في العلاقة بين

الشعر المطلق والإعجاز القرآني

جميع حقوق الطبع محفوظة
لدار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت ـ لبنان
ص . ب ١١١٨١٣
تلفون ٣١٤٦٥٩
فاكس٩٦١-١-٣٠٩٤٧٠

الطبعة الأولى
آذار (مارس) ٢٠٠٠

في العلاقة بين

الشعر المطلق والإعجاز القرآني

أبو يعرب المرزوقي

أستاذ الفلسفة العربية واليونانية

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة تونس الأولى

دار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت

مقدمة

لم أمارس الشعر ولا النقد ممارسة المحترف. لذلك فلن أعجب كثيراً إذا جادل البعض في حقّي في الكلام. لكن من بحث في تضاريس تاريخنا الفكري والروحي من المنظار الفلسفي يتبيّن له أن ما يحدث في الشعر ونقده عندنا يمثّل جماع الاعراض التي تدلّ على أدواء الحضارة العربية الحالية بصفتها أدواءها الوسيطة وقد صارت مضاعفة في العصر الحالي: **إذ في العصر الوسيط كان الداء مقصوراً على النقد فصار الآن جامعاً بين الأمرين، النقد والشعر.** وبينونة عموم هذا الداء في النقد والشعر مجتمعين هي التي تضفي عليه طابع العرض الأكثر دلالة على الجمع بين درجتَيْ الداء في الوجود العربي كله، حيث مررنا من وجود هذا الداء في مجال الفكر الفلسفي والصوفي وحده إلى عمومه في كل ضروب الفكر والوجود، منتقلاً من التعبير عن الوعي بالذات إلى الذات نفسها. وإذن، فمنطلق هذه المحاولة هو ملاحظة تقريرية تجعلني اعتبر الشعر العربي اليوم، خلافاً لما يتصور أصحابه وخاصةً المنظّرون منهم، في وضع لا يحسد عليه: **انه، مثل وجودنا الحضاري كله، عقد من الجثث التي لا يربط بينها إلاّ النظام الخارجي المستمد من نظام الأشكال الشعرية الغربية الحية عند أصحابها والتي يحاكيها هذا الشعر دون ان يتضمن مبدأ حيويتها المبدعة لها لكون المبدأ ليس مما يُحاكى ما دام لم يُفهم بعد مثلما لم يُفهم مبدأ الحيوية الأهلية الذي يتصورونه أساس عملهم الإبداعي المزعوم واداتهم للربط بين القديم والحديث.**

أحاول في هذه الدراسة ان استخرج القانون الذي حكم علاقة أزمات الشعر بالنقد عندنا وسيطاً وحديثاً، معتبراً هذه الأزمات أعراضاً لأمراض دفينة أصابت قيومية وجودنا الحضاري عامة فجعلته لا يتصور ذاته إلاّ تابعة للحاصل بعد من الوجود المنزّل مثالاً أعلى. وسيّان عندي أكان هذا الوجود السابق المعتبر مثالاً أهلياً أو أجنبياً. لذلك، فلن أتقيد بما صار شبه اجماع وعقدة مرضية عند النخب: **الخجل من الاعلان الصريح عن الانتساب إلى روحانية استخلافية، مع التبجّح الوقح برموز كلها تقطر روحانية حلولية لعل أبرزها الرموز المسيحية الواضحة المتدرعة بلغة التصوف. والتفسير الذي اقترحه هو عدم فهم الثورتين اللتين حاول الفكر العربي الجمع بينهما، ثورة الفكر الديني الإسلامية وثورة الفكر الفلسفي اليونانية وسيطاً، وعدم فهم الانبعاثين اللذين يحاول الفكر العربي الجمع بينهما، انبعاث الفكر الغربي وانبعاث الفكر العربي حديثاً. وعدم الفهم هذا عام: فعدم فهم الثورة الأجنبية**

التي أوّلنا بها الثورة الأهلية وعدم فهم الثورة الأهلية التي أوّلنا بها الثورة الأجنبية حالا دوننا وفهم الثورتين وكذلك الانبعاثين. والمشكل ليس هو في تقرير عدم الفهم، بل في محاولة فهمه للتمكّن من التحرر منه والشروع الفعلي في الإبداع الحي بعد التخلص من الشبائه الحائلة دون الشعور حتى مجرد الشعور بالملاء الخالي الذي نحياه فيغمر وجودنا لينضبه: الحياة المستعارة التي تبدو حداثة وهي عين الجدائة.

وحتى يكون عملنا من جنس العمل الفرضي الاستنتاجي في المعرفة النسبية التي لا يريد العلم تجاوزها ولا يستطيع حتى إذا أراد، سأقدم في بداية هذا العمل النتيجة التي أسعى إلى البرهان عليها (بصورة تحليلية عودة منها إلى أسانيدها) ثم أردفها بعملية البرهنة التي هي في الأساس تاريخية تأويلية للأسس الفلسفية وليست طبيعية تحليلية لما يُزعم علماً للشعر والنقد: كان النقد عندنا اداة قتل فعل الشعر مرتين متماثلتين، كلتاهما مضاعفة، مما يعطينا أربع علل واحدة لكل فرع من المرتين وخامسة تجمع بينها بوصفها علة العلل وأصل الداء والمنطلق الذي ييسر علينا الولوج إلى شروط إمكان الحل نفاذاً إلى أساسها العميق.

فأما الأولى فهي الموقف التأويلي العام المستند إلى اللاهوت الحلولي في العصر الوسيط وهو حصيلة نظرية التناظر بين عالمين كلاهما حاصل وواقعي وموقف ناتج عن نظرية تعتبر الحقيقة تطابقاً بين العلم والمعلوم؛ نظرية عممها اللقاء غير المفهوم مع الفكر اليوناني قبل شروع المسلمين في التفكير الفلسفي التابع لهذا الموقف (الكلام اليهودي المسيحي الهلنستي) فصارت معيار كل معرفة ومعيار التوفيق بين حصائل المعرفة الفلسفية وحصائل المعرفة الدينية بمدخلي التوفيق الممكنين وتناسي الفعلين ذاتيهما. وقد نتج عن ذلك الموقف التحويلي الذي عمّ تطبيقه في الفكر والسلوك الفردي عند الفلاسفة والمتصوفة، رغم بقائه محدوداً في المستوى الاجتماعي والسياسي لاقتصاره على غلاة الشيعة (الإسماعيلية والقرامطة) وهو ما يمكن ان يفسّر صمود النهضة الأولى مدة ثمانية قرون:

١ ـ التناظر بين عالم الحقائق الطبيعية المزعومة موضوعاً للإدراك الخاصّي عند الفلاسفة وعالم إدراكاتها العلمية المتميّزة عن المثالات الحسّية المزعومة موضوعاً للإدراك العامي. وينتج عن هذا التصور الأول ان الحقائق الشريعية (=الملّة) يمكن استنتاجها من الحقائق الطبيعية (=الفلسفة) بحكم استنتاج علمها من علمها المطابقين لهما في النظرية القائلة بالمطابقة.

٢ ـ التناظر بين عالم الحقائق الشريعية الباطنة المزعومة موضوعاً للإدراك الخاصّي عند المتصوفة وعالم إدراكاتها الصوفية المتميّزة عن رسوم الشريعة الظاهرة المزعومة موضوعاً للإدراك العامي. وينتج عن هذا التصور الثاني عكس ما نتج عن التصور الأول: الحقائق الطبيعية يمكن استنتاجها من الحقائق الشريعية بحكم استنتاج علمها من علمها استناداً إلى التعريف نفسه للحقيقة.

وبذلك، فإن كلا الفريقين قد ألغى عالميْ الإدراك العامي ادعاءً منهما انهما اكتشفا حقيقتهما التي هي الإدراكات ذات الوجود الواقعي والمطابقة لعالمين واقعيين نسبتهما إلى عالمي الإدراك العامي هي نسبة الإدراك الخاصي إلى الإدراك العامي (وذلك هو أساس كل سلطان روحي يتوسط بين العامة وهذه الحقيقة). لذلك، فإنه لا يمكن إدراكهما فضلاً عن تحقيقهما إلاّ بنفي أصل الإدراكين العاميْن أعني عالميْه (وهما عندنا أصل كل إبداع شعري): فينتهي الفريقان ضرورة إلى وجوب إلغاء سببها الأصلي أعني وجود العالم الطبيعي والشريعي، وجود المادي والنصّي عامة ووجود الإنسان الجسدي والشوقي خاصة باعتبارهما مصدري الإدراكين الوهميين الطبيعي والشريعي. فتصبح طريقة التجريد الفلسفية بذلك مستلزمة طريق التجرد الصوفية والعكس بالعكس. وإذن فاللقاء بين الفلسفة والتصوف لم يكن اتفاقياً: إنه جوهرهما الواحد عندما يُعتبر فعل المعرفة مجرد جسر ناقل إلى حقيقة حاصلة بعد قبلها. وتعد تلك الحقيقة الحاصلة باطناً للوهم الظاهر في الطبيعة والشريعة. وسنرى ان هذا الموقف قد انتهى إلى الإتيان الحاسم على الشعر العربي كله لكون هذا يرفض هذه المقابلات ويجعل كل أبعاد الوجود أعماقاً لهذين الأمرين المنفيين في النظرة الجديدة (الإسلام) التي لا تفصل بين العوالم بل تعدد مراتبها بدلالاتها الروحية وتعلي العالم الحسّي عامةً والجسد خاصةً إلى درجة التقديس باعتباره وثيقة الشهود المطلقة، إذ هو المعبد الذي صوره الله بنفسه فأحسن تصويره ليسجل في ذريته، وهي في ظهره، ميثاق الشهادة بالوجود الإلهي الذي لا يغيب لحظة عن الوجدان الحي مهما طغى عليه الحجود وساد عليه الجمود. وليست المواقف المقابلة إلاّ الموقف الذي يرمز إليه اعتراض إبليس على الأمر بالسجود: آدم من تراب، أي ذو جسد مادي.

وأما الثانية فهي الموقف التأويلي العام المستند إلى الناسوت الوصولي في العصر الحالي وهي جنيسة الأولى ومتمِّمة لها، بل بالغة بها الذروة. وقد نتج هذا الموقف الثاني عن اللقاء غير المفهوم بالفكر الغربي الحديث. والفرق الوحيد بين المرتين هو بين: اللاهوتية الحلولية في الأولى والناسوتية الوصولية في الثانية، إذ ان النفي الوجودي الذي هو جوهرهما سينتقل من مستوى التصور الرمزي في الأولى إلى مستوى التحقيق الفعلي في الثانية. ولا يمكن فهم النقلة من الأولى إلى الثانية إلاّ بما رأيناه من وحدة جوهرية بين الفلسفة والتصوف رغم التقابل الشكلي. فنظرية «الحقيقة ـ المطابقة» واحدة رغم اختلاف السبيل الموصلة إليها. ففي الفلسفة يكون الانطلاق من الطبيعي إلى الشريعي. وفي التصوف يكون الانطلاق من الشريعي إلى الطبيعي. وهذا الاتحاد الجوهري هو الذي يجعل وحدة الوجود الطبيعية ووحدته الشريعية تلتقيان في الحلولية اللاهوتية أولاً وفي الوصولية الناسوتية أخيراً: يحل الإلهي في الإنسان فنتنقل من اللاهوتية إلى الناسوتية، ويصل الإنساني إلى الإله فنعود من الناسوتية إلى اللاهوتية. لكن الآلية واحدة: نرفع الإنسان رمزياً إلى مقام

الله فنحط الإله إلى صنم صنعه الإنسان منه ثم نحقق هذا الصنم ظناً اننا حققنا الإلهي في الإنسان. إنها آلية المقابلة التي تجوهر الفرق بين الباطن والظاهر، بين الحقيقة والوهم والتي تحاول تجاوز الفرق المجوهر بالرد النافي لأحدهما إبقاء على الآخر فلا تكون الوحدة إلاّ سلبية في مستويي الرد الرمزي والفعلي.

فالتوحيد بين الإلهي والإنساني ينتهي دائماً إلى سلبيهما لكون التوحيد لا يكون إلاّ بنفي الفرق في الإتجاهين الممكنين من الله إلى الإنسان ثم من الإنسان إلى الله: الأول ينزل ليحل في الإنسان والثاني يصعد ليصل إلى الإله. ولم يكن التفلسف والتصوف إلاّ مراوحة سخيفة بين هذين القطبين في التزاحم بين الذاتين الآلهة والمألوهة بالرد المتبادل لا إلى نهاية. يقول هيجل معرّفاً ذلك بما هو جوهر الفكر المسيحي بالمقابلة مع الفكر اليوناني: «ولكن لما كان الروح ليس بالأمر الطبيعي بل إنما هو ما سيجعل من نفسه، كان الروحي ليس إلا هذه العملية المنتجة للوحدة في الروح ذاته. وتنتسب هذه الوحدة الروحية إلى نفي الطبيعة ونفي الجسد بصفته ما على الإنسان ان يتخلص منه، وذلك لأن الطبيعة من أصلها شريرة. بل ان الإنسان ذاته شرير من أصله: ذلك ان كل شر يفعله الإنسان مصدره غريزة طبيعية. ولما كان الإنسان من حيث ما هو في ذاته (ماهيته أو ما هو بالقوة) صورة الإله عينها وكان في الوجود مجرد كائن طبيعي كان من الواجب على ما هو ذاته ان يتحقق فيتجاوز الطبيعة الأولى. فالإنسان يصير روحانياً ويرقى إلى الحقيقة من خلال تجاوز الطبيعة بقدر كون الله ذاته ليس إلا روحاً خالصاً، وكونه الواحد المنطوي على ذاته الذي يجعل ذاته غيراً حتى يعود إليها من خلال هذا الغير»[1].

والجديد المميز بين المرحلتين هو أن ما كان في المرحلة الحلولية مجرد تجريد ذهني في مستوى المعرفة ومجرد تجرد خلقي في مستوى السلوك عند الفيلسوف، وما كان مجرد تجرد عاطفي في مستوى المعرفة ومجرد تجريد خلقي في مستوى السلوك عند المتصوف أصبح في المرحلة الوصولية تجريداً فعلياً في مستوى العلم وتجرداً تقنياً في جهاز السيطرة على الطبيعة (آليات الجهاز العلمي العقدية ـ ما يسمى بالنظريات السائدة ـ والإدارية والضبطية والإستعلامية عن ظاهرات سلوك الطبيعة) في مستوى السلوك عند العالم وتجرداً فعلياً في العمل وتجريداً تقنياً في جهاز السيطرة على الشريعة (آليات الجهاز السياسي العقدية والإدارية والبوليسية والإستعلامية عن ظاهرات سلوك الإنسان) في مستوى السلوك عند المتحمس السياسي أو المتحزب المتعصب (ولا فرق في ذلك بين النازي والماركسي والفاشي): وتلكما هما الوضعية النظرية والوضعية العملية التي كانت رمزية فقط وباسم الارتفاع بالإنسان إلى الله فصارت فعلية وباسم تحقيق هذا الإنسان المرتفع إلى الله، أي

(١) cf. G.W. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der philosophie*, her, Von Dr. G. L. Michelet, Verlag Von Dunchker und Humbolt, Berlin, 1842, Bd. XIV. S. 124-125.

الصنم الذي اختلقه الإنسان ظناً منه انه إلهه. وتلك هي الوثنية المتنكرة. وهي المحرّك الأساسي للإفساد النسقي للكون الطبيعي والكون الإنساني في الحضارة الحالية.

فالفيلسوف عوّضه العالم والصوفي عوّضه المتحزب والتأويل اللاهوتي صار تأويلاً ناسوتياً وفعل التحويل الرمزي الذي ينتج عنه صار تحويلاً مادياً وعاماً بعد ان كان محدوداً، إذ انتقلنا من التجريد الذهني والتجرد الخلقي عند الفيلسوف إلى التجريد الفعلي والتجرد التقني النظري عند العالِم، ومن التجرد العاطفي والتجريد الخلقي عند المتصوف إلى التجرّد الفعلي والتجريد التقني العملي عند المتحزّب. وليس النقاد (وكل النخب زاعمة التحديث بالتجديث دون فهم الحادث في الحداثة) عندنا هم هؤلاء، رغم ما فيهم من الإفساد. إنما هم أربعة أصناف متشبهة بهم وشبيهة منهم. انهم النسخ الممسوخة من النقاد الفعليين في الغرب الحالي: نسخة الفيلسوف ونسخة المتصوف وسيطاً ونسخة العالم ونسخة المتحزب حالياً، وكلهم يقولون بنسخة نظرية الحقيقة بما هي مطابقة. والأصل الجامع والموحد بين هذه المواقف هو نظرية الحقيقة المطابقة أو التوحيد بين الإدراك والوجود أعني الموقف الحلولي المستند إلى الإدراك الجحودي الذي بلغ الذروة في النقلة المزعومة من التأويل الرمزي إلى التحويل الفعلي، من تأويل العالم إلى تحويله بالاستناد إلى مجرد قلب العلاقة بين طرفي المطابقة بما هي حصيلة السعي اليها أي المطابقة الجدلية. وعندئذ فإن الفن عامة والشعر خاصة يصبحان عندهم مجرد تعويض عن الفشل في مجال التحويل الذي هو الفعل الوحيد الحقيقي، كما ان الدين ليس عندهم إلاّ التعويض الوهمي عن الفشل السياسي في تحقيق العدالة لكون العامل الروحي ليس إلا التعبير الخيالي عن نقائص العالم المزعوم حقيقياً، أعني العالم التاريخي.

فلمَ نعتبر هذه المواقف الأربعة وأصلها من الأمور القاتلة للشعر وكيف ذلك؟ الجواب اليسير موجود: يكفي أن نعلم لمَ لمْ تكن قاتلة عند أصحابها حتى نعلم لمَ صارت قاتلة عندنا. فدراسة عدم قتلها للشعر عند أصحابها يبيّن ان القاتل ليس هو هي بل هو نسبتها إلى وجود أصحابها: فهي غير قاتلة للشعر في وجود قاتل ومقتول بعد وهي قاتلة للشعر في وجود لا يتحدد بالنفي ليكون قاتلاً ومقتولاً، أعني انها مصدر الشعر التعويضي ككل الفنون المستندة إلى حد سلبي للوجود يعتبر الطبيعة شراً كلها والجسد مصدر كل الشرور، الفن الذي يمكن وصفه بكونه فن الرهبان والكنيسة[٢] لكونه ليس تمام الحياة بل بديلاً منها بشرط

(٢) عندما نحدّد الوجود تحديداً سالباً كالتحديد الذي نسبه هيجل إلى المسيحية بالمقابل مع الوثنية اليونانية، يُصبح الفن مجرد تعويض عن الوجود المنفي وعن نفي حياة الإنسان الفطرية. ولعلّ أفضل ممثل لهذه الظاهرة هو الرهبنة والتصوف حيث يصبح الإدراك الفني مجرد التذاذ خيالي بديلاً من اللذة الفعلية الحية: كتلك التي يحياها المريض الجنسي عندما تصبح الصور الخليعة بديلاً من المرأة والعادة السرية بديلاً من الفعل الجنسي. وعندما يصبح الفن بديلاً من المتعة الفطرية الطبيعية فإنه سيخلط بين إدراك المطلق والإدراك التعويضي عن هذا الحرمان. وبدلاً من أن يكون الفن صلة بالمطلق ناتجة عن تجاوز =

إفسادها لتكون بحاجة إلى البديل. لكنها تصبح قاتلة في نظام روحي مقابل له تمام المقابلة أعني في العالم الذي ليس له هذه القيم. يقول هيجل محدداً هذا الموقف السلبي من الوجود الطبيعي والإنساني: «منذ بداية المسيحية التي نحن (ونحن كذلك بحكم بلادة نخبنا) الآن في اطارها أصبح على الفلسفة ان تعيد النظر في موقفها. ففي عصر الوثنية كان أصل المعرفة هو الطبيعة الخارجية بما هي عديمة الفكر والطبيعة الذاتية بما هي باطن الإنسان نفسه. فكانت الطبيعة مثلها مثل ذات الإنسان الطبيعية وكذلك الفكر كانت جميعاً ذات دلالة ايجابية ومن ثم فالكل كان خيراً. أما في المسيحية فإن أصل الحقيقة له معنى آخر مختلفاً تمام الاختلاف. فليس هو الحقيقة المضادة للطبيعة والوعي الإنساني المباشر فحسب. وليست الطبيعة ما ليس بخير فحسب بل هي أمر سلبي. ان الوعي بالذات في المسيحية يحتوي على موقف سلبي»[٣].

وعدم فهم الفكر الغربي مرتين لم يقتصر على الحيلولة دوننا والاستفادة غير القاتلة من الفكر الغربي، بل هو كذلك قد حال دوننا وفهم أنفسنا لكونه أعاجنا عن النظر السليم إلى الثورة التي حصلت عندنا مرتين فصيَّر نظرتنا إليها قاتلة لها وللابداع معها. وبذلك صارت أدنى درجات الفكر الغربي مثالاً لنا لعدم فهمنا درجاته الأعلى الصامدة أمام ما نحاكيه منه لعدم الفهم. ذلك ان الفن التعويضي يكون ذا معنى في مجتمع مبني على هذا التصور السلبي للوجود الطبيعي وللجسد: إذ هو عندئذ يكون علاج ما أفسده هذا التصور، لكونه سلب سلب. أما في مجتمع لا يتضمن نظامه الروحي هذا التعارض مع الوثنية اليونانية بل هو يؤكد على ضرب ثان من التصور يرفض الوثنية دون ان يرفض الطبيعة والجسد اللذين يرفضهما هذا التصور المسيحي كما وصفه هيجل والذي يتأسس عليه الفن المعارض للطبيعة والنافي لها ـ منزلة الجسد والطابع الفطري للدين الذي يرفض الرهبنة والتقابل بين الروحي والطبيعي من مميزات الدين الإسلامي ـ فاني لا أفهم كيف يكون الفن تعويضياً وليس فعلاً

= ما توفره الفطرة والطبيعة لا النزول دونه يصبح مجرد استمتاع وهمي وتجربة ذاتية لا صلة لها بالمطلق لا بما هو تعويض وهمي عن عطل في الحياة العاطفية والطبيعية للإنسان المريض، أعني الراهب والمتصوف اللذين يتصوران الإنسان محتاجاً إلى الرهبنة ليدرك المطلق بنفي الحياة.

لكن الفن لا يكون فعلاً فناً وصلة بالمطلق إلاّ إذا تخلّص من هذا التذوق الجمالي المَرَضي الناتج عن تعريفه بالمقابل مع الحياة فصار حياة أتمّ من حياة تامة وليس تتميماً لحياة مبتورة ومعطلة. والغريب أنّ هذا التعطيل الإنساني له نظيره هو التعطيل الإلهي: فليس الإنسان وحده هو الذي يجردونه من الحياة الفطرية السليمة ليجرّب إدراك المطلق والتماهي معه حسب رأيهم، بل المطلق نفسه صار عندهم عاطلاً فأصبح مجرّد فكرة ذهنية لا وجود لها إلاّ وجود المثال الأعلى الذي لا يتحقق. إنه يرتدّ إلى مجرد وهم من أوهام الإنسان: لذلك فهم قد ظنّوه في صياغتهم الفلسفية المزعومة مجرّد نسخة مطلقة من الإنسان أو هو عندهم ليس إلاّ ما ينقص الإنسان من تمام يحلم به فيحققه في عالم الخيال الوهمي. الدين والفن والله والمطلق كلها مجرد عدوم تمثّل نقائص الوجود الإنساني الذي هو عندهم الوجود الفعلي الوحيد.

(٣) Cf. G.W. Hegel, *op. cit.*, pp. 90-91.

إيجابياً، دون ان يصبح أدوأ الأدواء، لكونه ينقلب إلى سلب الوجود ذاته بدلاً من سلب سلبه؟

وسنتبع في عملية البرهنة الترتيب التالي:

□ **المقالة الأولى: أزمة الشعر العربي الأولى والمخرج الفلسفي منها:**

ـ **الفصل الأول:** كيف مات الابداع وكيف انبعث وما هي نظريته ولمَ لمْ تُفهم وسيطاً وحديثاً؟

ـ **الفصل الثاني:** ما هي أسس نظرية الشعر المطلق الفلسفية؟

□ **المقالة الثانية: أزمة الشعر العربي الثانية والمخرج الفلسفي منها:**

ـ **الفصل الأول:** كيف آل عدم فهم الثورتين والانبعاثين إلى قتل الشعر العربي وسيطاً وحديثاً؟

ـ **الفصل الثاني:** ما هي نظرية علم الفن الجديدة بالاستناد إلى تجاوز الحلولية والوصولية؟

□ **المقالة الثالثة: في أصول النطق والشعر:**

ـ **الفصل الأول:** فرضية محاولتنا الأساسية.

ـ **الفصل الثاني:** نظرية الكتابة غير اللغوية.

□ **المقالة الرابعة:** الشعر المطلق أو آليات الإبداع العامة.

ـ **الفصل الأول:** الصلة بين الآليات البلاغية والآليات المنطقية.

ـ **الفصل الثاني:** الكتابة التالية للّسان.

فنقّاد الشعر العربي القدامى اقتصر همهم دائماً على فنيّات الصوغ التي تتكوّن منها المعاني الدنيا ولم ينظروا أبداً في الصورة العامة التي تجعل الشعر شعراً إن من حيث شكل الجنس الشعري أو من حيث مضمونه. لذلك فهم قد أغفلوا الثورة الجنسية شكلها ومضمونها، الثورة الواردة في القرآن، مقتصرين على بعد صوغ الوحدات الدنيا للزركشة الشعرية. ومن ثم فقد حُصر الإبداع الشعري وتنافس الشعراء لتجاوز بعضهم البعض في التواليف الممكنة لهذه الحيل التعبيرية بالتلاعب على البديع الدالي (الزركشة اللفظية) والمدلولي (الزركشة المعنوية) قياساً على النسيج أو الحياكة، دون ان يتساءلوا ولو مرة عن كون هذه الأمور كلها لا تكون محددة لطبيعة النسيج ولا المنسوج ولا معنى لها إلا بعد توفر شرطَيْ كون النسيج نسيجاً والمنسوج منسوجاً. ولما لم يسألوا هذه الأسئلة باتت الوجهة الوحيدة لتطور الإبداع الشعري مبنية على المزايدات والمبالغات في الصور البلاغية حتى صارت أكبر القواعد النقدية هي: «أعذب الشعر أكذبه»! فنتج عن ذلك أمران خطيران: فالشاعر صار مجرد معبِّر عن المعرفة الغفلة بذاته مثل الروائي الذي لم يتجاوز الترجمة الذاتية. والقصائد الشعرية صارت عند

مقارنتها بعضها بالبعض من جنس المبالغات الزركشية التي تغلب على عرض الأزياء المتكلف في بدايات الفصول وهو تكلف يدل على فقر الخيال وفساد الذوق.

وقد يتصوّر البعض ان هذا القول لا يصحّ إلاّ على الشعر العربي التقليدي لكون الشعر العربي الحديث قد تمكن ـ حسب الشعراء المحدثين أنفسهم الذين هم كبار النقّاد في الوقت نفسه ـ من إدراك مقومات الشعرية وشرع في منافسة الشعراء في البلاد الأخرى بجدارة واقتدار. لكن نظرة سريعة إلى ما يجري في الإبداع الشعري العربي ـ خاصةً إذا تخلّصت من تأثير هؤلاء الشعراء النقّاد المزكين أنفسهم ـ يجده منقسماً إلى قسمين هزيلين لا ثالث لهما. وكلاهما أبعد ما يكون عن إدراك أسس الشعرية عامة والشعرية العربية خاصة بحكم مواصلة التغافل عن شروط القيام الذاتي للإبداع والمبدع في الثورتين الفلسفية والدينية اللتين حدثتا منذ ان انتقل التقويم من التثليث الحلولي إلى التخميس الإستخلافي:

الأول: هو الشعر الذي يحاكي الشعر العربي الكلاسيكي دون أن يفهم أن هذا الشعر قد مات منذ مجيء الإسلام لكون شروط حياته الجاهلية قد انتهت ومن ثم فهو قد أصبح مقصوراً على بديعي الصياغة الجزئية بما هما مزايدة لفظية ومعنوية فاقدة لشروط الشعرية الشكلية والمضمونية العامة. وصيرورته تلك هي التي تفسّر التصوّر النقدي الذي أشرنا إليه.

الثاني: هو الشعر الذي يحاكي الشعر الغربي الحديث دون أن يفهم أسسه الفلسفية والوجودية الحلولية والتثليثية. ولذلك فهو مجرد نقل أغلبه سرقات أدبية تتخفى تجمّلاً باسم التناصّ الذي بلغ درجة لا يمكن أن يذهل عنها أدنى ناقد. ولعل من أكبر سخافات هذا الشكل الطن بأن الهلاميات الصوفية معرفة عميقة بالنفس البشرية، في حين أنها مجترات خاوية لا تعبّر عن أدنى تجربة ومعاناة فعلية، لكونها صارت من الموتيفات الميتة.

وحتى الشعراء العرب الكبار اليوم ـ وهم قلّة لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة عندما نهمل من ينصبهم الاعلام المؤدلج ـ فانهم لا تأثير لهم إلا بما فيهم من أغراض الشكل الجاهلي التي ما يزال لها بعض التأثير في الوعي الجمعي البدوي لغالب الشعوب العربية. ولعل أبرز الأمثلة هو الشعر الوطني: فالفارق الوحيد هو ان الأمة والوطن عوّضا القبيلة والربع، أو الشعر الغزلي: الفارق الوحيد هو الانتقال من امرأة بعينها إلى العموم... إلخ.

ولعل علة العلل تتمثّل في كون النقّاد المحدثين لم يتجاوزوا العزف على الموضات الأدبية واللسانية دون غوص إلى الأعماق التي انبنت عليها الثورة الغربية في المجالين وصلاتها بالفلسفة واللاهوت والتصوف والعلم وخاصة بعلوم اللسان. لذلك فسيكون هذا العمل مستنداً في غايته إلى إعادة النظر الجذرية في النظريات اللسانية نفسها من منطلق جديد يجعل الألسن أمراً تابعاً لآليات الشعر المطلق التي هي آليات الرسم (مصدر اسم الفعل) والنغم (مصدر اسم الصوت) والتي نردّ إليها النطق نفسه ببعديه المنطقي والشعري وبالمعنى التقليدي للكلمتين.

المقالة الأولى

أزمة الشعر العربي الأولى والمخرج الفلسفي منها

الفصل الأول

كيف مات الإبداع وكيف انبعث؟ ما هي نظريته، ولمَ لم تُفهم وسيطاً؟

نعتمد الاستقراء والوصف السريع لكون هذه الدراسة لا تزال في مرحلتها البرمجية ولم تصل بعد إلى مستوى المعرفة العلمية المتأكدة. ولعلها تكون منطلق دراسات علمية قد تساعد على فهم الإبداع العربي الإسلامي عامة وسيطه وحديثه دون الاستناد إلى القراءات الخارجية التي يمكن، إنْ لم يتقدم عليها فهم النظام الذاتي لعقد الإبداع عندنا، أن تصبح مجرد إسقاط لمعايير غير مستمدة من الظاهرة المدروسة نفسها فتكون من ثم مصطنعة وغير مجدية للفهم بل وحائلة دونه، كما حصل عند فلاسفتنا خلال شرحهم لكتابَيْ أرسطو في الشعر وفي **«أسرار المنطق»** وبسبب إهمالهم شرح كتابَيْ الجرجاني في **إعجاز القرآن** وفي **أسرار البلاغة**. وهي أعمال سنعود إليها لفهم نظرية الشعر بعد إعادة النظر في طبيعة أفعال العقل بما هي فعل السعي إلى تحقيق التطابق المستحيل بين آليات الدالية وآليات المدلولية.

فما يمكن ملاحظته بالاستقراء هو التالي:

لم يبقَ من جنسي الإبداع العربيين المتقدمين على الإسلام إلاّ الأمران التاليان: فمن الشعر بالمعنى التقني للكلمة (**الأدب المنظوم**) لم يبق إلا البُعد الشكلي من ماهيته المنحطة، إذا ما استثنينا النَفَس الجاهلي الذي ظل فاعلاً في الجيل الأول من الحضارة الإسلامية لعدم اكتمال تأثير التربية الجديدة بدءاً ببديع المحدثين وختماً بالقصيد الموزون والمقفى أو منظوم الكلام في مضمونات لم تعد ذات طبيعة أدبية لكونها عديمة العلاقة مع المطلق كما يحدسه الوعي الجماعي. ولهذا ظن نقاد الشعر في الحضارة الإسلامية أن المضمون لا علاقة له بالشعر. ومن خبر أيام العرب (**الأدب المنثور**) بالمعنى التقني للكلمة لم يبقَ إلاّ البعد المضموني من ماهيته المنحطة: التاريخ المعنعن المسجع أو مقصوص الكلام في أشكال لم تعد ذات طبيعة أدبية لكونها عديمة العلاقة مع المطلق. ولهذا ظن نقاد الخبر في الحضارة الإسلامية أن الشكل لا علاقة بالخبر. ونكاد نقول بأن شكل الخبر مرمي على حافة الطريق مثلما يقول نقاد الشعر في مضمونه.

ولم يكن النقاد بنوعيهما مدركين بأن الأدبية، شعرية كانت أو روائية، قد انتقلت إلى

شكلين جديدين لم يتحددا بعد ولم يكن أحد مدركاً لأهميتهما بحكم طابعهما شبه المحظور: **القصّ القرآني** الذي شغل منزلة الشعر الجاهلي فوسّع حياة الأمة الروحية إلى حياتين لا تتقابلان تقابل الروح والمادة بل تقابل الخلود والفناء لنفسٍ غير قابلة للانفصال عن جسدها، **والقصّ الشعبي** الذي حاز محل أيام العرب فوسع حياتها التاريخية إلى أيام لا تتقابل تقابل الصلات الدموية بل تقابل الصلات العقدية في الداخل (صراع الفرق) وفي الخارج (الفتوحات). **وما لم يفهم مؤرخو الإبداع العربي هذين البعدين فإنهم لن يدركوا شيئاً من تردي منزلة الشاعر والراوية إلى مجرد موظفين حقيرين يتساقطان تساقط الذباب على أعتاب الأمراء والسلاطين بحكم عدم ارتفاعهم إلى بعدي الثورة اللذين ذكرنا.**

فجنسا الإبداع الجديدان: المقامة والمقام وأفضل المقام على الموقف للجناس ولكون المقام فيه المشاركة الوجدانية أكثر من الموقف) الناتجان عن **الثورة الإسلامية** والمتجاوزان للجنسين اللذين أصابهما العقم بحكم عدم التناسب بين المضمونات الجديدة والأشكال القديمة قد تولدا عن امتزاج **الجنسين الممنوعين** (القص القرآني بحكم تقديس المضمون والقص الشعبي بحكم استرذال الشكل). وهما لا يُفهمان ولا يُفهم موتهما في عصر الانحطاط إلا عندما نحلل تأليفهما الناتج عن الامتزاج بين هذين الممنوعين امتزاجاً يداور المنع فيمكّن من إدراك بُعدي الشكل وبُعدي المضمون ويميز بينهما ليؤسّس الجنسين الجديدين. ولعل تاريخ الأدب العربي كله لم يُفهم إلى حد الآن لكون الثورة التي نصفها الآن لم تُعتبر في أي تحليل لتطور الأجناس الأدبية فيه. والعجيب ألاّ أحد استغرب تصوّرات الأدب العربي التاريخية التي تغفل كون **الأدب** ـ وهو أهم تمظهرات التطور الروحي للأمم أعني ضروب حدسها لعلاقتها بالمطلق في بعديه الروحي والتاريخي ـ لا يمكن أن يبقى بعد الإسلام كما كان قبله، خاصة **والقرآن** قد جعل المقارنة والمنافسة بينه وبين الأدب بجميع أشكاله أمراً لا يمكن إهماله، وأن الشعر في شكله البديعي لا يمكن نكران تأثره بأساليب القرآن البلاغية تأثره الناتج عن الردّ على تحدي الشكل القرآني دون المضمون.

وفي الحقيقة، فإنه إذا ما استثنينا البُعد العابث والماجن من الأدب عند الخاصة ووظيفة المدح والهجاء عند الساسة (وبعض التجارب الصادقة عند من لهم معدن شعري حقيقي مقصور على الغنائية في القليل النادر من الأبيات) لم يبقَ من الإبداع الرمزي ذا دلالة أدبية حقيقية في الوعي الجمعي إلاّ **القصص القرآني والقصص الشعبي**، وخاصة في الحضر حيث انتهى الوعي الجاهلي حتى منذ ما قبل مجيء الإسلام. وحتى **الشعر الجاهلي** في أرقى أشكاله، فهو قد فقد دوره الأدبي الروحي لكي يصبح مجرد مآثر تاريخية للتفاخر بين القبائل أو لتأسيس منازل القبائل العربية في التنافس الحاصل بينها أو بينها وبين الشعوبيين. أما **الإبداع الأدبي** الحي، فلم يعد موجوداً إلا في ضربَيْ القصّ اللذين أشرنا إليهما، إذ فيهما وحدهما تتحقق الصفة الجوهرية للإبداع الأدبي، أعني الإبداع الحرّ بإطلاق الإبداع الذي لا

تحده ضوابط الشكل (**اللغة العامية**) ولا ضوابط المضمون (**القدرة المطلقة للخالق إعطاءً أو منعاً**). والشعر الجاهلي بما هو جنس لم يبقَ منه أدبياً إلا الدور التوشيحي (دور الحلي الذي مطلقه جيد المرأة) في هذا القص أحياناً عند تضمنه لبعض مظاهر أغراضه كالفصاحة أو البطولة أو الفخر أو الغزل... الخ، مما جعله لا يمثل إلا إحدى وسائل التعبير القصصي في الجنسين الجديدين.

ويمكن أن نحلل هذا التأليف الناتج عن الامتزاج إذا تجاوزنا نظرية المقابلة غير الدقيقة بين الشكل والمضمون إلى مقابلة ألطف نشرح أسسها ومدلولها لاحقاً هي المقابلة بين صورة الدال ومادته وصورة المدلول ومادته. **فالقول يكون إبداعاً إذا حصل فيه تناسب بين آليات الدالية أو صورة الدال وآليات المدلولية أو صورة المدلول اللتين تكونان كلتاهما حصيلة فعل الإبداع لا متقدمتين عليه.** فتكون صورة الدال خبراً عن صورة المدلول. وبذلك يكون الإبداع فعل خبر عن فعل إنشاء كلاهما من صنع المبدع، **الأدب ليس إنشاء وليس خبراً بل هو خبر عن إنشاءِ دالٍ عن إنشاءِ خبرِ مدلولٍ.**

إذا طبّقنا هذا الفهم كان القص القرآني والقص الشعبي كلاهما مؤلفاً من صورتين قابلتين للمحاكاة ومادتين ممنوعتين. فـ **جنس المقامة** الجنيني يتركب من **صورة مدلول** القص الشعبي (الطابع العجائبي في **ألف ليلة وليلة** مثلاً) لا من مادته (مضمون حكايات **ألف ليلة وليلة**) ومن **صورة دال** القص القرآني (آليات القص القرآني شبه المسرحية والحوارية) لا من مادته (مضمون المواقف الموصوفة في **القرآن**):

صورة الدال القرآني + صورة المدلول الشعبي = جنس المقامة (الهمذاني نموذجاً)

أما جنس **المقام** الجنيني فليس إلا حصيلة التخليص المقابل: فهو يُبقي من القص القرآني على صورة مدلوله (الطابع الماورائي للفعل الإنساني) ومن القص الشعبي على صورة داله (الكرامات والأفعال السحرية في الحياة الدنيوية):

صورة المدلول القرآني + صورة الدال الشعبي = المقام (النفري نموذجاً)

فالقاص الشعبي صار بطل **المقامة** وبديلاً من راوية أيام العرب التاريخية وأشعارها، **والقاصّ القرآني** صار بطل **المقام** بديلاً من شاعر شعائر العرب الروحية. وينبغي ألا نعتبر أدباً صوفياً الشعر الصوفي المتأخر الذي يستعمل الشعر العربي العادي بمعناه الجاهلي أو بهذا المعنى كما تواصل في العصر الإسلامي بمضمونات غير ملائمة أداة تعبير نظمي. **فالشعر عندئذٍ ليس شعراً، وإنما هو نظم تعليمي من جنس الألفية في النحو.** فهذا الشعر أقصى ما يمكن أن يصل إليه يبقى دون الشعر العربي التقليدي من حيث الفنيّات الشكلية لكونه يستمدّها منه باعتباره ليس معيناً فحسب بل وكذلك نموذجاً، ويبقى دون القرآن من حيث الفنيّات المضمونية لأنه يستمدها منه بنفس المعنيين. وإنما نعني بالأدب الصوفي ما

تقدم على هذا الشعر الركيك والمصطنع (ركاكة شعر ابن عربي وابن الفارض واصطناعه نموذجاً، والأول أدناه والثاني أرقاه) وكان بالعربية الفصحى بصفته شعراً حراً (المحاسبي والنفري نموذجاً، والأول أدناه والثاني أرقاه) أو ما تأخر عنه وكان بالعربية العامية. وكلاهما مرتبط بالقصّ القرآني أو الشعبي. ولا ينبغي كذلك أن نعتبر أدب مقامة المقامات التعليمية التي ليست إلا أداة حفظ للزاد اللغوي أو مجرد محاكاة ركيكة لجنس المقامات الحي.

لذلك أصبح العالم الرمزي العربي في عصر الانحطاط مؤلفاً من:

١ ـ **الشعر الميت** الذي صار مجرد نظم موزون ومقفى لكون مضمونه لم يعد يعني أحداً.

٢ ـ **الخبر الميت** الذي صار مجرد رواية معنعنة ومسجوعة لكون شكله لم يعد يعني أحداً.

٣ ـ **المقامة الميتة** التي صارت أداة تعليم معجمي لفقدانها الشكل والمضمون الحيين.

٤ **المقام الميت** الذي صار أداة تعليم مذهبي لفقدانه المضمون والشكل الحيين.

٥ ـ ويجمع بين هذه الأجناس الميتة الأربعة مقبرتها: أعني **تاريخ الأدب العربي** كما كان يُدرّس في عهد الانحطاط، مجرد علم أداة لبعدي الحياة السياسية والدينية الميتين هما بدورهما.

هذه الجثث الأربع مع جبانتها هي التي حاولت **النهضة العربية الإسلامية** إحياءها. وطبعاً فإن الأحياء كان يستهدف إحياء ما تمّ التأكد من موته في هذه الأجناس الأربعة وفي جبانتها دون إدراكٍ واعٍ لما كان يحدث رغم كونه بيِّن الدلالة لمن يحاول الفهم:

١ ـ فمحاولة **إحياء الشعر** بدأت بتجديد المضامين، أعني بالعودة إلى تناسق الشكل والمضمون كما في الشعر الجاهلي: بعث الشعر تمثّل في جعل مادة حياة الأمة (بديلاً من حياة القبيلة) مضموناً للشعر بدلاً من الشعر الماجن والأداتي: غلبة الشعر النضالي والوطني على محاولات التجديد النهضوي في الشعر. وهذا غنيّ عن التمثيل.

٢ ـ ومحاولة **إحياء الخبر** بدأت بتجديد الأشكال، أعني بالعودة إلى تناسق المضمون والشكل في قصّ أيام العرب: بعث الخبر تمثّل في جعل صورة حياة الأمة بديلاً من حياة القبيلة شكلاً للخبر بدلاً من الخبر المعنعن والأداتي: غلبة القص الحيّ للملاحم الإسلامية على محاولات التجديد في القص: الرواية التاريخية في أيام الإسلام بديلاً من التعالم الأدبي الذي كان حكايات ماجنة لعلماء فاشلين يرفّهون عن أمراء عاجزين. وهذا غني عن التمثيل.

٣ ـ محاولة **إحياء المقامة** بالجمع بين التجديدين السابقين طرداً: بعث المقامة في معناها عند الهمذاني: **حديث ابن هشام** (لاحظ دور المقبرة).

٤ ـ محاولة **إحياء المقام** بالجمع بين التجديدين السابقين عكساً: بعث المقام في معناه عند النفري: لم أجد مثالاً عربياً (جبران كان يمكن أن يؤدي هذه الوظيفة لولا المحاكاة الواضحة لنيتشه، وكذلك الشابّي لولا عدم النضوج)، لكن شعر محمد إقبال يُمكن أن يُعتبر مثالاً رغم كونه ليس عربياً إذ ما يصفه يعمّ المسلمين جميعاً. ويمكن أن نعتبر بعض الشعر العربي الحر الحالي من جنسه (وهو أندر مما نتصور، لأن السرقات المفضوحة عن الشعر الغربي ليست شعراً فضلاً عن كونها مقاماً).

٥ ـ محاولة **تجديد تاريخ الأدب العربي**: بعث صلته غير الأداتية بالتاريخ الحي للحياة المدنية والدينية وبتخليصه من الصلة الأداتية بالسياسة والدين. وهذا لم يتمّ لأن محاولات طه حسين، وهي أرقى ما حصل، ذات منطلق سلبي لعلّه هو أيضاً ديني وسياسي لغلبة الطابع النضالي عليه. أما تواريخ المستشرقين فلا معنى لها أهلياً لأنها تعتمد جميعاً على معايير خارجية.

لكن ذلك لم يكن ممكناً ولا قابلاً لأن يتطور إلى استئناف حيّ وثابت للإبداع الحقيقي إلاّ بآليات الإحياء التاريخي والحضاري التي حصلت في وجود الأمة الفعلي. وهذا الاستئناف هو الذي أعتبره الآن في مرحلة خطرة شبيهة بالتي حصلت في العصر الوسيط (أعني مرحلة **الوصولية** الناتجة عن **الحلولية** اللتين أشرنا إليهما) فأدت إلى قتل الشعر العربي عندما حالت دون تجاوز الشكل الجاهلي الذي حقّقت الثورة الإسلامية شروط تجاوزه (تجاوزاً لا يستند إلى المقابلة بين الروحي والمادي)، ومنعت الجنسين الجديدين من التطور الحقيقي بالبديلين الميتين منهما: **المقامة المعجمية والنظم الصوفي المذهبي** اللذين تولدا بمجرد أن أدت محاولات **المعرّي** إلى تحنيط الشكلين الجديدين قبل أن يشتد عودهما، فأعطت منهما مثالين جامعين للجنسين شعراً وخبراً، فكانت الغاية القاتلة إذ هو قد أخضع الشكلين الجديدين إلى نظرية الحقيقة المطابقة والتصوف الحلولي. وما هزؤه من البعث إلا نتيجة لتردده بين القول بالبعث الروحي الخالص والقول بالتناسخ.

ولعل فشل المعري هذا علته محاولة الجمع بين الرد البديعي (الرد على تحدّي الشكل القرآني) والموقف التأويلي اللاهوتي الفلسفي الصوفي القائل بالحقيقة المطابقة التي يتصور نفسه حاصلاً عليها بعقله الكليل والذي جعله يحوّل عملية الإبداع المزعومة إلى عملية دحض للعقائد بدلاً من الإبداع الذي هو محاولة التعبير المدرك لقصوره عن إدراك المطلق: **إن التوظيف العقدي الصريح هو الذي قتل محاولتَيْ المعري فضلاً عن سخافة الإعجاز بالبديع المتكلف الذي هو نقيض البلاغة فضلاً عن كونه شعراً.** وحتى لو عُلّم إبداعه آلاف السنين فإنه لن يبلغ أدنى تأثير روحي. كذلك فمن يتوسل سيطرة المافيتين الإعلامية والحزبية يظن أنه سيصبح ذا تأثير بمجرد فرضه مصنفاته في التعليم والساحة الثقافية. لكنهم جميعاً زبدٌ يذهب جفاءً.