفي شتراوس من «علاقة الثابت بالمتغير» الثابت بالنسبة للدلالة والمضمون، والمتغير بالنسبة للدال أو الشكل.

ـ وإذا شئنا تحديد هذا «الثابت» فإننا نجد أنفسنا أمام ثابت غير مستقر ـ إذا صح التعبير ـ ان الثابت هو، في حالة شعرنا العربي، يتركز في «مكونات النص»، والتي تعتبرها الدراسات النقدية الحديثة، «عناصر ثابتة فيه». وفي مواجهة هذا «التحديد» نتساءل عن ماهية هذا «الثابت»:

ـ فهل هو «الأسطورة» بذاتها، أم «البديل الاسطوري» الذي وجدنا شعراء الحداثة يعمدون إلى أن يشكلوا منه بنية أساسية في قصائدهم (جيكور عند السياب، ومهيار الدمشقي لدى أدونيس، والحلاج عند صلاح عبد الصبور، والخيام، وعائشة عند البياتي).

لكن ـ وهنا وجه الاعتراض ـ هذا «البديل الاسطوري» ـ الذي غالباً ما كان في حالات الشعراء الذين ذكرنا ـ ليس أكثر من «قناع» لوجه الشاعر، الذي لم يلبث أن تغير، مستبدلاً وجهاً بوجه، فحتى هذه «البدائل الاسطورية» لم تكن ثابتة، ولا جرت تنميتها عند أي من هؤلاء الشعراء، فهم أنفسهم متغيرون في علاقتهم بهذا «البديل الاسطوري» الذي لم يكن أكثر من «قناع مرحلي»، ما لبث أن تغير، حيث استبدله الشاعر بسواه، مما هو أكثر ارتباطاً بالحالة المتغيرة للشاعر، وهذا هو عنصر اللاثبات في بنية أساسية في القصيدة الجديدة.

ـ أم أنها هذه «العلاقة بالماضي» التي ما تزال علاقة متذبذبة، لم تعرف حدودها، ولا أنتظمت في سياقات واضحة. فما هو موقف الشاعر الجديد من تراثه؟ ما علاقته بهذا التراث، وكيف ينظر إلى هذا التراث، بما انطوى عليه هذا التراث، وبما تفتح عنه من حركات، وتيارات حياتية وفكرية، وشخصيات كان لها «عملها» في حقل هذا التراث؟

إن هذه العلاقة ما تزال غير مساعدة على تحديد ما يمكن اعتباره «قيمة ثابتة»: فهل هي «العلاقة بالتاريخ»؟ أن هذه العلاقة ما تزال خاضعة لما هو سياسي، بالمعنى الايديولوجي. فالشاعر يقبل هذا التاريخ ـ أو جانباً منه ـ ويرفضه تبعاً لمنطق الايديولوجيا التي يتبناها. ولذلك فهي علاقة خاضعة لما هو خارجي، وليس لما هو ذاتي. كما أنها، أيضاً، علاقة مجردة من التوتر ـ الذي هو الأساس من كل عملية خلق.

٢ ـ ٢: هل نصل، في تساؤلاتنا هذه، إلى «اللغة»؟ وإذا كان لا بد لنا من أن نبلغ اللغة، باعتبارها تمثل «ثابتاً»، بل هي من أكثر «المكونات الثابتة» في تجربة الشعر العربي، فإننا نتساءل عن علاقة الشاعر الجديد بلغته: ما آفاقها؟ ما حدودها؟ وهل هناك شعراء مجددون فكروا باللغة، في شعرهم على مستوى من مستوياتها؟

إذا كان هناك تفكير ـ ولا أنكره ـ فإنه كان ضئيلاً، ومحدوداً ـ إذ لم يتواصل الشاعر معه، ولم يعمل على تنميته بما يجعل منه «مكوناً» من «مكونات النص» الذي يعمل عليه.

ـ هل أضيف إلى هذه «المكونات الثابتة»: الحاضر؟ وأي حاضر هذا المتعدد الوجوه، الرجراج، المتغير، المستلِب والمستلب؟ وأي أفق يفتح لنا على المستقبل، وبأية علاقة يرتبط بالماضي؟

٣ ـ ٢: فمن أين نصل إلى «النقد» الذي نطمح فيه، والذي نخرج بممارسات الشعراء من اطاره لننسبها إلى ما هو قريب من حدوده ـ إلى جانبه، وليس منه، بالمعنى الذي حددناه للنقد، والعمل النقدي؟

قد يكون من الصعب افتراض وجود «واقع نقدي» متكامل، أو متبلور في اتجاهات واضحة، وتيارات، ومدارس.. بل ليس هناك حتى ما يمكن أن يجتمع في واحد منها. فنحن ما نزال نتنازع على المفهومات.. وما تزال هذه المفهومات مختلطة علينا، أو متداخلة. ولنأخذ تجربتنا الشعرية الحاضرة مثلاً في نطاق ما تتخذ من تسميات:

ـ فهل شعرنا هذا، في نطاق هذه التجربة هو «شعر جديد»؟ ـ كما يلح البعض على هذه التسمية ـ أم هو «شعر

حديث» ـ كما تجري النسبة إلى «الحداثة»؟ أم هو «شعر معاصر» ـ بالمعنى الذي يرى فيه البعض تحقيقاً لمفهوم المعاصرة؟ أم هو «شعر حر» ـ حيث أجرى البعض التسمية، وناقضها بعض آخر ذاهباً إلى أن «الشعر الحر» مصطلح ينصرف إلى «معنى آخر» غير «المعنى المراد» من المشددين على هذه التسمية؟

ثم.. ما الحداثة؟ انها المفهوم الأكثر اضطراباً في «واقعنا النقدي» وهي ما تزال تكتسب ابعاداً جديدة، نغني مفهومها، ونوسع نطاق معناها كلما ازددنا اتصالاً بمصادرها المفهومية المتعددة.

٤ ـ ٢: إن السؤال الأخير الذي يلقي بكلماته في الختام هو: هل أراد الشعراء المجددون هؤلاء، وهم يكتبون هذه «المقاربات النقدية» إلى جانب ما كتبوا من شعر.. هل أرادوا «التأسيس» للحداثة النقدية ـ كما يريدونها ـ بعد أن أسسوا للحداثة الشعرية العربية؟ وهل أرادوا التأكيد على أن «الحداثة النقدية»، هذه التي يريدون، لا يمكن أن تنفصل عن «الحداثة الشعرية» التي يعملون في اطارها، مقدمين من شعرهم «نموذجاً» لها؟

إنهم، لو كانوا يقصدون إلى ذلك، فإن هدفهم الأول، وغايتهم يتمثلان في زعزعة التفكير التقليدي، وبالتالي زعزعة الاتجاهات التقليدية في النقد العربي. بنفس الوقت الذي تقدم فيه مقترحاً: مقترحاً لنظر مختلف، وفهم مختلف، في اطار حركة الحداثة، مفهوماً وعملاً.. مؤكدين: «أن حداثة النقد مرتبطة بحداثة الأدب».

هوامش واشارات:

(١) رينيه ويليك ـ مفاهيم نقدية ـ ترجمة محمد عصفور ـ سلسلة «عالم المعرفة» الكويت ١٩٨٧ ـ ص ٤١٥

(٢) رينيه ويليك ـ المصدر نفسه ـ ص ٧.

(٣) المصدر نفسه ـ ص: ٤٢٥، ٤٢٦

(٤) المصدر نفسه ـ ص ٤٠٨

(٥) انظر: المصدر نفسه ـ ص ٤٠٨ ـ ٤٠٩.

(٦) جبرا ابراهيم جبرا ـ ينابيع الرؤيا ـ ط ١ ـ المؤسسة العربية ـ بيروت: ١٩٧٩، ص ٩٤ [ويذهب جبرا إلى القول في هذا السياق: «.. وربما كنت في بعض ما قلت، أو في الكثير منه أدافع عن طريقتي أنا في الشعر، لأنني كنت دائماً أريد أن أعبر عن نفسي في أساليب متعددة.. والمهم هو أن على الشاعر أن يكون مكتشفاً باستمرار»..] نفسه ص ١٢٧.

(٧) المصدر نفسه ـ ص ١٣١.

(٨) رينيه ويليك ـ المصدر نفسه ـ ص ١٠.

(٩) مفاهيم نقدية ـ ص ٤١٠.

(١٠) هربرت ماركوز: الانسان ذو البعد الواحد ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ ط ٣ ـ دار الآداب ـ بيروت: ١٩٨٨ ـ ص ٢١٢.

(١١) يمكن أن نعطي مثلاً هنا على المستوى الثاني، من مستويات القراءة هذه، بخالدة سعيد في قراءتها لأدونيس (انظر: البحث عن الجذور، وحركية الابداع) وكذلك يمكن أن نمثل لها بقراءة كمال أبو ديب لأدونيس (أنظر جدلية الخفاء والتجلي..).

(١٢) الياس خوري ـ مجلة مواقف ـ العدد ٤٢/٤١: ١٩٨١ ـ ص ١٥.

(١٣) كمال أبو ديب ـ المصدر نفسه ـ ص ١٦.

(١٤) كمال أبو ديب ـ المصدر نفسه ـ ص ١٦.

(١٥) نفسه ـ ص ١٧.

(١٦) الياس خوري ـ المصدر نفسه ـ ص ٣٦.

(١٧) كمال أبو ديب ـ المصدر نفسه ـ ص ١٨.

(١٨) خالدة سعيد ـ مواقف ـ ع ٤٢/٤١ ـ ص ٢١.

(١٩) خواطر حول تجربتي الشعرية ـ مجلة «الآداب» س ١٤ ـ ع ٣ اذار ١٩٦٦.

(٢٠) أدونيس ـ سياسة الشعر ـ ط ١ ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٨٥ ـ ص ٧.

(٢١) المصدر نفسه ـ ص: ١٢٩، ١٣٦.

(٢٢) المصدر نفسه ـ ص ٥٠..

(٢٣) المصدر نفسه ـ ص ٥٦، ٥٧..

(٢٤) المصدر نفسه ـ ص ٦٠.

(٢٥) المصدر نفسه ـ ص ١٠٩.

(٢٦) المصدر نفسه ـ ص ١٢٥.

(٢٧) ينابيع الرؤيا ـ ص ١٧١.

(٢٨) المصدر نفسه ـ ص: ١٦٩، ١٧٠.

(٢٩) جبرا ابراهيم جبرا ـ النار والجوهر ـ ط ١ ـ دار القدس ـ بيروت: ١٩٧٥ ـ ص ٥.

(٣٠) المصدر نفسه ـ ص ١٦٧.

(٣١) المصدر نفسه ـ ص ٨٩.

(٣٢) المصدر نفسه ـ ص ٨٩، ٩٠.

(٣٣) المصدر نفسه ـ ص ٨٧.

(٣٤) المصدر نفسه ـ ص ٧٨.. / ولا تفوتنا هنا الاشارة إلى ما في هذا التشبيه من اطلاق لطاقات «المخيلة الشعرية» في ما يتمثل به الحالة.

(٣٥) المصدر نفسه ـ ص ٧٩.

(٣٦) المصدر نفسه ـ ص ١٠٧.

(٣٧) جبرا ابراهيم جبرا - الحرية والطوفان.

(٣٨) يمكن أن نتلمس هذا واضحاً في المحاضرة التي ألقاها الخال العام ١٩٥٦، والتي تضمنها كتابه: «الحداثة في الشعر» - دار الطليعة - بيروت - إلى جانب مقالات أخرى في هذا الكتاب تفصح عن منحاه هذا، وتكشف عن توجهاته فيه.

(٣٩) جبرا ابراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا - ص ١٣٠، ١٣١.

(٤٠) أدونيس - سياسة الشعر - ص ٦٣، ٦٤.

(٤١) أنظر: منير العكش: أسئلة الشعر - المؤسسة العربية - بيروت - ١٩٧٩ - ص ١٥٥.

(٤٢) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي الجديد - ط ١ بيروت - ١٩٧٩ - ص ١٥.

(٤٣) ما أراد في هذا النطاق، هو أن «فشل» مشروع يوسف الخال الشعري (بسقوط مجلة «شعر» وانفضاض الآخرين من حوله) كان قد دفعه إلى محاولة «ترويج» مثل هذه «الصيغة» التي جمعت بين «الطرافة» و«الغرابة» و«استفزاز الوجدان اللغوي».

(٤٤) الحداثة في الشعر - ص ٥١.

(٤٥) المصدر نفسه - ص ص ٥٢، ٥٣.

(٤٦) جبرا ابراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا - ص ١٢٨، ١٣٧، ١٣٨.

(٤٧) مفاهيم نقدية - ص ١٦٧.

(٤٨) الدكتور محمد النويهي - مجلة «الآداب» - ع ٣: ١٩٦٦ - ص ١٦.

(٤٩) اضع القصيدة هنا سابقة على الفكر (مع أن للفكر، بالمعنى الموقفي - العقيدي أولوية تسبق القصيدة. فهو عنصر تكويني فيها) لكي أشير إلى تأثيرها في عملية تحديد منحى الشاعر في ما يكتب عن الشعر.

(٥٠) كمال أبو ديب - مجلة مواقف - ع ٤١/٤٢: ١٩٨١ - ص ٣٧.

صدر حديثاً

الرواية العربية:
النشأة والتحوّل

تأليف الدكتور محسن جاسم الموسوي

منشورات دار الآداب