درس "الشعرية" في الفكر العربي المعاصر

(في سبيل البحث عن منهج لكتابة تاريخ الشعرية العربية) ،-دراسة تحليلية-

د. عباس الشارف ، كلية العلوم الإجتماعية-جامعة مستغانم

لقد صادفنا من خلال إهتمامنا بالشعرية* العربية تنوعات في رؤى البحث في تاريخها، وسنخص بالتحديد البحث البويطيقي العربي المعاصر، الأمر الذي ينوه بوجود أزمة منهج وبالتالي أزمة فهم لتاريخ وتطور الشعرية العربية وتجانساتها المختلفة. ونحن إذ نركز في هذه الدراسة على درس الشعرية في الفكر العربي المعاصر ليس إنتقاصا او إهمالا لكتب درس الشعرية التراثية، ذلك أن كثيرا من المهتمين بالشعرية العربية، منهم أدونيس، وكمال أبو ديب وغيرهما، يبني درسه على جانب كبير منها(درس عبدالقاهر الجرجاني، إبن جني، إبن قتيبة...) ولعلمنا أيضا أن إمتداد هذا الدرس لا يمكن له بحال أن ينفصل عن ذلك التراث الغني والزاخر الذي تكتنفه لحظات ورؤى إبداعية ما تزال ينبوعا لتطور درس الشعرية في فكرنا المعاصر. إنما نحن نفعل ذلك حتى نلقي الضوء على أهم الكتابات والإنجازات المتعلقة بدرس الشعرية العربية، خاصة وأن هذه الشعرية ترتبط بانفتاح الفكر العربي، في مجال الشعرية، على غيره من الإنجازات ذاتها في الفكر الغربي، الأمر الذي يجعل هذا الدرس أكثر غنى وأوسع رؤية، وإهتماما بإثبات هويته.

إذن، فالإختيار لا يعدو كونه إختيارا إجرائيا، يضاف إلى ما سبق، إعتقادنا أن المؤلفات التراثية المهمة أخذت حقها من التقديم والعرض، بل كانت في غالبيتها أساسا للإنطلاق في الكتابات المتعلقة بدرس الشعرية المعاصر. وإنه لا يُتصور أن ينطلق بحث حول الشعرية العربية من دون الرجوع إلى تلك الأصول التراثية، مهما كانت حداثته.

ربما لم نقم بجرد شامل لهذه الدراسات، لكن على الأقل ما توفر بين أيدينا، وما رأينا من وجهة نظرنا، وهذا هو الأساس، أنه يقدم إضافة وإسهاما لدرس الشعرية العربية، في الفكر العربي المعاصر. إذن، فالمعيار الأساس في

الإختيار هو مدى إسهام البحث في درس الشعرية. وسنحاول من خلال النماذج المختارة، تقديم التصورات والرؤى المتعلقة بالشعرية التي تتضمنها تلك النصوص، معتمدين في ترتيب عرضها بحسب تاريخ صدورها. الأمر الذي يجعلنا نقف على المنحى التقدمي الذي إتخذته تلك النصوص في تناولها لموضوع الشعرية والإهتمامات الغالبة على توجهاتها الفكرية والمنهجية. وسيوحد عرضنا لتلك النصوص مسألة الكشف عن الكتابات الأساسية التي شكلت درس الشعرية في فكرنا المعاصر والتي قاربت أو حاولت مقاربة الشعرية، وذلك بإختلاف عمقها وتنوع نظرتها منهجيا ويظل الهاجس الوحيد لهذا العرض هو الكشف عن التأصيلات الفكرية والثقافية للبحث في الشعرية العربية.

1- كمال أبو ديب:

إن نص كمال أبو ديب **"في البنية الإيقاعية للشعر العربي(نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)"** يمكن إدراجه ضمن الإهتمامات البحثية المتلعلقة بالفاعلية الشعرية في تنامها وإنسجاماتها. فقد أدت إفتراضات دراسته إلى إيجاد تنويعات إيقاعية عديدة للإبداع الشعري لا يمكن حصرها في الأوزان التقليدية.وتتحدد إشكالية هذا النص على النحو الآتي:

هل يمكن حصر الفاعلية الشعرية في الأوزان الشعرية التقليدية؟ وهل يمكن إعتبار الزحاف(علل الشعر) تكسيرا للوزن ام إستجابة إبداعية للإيقاع الشعري؟ وهل يمكن الإنتقال بالوزن أو الإيقاع إلى متواليات رياضية بحيث تجعل من إبداع الوزن والإيقاع(إنطلاقا من المكونات الأساسية للوزن والإيقاع) إبداعا لا نهائيا؟.

تأتي أهمية هذه الدراسة في المقام الأول من كونها عملت على تفعيل مسألة الإيقاع العربي الموروث(الوزن الشعري) وعلاقته بالفاعلية الشعرية. يقول كمال أبو ديب عن الهدف من دراسته: هو إلغاء الإفتراق العميق، أحيانا، بين معطيات النظام النظري الرياضي ومعطيات الفاعلية الشعرية ذاتها. وجعل دراسة الإيقاع، من جديد، وصفا متحسسا للتشكلات النغمية التي تتحرك في صلب عملية الخلق الفني، دون أن يفرض قيما خارجية شكلية أو تاريخية على

طبيعة هذه التشكلات. النظام المقترح هنا لا يحاول أن يرسم ما يجب أن يكون عليه إيقاع الشعر، وإنما يحاول أن يصف ما هو عليه إيقاع الشعر المنتج فعلا: في التراث أولا، ثم في نماذج انتجتها الثقافة العربية المعاصرة.1 وبهذا تتراجع القيمة النقدية لفكرة الزحافات أو العلل.وقاد هذا،حسبه،إلى أن التراث العربي يخلو من أي تحليل للعلاقة البنيوية الحيوية بين الإيقاع والحركة الداخلية للقصيدة، لأن الدارس كانت لديه فكرة مسبقة بأن الزحاف نقص. لم يخطر لدارس في التراث، بسبب مفهوم النقاد للزحاف، أن التحولات الإيقاعية قد تأتي تعبيرا عن حركة داخلية في التجربة الفنية ذاتها، وان البحث يجب أن يركز على تحليل العلاقة الحيوية بين تغير الوحدة الإيقاعية عن النموذج وبين البنية الكاملة للقصيدة. بتعبير آخر، لم يخطر للناقد في التراث أن الزحاف هو في الواقع، في عمل الفنان الخالق، "زيادة" لا نقص، لأنه استجابة للمحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان.2 ومن هنا فإن مشروعية هذه الأنماط لا يمكن أن تحدد عن طريق كونها تنسجم مع ما يمكن أن يبدو للتقليديين"الإيقاع الطبيعي للشعر العربي" بمعنى أن الأنماط التي تنحصر ضمن أبحر الخليل ليست أكثر شرعية من الأنماط الحديثة. هذه الأنماط متساوية في درجة شرعيتها، إذ أنها، جميعا، تستجيب للأسس الإيقاعية عند العرب، لأنها تنبعث من الحدوث التتابعي للنوى الإيقاعية الجذرية ذاتها. وأي شرعية تضفى على أحد الأنماط دون غيره تعتمد مقاييس خارجية لا علاقة بنيوية لها بالأسس الحقة للإيقاع العربي. الشرعية الوحيدة التي يبرر وصف نمط ما بها يجب أن تعتمد مقياسا لها مدى الحرية التي يسمح بها كل نمط لتحقيق تفاعل بنيوي بين حركة الإيقاع والحركة الداخلية للعمل الشعري. وهذا المقياس مقياس كيفي ينبع من دراسة تطبيقية لكل عمل شعري يتلقى، ولا يمكن تعميمه على كل عمل فني يحقق نمطا معينا للتشكلات الإيقاعية.3

ولقد أدرك أبوديب أن إيقاع الشعر العربي من التنوع بحيث أن التشكلات الإيقاعية يغلب عليها أن تتخذ، في نتاج الفاعلية الشعرية، أشكالا عدة تختلف إختلافا مهما عن تركيبها التام. من هنا لا يمكن أن توصف أي نظرية في إيقاع الشعر بالكمال إلا إذا كانت قادرة على احتواء التحولات التي تعتري جميع التشكلات الإيقاعية. أول ما يجب أن نرفضه في دراسة الإنسجام

النغمي، الذي أحس الشاعر العربي وجوده بين الوحدات المشكلة لتتابع إيقاعي، هو فكرة الخليل عن الزحافات والعلل.4

ويذكر أبو ديب أن الفاعلية الشعرية تنامت وازدهرت في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكلات الإيقاع الشعري. لكن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته، كان، دون شك، خصيصة فطرية جذرية في الإنسان-الشاعر، ومؤسسا حيويا قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدر له الآن في تطور الخلق الشعري واتخاذه الصور التي اتخذها. لم يكن حس الإيقاع، كما يمكن ان يسمى، شيئا يكتسب بالمران على مقومات نظرية، أو بالتثقف الذي يستهدف تملك المعرفة بالقواعد التي تحدد "صحيح الشعر وفاسده". وعليه فإن الفاعلية الشعرية استمرت تعبر عن ذاتها، وتطور الأشكال، التي تتخذها، لزمن يتجاوز – بأي تقدير ثلاث مئة سنة، قبل ان يتاح للعقل العربي أن يتصور نظاما كليا لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته.5 بل الأكثر من هذا فقد تشكلت لدى الشاعر العربي إيقاعات منتظمة لها قيم رياضية يعرفها بعفوية وفطرة. حين نظم الشاعر العربي أو سمع قصيدة، فإن كل وحدة إيقاعية في البيت منها تجسدت لديه قيمة معينة محددة. وكان هم العربي الأول، فيما يخص الإيقاع، هو أن تحافظ كل وحدة في التشكل الإيقاعي على قيمتها الرياضية. أي أن حدوث وحدة مثل(-0--0) في موضع معين تحدث فيه أيضا(-0-0--0)لم يسئ لحس الإيقاع عند العربي. لسبب جوهري هو أن قيمة الوحدة الأولى هي (1+3) وهي قيمة الوحدة الثانية ذاتها(1+1+2). يضاف إلى هذا أن النواة(--0)المؤسس الحيوي في إيقاع الشعر العربي، وبكون طبيعة إيقاع الوحدة والتشكل تتحدد إلى مدى بعيد بموقع هذه النواة من الوحدة المفردة، أي بالعلاقة الأفقية بين هذه النواة وبين النوى الأخرى التي تدخل معها في علاقة تتابعية. ويبدوا هذا بديهيا حين يشار من جديد إلى الأهمية القصوى لكون الوحدة والتشكل ينتسبان إلى فئة دون أخرى من الفئتين(ف1)و(ف2). هكذا يتضح أن ثمة شرطين لإتحاد الدور الإيقاعي لوحدتين إيقاعيتين في الشعر العربي: الأول هو توحد القيمة العددية لهما، والثاني هو إتحاد موقع النواة(--0) فيهما، أو بشكل أدق، تناظر موقعي هذه النواة فيهما. من هنا يتحدد دور (-0---0)بدور(-0-0--0) لكنه لا يتحد بدور(-0--0-0)لكن ثمة قصائد عربية تسند أهمية مطلقة للقيمة العددية، دون تناظر

موقعي النواة(--0) وليس من المستبعد أن تكون هذه القصائد نتجت في مراحل تاريخية معينة من تطور الإيقاع الشعري. هذه النظرة من شأنها أن ترفض الزحاف. فالمبدأ الذي يحكم نظرية التحولات في تشكيل وحدات البحور هو مبدأ رياضي تركيبي بسيط. إنه يلغي نظرية الزحاف كلها، ويحيل تحليل بيت شعري إلى مكوناته الإيقاعية عملا على درجة كبيرة من البساطة. حين نحلل بيتا ما، يجب أن نعرف شيئا واحدا هو القيمة الرياضية لكل من وحداته. بعد التحليل إلى مكونات نووية لا نأبه لما قد يكون "زحافا" وما لايكون: الشيء الأساسي هو أن تنتج لدينا القيم العددية للوحدات كما نعرفها في كل بحر.6

ويعيب كمال أبوديب على العروضيين أنهم جمدوا حيوية علم الخليل في قوالب ميتة، معقدة، تحولت عن غرضها الأساسي-وصف الإيقاع الشعري- إلى التقنين لما يسمح به وما لا يسمح به من تشكلات إيقاعية. هكذا انقلب فن وصف الإيقاع الشعري إلى علم "يميز صحيح الشعر من فاسده" كما حدده العروضيون.7

ويمكن أن نلخص دراسته في بعض المبادئ منها:

يقول: ثمة حقيقتان جذريتان أبدأ بهما: الأولى هي أن البحور الستة عشر يمكن أن تكون توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين(فعولن/فاعلن) بتحولاتهما الممكنة. والثانية هي ان هناك بحرين من هذه البحور يتشكل احدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عددا معينا من المرات ويتشكل الآخر باستخدام الوحدة الثانية وتكرارها عددا معينا من المرات. هذان البحران هما المتقارب والمتدارك. ينبغي تأكيد ظاهرة ثالثة هي أن الحقيقتين المقررتين هنا تبطلان إذا اتخذنا أساسا للوصف أي تفعيلة أخرى من تفعيلات الخليل. هذه الظاهرة تشعر، على الأقل، بان الوحدتين(فعولن/فاعلن) لهما إلتصاق جذري بإيقاع الشعر العربي، وان التشكلين الأساسين النابعين منهما لهما خصائص يجب اكتناهها لأنها وثيقة الإلتصاق بطبيعة هذا الإيقاع. يمكننا أن نرى أن الوحدتين المذكورتين ذاتهما تتحللان إلى نواتين إيقاعيتين أعمق جذرية هما(علن/فا)، وان تشكل الوحدتين يعتمد على علاقة (فا) بـ(علن) من حيث التتابع الأفقي.(فعولن)، هي(علن+فا) بينما (فاعلن) هي(فا+علن). بمعنى أن

أنماط الإيقاع في الشعر العربي تنبع من علاقة هاتين النواتين التتابعية، وان تغير الإيقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هي حدوث عدد أو آخر من النواة(فا) في سياق النواة(علن). بحيث تصبح:

1- كل من (فا) و(علن) "نواة إيقاعية"

2- التشكل الناتج من تركيبهما "وحدة إيقاعية"

3-التشكل الناتج من تكرار- الوحدات او تركيبها"تشكلا إيقاعيا".8

وفي رأيه أن وصف البحور باستخدام (فا) و(علن) على درجة قصوى من السهولة والكمال. الظاهرة الوحيدة التي تجسد شيئا من الشذوذ هي حدوث أجزاء إيقاع لا يمكن وصفها بـ(فا) كاملة، لكن من السهل التغلب على هذه المشكلة بوصف الجزء الإيقاعي بـ(ف) فاقدة ساكنها. كما في الكامل والوافر.(---0) تصبح (0/--0) عدا ذلك يستقيم الوصف ببساطة.9 وعليه يخلص إلى تقرير أن الإيقاع في الشعر العربي ينبع من الحدوث التتابعي لإثنتين من ثلاث نوى مكونة هي: (---0) و(--0) و(-0). وعليه يمكن أن نرى أنه، في الشكل الكامل للبحور، تتزامن (---0) مع(--0) و(--0) مع (-0)، لكن (---0) لا تتزامن مع(-0) مما يظهر ان النواتين الأخيرتين تتزامنان في عدد من البحور حين يعتورها الزحاف. ويسمي أبو ديب(---0) بـ(علتن) حيث يلاحظ أن (---0) يمكن ان تشكل كلا من النواتين(---0) و(-0) بفقدان واحد او اثنين من متحركاتها، على التوالي. إن تحليل البحور إلى النواتين (فا/علن) يظهر أن لها نموذجا نظريا مطلقا يتشكل من اثنتي عشرة(12) نواة إيقاعية بتناوب منتظم لـ(فا-علن) و(علن-فا). هذا يعني أن لدينا مجموعتين من البحور لا خمسا كما في نظام الخليل. يتضح أيضا، أنه ليس ثمة بحر يستوفي تركيب النموذج النظري تماما. وتتشكل البحور من نوى متتابعة بفقدان عدد من النوى الموجودة أصلا في النموذج النظري.10 ويفترض كمال ابو ديب ان بعض الشذوذ الملاحظ في نظام الخليل نابع من إفتراض المقطع(-0-) الوتد المفروق مؤسسا إيقاعيا في العربية. إن هذا المقطع وفي الواقع التفعيلة التي يرد فيها كلها (مفعولات/-0-0-0-) وهمية مفتعلة، باسمها وتركيبها الحركي، إفتعالا كاملا، فهي من جهة لا تظهر قائمة بذاتها إلا في البحر السريع، ومن جهة

أخرى لا ترد في الشكل الشعري للسريع إطلاقا.11 ولتجاوز محدودية الإحتمالات المتعلقة بالتشكلات الإيقاعية لهاتين الوحدتين، والرتابة التي لا بدا أن تنتج عن هذه المحدودية، يمكن تحقيق تشكلات إيقاعية بإضافة نوى إيقاعية إلى الوحدة المؤسسة. وتكشف الدراسة المتأنية أن النواة المضافة هي دائما(فا) وأن(علن) لا تضاف إطلاقا. يمكن التقرير، أن (علن) هي النواة الجذرية الثابتة ضمن الوحدة المؤسسة، وأن (فا) هي المتغير الذي يعمد إليه في تطوير التشكلات الإيقاعية كلها. تبعا لهذا التصور، يكون نمو التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي التناظري قائما على أساس اتخاذ وحدتين إيقاعيتين او ثلاث وحدات نقطة جذرية، وتطويرهما بإضافة النواة(فا) بإنتظام لا عشوائية فيه يعكس المثال الذي تقبله الأذن العربية والحساسية الشعرية. تأتي إضافة(فا) في مواضع يسهل تحديد قيمها الرياضية المرتبية. من الشيق انه ليس هناك أي تشكل إيقاعي يعتمد على تناول أربع وحدات إيقاعية من التشكل-الأساس وتطويرها بإضافة (فا) إليها. لا شك أن ذلك مرتبط بطبيعة حس الإيقاع عند العرب، إلا أن ثمة تشكلين إيقاعيين رباعيين تنتج رباعيتهما من اتخاذ وحدتين إيقاعيتين نقطة جذرية وإضافة(فا) إلى إحديهما ثم تكرارها مرة واحدة. هذان التشكلان، هما الطويل والبسيط. ومن المدهش أن أحدهما يقع في فئة والآخر في الفئة الثانية من التشكلات.12 إن الإحتمالات الرياضية لانهائية، إلا ان الفاعلية الشعرية العربية نمت عددا قليلا منها. يلاحظ مثلا أن (فا) لا تضاف في الإنتاج الشعري، إلى أي وحدة إيقاعية أكثر من ثلاث مرات. وقد يفترض أن (---0) تتشكل من (--/-0) واعتبار(--) شكلا متحولا للنواة (-0) أي انها (فا+1) لانقلاب ساكن(-0) إلى متحرك.13

بهذا يكون كمال أبو ديب قد أجاب عن فرضياته، وذلك إنطلاقا من بحثه لمسألة الإيقاع ومكوناته الأساسية بالرجوع أساسا إلى هذا الإيقاع ذاته، وهو ما يمكن أن نعتبره، عملا تأصيليا للإيقاع الشعري في درس الشعرية في فكرنا العربي المعاصر. فقد إستطاع عبر أسلوب منهجي تحليلي لمسألة الإيقاع ومكوناته وإنتظامه تجاوز تقعيد البحور او الأوزان الشعرية وحصرها إلى الإبداع اللانهائي للإيقاع الذي يمثل جوهر الفاعلية الشعرية. فالفاعلية الشعرية تنمو

بالنمو المستمر واللانهائي لأشكال الإيقاع. فالفاعلية هي لا نهائية الشكل الإيقاعي المبدع دوما.

نقول هذا عن نصه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي،وذلك بخلاف نصه **"في الشعرية"** حيث لا يمكن إعتباره بحثا محضا في الشعرية العربية، رغم أنه يعترف بجانب من الأصول العربية لنظريته الفجوة التي أقام عليها نظريته في الشعرية، إلى جانب الأصول الغربية لهذه النظرية خاصة نظرية الإنزياح لجون كوهن. فالمؤلف يحاول ان يقدم نظرية في الشعرية كبنية من بنيات الخطاب اللساني يشتمل عليها "النص الشعري" في جميع الثقافات، أي ينحو بالشعرية نحو الموضوعية العلمية. وعلى هذا، فيمكن القول، إن كمال أبوديب في نصه "في الشعرية" حاول الإنضمام إلى التيارات المعاصرة التي إهتمت بالبحث في الشعرية وتحديدها ضمن مجال الخطاب اللساني وذلك في ضوء المناهج والنظريات اللسانية والأدبية المعاصرة خاصة منها الغربية. فنظريته في الشعرية القائمة على مفهوم الفجوة التي تضمنها نصه هذا، تستمد كثيرا من تحديداتها من نظرية الإنزياح لجون كوهن، ومن تلك النظريات والمناهج والمفاهيم التي سادت في الثقافة الغربية المعاصرة، وذلك مقارنة بمؤلفه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي(نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)"، الذي يمكن وصفه بانه مخصص بصورة محض لتناول الظاهرة الإيقاعية في الشعر العربي القديم خاصة. ويمكن أن يعتبر هذا المؤلف عملا تأصيليا، إلى جانب الأعمال التأصيلية الأخرى، للشعرية العربية، وإضافة متميزة لدرس الشعرية في الفكر العربي المعاصر.

ولعلنا لا نجانب الصواب، لو قلنا بأن نصه هذا محاولة في تلقي النظرية الشعرية الحديثة وتبريرها ونشرها في الأوساط الفكرية في الثقافة العربية المعاصرة، اكثر منه محاولة لتصدير تصور للشعرية نابع من الأصول الثقافية والفكرية العربية، مقارنة او عكس ما قام به في نصه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي(نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)" الذي يعد بإمتياز عملا تأصيليا خاصا بالشعرية العربية كنمط إبداعي يتأثر بالخصائص الفكرية والثقافية الخاصة به.إذن، فهو نص كتب

ضمن هذا السياق، وبتأثير من مفاهيمه وأدواته وفرضياته الفكرية والعلمية، ومساهمة ضمن هذا المجال، معتمدا، أو مستفيدا، طبعا، من أحدث ما توصلت إليه الدراسات اللسانية واللغوية والأسلوبية في مجال إستثمار النص الإبداعي بشكل خاص، والخطاب بشكل عام.

2- **جمال الدين بن الشيخ:**

نترك كمال أبو ديب، وننتقل إلى نص آخر لجمال الدين بن الشيخ **"الشعرية العربية"**.و يتحدد الإشكال الأساسي لهذا النص، في:

هل يمكن أن يبدع الشاعر خارج النسق الثقافي المحكم الذي يرعى الشعر والإبداع، والذي ينتمي إليه الشاعر ذاته، أم أن الإبداع عملية نسقية محكمة تتسم بالجبر والإخضاع للنسق الثقافي، أو الشعري على الأقل، المتكامل؟

محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات ستدفعه منهجيا، كما يقول، إلى البحث عن قرائن وإلى تحليل الإواليات أثناء اشتغالها، ودون ان ندير الظهر، ولو لحظة، للنصوص والتاريخ، حاولنا ان نصف وضعا وان نفسر تقنية. وهكذا سيجنا حقلنا بعلامات تمنعنا من الخروج منه فنسقط بذلك في الإعتباطية. يبدو لنا انه من الممكن، منذ الآن، ان نتقدم في دراسة الدوال الشعرية.14 إن الإبداع الشعري هو حصيلة ذاكرة شعرية جماعية ثقافية مهيمنة. فهو يرى أن الشعرية عملية إبداعية تتم ضمن نسق ثقافي-إجتماعي مؤسس ومغلق وفق نموذج سلطوي، الأمر الذي يجعل من الشعرية عملية آلية تتم وفق مسلمات إيديولوجية موجهة.إن الشاعر يغترف من خزان الخطاطات العقلية والخطاطات اللغوية التي تفرض وجودها عليه وتشكل مشروعه. وتنظم مصطلحات مألوفة أغراضا تبدو على الأقل في حالتها النهائية كنتيجة إلتصاق. فعبر أثر التجاذب والتداعي والإمتداد التدريجي يحتفظ كل حافز غرضي لنفسه بوسائله التعبيرية الخاصة، لكن شيئا فشيئا تفقد الكلمات والصور توترها الدال، ولا يترك لها الإستعمال المتواتر إلا قيمة علامة. إن هذه العلامات والصور تشير إلى حيز من الضرب الخاص بالأغراض، ووظيفتها لم تعد تكمن في إغنائه وتوسيعه. إذا تصور الشاعر والجمهور-مع ذلك- في هذا المجال شكلا من البحث فهما يقومان

بذلك في حدود ضيقة، إذ يتعلق الأمر بتلبيس مغاير لنفس الواقع. هذا يؤدي إلى نتيجة مزدوجة. يفرض إنتظار الجمهور استعمال صيغ فقط، وينبغي لهذه الصيغ ان تكون مفهومة. هكذا تكون العبارة التي يحكم عليها بالجودة هي تلك التي تبين مقصودها جيدا وبسرعة شديدة، أي تلك التي تحافظ بقوة على اتصال القصيدة بالواقع.15 وهذا في تصوره لا يتعلق بالكتابة الشعرية، فمن المسلم به ألا تختلف أسلوبية الشعر عن أسلوبية النثر. ذلك ان الشاعر لا يفكر في خلخلة خطاطات اللغة، ولا يفكر في إقتراح سنن جديدة للكتابة. فاستقرار الجمالية تناظره نزعة قدامة مفرطة في التنظيم اللفظي. وقد كان الشعر لقرون، وهو المادة الأساسية التي استخدمت لتشكيل متن قواعد اللغة، المكان المفضل لوجود هذه القواعد. إن الشعر وهو يتحرك في إطار ما هو مفهوم، يعيد تشكيل العلاقات المنطقية اتي يقوم فيها الواقعي. ومن الأكيد ان الحدود الضيقة للبيت واللجوء إلى إقترانات فظة يمكنهما ان يؤديا إلى بضع اختلالات في هذا المجال. إلا ان ذلك يعد في نهاية التحليل نادرا.16 إن وسط النخبة هذا، بفضل انتظامه الداخلي، واللغة التي يفرضها على المبدع، والمواضيع التي تطلب منه معالجتها، يجعل من الثقافة مجالا محفوظا، ومن الإنتاج الشعري تمرينا مدرسيا.17

3-محمد لطفي اليوسفي:

ويطل علينا بعد هذا نص أخر له أهميته كذلك لمحمد لطفي اليوسفي **"الشعر والشعرية"**. ولعل أهمية وقيمة هذا النص تكمن في إضاءة لحظة تاريخية حاسمة من تاريخ الشعرية العربية في محاولتها البحث عن هويتها والتأصيل لها، وفي محاولة الإحتكاك بالآخر ثقافيا، ونعني بها لحظة نقل نص أرسطو **"في الشعر"** إلى الثقافة العربية، أي تلقي ذلك النص الذي هو من بيئة فكرية وثقافية مختلفة أو لها خصائصها ومحدداتها التاريخية والفكرية، إلى الثقافة العربية الإسلامية بخصائصها ومحدداتها، هي أيضا. فقد تمثل الإشكال على النحو التالي:

هل حافظ نص أرسطو على ماهيته؟ وما علاقة تلك الماهية الأصلية بتلك المتحققة في تجلياته في الثقافة العربية؟ هل إستطاعت الشعرية العربية أن تؤسس لخصوصيتها الثقافية وتحمي ذاتها أثناء لحظة التفتح على شعرية

الآخر ثقافيا؟ ما هي مقومات ذلك؟ وهل يعد هذا الإحتماء بالذات عملا إبداعيا وتأصيليا في ذات الوقت؟

ينطلق اليوسفي في محاولة الإجابة عن ذلك من مسلمة مفادها: أن هناك مسافة بين النص الأصلي وتجلياته في الثقافة العربية. خاصة وان ذلك النقل يتكون من ثلاثة مكونات: نص، ترجمة، شرح.

ونحن بدورنا نتساءل معه: من المسؤول عن إقامة تلك المسافة، ما تبرير ذلك؟

يحاول اليوسفي الإجابة عن هذا التساؤل إنطلاقا مما يتميز به البحث في الشعر داخل البيئتين الثقافيتين اليونانية والعربية. وهو يحدد ميزة البحث في الشعر في الثقافة اليونانية بـ"الماهية"، أي إتسام البحث في الشعر من خلال البحث في "ماهيته"، تقابل ذلك ميزة "الوظيفة" في البحث في الشعر داخل الثقافة العربية الإسلامية بطابعها المعرفي البياني.فالإختلاف، أو الخلاف يبدأ من هنا: ثقافة، بحكم نهجها المعرفي الفلسفي التجريدي تبحث في الشعر عن تحديد "ماهيته"، وثقافة تبحث للشعر عن وظيفة تسند إليه داخل النظام المعرفي البياني.

لقد جاء الإهتمام بالشعر، داخل النظام المعرفي البياني،في نظر اليوسفي،متولدا عضويا عن الإهتمام بفعل الشعر، أي النظر في الشعر من زاوية فعله ووظيفته. ذلك أن الفعل لا يمكن أن يتحقق أو يحدث، إلا باكتمال شروطه(الشعرية صفة الشعر). إن الشعرية تقع في الشعر ولكن ليست ماهيته أو جنسه أو نمطه. إن صفة الشيء جزء منه ولكنها مفارقة له، إن لها كيانا مستقلا هو الذي يمنحها هويتها كصفة لا كماهية. يعلن هذا الوعي عن نفسه في شكل مقدمة مضمرة مدارها التسليم بأن الشعرية طاقة كامنة في الكلام. هي التي تجعل الكلام الشعري يتميز عن أي نوع آخر من الكلام. ذلك أن الإنشغال بالنثر حين تكون الغاية محاصرة الشعر يضعنا أمام نوع من الإحتفاء بالكلام مطلقا، والإفتنان بمقدراته التي لا تُحصى، نثرا كان أو شعرا. من هنا كان الإهتمام في الثقافة العربية بالقول الشعري، وليس بالشعر كماهية، أي ملاحقة الشعرية والتقاط طرائق تجليها في الكلام. إن القول هو الذي يُنعت بكونه شعريا. أما عبارة

الشعري فهي تشغل حيز الصفة التي تلحق بالقول. الشعرية صفة لا ماهية، هي تلحق بالكلام وتلتبس به، فتشرع في الإرتقاء إلى ذرى جمالية وتعبيرية، لهذا كانت الشعرية تقع في الشعر وتندس في النثر. فتجعل الحدود الفاصلة رجراجة وتكاد تلغي المسافة.18

الشعرية صفة للكلام تلحق به وتتولد عنه في ذات الوقت، ويتم هذا عبر عملية تحويل للغة العادية.أي إجبار اللغة على التشكل وفق متطلبات الحدث الشعري، وذلك لأن القول الشعري كلام مؤلف، وبالتالي، فالشعرية كامنة في الصياغة، متولدة عن كيفيات إخراج القول. فهذا القانون الحاضن للشعرية والمولد لها ليس خاصا بالشعر، فالنثر أيضا، يمكن أن يعتمده وينبني عليه، هذا ما يبين اهتمامهم بالنثر، وذلك لحصر الشعرية أساسا في الشعر واعتماد خصائصها المميزة.19 هذه الوظيفة المناطة للشعر داخل النظام المعرفي البياني تتحدد بالأساليب البيانية(اللغوية)

ولما كانت الإبانة هي وظيفة الكلام في التصور البياني، فإنه من الطبيعي أن الكلام المتصف بالشعرية إذا تنافى مع هذه الوظيفة إلا خرج عن دائرة الكلام. بل عليه، باعتباره أرقى أنواع الكلام أن يمضي بهذه الغاية إلى المنتهى، وهو لا يفعل ذلك إلا بالجمع بين الإفهام والإمتاع.20 يغدو النص وصفا غايته الإبانة وليس كشفا متعلقه التسمية(التأسيس).21

من هنا كان إهتمام النقد داخل الثقافة العربية بالوزن الشعري في مقابل الإهتمام بالحكاية في تصور أرسطو، ومن ثم ربط اللغة بالوزن ومن ثم ربطهما معا بالإيقاع، كل ذلك تعزيزا للبيان.(الوظيفية البيانية، أي التبيين) فالوزن يأتي ليقي الشعر من التلاشي في ما ليس منه، فالشعرية صفة حاضنة لهويته. بالوزن والشعرية يشرع الشعر في فتح مجراه. الوزن لحظة انعتاق الشعر من النثر. وإن الوزن سواء تجلى في شكل تفعيلات أو في قالب مقاطع أو نبر، إنما يأتي ليقي الكلام من كسر الحدود التي إن هو فعل صار مهددا بالخروج من دائرة الشعر. فالحدث الشعري مشروط بإيجاد تناغم إيقاعي صوتي دلالي.22

إن تلقي كتاب الشعر لأرسطو في الثقافة العربية يعد محاولة لتأكيد خصوصية الظاهرة الشعرية في الثقافة العربية. لقد إتخذ أو، إن صح التعبير،

تلبس مفهوم "المحاكاة"، وهو مفهوم مركزي في شعرية أرسطو، داخل عملية التلقي هذه، بمفهوم "التشبيه" تارة، و "التمثيل" حينا آخر، و"التخييل" احيانا.23 الأمر الذي يعتبر إنعكاسا لحضور مفاهيم النظام المعرفي البياني، خاصة مفهومي التشبيه والتمثيل.

ومهما يكن، فنحن داخل هذا الحدث أو هذه اللحظة، لحظة التلقي، لسنا في حضرة ترجمة أو شرح بل في حضرة تأويل وصراع، حضرة نظامين يتصارعان. نحن أمام محاولة تتجه نحو الخصوصية من ناحية، وتهفو إلى الكونية من ناحية أخرى.24 إننا أمام تصورين للشعر مختلفين: الأول مسرحي درامي الحكاية شرط وجوده وتحققه، والثاني غنائي مشروط بالإبتعاد عن القص والسرد والمحاورة والأحداث، لأنها ليست منه، كونها تحيله إلى نثر.25 هذا التلقي الذي تلبس داخله نص أرسطو مفاهيم النظام المعرفي البياني والرؤية المتولدة عنه قد بدا للدارسين تحريفا وزيغا وسوء فهم دون التفطن إلى كل ذلك.26

إذن، الخلاصة التي نصل إليها من خلال نص اليوسفي، هي ان النظام المعرفي البياني كان له تأثير كبير على تصورات الشعرية العربية سواء في تفسير هذا الخطاب او إنتاجه، وأي محاولة للتوفيق بين تلك التصورات وتصورات دخيلة كانت تخضع لتوجهات ذلك النظام،الأمر الذي يعزز القول بأن للثقافة العربية دورا في تشكيل تصورات الشعرية. لكن، ومهما يكن من نقد لتأثير النظام المعرفي البياني في الشعرية العربية، فإن التلقي المشار إليه لنص أرسطو، يمثل لحظة حاسمة في تاريخ الشعرية العربية ومحاولتها إبداع مفاهيمها وتأصيلها. وسنجد نصا آخر يذهب في هذا الإتجاه ليوسف الإدريسي هو نص"التخييل والشعر"

4-يوسف الإدريسي:يتضمن نص يوسف الإدريسي "**التخييل والشعر**"، مسعى تأصيليا وجهدا مقارنا لتتبع دلالات "التخييل" واستعمالاته في الثقافة العربية خاصة في الدرس البلاغي والشعري، وتأسيساته الفلسفية والبلاغية، او كما يسميه صاحب النص "حفريات". فكما يقول، فإن الحديث عن مفهوم التخييل في السياق الفلسفي، وعن الصورة التي اتخذتها هجرة مفاهيم الشعرية الأرسطية إلى الفلسفة الإسلامية يجب أن يبدأ من النقول الأولى، لأن من شأن

ذلك أن يبين الحقول المعرفية التي نشأ فيها ، ويكشف صور تشكله الأولى والملامح الدلالية الأصلية التي وسمت اشتغاله في البداية. وهذا شرط أساس لإبراز حدود إسهام الفلاسفة المسلمين في تشكيله وإثراء بعده الوظيفي. وتتحدد تلك النصوص في الكتب والرسائل التي نقلت عن طريق الترجمة والشرح والتلخيص التراث اليوناني من الكندي(ت252هـ) إلى متى بن يونس(ت328هـ).

فحين يعود بنا النص إلى تاريخ المفهوم نجد أن كلمة "تخييل" وردت عند قسطا بن لوقا، وهي المقابل لكلمة "فنطازيا" اليونانية، وتتحدد دلالتها بوصفها حركة إدراكية للقوة الذهنية التي في آخر التجويف المقدم من الدماغ. وهي تتخذ نفس معنى فنطازيا، التخيل. وكانت تستعمل هنا كلمة تخييل بمعنيين مختلفين: بمعنى الخيال، أي ملكة الإدراك الذهني التي تبث في النفس صور الأشياء المادية ومظاهرها الحسية، وبمعنى المواضيع الخيالية، أي الصور الذهنية التي يتمثل بها الإنسان في نومه أو في يقظته أشياء موجودة أو متوهمة.27

إن النقول الأولى لشعرية أرسطو من السريانية إلى العربية صادفت لحظة حاسمة ودقيقة في تاريخ الثقافة العربية، ونعني بها بداية تأسيس البلاغة والنقد العربيين لمصطلحاتهما ومفاهيمهما، وكذا بداية تحول أحكامهما وتصوراتهما من طابعها الإنطباعي والتأثري الموسوم بالتجزيئية والقائم، في أغلبه، على الشفاهية، إلى مستوى التأليف والكتابة الذي ينم عن بروز وعي جديد ينشد مقاربة العملية الشعرية برؤية جمالية عميقة وبآليات تحليلية ومفهومية دقيقة ومحددة.28 من هنا ارتبط مفهوم التخييل ببعض الإبدالات الإصطلاحية التي مهدت لنضوجه.

لقد كان مصطلح التشبيه أثناء ترجمة كتاب الشعر لأرسطو حيث كان يتفاعل مع الذوق الجمالي السائد في بداية نشأة الدرس البلاغي عند العرب الذي يولي عناية قصوى للمشابهة في الخطاب الشعري، ويعتبرها علامة مميزة لأسلوبه الفني خاصة وان كلمة التخييل كانت ما تزال تتلمس طريق النضج الإصطلاحي في هذه اللحظة، وكان بذلك نابعا من إدراك واضح وعميق للخاصية النوعية للشعر في صورتها العامة والمجردة، ومن رغبة أكيدة في التنبيه عليها.29

وإذا كان مصطلح التشبيه قد ارتبط بترجمة ونقل كتاب الشعر لأرسطو، فإن مصطلح التغيير ارتبط بترجمة ونقل كتاب الخطابة والذي يعني تمثيل صفة عن طريق المماثلة بين شيئين مما يجعل(المثال) نوع خاص من أنواع "التغيير" وانه يرقى بالعبارة من مستوى التقرير والمباشرة إلى مستوى الإيحاء والتصوير الفني، وهو بالإضافة إلى هذا أسلوب جار في الكلام اليومي، إلا أنه صفة محايثة للقول الشعري وخاصية مميزة له. وهذا بدوره يقابل مصطلح التشبيه. فهي تستعمل بمعنى الأسلوب الجمالي الذي يعبر عن الدلالة الشعرية بلغة غير مباشرة تقوم أساسا على الإيحاء والتصوير. كما تستعمل بمعنى "التشبيه" وانها جزء من "التغيير" ونوع معين منه. فالتغيير ليس نوعا بلاغيا محددا، ولكنه خاصية أسلوبية تضفي على البنيات التركيبية والدلالية للنص الشعري مسحة جمالية بديعة ومغايرة للمستويات الأخرى للخطاب، أي انه يشمل كل الأنواع البلاغية ومختلف الأساليب الإيحائية التي تنقل الكلام وتعبر بالمعنى من مستوى التقرير والمباشرة إلى الإيحاء والتصوير. ومعنى ذلك ان التغيير يشير إلى مصطلح المجاز دون أن يعني به الباب الخاص في علم البيان الذي يدل على تسمية الشيء بإسم ما قاربه أو كان منه بسبب، وإنما يقصد به دلالته العامة التي تشمل كل كلام بليغ مقابل للحقيقة، والتي تضم التشبيه والإستعارة وغيرهما من محاسن الكلام. وعليه فإن مصطلح "التغيير" يؤدي في الترجمة العربية القديمة للخطابة الوظيفة نفسها التي أداها مصطلح"التشبيه" في ترجمة متى بن يونس ألا وهي الإلماح إلى الخاصية التخييلية للأسلوب الشعري، إلا أنه يتميز عن مصطلح التشبيه بكونه أكثر منه توضيحا لهذا الأمر، ويعود السبب في ذلك إلى ان توظيفه يندرج في إطار تحديد المقومات الجمالية والخصائص الأسلوبية التي تميز الخطابة والشعر وتمايزهما. الأمر الذي يجعل من استعمال مصطلح التبديل أمرا واعيا بأن الأسلوب لا يكتسب جماليته إلا إذا استطاع ان يحمل المتلقي على الإنسياق وراء العوالم والأفكار الخيالية التي يبتكرها، وان يذعن لها كما لو كانت أمامه فعلا وحقيقة.30

فالتغيير وسيلة تعبيرية خاصة ومميزة تنشد إيصال المعاني إلى النفس وتخييلها في الذهن بأسلوب إيحائي جميل، ويتم ذلك باستعمال الكلمات في غير معناها الأصلي والخروج بالتراكيب اللغوية عن بنائها الطبيعي المألوف. إن مفهوم التغيير هو صياغة جمالية لمفهوم المحاكاة الأرسطي بما يتناسب مع تصور العرب لبلاغة الخطاب الشعري. ويبدو التماثل بين التغيير والمحاكاة عند الفلاسفة المسلمين من ناحيتين: أولاهما انهما يعتبران وسيلة فنية لتحقيق التخييل الشعري(المتعة الجمالية والإثارة النفسية)، وثانيتهما أنهما يعدان جنسا بلاغيا عاما تندرج ضمنه أساليب التشبيه والإستعارة والكناية والتمثيل والمجاز.31

يؤكد يوسف الإدريسي أن ربط الفلاسفة بين المستوى الإيقاعي للنص الشعري ومستوياته الدلالية والتركيبية، واعتبارهم الوزن وسيلة من وسائل التخييل، يعد من أهم النتائج التي خلصوا إليها، والتي يجب ان تحمل على اجتهاداتهم الخاصة. صحيح أن للنقاد وعلماء القرون الهجرية الأولى إشارات متفرقة ومتعددة تصب في هذا الإطار، إلا أنها لم تقرر ولم توضح بالقدر اللازم- كما هو الشأن بالنسبة للفلاسفة-الصلة بين تخييلات المعاني والألفاظ والتراكيب من جهة، وبين تخييلات الأوزان من جهة أخرى.32

إن تحول مفهوم التخييل من الدرس البلاغي إلى الدرس الفلسفي وما يرافق ذلك من خصائص ترتبط بالمفهوم وتوظيفه، بحيث يسمح ذلك برصد مختلف التحولات الدلالية والتطورات الوظيفية الجوهرية التي طرأت عليه بعد لحظة بداية تشكله، والتي أدت إلى إثراء وضعه النظري والمنهجي فصار أداة إجرائية لمقاربة الجوانب الخيالية والتخييلية للشعر.33 لهذا الإهتمام بالإستعارة يعود لكونها أكثر الأساليب البلاغية ملاءمة للخطاب الشعري وتحقيقا لوظيفته الجمالية وغايته التخييلية، فهي تقارب بين الظواهر المادية المتنافرة والمتباعدة، وتمحو الفواصل المادية والطبيعية التي تباعد بينها، فتدمجها ضمن علاقات إيحائية متفاعلة الأطراف ومتناسبة الأجزاء، وهذا ما لا يقوم به التشبيه الذي يبقي لكل موضوع استقلاله وتمايزه عن شبيهه.34 ويلاحظ الإدريسي ان خصوصية العمل الذي قام به الفارابي وابن سينا وابن رشد واهميته الجمالية، تكمن في أنهم أصلوا ذلك المفهوم ونقلوه من سياقه النفسي الذي استعمل فيه

أول مرة، فخصصوه بالشعر ومجال الإبداع الفني، فلم تعد كلمة تخييل فضفاضة وتتنازعها دلالات عامة ومتباعدة، بل صارت أداة لتحليل شعرية الخطاب، ولقياس مداه الإبداعي وبيان خصائصه الفنية التي تتحقق بواسطتها تخييلية القصيدة.35

5- عبدالله الغذامي:إن نص عبدالله الغذامي، "النقد الثقافي"، هو أحد النصوص المهمة التي تقدم مقاربة تحاول أن تنحو بدرس الشعرية منحى جديدا أو مغايرا، أو على الأقل تدعم ذلك المنحى الذي يسعى إلى بلورة مقاربة ورؤية تتعدى مجال الشعرية المحدود بالمجال البلاغي الجمالي.

يمكن توصيف هذا النص بكونه نقدا للخطاب الثقافي العربي(القديم والمعاصر)عبر خطاب الجمالية والعكس صحيح، أي نقد الخطاب الجمالي عبر نقد الأنساق الثقافية التي تضمرها الثقافة داخل تلك الخطابات. هذا هو الإطار الذي تتشكل في حدوده مقاربة الغذامي للشعرية العربية، فهو لا يقارب من خلال نصه هذا بين حقلين: جمالي وثقافي، بل يجعل حقل الجمالية جزءا من الحقل الثقافي، أي متضمنا فيه وألية من أليات تواجده وظهوره وتحميل مضامينه، وحتى يتاح له هذا، فالأمر يتطلب منهجيا إيجاد ألية مفهومية إحتوائية، إن صح التعبير، تسمح له بهذا الإنتقال مما هو جمالي محض إلى ما هو ثقافي محض كنصوص الجمالية بما يسمح من إكتشاف الألية التي تجعل من الخطاب الثقافي يمرر أنساقه(قيمه) الثقافية عبر نصوص الجمالية، وبالتالي، تحول النقد الجمالي إلى ألية مكرسة داخل الخطاب الثقافي لتعزيز أنساقه. وبالتالي، تصبح الجمالية ألية من آليات الخطاب الثقافي، وإن حاولت المناهج الجمالية إيهامنا بغير ذلك.وذلك إنطلاقا، من إفتراضه من أن كل نص أو خطاب يتضمن دلالتين، صريحة(أو متلقاة) ومضمرة(النسق) يخفيها النظام الثقافي الذي ينتمي إليه النص الجمالي. الأمر الذي يعزز فكرة النسق، ويثير قضية التأثير والتداخل بين الحقول المعرفية داخل النسق الثقافي.

ونقف على هذا الإنشغال الذي يعمل النص عليه من خلال إثارته لمجموعة من التساؤلات في مقدمة نصه، مثل:

هل الحداثة العربية، ويقصد الحداثة الشعرية، حداثة رجعية؟ وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية، وهل هناك علاقة بين إختراع الفحل الشعري وصناعة الطاغية؟ هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديمقراطي، وكانت فكرة الفحل وفكرة النسق الشعري وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة، بما إن أهم ما فيها الشعر، وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم؟36

وهو يحاول، الوصول إلى أجوبة وقناعات، لتكوين رؤية نقدية ترتبط بخصوصية الثقافة العربية، مستفيدا من الدراسات والمشاريع النقدية الحديثة في الثقافة الغربية، التي تصب في كونها منتوجا مفاهيميا يحاول توصيف المرحلة الفكرية التي جرى تسميتها بمرحلة ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية، وباعتبارها تركز على الخطاب الثقافي، وتحاول أن تمحو الفوارق الإبيسيمولوجية التقليدية بين الحقول المعرفية، بما يجعل أي نص أو أي منتوج خطابي عرضة لمجموعة من العوامل المتعددة المنتجة له، والمؤثرة فيه، كما يجعله مادة لمجموعة من المناهج المتعددة. يقول، "ووقفنا تبعا لهذا السؤال على المنجزات البحثية والنظرية التي تدافعت نحو هذه القضية، وشكلت ذاكرة معرفية وإصطلاحية يرتكز إليها مشروعنا ويستضيء بها. ولعل مقولة أرخنة النصوص، وتنصيص التاريخ تمثل خلاصة نظرية/نقدية تتحد حولها الأسئلة والإجراء."37 من حيث تواجد الأفراد في شبكات جماعية وعلاماتية تفوق قدرتهم على إدراك فعلها بهم وتتعالى على سيطرتهم، أي من حيث ان التاريخ منظومة علاماتية ألسنية.

وهو بهذا يحاول الإبتعاد عن درس الشعرية كما تحدد بنزعته الموضوعية في الفكر الغربي، وهذا مهم على مستوى التأصيل، يقول:"نستحضر المعنى الأبعد لمصطلح(أدبي) و(أدبية) وبه نبادر إلى استبعاد المعنى الأكاديمي/الرسمي لمصطلحي أدبي وأدبية، وهو ذلك التصور السائد عن أن الأدبي هو الخطاب الذي قررته المؤسسة الثقافية حسب ما توارثته من مواصفات بلاغية وجمالية، قديمة وحديثة. وبهذه المواصفات يتم الفرز والتصنيف، وتتم

عمليات إستبعاد كثيرة. حيث هناك فنون راقية، ومن تحتها ودونها تأتي أشياء لا تمنحها المؤسسة صفة الرقي. وكلنا نعرف كيف جرت معاملة (ألف ليلة وليلة) التي اعتبرت مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس، وهذه صفات تكشف عن النسق الثقافي الذي يتحرك وفقه الخطاب البلاغي الرسمي في نظرته إلى الآخر المختلف والضعيف كالمرأة والطفل، وفي نظرته إلى خطاب ينتسب إلى هؤلاء الضعفاء مما يجعله محتقرا مثلهم. وفي مقابل ذلك نرى تقديرا عاليا لكتاب (كليلة ودمنة) لأنه ينتسب إلى المؤسسة الثقافية الرسمية فكاتبه(مترجمه) هو أحد فحول الخطاب الثقافي، كما أنه كتاب معمول للملوك ومن يوصفون بالعقلاء، وهو لذا ينطوي على الحكمة والعقل، لا على متعة السفهاء كما في ألف ليلة وليلة."38

الأ مر الذي أوجد، في إعتقاده، مستوى رسميا وآخر شعبيا. وهذا جنى على الخطابين معا حيث إنفصل الأدب الراقي واكتسب قيمة متعالية حتى على المؤسسة النقدية ذاتها، فصار لا ينظر إليه إلا عبر الجمالية المتعالية. فهو جمالي بالضرورة وإذا ما أردت نقده فأنت لا تنقد إلا شرطه الجمالي، كأن يكون فيه ما لا يتفق مع الأعراف البلاغية أو أنظمة التعبير المؤسساتي مما عطل الحس النقدي الفعلي في الثقافة، وجعل الناقد واحدا من حراس المؤسسة ولم يتطور الوعي النقدي تبعا لذلك لأن النقد سلم واستسلم لشروط المؤسسة التي أسهم الناقد في إيجادها والحفاظ عليها. وهكذا ظل الفعل النقدي يدور حول دوائره النسقية ولم يتجه إلى كشف عيوب الخطاب، بما في ذلك عيوب المؤسسة النقدية ذاتها ودورها في تنميط أفعال الإستقبال والتذوق والتأويل، وإخضاع فعل القراءة لشروط المؤسسة وأحكامها، وما كان جميلا في نظر الناقد القديم ظل جميلا لدى الناقد الحديث، وليس من فارق إلا من حيث وجوه معالجة ذلك الجميل واستخراج تأويلات مختلفة له.

فلا بد، كما يقول، أن يتحرر مصطلح أدبي أو أدبية(أو الشعرية فهو يلامس هذا المفهوم) من قيد التصور الرسمي المؤسساتي، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا بد من الإتجاه إلى كشف عيوب الجمالي، والإفصاح عما قبحي في

الخطاب. الأمر الذي يتطلب "نقلة نقدية تمس السؤال النقدي ذاته" وإن تحرير المصطلح من قيده المؤسساتي هو الشرط الاول لتحرير الأداة النقدية، مذ كان الإرتباط بين الإثنين أزليا.39

إن الشعر مكون أساسي من مكونات الثقافة العربية، بل وللذات العربية، من هنا يأخذ كل الإهتمام في درس الشعرية عند الغذامي خاصة بما يحمله من قيم ثقافية نسقية تعيد إنتاج ذاتها عبر الأشكال الإبداعية. فيكاد يكون الشعر مرآة للثقافة العربية، ولذا تتزايد الأهمية أكثر في طلب تمحيصه ونقده وفهم مكوناته وأنساقه، ودراسة أساليب بلاغته لإرتباطها بكثير من أنماط التفكير والسلوك. من هنا تأتي ضرورة مراجعة أدواتنا النقدية ومقارباتنا الفكرية والمنهجية في دراسة الشعرية العربية. هل نكتفي بالتراكمات التفسيرية عبر تاريخ النقد أم علينا ان نطور مناهج ذلك النقد؟ وهل النقد الأدبي يمكنه الإحاطة بأبعاد الظاهرة الشعرية والكشف عن أنساقها العميقة التي توازي الجماليات البلاغية؟ هذا هو الإشكال الرئيسي الذي يدور حوله نص الغذامي "النقد الثقافي"

وتتم المعالجة عبر إفتراضين أساسيين:

1-النقد الأدبي بما هو تناول بلاغي/جمالي لا يمكنه الإحاطة بالظاهرة الشعرية كون الأخيرة حادثة إفتراضية.

2-المهمة الحقيقة للنقد هي كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي، وهذا ليس من الوظائف المتيسرة للنقد الأدبي.

وإنطلاقا من هذين الإفتراضين يتحدد مجال ومنهج الدراسة في تناول ظاهرة الشعرية داخل نص الغذامي.

أ-الإنطلاق مما مما هو بلاغي/أدبي إلى ما هو ثقافي

ب-تطوير أدوات النقد الأدبي وتوسيع مجالاتها لتواكب المجال الجديد لدراسة الشعرية بإعتبارها حادثة ثقافية وليس مجرد حادثة بلاغية، أي الإنتقال بمفهوم النقد من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي.

من البلاغي/الجمالي إلى الثقافي(على مستوى الرؤية):

إن النص البلاغي(الأدبي)/الجمالي مهما حاول النقد إلتقاط مدلوله وفهم معناه، ومهما إلتزم النقد الأدبي منهجيا بما هو مطلوب ولازم. فإن ذلك المعنى الملتقط يمثل جانبا من دلالة مزدوجة، أي تبقى هناك دلالة مضمرة، ويسميها الغذامي "النسق" وهو ليس وليد النص البلاغي/الجمالي، بل وليد نظام ثقافي بأكمله، بمعنى أن تلك الدلالة تمثل نسقا من أنساق ذلك النظام، وبما هي قاسم مشترك بين أفراد كثيرين، من هنا تأتي خطورة النص البلاغي/الجمالي، ومن هنا، كذلك، يأتي قصور النقد الأدبي. هذا هو منطلق تحويل المجال المرتبط بدراسة الشعرية داخل نص الغذامي، وهو المنطلق، ذاته، لوظيفة النقد. النقد الجدير بهذه المهمة يحمل الأسئلة الكبرى على عاتقه التي تفلت من تحديدات البلاغي.

إذن، كشف الأنساق الثقافية عبر النصوص البلاغية/الجمالية والشعر في مقدمتها هو مهمة النقد. هي المنطلق. فما الذي يمكن ان تنطوي عليه تلك النصوص مما يتجاوز تأثيراتها البلاغية/الجمالية التي في الغالب ترتبط بقواعد محددة ومعلومة للذوق، ذلك التأثير الذي يتغلغل في كياننا ويصنع أنماطنا ويوجه سلوكنا؟

ولكون نص "النقد الثقافي"، كما يقول الغذامي، بحثا في تشريح الأنساق الثقافية التي نرى أنها هي المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية/طبقية وأنانية، وتخلق من ورائها أنماط سلوكية وثقافية ظلت هي العلامة الراسخة في قديمنا وحديثنا.40

إن القيم النسقية التي تسللت من الشعر، أو التي أصلها النماذج الشعرية، يحصيها الغذامي على النحو التالي: شخصية الشحاذ البليغ(الشاعر المداح) ،شخصية المنافق المثقف(الشاعر المداح كذلك)،شخصية الطاغية(الأنا الفحولية) ،شخصية الشرير المرعب الذي يتقى(الشاعر الهجاء)41

وهي أنساق نمطية ومتكررة في ثقافتنا لأنها تتولد عن النسق نفسه، أي من المقومات التكوينية ذاتها، والتي يمكن تحديدها في: تضخيم الذات ونفي الآخر والتعالي، وتتحدد بصورة نسقية في صورة "الفحل الشعري"، والذي يمكن إعادة إنتاجه لكن تحت غطاء آخر أو مسميات اخرى، في مجالات المعرفة والإجتماع والسلوك داخل الثقافة، بحيث تصبح تلك الصورة علامة نسقية متجاوزة الشعر، منبثة في أشكال الخطاب(شعرنة الخطاب).

فالدلالة النسقية لـ"الشاعر الفحل" بدأت فحلا شعريا ثم تحولت إلى فحل ثقافي يتكرر في كافة الخطابات والسلوكيات الإجتماعية والثقافية والسياسية، وما ذاك إلا لأن الشعر في الأصل هو علمنا وديواننا وما يحدث فيه يصبغ شخصيتنا ويؤثر في تكوينها وتوجيه سلوكها، وسيكون مسؤولا عن سماتنا الشخصية، بمثل ما هو مستودع ثقافي لهذه السمات، ومرور ذلك من دون نقد هو ما جعل الشعرية علة ثقافية تتحكم فينا من دون مساءلة أو مواجهة، وظل ذلك يحدث من زمن الجاهلية وانبعاثها النسقي في زمن بني أمية، وتعزز ذلك زمن التدوين، إلى يومنا هذا، وكل القيم التي إصطنعها الشعر تحولت لتكون قيما للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الإجتماعي العربي، ولقد تشعرنت الذات وتشعرنت القيم معها. والأصل للأنا الشعرية/الفحولية هو النحن القبلية، وهي النحن المتضخمة أصلا والنافية للآخر.42 فالمتنبي لا يقدم جديدا داخل هذا النسق فهو سليله. ولقد كان الشاعر منهمكا في صناعة الأنا الفحولية، وكانت الثقافة من جهة أخرى تقدم خدماتها للشاعر مباركة هذا الفعل التضخيمي للذات.43

وهذا التحول، هذا المرض الثقافي والعمى النقدي هو نتيجة تخريب معين فلقد حدث تشويها منذ أواخر العصر الجاهلي، أي منذ إزاحة "النحن" وإحلال مكانها"الأنا"، أي منذ إختراع "الفحل" وإحلال محل الكرم كل من المديح(الذي هو في الأصل هجاء) والفخر(الذي هو في الأصل مديح)، أو ما يطلق عليه الغذامي بتحويل الذات النسقية من النحن القبلية إلى الذات الفحولية المفردة والمستبدة.44 و لقد تحولت صفة الكرم، تلك القيمة المركزية في الثقافة الأثيرة في الثقافة العربية، إلى عطاء بالمقايضة البلاغية الشعرية والكريم هو من

يعطي الشاعر كمقابل للمديح، ومن لا يفعل فهو البخيل المذموم. ومن ثم جري تزييف كل القيم الأخرى، حيث لجأ الخطاب الثقافي إلى تحويل الصفات من صفات تكتسب بالعمل إلى صفات تمنح للممدوح مقابل المقايضة المصلحية الفردية، وفقدت الصفات قيمتها الحقيقية وصدقيتها وعمليتها لأن الخطاب المدائحي يعتمد على الكذب والمبالغة، باتفاق ثقافي بين كل الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترعى ذلك وتباركه.45 كما ان الإختراع الشعري الخطر في لعبة المادح والممدوح قد جلبت معها منظومة من القيم النسقية إنغرست مع مرور الزمن لتشكل صورة للعلاقة الإجتماعية فيما بين فئات المجتمع. وهي اللعبة الجمالية الأكثر فاعلية في الشعر العربي.46 فكثير من القيم النسقية(الطاغية مثلا) هي في الأصل شعرية، كنا ننظر إليها بمنظار المتعة الجمالية، وكأن لا شيء فيها غير ذلك، غير أن ما فيها أفدح بكثير من مجرد الجمالية.47

إن شعرنة القيم هي الناتج الثقافي لقبولنا بالنموذج الشعري بنمطه المدائحي الممتثل للقيم الشعرية في حالتها المزيفة والكاذبة والإنتهازية والإستعلائية، وفي تشرب المؤسسة الثقافية لهذه القيم وتبرير تصرفها من المدخل الجمالي المتعالي والمنبت عن العقلاني والمنطق الفعال.48 ولهذا فإن ما يسمى حداثة شعرية في تاريخنا النقدي للشعر هو في حقيقته إعادة إنتاج لتلك الأنساق، وتعزيز للنسق، مما ينفي عنها صفة الحداثية. فحداثة الشاعر أبي تمام التي يصنفها النقد الأدبي على انها تمثل تحولا في تاريخ الإبداع الشعري تذهب في إتجاه تعزيز النسق الشعري الموجود. ففي تجربته الإبداعية يصدر عن الأنا المركزية النسقية المتوارثة عن السلف الشعري. إن محاولة تجاوزه للمقولة الشعرية التقليدية "قول ما يفهم" إلى مقولة "فهم ما يقال" تكشف عن العلاقة التي يكون تعالي الذات ونكرانها للآخر وفرض رأيها هو القانون المحرك للعلاقة بين أطراف الخطاب، وهي العلاقة التي تجعل الذات في موقع الأب الفحل المطلق في رأيه وفي صواب فعله، ويجب التسليم بوجاهة ما يراه. وهذا قانون نسقي جاءت معارضة أبي تمام لتعززه ولتجعله قانونا حداثيا تتوافق الحداثة فيه بسلطوية مماثلة لسلطوية الخطاب المهيمن، وبدل الأب التقليدي نحصل على أب حداثي، وبدل الأول نحصل على آخر لا يختلف في إستبداديته عن سالفه. فحداثته حداثة شكلية ترتبط باللغة كتعبير صناعي وكمجاز شكلاني49، أي إفراغ اللغة

من محتواها وجعلها وسيلة داخل النسق الثقافي الذي كان يهيمن عليه الإهتمام باللغة كألفاظ تؤدي أغراضا محددة.وبالمقابل فقد إكتسب الخطاب الشعري حصانة وقداسة جعلت نقده ضربا من المحرمات الثقافية بحجة تعالي الشعرية وخصوصيتها وتفردها مما يقتضي التعامل معها بخصوصية، وصارت العلوم الخاصة بالشعر علوما مغلقة ومنعزلة وخادمة للشعر والشاعر. ورغم طاقتها النقدية إلا ان تركيزها على الجمالي الشعري جعلتها تغفل عن عيوب الخطاب النسقي، ومر أخطر خطابتنا الثقافية من دون تمعن في أنساقه وعيوبه النسقية مما يعني أننا لم ندرس المكون الأول لشخصيتنا الثقافية.50

وها هي الكتابة النثرية تتمثل الخطاب الشعري، وتستجيب لمفعوله الضاغط النسقي التي هي أحد تمثلاته القسرية. ومن ثم المقامة التي هي، حسب رأيه، أبرز وأخطر ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد. فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر، مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولا ثقافيا وتحولت إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية، وتتضافرالحبكات الثلاث، الكذب/والبلاغة/والشحاذة، لتكون قيما في الخطاب الثقافي، حتى لينعت مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكان ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية. الأمر الذي يعني أننا أمام صوت واحد وجنس خطابي واحد ونمط ثقافي واحد، كل ذلك عائد إلى فعل النسق الذي ينمط المتعدد عبر شعرنة الخطابات وإخضاعها للشرط النسقي المتقنع بقناع البلاغي/الجمالي. وما كان البديع بديعا بمقدار ما كان مؤسسة قولية/بلاغية ذات نمط متجانس ومنعزل متعال. مما يحيل تاريخ الشعرية وتجلياتها، وفقا لهذه الرؤية، لعبة نسقية تحدد معايير الإبداع(الإنتاج) والتلقي.51

حتى نماذجنا الشعرية التي نالت صدى أو حملت بعض التجديد على مستوى الشعر العربي لم تسلم من ذلك التأثير، ويأخذ الغذامي في نصه نموذجين هما نزار قباني وأدونيس. فأدونيس واقع، في إبداعه الشعري، في أتون التفحيل وله دور في بعث وتعزيز الخطاب الفحولي بكل عيوبه النسقية

القديمة.52 وهما معا- نزار قباني وأدونيس- سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والفحولية التسلطية، وسيحققان عودة رجعية إلى النسق القديم المترسخ، والذي سيتجدد ويزداد ترسخا وقبولا على يديهما كممثلين فحوليين لذلك النسق.53 فليس نزار وأدونيس، إلا جوابا نسقيا مضادا، وإن بدا الأمر عكس ذلك.54

وعليه، فما كنا نحسبه مجازا كان في الواقع نموذجا سلوكيا. وإذا ما غذتنا الثقافة الشعرية بصورة الفحل الشعري، وصورت لنا تلك الشخصية بخصائص تترسخ وتتقوى كعنصر مطلق وكصنم بلاغي، فإن هذا ما يؤسس النسق الذهني المضمر في الثقافة ويتولد عنه صيغ نموذجية تتكرر إجتماعيا وسياسيا وفكريا، وكلها صيغ للفحل المطلق وللأنا المستبدة، كما أسسها النموذج الشعري، وحرستها المؤسسة الثقافية المحامية عن السلطة الشعرية، كما بررت فحولة الشاعر وصفقت للأنا الشعرية المستبدة، فإنها، أيضا، وحسب تربيتها الشعرية البلاغية، تصفق للطاغية وتبرر طغيانه، وكأن الأمر لا يعدو ان يكون قصيدة طويلة إبتدأها عمرو بن كلثوم وظللنا جميعنا نكتبها من ذلك اليوم وإلى اليوم.55 ولسوف يبدو وجيها القول بأن الشعر هو صورة العربي النسقية والثقافية.56 طالما أن الثقافة لا تفتأ تستعمل حيلا لتعزيز قيمها، لهذا لا تتوانى في الإستعانة بالخطاب البلاغي/الجمالي.57

فالشعرية مع هذا الطرح قد لا تصبح لبنة في صرح البناء الثقافي، بل هي البناء الثقافي كله، أو على الأقل، هي إحدى لبناته الأساسية والأصلية له، وليس مجرد هامش.الأمر الذي يدعو إلى إعادة موضعة مسألة الشعرية داخل منظومتنا النقدية، وداخل منظومة التلقي لدينا. إنه بتصوره يزعزع كثيرا من المسلمات التي رسخت في الأذهان، حينما يقول: لو تمعنا في ديوان العرب بناء على مفهومنا حول الأنساق المضمرة لوجدنا ان الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المستترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلا بعد جيل ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية بدءا من النثر الذي تشعرن منذ وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكري والسياسي والتأليفي بما فيه النقدي، وكذلك في أنماط السلوك والقيم ولغة

الذات مع نفسها ومع الآخر، لقد تشعرنت الأنساق وصرنا فعلا الأمة الشاعرة واللغة الشاعرة، ولكن فرحنا وتباهينا بهذه الصفات ليس سوى خدعة نسقية لم نع ضررها."58

ولا بأس هنا أن نعرض للتحويل النقدي، بإعتباره المكون المنهجي في مشروع الغذامي.

من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي(على مستوى المنهج):

بالإحتفاظ بالمنطلق نفسه، ونعني به البحث في النص البلاغي /الجمالي عما يتجاوزه، أي عما هو ثقافي، ولكي يتحقق الشرط الثقافي لتلك الوظيفة النقدية، فالسؤال سيكون كالتالي: كيف يمكن إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي؟

يحدد الغذامي في نصه تلك النقلة عبر سلسلة متناسقة من الإجراءات المنهجية:

1-**النقلة الإصطلاحية**: وهو هنا يؤكد على ضرورة "أن نستخلص نموذجنا النظري والإجرائي مما هو أساس نقدي للمشروع الذي نزمع التصدي له، وهو ينحصر تحديدا في توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية ومعينة بالأدبي/الجمالي، توظيفا جديدا لتكون أداة في (النقد الثقافي) لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الإنتقال وكونه إنتقالا نوعيا يمس الموضوع والأداة معا، ومن ثم يمس آليات التأويل وطرائق إختيار المادة المدروسة، بدءا من أساليب التصنيف ذاتها والتعرف على النصوص والعينات التي كان يتحكم بها الشرط الأدبي المؤسساتي"59

وتشمل النقلة الإصطلاحية ستة إصطلاحات أساسية:

- **عناصر الوسيلة(الوظيفة النسقية)**:وهو يقترح هنا عنصرا سابعا للرسالة يسميه بالعنصر النسقي، فمادامت عملية الإتصال تتم من مرسل إلى مرسل إليه بينهما رسالة، تصل عبر أنواع من الوسائل التوصيلية، وتقوم على شفرات يستعين المرسل إليه على فهمها بالسياق المشترك بين أطراف الإتصال، وإذا

أضيف العنصر السابع(العنصر النسقي) فإننا بهذا نتيح مجالا للرسالة ذاتها بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي. ففي هذا الإجراء ستكتسب اللغة وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية إضافة إلى وظائفها الأخرى. وليس من شك أن كافة أنماط الإتصال البشري تضمر دلالات نسقية، تؤثر على كل مستويات الإستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم والطريقة التي بها نفسر. والنصوص التي لا تسمى عادة بالأدبية هي الأكثر إنفعالا مع الوظيفة النسقية، من دون أن ينتفي ذلك عن النصوص الأدبية أيضا. وإذا سلمنا، كما يقول، بوجود العنصر السابع النسقي ومعه الوظيفة النسقية، فإن هذا سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية وقيم دلالية، وما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية وإجتماعية. وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس مجتلى أدبيا فحسب. فإذا كانت الوظيفة الشاعرية/الجمالية للغة، حينما يكون تركز الرسالة على ذاتها، فإن الوظيفة النسقية، حينما يكون التركيز على العنصر النسقي وسيلة منهجية لجعل النسق والنسقية منطلقا نقديا، وأساسا منهجيا.60

- **المجاز(المجاز الكلي):** وهو هنا ينطلق من فرضية أن المجاز قيمة ثقافية، وليس قيمة بلاغية/جمالية كما هو ظاهر الأمر. من حيث المرجعية دائما مرتبطة بالمواضعة والإستعمال وهما فعلان جماعيان. وهذا يتطلب من أن نجعل الإستعمال أصلا نظريا ومفهوماتيا، بمعنى أن هناك أنماطا سلوكية ثقافية تتحرك وتتفاعل وعبر هذا التحرك والتفاعل تتخلق نماذج للقول تسود في الخطاب، ومن ثم يأتي الإستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفته بأن تجعله يعمل ويعمل به، وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالإستعمال، وما الإستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي. هذا يمهد في نظره، إلى إقتراح مفهوم ثقافي للمجاز يوسع من مجاله ويهيئه لإستعمال نقدي أكثر وعيا بالفعل النسقي وتعقيداته. فالمفهوم البلاغي للمجاز يدور حول الإستعمال المفرد للفظة المفردة، وإذا زاد فإنه الجملة، وهو ما يسمى بالمركب، ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب. وبما أن نظرية المجاز تقوم أصلا على الإزدواج الدلالي الذي تسميه البلاغة الحقيقة

والمجاز والذي يصف حركة اللغة في تحويل القول من معنى إلى معنى آخر، مع تجاور المعنيين معا وإمكانية أخذهما معا في الإعتبار، إذا أخذنا هذا التصور الأولي للمجاز، وتمعنا في الفعل الثقافي مع وظيفة اللغة من حيث أداؤها التعبيري المباشر ثم من حيث أدوارها التأثيرية غير المباشرة، وهما وظيفتان متصاحبتان وليس من شك في وجودهما معا ولا في تأثيرهما على علاقتنا مع اللغة، إذا أخذنا هذا الإزدواج الدلالي بالإعتبار، فإننا سندرك أولا أنه إزدواج على مستوى كلي وليس على مستوى المفردة أو الجملة فحسب، ثم إنه إزدواج يمس وعينا باللغة ذاتها وبفعلها معنا وفينا، بمعنى أن الخطاب يحمل بعدين أوليين أحدهما حاضر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف، وهو هذا الذي نعرفه عبر تجلياته العديدة الجمالية وغيرها. أما البعد الآخر فهو البعد الذي يمس المضمر الدلالي للخطاب، هذا المضمر الفاعل والمحرك الخفي الذي يتحكم في كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية.61

- **التورية الثقافية**: ففي هذا المصطلح "التورية الثقافية" يوجد الإزدواج الأساسي حول بعدين دلاليين احدهما قريب والآخر بعيد، وهذا منطلق مهم جدا للنقد الثقافي غير أن الخلل يأتي من أن المفهوم التقليدي للتورية يشير إلى أن المقصود هو المعنى البعيد. وهو بهذا يخضع العملية للقصد ويحولها إلى لعبة جمالية. وهذا، في نظره، ما ورط البلاغة في الجمالي البحت وجعلها علما في جماليات اللغة وحرمها من القدرة على أن تكون أداة في نقد أو قراءة أنساق الخطاب، هذه حال النقد، أيضا. مما حصر الفعل النقدي في ما هو في مجال الوعي، وصارت مهمة الناقد ليست في الكشف ولكن في التفسير. وهي لا تخترع الجمالي و تؤسسه ولكنها تقول لنا فحسب، لماذا الجميل جميل، وكيف لنا أن نحاكي الجمالي وأن نتذوقه، وتعجز عن كشف المضمر أو التعامل مع العيوب النسقية ومعضلات الخطاب الثقافي لأنها مقيدة بقيود الجمالي من جهة وقيود الوعي من جهة أخرى إن إستعارة مصطلح "التورية" ونقله من علم البلاغة إلى حقل النقد الثقافي يستلزم توسيعا ليدل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد، مع قصد البعيد، وإنما ليدل على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ، هو مضمر

نسقي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء وعليه، فإن مفهوم التورية الثقافية يعني حدوث إزدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو أكثر فاعلية وتأثيرا من ذلك الواعي وهو طرف دلالي ليس فرديا ولا جزئيا إنما هو نسق كلي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات، بإعتبارها أنواعا من الخطابات، مثلما ينتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة.

-**نوع الدلالة**: فإذا كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية/توصيلية، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، حيث يتمكن من التغلغل غير الملحوظ ويظل كامنا هناك في أعماق الخطابات، ويظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لإنشغال النقد بالجمالي ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والإختفاء والتأثير. ومهما جرت من تغيرات ثقافية أو حضارية تظل هذه التغيرات تغيرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية، بسبب تحكم النسق. فالدلالة الصريحة، هي عملية توصيلية، والدلالة الضمنية أدبية جمالية، أما الدلالة النسقية، فهي ذات بعد نقدي ثقافي.

- **الجملة النوعية(الجملة الثقافية)**: فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، فلا بد من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولد، وهذا ما يسمى بالجملة الثقافية، فهي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية. فالجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، ويتطلب بالتالي، نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادرا على التعرف عليها ونقدها. وعليه فالجملة النحوية مرتبطة بالدلالة الصريحة، والجملة الأدبية ترتبط بالقيم البلاغية والجمالية، والجملة الثقافية تتولد عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة.

- المؤلف المزدوج: وطرفاه المؤلف والثقافة. ففي كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفان إثنان، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والآخر هو الثقافة ذاتها، وهو يطلق عليه المؤلف المضمر، أي نوع من المؤلف النسقي كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر. هذا المؤلف المضمر هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لإستناجات القارئ. فالمؤلف المزدوج يرتبط بالدلالة النسقية، يكون حيث التناقض المركزي وتفعل الأنساق فعلتها، وتلك هي مهمة النقد الثقافي للكشف والتعرف.62

2- في المفهوم(النسقي الثقافي):

يتحدد النسق في مشروع الغذامي بمجموعة من السمات:

-يتحدد النسق عبر وظيفته حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر. ويكون ذلك في نص واحد، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي. ويشترط في النص أن يكون جماليا(باعتبار أن الجمالية أهم الحيل التي من تحتها يتم تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فينا) وجماهيريا(لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الإجتماعي والثقافي).

-هذا يقتضي إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق، من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية. والنص هنا ليس نصا أدبيا وجماليا فحسب، ولكنه أيضا، حادثة ثقافية. وبما أنه كذلك، فإن الدلالة النسقية فيه ستكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى، الصريح منها والضمني، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية، وليست بديلا عنها، بل إن هذه الدلالات وما يتلبسها منت قيم

جمالية تلعب أدوارا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحته الأنساق وتتوسل بها.

-النسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء.

-النسق هنا ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الإختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها قناع الجمالية اللغوية.

والأنساق الثقافية هي أنساق تاريخية، وعلامتها هي إندفاع الجمهور إلى إستهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتوجا ثقافيا أو نصا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر الذي لا بد من كشفه، فالإستجابة السريعة والواسعة تنبئ عن محرك مضمر يشبك الأطراف ويؤسس للحبكة النسقية.63

3-في وظيفة النقد الثقافي(من نقد النصوص إلى نقد الأنساق):

-تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي، أي لحظة الإستقبال الجماهيري وقبول القراء لخطاب ما، في حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود. وهو لهذا يعتبر(النقد الثقافي) فرعا من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه. أي معني بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما بكشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي.

-في التطبيق(أنواع الأنساق): هذا يفرض علينا الإقرار بأن هناك أنساقا أصولا وأنساقا هوامش، وبين الإثنين أصول أخرى.64

ومهما كانت قيمة نتائجه، فإنه يمكن القول بأن الجانب الأصيل في نص عبدالله الغذامي، هو أنه يحاول أن يقيم مفهومه في "النقد الثقافي" بخصوصيته الثقافية العربية إنطلاقا من تطويره لمفهومات لغوية ونحوية وبلاغية أصيلة عرفتها الثقافة العربية، أو، إن صح التعبير، بتطويره لمفهومات "النقد الأدبي" العربي. فقد إستطاع عبر مشروعه من تحويل الإهتمام بالإبداع في إطار أدبي محض إلى الإهتمام بالإبداع في إطار ثقافي كلي، أي من الإهتمام بالإبداع كظاهرة فردية معزولة إلى الإهتمام به كظاهرة ثقافية تخضع لتأثيرات الأنساق الثقافية المتعايشة معها. لهذا، يمكن القول إن مفهوم "النقد الثقافي" هو منظومة مفاهيمية مترابطة تتأسس من إحداث توسيعات ثقافية في بنيات مفهومات نقدية بلاغية متخصصة بالأدب، حيث يقول: ومفهومات المجاز الكلي والتورية الثقافية، والوظيفة النسقية مع الجملة الثقافية، كلها مفهومات ستفتح لنا مجالات للرؤية ما كانت ستتيسر لولا هذه المنطلقات المنهجية. وعبر هذه المقولات النظرية سنتحرر من هيمنة البلاغي/الجمالي الذي هو أحد إفرازات النسق الثقافي، وله سلطة ذات هيمنة ضاربة ومتحكمة تمسك بتلابيب الناقد وتوجه ذائقته وأحكامه، ذاك لأن الناقد، أصلا، كان خاضعا لها وهو أحد صنائعها مثله مثل رعية الثقافة، سواء وصفوا بالمنتجين أو مستهلكي الثقافة، فالجميع صنائع ثقافية تتحكم فيها الأنساق وتوجه حركتها. ولا يحررنا من هذا إلا الإنضباط المنهجي.65 وإنه إستطاع أن يقدم ألية أو تصورا منهجيا لمقاربة الشعرية العربية عبر تجلياتها التاريخية، من شأنه أن يعمق المعرفة بهذا النمط الثقافي الإبداعي ويبرز مكوناته وتناقضاته وعلاقاته مع غيره من الأنماط الثقافية الأخرى.

فهو حينما ينطلق من الفرضية التالية: إن وظيفة النقد الثقافي هي كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي، فإنه يمس بذلك، وبفعل صميمي، الشعرية العربية، ويحدث شرخا عميقا وجديدا في مقاربة تلك الظاهرة. فنحن أمام إحلال مفهوم "النقد الثقافي" محل "النقد الأدبي" بكل ما يستتبع ذلك من نتائج منهجية ومعرفية وتأويلية.

6-**أدونيس:**وتأتي نصوص أدونيس* المؤسسة لمقاربته للشعرية العربية لتعمق هذا المنحى في درس الشعرية في فكرنا العربي المعاصر، من منطلق ربط الشعرية-

إبداعا وتنظيرا- بالنظام الثقافي للمجتمع، وهذه أهم إضافة في مقاربة أدونيس. إن هذا الطرح، يؤسس لحقل جديد في دراسة الشعرية وبحثها، وهو بهذا يضع اللبنة الأساسية لهذا المشروع الذي هو، في إعتقادنا، شامل ومستمر.

إن إحاطةً مقارنةً للدراسات المتعلقة بالشعرية تكشف بوضوح أن أدونيس لم يكن مجددا على مستوى المفاهيم داخل هذا الحقل وأدواته المنهجية، بل يتبنى معظم مفاهيمه وأدواته الإجرائية كما أتيحت في مختلف النظريات الشعرية المطروحة التي تناولت موضوع الشعرية. لا سيما مفهوم الإنزياح. لكن أدونيس أدرك بعمق أن **الشعرية العربية** إرتبطت ، وترتبط، **بالإبداعية العربية وأشكالها التعبيرية المختلفة**، أو ما يمكن أن نسميه **"الوعي الجمالي"** ومظاهره في الثقافة العربية، وهي أكثر ما تحددت وتتحدد، خارج الأطر الثقافية والفكرية والدينية الرسمية للمجتمع، وهو الذي كان يقول**"مجد الكتابة في الهامش"**66 أي أكثر ما تبلورت، وتتبلور، في تلك الأنظمة والأشكال الإبداعية التي توجد خارج النسق المؤسساتي للفكر والإبداع، سواء الثقافي أو الديني أو السياسي، أي الخروج على المعنى الرسمي المنتج والمتداول، وإنتاج المعنى خارج هذه الدوائر، على نحو ما تجلت في الخروج على التقاليد: الفقهية والأدبية/الفنية واللغوية وما يمثله ذلك من الخروج على المعايير الثابتة الرسمية، على نحو ما خرج الإبداع الشعري والنقدي على معيارية الشعر التقليدية كما تأسست من خلال الشعر الجاهلي والنقد القديم بإعتبارهما أصلا.

الشعرية بهذا التحديد تدخل ضمن عملية **تحرير المعنى وتحرير الشكل الإبداعي**، فهي جزء أو آلية من آليات إنتاج المعنى. فإرتباط الشعرية بالإبداع، خلال مجالات الهوامش والقنوات الفكرية والثقافية غير الرسمية، يعبر بوضوح عن ارتباط الشعرية باللاثبات وبالنمو المستمر **معنى وشكلا**. أو ما عبر عنه أدونيس بـ**"التحول"** أو**"المتحول"** في مقابل **"الثبات"** أو **"الثابت"**. فهذا ما يضمن من جهة للشعرية نموها وتطورها ضمن الحياة الثقافية للمجتمع، وللحداثة الشعرية استمرارها. فالحداثة الشعرية بشكل جوهري هي استمرار الشعرية في تشكلها الإبداعي المستمر شكلا ومضمونا. فالحداثة أو الحداثات الشعرية وفقا لهذا المنظور، هي تجليات زمنية مستمرة للشعرية، فالإبداع

المستمر، شكلا ومضمونا، هو ما يعبر بوضوح عن هوية الشعرية داخل الثقافة، وإلا أضحت الشعرية أمام انسداد الطريق أو في مأزق أو **أزمة**، على نحو ما حدث مع الشعرية العربية الكلاسيكية ونعني به الإنسداد الذي وقعت فيه الشعرية العربية بين النظرية والوعي الجمالي، أثناء محاولة **تقعيد** عملية الإبداع الجمالي، والشعري تحديدا، ضمن مقولات وقوانين ثابتة ونهائية منذ **عصر التدوين** مما يخالف طابع الإبداع والثقافة عموما القائمين على التحول والإستمرارية، ممثلة في محاولات النقاد القدامى في الثقافة العربية تقعيد الإبداع الشعري ضمن مقولات مستخلصة من الشعر الجاهلي خاصة، بإعتباره يمثل النموذج الكامل لكتابة الشعر، أي بإعتباره أصلا يعود إليه الناقد والمبدع معا فيما يلي من تاريخ الثقافة العربية.67

يشكل مفهوم **"المتحول"** في مقابل **"الثابت"** محورا أساسيا في تنظيرات أدونيس وتتبعه لمنابت وتجليات الشعرية في الثقافة العربية، وإن كان، كما هو معلوم، مفهوم المتحول آلية نقدية وتحليلية تتيح فهم وتحليل البناء الثقافي الحضاري للمجتمع العربي بمختلف مكوناته وأنظمته وأشكاله الدلالية والتعبيرية على نحو ما يظهر في أجزاء دراسته التي تحمل العنوان ذاته ونعني بها مؤلفه: "الثابت والمتحول". وعلى اعتبار أن دراسة الشعرية العربية لدى أدونيس تمر عبر تحليل النظام الثقافي العربي بكل أبعاده والكشف عن أنساقه وبنياته.

والشعرية، أو **الوعي الجمالي** وسط هذا المفهوم المتحرك للمعنى، تكون عبارة عن تحولات وليس تحولا فقط. وقد رصد أدونيس لهذه التحولات محطات أساسية فارقة في تاريخ الشعرية أو في تاريخ الإبداعية العربية. وهي تحولات مست الشكل والمضمون معا ضمن تطور الشعرية العربية. وهي التحولات التي تمت في فضاءين بارزين في تاريخ الإبداعية العربية وهما فضاءا **الشفوية والكتابية** خاصة تلك الآفاق التي فتحها عصر الكتابة أمام الشعرية العربية، والتي تمثلت في نشوء "شعرية جديدة"."68، وهما فضاءان لا يحكمان أو يؤطران الشعرية فحسب بل كثير من الأشكال الثقافية الأخرى. فالشعرية العربية عبارة عن حركة إبداعية عربية أصيلة نمت من خلال فضاءات الثقافة العربية وتحولاتها وتشعباتها.

وهذه التحولات لا تتم من مبدع إلى مبدع، وإن كانت هذه إشارات وعلامات مهمة على صعيد الإبداع الفردي، إنما هي تحولات، وسُميت وتُسمى كذلك، من شكل إلى شكل ومن فضاء إلى فضاء، أي إنها تحولات، وإن ارتبطت تاريخيا بأفراد، على مستوى المفهوم والشكل، أي مفهوم الإبداع وشكله، باعتبار ان الشعرية ترتبط بالإبداع وشكله. ونقول عنها تحولات للشعرية، وليس للشعر كشكل فحسب، لأن هذه التحولات مست أشكالا إبداعية وكتابية أخرى. وهي التحولات التي تصيب عناصر العملية الإبداعية باعتبارها عناصر للشعرية ذاتها. ويحدث أن تكون هذه التحولات متتابعة ومجتمعة فيما بعد في مرحلة من مراحل تاريخ تطور الشعرية على نحو ما اجتمع تحول اللغة والشكل/النص-الكتابة في الإبداع الصوفي.69 وعلى هذا فإن التجاوز الذي تم على مستوى الشعرية العربية القديمة، والذي مَثله تحولا لغة وشكل الكتابة، هذا التجاوز يمكن تصنيفه على النحو التالي:

1- تحول داخل النظام البياني ذاته(التجاوز بيان/بيان) وهو تحول في مستويين:

أ- من التبيين إلى التخييل

ب- من البديهة إلى النظم او الشعرية والفكر

2- تحول من خارج النظام البياني (التجاوز عرفان/بيان):

النص الصوفي:(من الوزن إلى النص او من شكل القصيدة إلى النص الصوفي)

وعلى إمتداد مساحة مشروعه، فإن أدونيس يتحرك على أرضية تلك النصوص الإبداعية المشكلة والمؤطرة للشعرية العربية، من داخل نصوص الثقافة العربية، سواء في حقل التراث النقدي أو في حقل الإبداع الشعري بمفهوم "النص الشعري/الإبداعي" وليس في حصره في المفهوم التقليدي للشعر وما يتبع ذلك من دراسة لمسألة الوزن الشعري واللغة الشعرية70. ومهما يكن، فإن تلك النصوص تحمل فهما وإبداعا عميقين كفيلين بإعادة تقويم رؤانا في الذوق والفهم، وفي إعادة تقويم كثير من مقارباتنا الفكرية والنقدية والمنهجية لمسألة الشعرية في الثقافة العربية، ماضيا وحاضرا ومستقبلا. إذ ينمي أدونيس مقاربة

مستلهمة من دراسته للشعرية العربية وتحولات الإبداع الشعري داخل تلك الثقافة. وهي المقاربة التي يمكن ان تكون بديلا عن الطرح الأساسي للشعرية الحديثة المتمثل في "البنية". تلك المقاربة التي هي بمثابة بديل يبني عليه أدونيس مقاربته للشعرية بإعتبارها بحثا في آليات الإبداع الشعري باعتباره نمطا ثقافيا إبداعيا، تقوم في أساسها على الطرح "الثقافي" وعليه تصبح الشعرية من زاوية هذه المقاربة دراسة للإنتاج الشعري باعتباره **نمطا ثقافيا إبداعيا للتجاوز.**

فإذا كان الإبداع الشعري يقوم في نظرية الشعرية الحديثة(علم الشعر) على التجاوز أو الإنزياح بمعنى أن الشعر يتجاوز الإستعمال العادي للغة ممثلا في الإستعمال المكتوب، النثر، الذي لا يشترك مع الشعر في تلك الخاصية، وتلك هي السمة المهيمنة على الخطاب الشعري، إلا أنه في النهاية قانون الإبداع الشعري هو البنية اللسانية الأساسية المتحكمة و الموجودة في كل نص إبداعي على حدة، والتي بها يقوم علم الشعر(الشعرية). أما في مقاربة أدونيس فإنه يطور مفهوم "التجاوز" او الإنزياح" ويوسع من مضمونه، وتصبح الشعرية بحثا في الشعر من أجل كشف آليات إشتغاله بإعتباره **نمطا ثقافيا إبداعيا للتجاوز.** الأمر الذي ينتج عنه النظر من وجهة **علم الشعرية** إلى **الإنتاج الشعري** بإعتباره **فاعلية ثقافية مؤثرة** في ثقافة المجتمع وحضارته **وتحمل الخصائص الثقافية ذاتها** للنظام الثقافي التي تنتمي إليه، بحيث لا يحيد عن أن يكون أسلوبا من آساليب التجاوز المتوفرة داخل ميادين ثقافة المجتمع، وأسلوبا من آساليب رفض الهيمنة الفكرية بمختلف أشكالها، وبالتالي، لا يعود الإنتاج الشعري، إنطلاقا من هذه الرؤية الشعرية، فاعلية معزولة تصنف ضمن بعض مجالات البلاغة والجمال الصرفين. فالإنتاج الشعري، إلى جانب القيمة الجمالية التي يحتوي عليها، يتضمن القيمة الثقافية التي تمثل جزءا من مكوناته وبنيته.

هذه المقاربة تجعلنا نعيد قراءة التراث الشعري لمجتمع ما(مثل ما سمحت لأدونيس بعمل ذلك مع التراث الشعري العربي من خلال قراءة شاملة لتكوين التراث العربي بكل أبعاده وأنظمته(ضمن مشروعه **الثابت والمتحول** أربعة أجزاء) محاولا إبراز الطابع الجدلي لأنظمة تلك الثقافة والهيمنة التي تمارسها بعض الأنظمة على الأخرى. هذا من جهة، ومن جهة أخرى من خلال مقاربة

للشعرية العربية(تلك الدراسات والتنظيرات الخاصة بالشعر العربي المهتمة بوضع قوانين للشعر) وطبيعة فهمها للإبداع الشعري، ومن ثم تشخيص تأثيرها في أزمة الإبداع الشعري بعد ذلك.) كما تجعنا نرفض كل قراءة إيديولوجية يخفيها النظام الثقافي السائد في قراءته وتقييمه وتقنينه للشعر، إنطلاقا من مبادئه ومعاييره التي تجيز هذا النوع من الإبداع الشعري وترفض مثل ذلك النوع. الأمر الذي يتيح أمام الدارس والمتلقي عموما فرصة العودة إلى الأصول الشعرية لمحاولة التقرب منها وفهمها وإستنباط معاني التجاوز الخفية والصريحة. وعلى هذا، وبالعودة إلى التراث الشعري العربي في قراءة أدونيس له، لم يعد شعر الصعاليك إنحرافا إنما سبيل للتجاوز من أجل إحلال قيم العدل، وشعر المجون مع أبي نواس وغيره، لم يكن مجونا بالفهم الإيديولوجي، إنما كان محاولة لإثبات الذات بإعتبارها سيدة في الوجود بعد ما كانت مغيبة في الخطاب الثقافي الرسمي ذي الطابع الفقهي، والنص الصوفي(الشطح) ليس كما يقدمه النقد الإيديولوجي على أنه خطاب غير عقلاني وغير متجانس ويعبر عن حالة غير مستقرة لصاحبه، بل، لم يكن في حقيقته إلا تجاوزا للنظام البياني القائم على الوضوح والظاهر في فهم النص، ولم يكن شعر أبي تمام إلا تجاوزا للفهم السائد للغة الإبداعية القائم على الوضوح والتماثل...، وغير ذلك من مظاهر التجاوز التي ينطوي عليها الإنتاج الشعري وتبقى مهمة الشعرية الكشف عنها والتأكيد على قانونها.71

إن مرامي أدونيس من وراء البحث في الشعرية العربية هو بناء مقاربة شعرية من أجل فهم تاريخ الشعرية العربية وتحولاتها بما يمكن من جهة، من فهم جوهر الشعرية العربية والكشف عن ينابيعها الإبداعية وتجلياتها المختلفة وإستيعاب تطور شكلها الإبداعي وإمكانياتها المتحولة، بما يعيد تجديد فهمنا للشعر وتقويمه، و"بما يعيد إلى الحساسية العربية مكانتها الخاصة في التعبير عن الإنسان والعالم.72 من جهة ثانية، وهي المرامي، ذاتها التي أقرها في كتابه "مقدمة للشعر العربي":

- إعادة النظر في الموروث الشعري العربي بحيث نفهمه فهما جديدا، فنعيد تقييمه، ونمارس قراءته ودراسته، على ضوء ذلك.

- التوكيد على أن تغير الشعر العربي ليس تغيرا في الشكل أو طريقة التعبير وحسب، وإنما هو قبل ذلك تغير في المفهوم ذاته.
- تجاوز الأنواع الأدبية وصهرها كلها في نوع واحد هو **الكتابة**.
- وضع الإبداع والنتاج الشعريين العربيين في منظور **التجاوز** الدائم، وتقييمهما إستنادا إلى هذا المنظور.73

وإنطلاقا من تحديد مفهوم الشعر وحدوده في نظر أدونيس يمكننا أن نستخلص جملة من الأسس التي تقوم عليها رؤيته الشعرية:

-**أولا**، البويطيقا تتعلق بالبحث في الإبداع "الشعري"، وليس مقتصرة على الشعر بمفهومه التقليدي، وبالتالي، يصبح الشعر مفهوما عاما وشاملا، وهو ما يمهد للإنتقال، في مقاربة أدونيس، من مفهوم الشعر إلى مفهوم الشعرية كخاصية للخطاب الشعري.

-**ثانيا**، البويطيقا ليست علما لسانيا-بنيويا صرفا يهدف إلى تفكيك النصوص الإبداعية واكتشاف القوانين العامة المجردة، ذلك أن حقيقة النصوص الإبداعية في امتلاكها للحقيقة لا يتم إدراكها بواسطة هذه المنهجية المجردة والكمية. وهذا ما يمهد، في مشروع أدونيس، إلى الإنتقال من المنهجيات اللسانية-البنيوية إلى ربط الشعرية بالتراث الثقافي، ومن ثم بالتأويل، ويمثل هذا تجاوزا على مستوى الأسس والمنهجيات في دراسات الشعرية.

-**ثالثا**، وهذا هو أهم إضافة في مقاربة أدونيس البويطيقية، ذلك أنه، من جهة، يعترف بخصوصية البحث في الشعرية العربية، حينما يتناولها بالبحث في تحولاتها، باعتبارها تمثل نمطا إبداعيا، يمثل، بدوره، تجليا إبداعيا ثقافيا للنظام الثقافي وما يحتويه من عناصر جدلية ورؤى ومعتقدات من جهة ثانية. الأمر الذي يجعل البحث في الشعرية، كنمط إبداعي، بحثا في آليات النظام الثقافي القائم وآلياته الهامشية الأخرى. ويمثل هذا تجاوزا على مستوى المرجعيات الثقافية والفكرية لدراسات البويطيقا، وفي هذا تبرير للتجاوز على الأسس المنهجية.

وهو وإن كان، وهذا لا يخفى على قارئ لكتاباته، يتبنى النموذج اللغوي للشعرية كما تأسست في نظرية جون كوهن إلا أنه لم يقف عند حدوده النقدية والمنهجية التي تميل إلى التقنين أكثر والتي تهدف إلى تكوين نظرية عامة في القوانين المولدة لفعل الشعر، وهو ما قامت عليه الشعرية بوصفها علما(علم الشعر) يتجاوز الإختلاف داخل التراث الواحد وداخل الثقافات المتعددة. ذلك أن أدونيس يميل أكثر إلى توجه "الشعرية" الذي يجعل منها مقاربة تهتم دائما بوضع إبداعي شعري خاص داخل سياق ثقافي تاريخي.

فالتوجه الأول الذي تأسست عليه الشعرية بوصفها علما، من شأنه أن يجعلها، إذا ما طبقناه على تراث بعينه، تنظيرا فكريا يمحو الفروقات الإبداعية والإختلاف على إعتبار أن الأهم سيكون الكشف عن القوانين العامة المشتركة الأمر الذي يجعل ذلك النموذج من الشعرية يتخذ النصوص الإبداعية بوصفها مادة للتحقق من قوانينه والتمثيل لها ولا قيمة بعد ذلك للبحث في الفروقات الإبداعية والإختلافات الثقافية الكامنة وراءها. وإذا كان تأثير تطبيق هذا النموذج على تراث بعينه هذه هي نتائجه فإن تأثيره سيكون مماثلا في تطبيقه على مختلف الثقافات في بحثه عما هو عام ومشترك. أما التوجه الثاني للشعرية، والذي تميل كتابات أدونيس إلى تبنيه وتجليته، فمن شأنه أن يجعل الشعرية، إذا ما طبقناه على تراث بعينه، تجلية للحدث الشعري وكشفا للإختلافات الثقافية الموجودة داخل ذلك التراث، وكشفا لإستمرار الفعل الإبداعي الشعري داخله والذي يعبر، بدوره، عن وحدة ذلك التراث وتواصله. التوجه الأخير يجعل الشعرية بحثا في الحداثة الشعرية ويجعل ماهية الإبداع الشعري بإعتبارها فعلا حداثيا تواصليا، ليس هذا عن تراث بعينه إنما في كل الثقافات الأخرى. وهذا ما تتأسس عليه مقاربة أدونيس "الشعرية" في قراءته للتراث الإبداعي وامتداداته في الثقافة العربية.

خاتمة:

تأتي أهمية هذه النصوص*التي درسناها، في كونها لا تلتزم أو تحيد عن منهجية الدراسة الشعرية الحديثة، كما تأسست في الفكر الغربي، خاصة في بعدها اللساني-البنيوي. ذلك أنه، كما يقول جمال الدين بن شيخ، قد يترك التحليل

البنيوي جزءا من الحقيقة ينفلت، وقد يكون في حدود معينة"وهميا ومضللا"، فهو بتجاهله للمسلمات السوسيو-ثقافية قد لا يقدم تفسيرا عن سؤال: لماذا الإبداع؟74 ومن جهة أخرى تسعى إلى إيجاد منهج لفهم وكتابة تاريخ الشعرية العربية بإعتباره حلقات مستمرة من التحولات تطبع الإبداعية الجمالية ضمن الحقل الثقافي الخاص بها. مثلما يشهد على ذلك إهتمامها اللافت بتحليل العلاقات والحيزات الثقافية لظاهرة الشعرية، وسعيها الدؤوب لتحليل الأنظمة الثقافية والكشف عن مكوناتها المعرفية والإبداعية والتاريخية.

الهوامش والإحالات:

* -الشعرية المرادف لـ:علم الشعر poétique(البويطيقا)

-كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت1981، ص 47

2 – المصدر نفسه، ص ص 90-91

3- المصدر نفسه، ص 85

4 - المصدر نفسه، ص 70

5 - المصدر نفسه، ص ص 43و44

6 - المصدر نفسه، ص 74-76

7 - المصدر نفسه، ص ص 44و45

8 - المصدر نفسه، ص 48

9 - المصدر نفسه، ص 52

10 - المصدر نفسه، ص 54

11- المصدر نفسه، ص 58

12- المصدر نفسه، ص ص 59و60

13- المصدر نفسه، ص 62

14- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب2008، ص 292

15- المصدر نفسه، ص ص 123-124

16- المصدر نفسه، ص 213

17- المصدر نفسه، ص 68

18- محمد لطفي اليوسفي،الشعر والشعرية(الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه) الدار العربية للكتاب، تونس1992، ص ص 236-239

19- المصدر نفسه، ص ص 251-252

20- المصدر نفسه، ص ص 275-276

21- المصدر نفسه، ص383

22- المصدر نفسه، ص ص 269-273

23- المصدر نفسه، ص 189
24- المصدر نفسه، ص ص 212- 218
25- المصدر نفسه، ص 217
26- المصدر نفسه، ص ص 207-208
27- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر(حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية): منشورات ضفاف، بيروت، و منشورات الإختلاف، الجزائر2012، ص ص80- 86

28- المصدر نفسه، ص 78
29- المصدر نفسه، ص 99
30- المصدر نفسه، ص 112-115
31- المصدر نفسه، ص ص 199و207
32 - المصدر نفسه، ص ص 216-217
33- المصدر نفسه، ص 158
34- المصدر نفسه، ص 205
35- المصدر نفسه، ص 220
36- عبدالله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، المغرب2005، ص07

37- المصدر نفسه، ص 57
38- المصدر نفسه، ص ص 57-58
39- المصدر نفسه، ص ص 59-61
40- المصدر نفسه، ص 95
41- المصدر نفسه، ص 99
42- المصدر نفسه، ص ص 119-120
باللجوء إلى الحكايات المحيطة بالشعر والشعراء يبين لنا ذلك الفارق النوعي بين الخطاب الشعري والخطاب السردي، حيث تجري في السرد تعرية النموذج الفحولي وعرضه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها على نقيض التأسيس الشعري الغارق في نسقيته. وهي الحكايات التي تشير إلى الهاجس الثقافي المعارض في تعرية النسق الفحولي والسخرية منه، أي السخرية من الصيغة الرمزية وما تمثله من هيمنة وتسلط طبقي. ولكن بالمقابل نلاحظ أن المعارضة تقع في الحبائل النسقية، وإن عارضت المهيمن، إلا أنها تتخذ الأساليب السلطوية نفسها، فهي لكي تفضح الفحل تضع أمامه فحلا أقوى منه، ولا تفعل شيئا سوى انها تسلب القوة من هذا لتعطيها ذاك، وكلما تواجه فحلان فإن أكثرهما نسقية هو الذي ينتصر. فالمعارضة تعزز النسق عبر توسلها بوسائله في المواجهة حتى إنها لتمنح الألقاب ذاتها لمن يهزم الفحل فتصف المنتصر بالفحل. (عبدالله الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 214-216)

43- المصدر نفسه، ص ص 126-129
44- المصدر نفسه، ص 219
45- المصدر نفسه، ص 190
46- المصدر نفسه، ص 94
47- المصدر نفسه، ص 140
48- المصدر نفسه، ص 189
49- المصدر نفسه، ص ص 181-182

50 - المصدر نفسه، ص 89
51- المصدر نفسه، ص ص 109-116
52- المصدر نفسه، ص 111
53- المصدر نفسه، ص 219
54- المصدر نفسه، ص 270
* - وهو هنا يقصد قصيدة عمرو بن كلثوم التي مطلعها:

ألا لا يجهل علينا احد فنجهل فوق جهل الجاهلين
55- المصدر نفسه، ص ص 198-199
56- المصدر نفسه، ص 97
57- المصدر نفسه، ص 82
58 - المصدر نفسه، ص ص 87-88
59- المصدر نفسه، ص 63
60- المصدر نفسه، ص ص 63-66
61- المصدر نفسه، ص ص 67-70
62- المصدر نفسه، ص ص 70-78
63- المصدر نفسه، ص ص 78-80
64- المصدر نفسه، ص ص 83-87
65- المصدر نفسه، ص 75
* - النصوص االمؤسسة للبويطيقا لدى أدونيس:1- مقدمة للشعر العربي.2- زمن الشعر.3-سياسة الشعر.4- الشعرية العربية.5- كلام البدايات.6-الصوفية والسوريالية.7- النظام والكلام.8-النص القرآني وآفاق الكتابة.

66- أدونيس، النظام والكلام، دار الآداب، بيروت1993، ص110
67- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ج01، دار الساقي، بيروت2011، ص ص07-09
68- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت1989، ص51

69- يأخذ النص الصوفي حيزا كبيرا من الإهتمام في بحوث ادونيس البويطيقية بما يعكشه من تحول عميق في تاريخ تطور البويطيقا والإبداع حيث خصه ادونيس بمؤلفين مهمين : الأول هو "النص القرآني وآفاق الكتابة" والثاني هو "الصوفية والسوريالية".

70-أنظر: أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب. بيروت1996، ص23إلى 25
71- للوقوف على ملامح التجاوز في الشعر العربي القديم أنظر على سبيل المثال لا الحصر: أدونيس، الثابت والمتحول، ج02، مصدر سابق، ص ص119إلى 121

وأنظر،أيضا: أدونيس، كلام البدايات، ص ص93 إلى 110

72- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت1979، ص109

73- المصدر نفسه، ص11
* نظرا لضيق المقام هنا، فإننا لم نتطرق إلى نصوص مهمة داخل الفكر العربي المعاصر، هي:

"العلاقة بين الشعر المطلق والإعجاز القرآني"وهو نص لأبي يعرب المرزوقي بعنوان(العلاقة بين الشعر المطلق والإعجاز القرآني) في بعده التأويلي ذلك، وفي محاولته القيمة للخروج بتصور للإبداع الشعري، في ضوء البلاغة(الإعجاز)القرآنية. فتناوله للشعرية العربية في هذا النص يمكن تقسيمه إلى قسمين:
القسم الأول يخص مضمون الشعرية العربية ويتحدد هدفه بمحاولة إبداع مضمون جديد للشعر، والقسم الثاني يخص شكل الشعرية ويتحدد هدفه بمحاولة الكشف عن تأثير شكل الكتابة القرآنية على الأشكال الإبداعية الأولى، وكل ذلك في فضاء محدد من فضاءات هذه الشعرية، ونعني به فضاء الكتابة القرآنية.

" مذاهب الحسن(قراءة معجمية-تاريخية للفنون في العربية)" وهو نص لشربل داغر إذ يقدم محاولة منهجية متميزة لقراءة حقل الجمالية في الثقافة العربية في عهد التدوين من خلال مؤلفه: مذاهب الحسن(قراءة معجمية-تاريخية للفنون في العربية)، وهي محاولة معجمية معتمدا على معجم العين للخليل بن احمد الفراهيدي، وذلك من خلال إبراز الكلمات المعجمية الدالة على حقل الجمالية وممارساتها، أو الكلمة في علاقتها بالفكرة أو العلاقة بين المعجمي والفكري، متحججا في ذلك بصعوبة التعريف الدقيق للجمالية أو على الأقل اختلاف التحديدات: إنسانية وطبيعية وغيرهما، منطلقا من الصياغة الإشكالية التالية:

كيف ندرس المعجم مثل "نص" قابل للقراءة اللسانية، أي مثل مجموعات متصلة من الوحدات اللغوية المؤلفة من ألفاظ أو عبارات أو جمل أو ما يتعدى ذلك؟ كيف نكون من هذه الوحدات اللغوية"مدونة" قابلة لأن تشكل في مجموع موادها نصا "منتهيا"، أي جامعا لمجمل الألفاظ والدلالات التي تشتملها اللغة في نطاق معين من التجربة الإنسانية؟
الشعرية والثقافة" وهو نص لعزالدين حسن البنا، يحاول من خلاله إيجاد ملامح للشعرنة من خلال إنتقال الشعرية العربية من ظاهرة الشفاهية إلى الكتابية، عن طريق تحدد مفهوم الوعي الكتابي، في إرتباط الإبداعية الشعرية بفضاء الكتابة وأدواتها،ومحاولة إبراز تأصيلاته في الشعر الشفوي القديم.إن مفهوم الوعي الكتابي، في هذا النص يخفي إنشغالا أساسيا لدى صاحبه يمكن تحديده في التساؤل التالي: هل هناك وحدة ما بين مراحل تطور الشعرية العربية، حتى في أبرز مراحلها التي تبدو، ظاهريا وبوضوح، متمايزة؟

74- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، مصدر سابق، ص 44