سِمَاتُ الْحَدَاثَةِ فِي مَنْهَجِ نَقْدِ التِّلْيِسِي

أ.سالمة علي عبدالواحد
كليــة الآداب / سرت/ ليبـــيا
alqdhafyalzymznabylalhdyd@gmail.com

المُلخَّص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة سمات الحداثة في منهج نقد التليسي؛ من خلال عرضه لمسلك المذاهب المختلفة تجاه قضايا نقديَّة بعينها وغيرها ممَّا يكثر وجوده في كتاباته النقديَّة. وقد استطاع الباحث تحديد سبع دعائم رئيسة، تبرز بوضوح النظريَّة النقديَّة عنده، وهذه الدعائم ظهرت في مقدِّماته المنهجيَّة لمؤلفاته النقديَّة، وفي مقولاته النقديَّة المتناثرة كذلك في مواضع عدة من هذه المؤلفات من جانب، وهذه الدعائم هي:

- النقد الأدبي علم يقوم على شرح الأعمال الأدبيَّة وتفسيرها:
- الربط بين التنظير والتطبيق:
- الارتباط الوثيق بين الماضي والحاضر.
- العناية بالمقارنة في سياق الدراسة النقديَّة.
- عدم التمركز حول نظريَّة واحدة تفسِّر الأعمال الأدبيَّة من خلالها.
- المزج بين الذاتيَّة والموضوعية في العمليَّة النقديَّة.
- تصوُّره عن ماهيَّة الأدب.

الكلمات المفتاحيَّة: الحداثة، منهج، النقد، خليفة التليسي.

Characteristics of Modernnity in the Approach Talsi,s to Criticism

Miss. Salimah Ali Abdulwahid
alqdhafyalzymznabylalhdyd@gmail.com

Abstract:

The current research aims to study the features of modernity in the approach of Al-Talisi's criticism through his presentation of the conduct of the different doctrines towards specific critical issues and other things that are frequent in his critical writings. The researcher was able to identify seven main pillars, which clearly highlight his critical theory, and these pillars appeared in his methodological introductions to his critical writings. In his critical statements scattered as well in several places of these writings on the one hand, and these pillars are:

Literary criticism is a science based on the explanation and interpretation of literary works.

- The link between endoscopy and application.
- Close connection between the past and the present.
- Comparative care in the context of critical study.
- Not centering around a single theory through which to explain literary works.
- The combination of subjectivity and objectivity in the monetary process.

***Keyword*:** modernity, methodology, Al-Talisis'criticism**.**

المقدِّمة:

سلكت دراسات النقد الأدبي في العصر الحديث مسارات متعدِّدة من مناهج البحث العلمي والاحتكاك بالثقافات الأجنبيَّة المختلفة.

وبرز من بين هذه المسارات اتجاه نحو إفراد ناقد بعينه بالدراسة، يبذل الباحث جهده في التعريف به وجمع آرائه وتصنيفها ومناقشتها والبحث عن مصادرها، وما إلى ذلك من أهداف أخرى تختلف من بحث لآخر حسب طبيعة إنتاج الشخصيَّة المدروسة والجوانب التي يتم تناول الدراسة من خلالها وغيرها من الاعتبارات العلميَّة الأخرى.

وكان من أهم الآثار التي ترتَّبت على ذلك الاتجاه تحديد دور كل ناقد في بناء النقد الأدبي على أسس علميَّة موضوعيَّة، بما يسدي خدمة جليلة في التعرُّف على مراحل تطوُّره في الفترة التي عاش فيها الناقد المدروس، بجانب رؤية الناقد عن كثب وتحديد مواقفه النقديَّة المختلفة (سواء من ناحية التأصيل النظري أم من ناحية الممارسات التطبيقيَّة).

وينتمي هذا الاتجاه إلى ما تعارف الباحثون على تسميته بـ"نقد النقد" أو "ما بعد النقد"، ذلك النوع من النقد الذي يجعل النقد التنظيري والتطبيقي معًا موضوعًا له، كاشفاً عن السلبيَّات والإيجابيَّات من خلال مراجعة الكلام النقدي وفحصه وقراءة دلالاته، أي من خلال وضع الممارسات النقديَّة نفسها موضع المساءلة، محلِّلاً عناصرها التكوينيَّة، واصلاً بينها في علاقات تفسيريَّة تفضي إلى تحديد مباشر أو غير مباشر لدرجة القيمة التي ينطوي عليها الكلام النقدي.

وفي هذا الإطار يأتي موضوع هذه الدراسة سمات الحداثة في منهج نقد التليسي"، فهي مقصورة على الكشف عن عقليَّة تلك الشخصيَّة النقديَّة وفلسفتها النقديَّة فيما تتناول من قضايا نقديَّة، وتسليط الأضواء بصورة أكثر عمقًا على آرائه النقديَّة التي هدته إليها ثقافته النقديَّة وبصيرته النافذة في النقد الأدبي.

فلا أحد يجهل ما أثاره مصطلح الحداثة المراوغ والاستفزازي من جدال لم ينته إلى تحديد معيَّن يضع حدًّاً لكل الأسئلة المحيطة بهذا المفهوم الإشكالي. ومع ذلك ليس في وسعنا أن نلج عالم الرواية الحداثيَّة دون أن نسلِّط الضوء على مفهوم الحداثة. وهناك صعوبة أخرى واجهتنا، في تحديد الحقبة الزمنيَّة التي يمكننا أن نعدها منطلقاً للمرحلة الحداثيَّة بالنسبة للرواية العربيَّة والغربيَّة على حد سواء. ولا مفر من التعرُّض للرواية الغربيَّة؛ لأنَّ التأثُّر بها في أغلب الحالات وارد؛ وهى كذلك تعانى من صعوبة التمييز بين ما هو حداثي وما هو بعد حداثي.

ولم يكن اختيار التليسي محورًا لهذه الدراسة اختيارًا عشوائيًّاً، وإنَّما كان لهذا الاختيار ما يبرِّره من الناحية العلميَّة الموضوعيَّة.

فهذا الناقد ينتمي إلى الجيل الذي حمل على عاتقه مسئوليَّة تحديث النقد الأدبي في ليبيا، ورفع رايته والعمل على ازدهاره من خلال دراسات جادة على المستويين التنظيري والتطبيقي معًا، فهذه المرحلة الزمنيَّة (الستينيَّات – السبعينيَّات) تعد بحق مرحلة حاسمة في تاريخ النقد العربي الحديث.

وعلاوةً على ذلك فقد كان التليسي تحديدًا صاحب رؤية شموليَّة اتسعت لاستيعاب أسس النقد الغربي والعربي والتيارات النقديَّة المعاصرة في ليبيا، كما استوعبت كذلك أجناس الأدب، شعرًا ونثرًا، تنظيرًا وتطبيقًا، وكل ذلك في إطار اهتمامه بالنقد المقارن ومحاولة الإفادة من النقد العالمي في بناء نقدنا العربي على أساس علمي موضوعي، وفي المقابل لم تتجه إليه عناية الباحثين، ولم تمتد أيديهم لدراسته على الرغم من جدارته بهذه العناية.

فمع كثرة الدراسات الجامعيَّة التي حظي بها معظم أبناء جيله، إلَّا أنَّنا نكاد نعدم –في حدود علم الباحث– دراسة جامعيَّة واحدة تسعى إلى الإحاطة الشاملة بفكره النقدي.

ومرد الأمر في نظر الباحث إلى سببين، أمَّا الأول فهو اشتهاره في ميدان الأدب المقارن، باعتباره رائدًا للدراسات في هذا الميدان في العالم العربي؛ إذ قدَّم أصوله النظريَّة وأسسه المنهجيَّة، كما قدَّم دراسات تطبيقيَّة تعد إلى الآن من أهم الدراسات التي تُحْتذَى في منهجيتها، فطغت بذلك شهرته في هذا الميدان على أي شيء آخر، وظُنَّ أنَّه أستاذ للدرس الأدبي المقارن، ولا علاقة له بالنقد الأدبي، وكأنَّ تفوُّق باحث وسبقه في ميدان بحثي ينفي أن يكون على الدرجة نفسها من التفوُّق أو أعلى منها في ميدان آخر، حتى ولو كان وثيق الصلة بالميدان الأول كتلك الصلة الوثيقة بين ميداني الأدب المقارن والنقد الأدبي.

ويتمثَّل السبب الثاني في ذيوع صيت كتاباته المتعدِّدة، باعتبارها موسوعة يحشد فيها معلومات أوليَّة وآراء نقديَّة للغربيين والمذاهب الغربية، لا تمثِّل سوى جهد نقدي في عمومه ولا تحمل وراءها فكرا نقديًا، وهما الاعتباران اللذان سيتأكد خطأهما من خلال الدراسة الحالية.

ومن هنا تتضح أهميَّة هذه الدراسة في سعيها إلى الإحاطة الشاملة بسمات الحداثة في منهج نقد التليسي، وتسليط الأضواء على كل ما من شأنه إبراز عقليته النقديَّة، وتصحيح كثير من التصورات التي ظُنَّت خطأ عن هذا التفكير.

وفيما يتعلَّق بحدود هذه الدراسة تجدر الإشارة إلى أمرين: أولهما أنَّ هذه الدراسة تبحث – كما سبق– عن كل ما من شأنه أن يكشف عن سمات الحداثة في منهج نقد التليسي؛ ومن ثمَّ فهي تضع في الاعتبار الرؤى والمعالجات النقديَّة الأصيلة التي يبرز من خلالها هذا التفكير، أمَّا ما يمثِّل جهدًا نقديًا مشكورًا له من قبيل ذكره آراء نقاد غربيين أو عرضه لمسلك المذاهب المختلفة تجاه قضايا نقديَّة بعينها وغيرها ممَّا يكثر وجوده في كتاباته النقديَّة فلن تتوقَّف عنده الدراسة كثيرًا، إلَّا في حدود ما يشف عن تفكير نقدي أصيل.

وثانيهما أنَّ هذه الدراسة ستقتصر على إنتاجه في ميدان النقد الأدبي، دون التطرُّق إلى بحوثه في ميدان الأدب المقارن – التنظيريَّة والتطبيقيَّة، إلَّا ما كانت له صلة وثيقة بالنقد الأدبي، وتساعد على جلاء فكره النقدي.

ومرد ذلك إلى اختلاف الغاية بين كل من العلمين؛ على الرغم من جوانب الاتصال بينهما، فغاية الأدب المقارن تاريخيَّة، بينما غاية النقد الأدبي جماليَّة، وقد صرَّح التليسي نفسه بذلك.

المحور الأول: مفهوم الحداثة وسماتها وتطوُّرها التاريخي:

أولاً: ماهيَّة الحداثة:

الحداثة مشروع للنقد الذاتي تتفاوت جديته بهدف الوصول إلى المعرفة. ويمكن رصدها عبر مجموعة من النصوص تمثِّل عصرها بعيداً عن التحريض لتبنِّي الموضة والجديد، بل أنَّ هدفها هو التجديد، وكونها حركة ضد القديم فإنَّها تسعى لتحطيم القواعد الفنيَّة المألوفة، وإلى المزج بين الأساليب الفنيَّة المختلفة، بهدف الانطلاق والتحرُّر من القيود القديمة [1]. وهي من هنا حركة لا يمكن تطويقها والانتماء إليها وإنَّما يجب طرحها على هيئة تساؤل. [2]

وبما أنَّ الحداثة هي موضع اهتمامنا، فسنجد في كثير من الكتابات حولها، كيف تتكرَّر مفردات التناقض، والنقد، واللامنطقي، والمغامرة، والحلم، والتحطيم، والجرأة، والاستلاب، والثورة، كما سنلاحظ كيف تتضارب وتتناقض الآراء حولها، وكيف يتداخل كذلك مفهوما الحداثة وما بعد الحداثة، إلى درجة يصعب معها تطويق هذا المفهوم، بسبب هذا التناقض الذي يخاتلها، بمفهومها صيغته الحضاريَّة، بل بما هي حركة ثوريَّة ذات جوانب ثلاثة: ثورة سياسيَّة باحتوائها نظماً سياسيَّة وعلاقات دوليَّة ابتعدت عن الشموليَّة التسلطيَّة إلى الليبراليَّة؛ وهي من جهة ثانية ثورة في القيم بابتعادها عن القيم الماديَّة إلى القيم المعنويَّة؛ ثم هي ثورة معرفيَّة بانتقالها من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.[3]

ثانياً: التطوُّر التاريخي لمفهوم الحداثة :

تمتد جذور الحداثة في الثقافة الغربيَّة للثورة الصناعيَّة؛ التي رافقتها ثورة في نمط الحياة الاجتماعيَّة والثقافيَّة وآفاق الحرية الفكريَّة والدينيَّة والشخصيَّة. لذا يؤكِّد الباحثون وعلى رأسهم "هاربرت ريد" على قوة هذه الحركة التي هي: "ليست ثورة، بقدر ما هي انقطاع، تحوُّل وانتقال، وبأنَّ طابعها كارثي[4]. غير أنَّ الحداثة تبقى بعيدة عن كونها فكرة معينة أو وحدة من وحدات الخطاب الأيديولوجي، بل هي "حركة تاريخيَّة نتجت عن مسار فكري بطيء. هذا المسار قد أحدث انساقاً جديدة من التصوُّرات على الصعيد العلمي والإبداعي، فترتَّب على ذلك انبثاق نمط جديد من المعقوليَّة سيطر إلى يومنا هذا على كيفيَّات التفكير والممارسة"[5].

وقد حدَّد "ريموند ويليام" نشأتها: "بنقطة التقاطع بين نظام حاكم شبه أرستوقراطي، واقتصاد رأسمالي شبه صناعي، وحركة عماليَّة شبه ناشئة أو متمردة"[6].

إذا كانت العصريَّة انتقالاً طبيعيَّاً من حقبة تاريخيَّة هي الكلاسكيَّة، إلى حقبة أخرى هي العصر الحديث، فإنَّ الحداثة جاءت انسلاخاً كليَّاً من الزمن الكلاسيكي (الملكيَّة- الكنيسة-العقل) واستبدلت بالثنائيَّة الديكارتيَّة النظرة الأحاديَّة (الماديَّة العلميَّة)، ثم انسلخت ثانية من الوثوقيَّة العلميَّة إلى ما يسمَّى احتمال الضروري، على أثر النتائج الذريَّة المفاجئة لفيزياء الكم والنسبيَّة[7]. ويفرِّق "لوفابر" بين هذين المصطلحين، معلناً أنَّ العصريَّة حدث سوسيولوجي أيديولوجي، في حين أنَّ الحداثة مشروع للنقد الذاتي تتفاوت جديته بهدف الوصول إلى المعرفة. ويمكن رصدها عبر مجموعة من النصوص تمثِّل عصرها بعيداً عن التحريض لتبنِّي الموضة والجديد، بل أنَّ هدفها هو التجديد. وكونها حركة ضد القديم، فإنَّها تسعى لتحطيم القواعد الفنيَّة المألوفة، وإلى المزج بين الأساليب الفنية المختلفة، بهدف الانطلاق والتحرُّر من القيود القديمة[8]. وهي من هنا حركة لا يمكن تطويقها والانتماء إليها وإنَّما يجب طرحها على هيئة تساؤل[9]. ويرى "بودريار" Baudrillard أنَّ الحداثة: "صيغة مميزة للحضارة.

ثالثاً: الأدب العربي والحداثة:

جاء مشروع التحديث في الوطن العربي مرادفاً لما يطلق عليه كثير من الباحثين اسم الحداثة، وتجلَّى هذا المشروع منذ الحملة الفرنسيَّة على مصر، وتتابعت إنجازاته مع رفاعة الطهطاوي و"شبلي شميل" مروراً "بلطفي السيد" و"هيكل" و"طه حسين" و"سلامة موسى" و"عبد الرحمان شكري" وحتى "نجيب محفوظ"[10]. وأخذ مشروع (أبناء رفاعة)-على حد تعبير أحد الكتَّاب - على عاتقه النهوض بالمجتمع العربي واستخلاصه من التخلُّف السياسي والاجتماعي والحضاري عامة، فكانت الدعوة إلى العقلانيَّة والليبراليَّة والتقدُّم العلمي انطلاقاً من الغرب، وتأثُّراً بالتجربة الغربيَّة في ظل هيمنة الاستعمار الغربي، والتراوح بين الثنائيَّة القطبيَّة. كل هذا كان يدور على مستوى النخبة إلَّا أنَّ هذه الدعوات لم تحقِّق أهدافها في المجتمعات العربيَّة، لغياب البنيات الأساسيَّة التي قامت عليها في الغرب (المتمثِّلة في الليبراليَّة والعقلانيَّة والتقدُّم التقني)، وهذا ما جعلها تنحو منحى أيديولوجيَّاً للتعويض عن التأخُّر التاريخي وعن غياب التنمية. وكان تردِّي الواقع العربي وتفاقم الهزيمة الحضاريَّة سبباً في خروج بعض الكتَّاب من خط التعاقب الذي ثبت إخفاقه واتجاههم إلى التجريب والتوق إلى الحريَّة أسلوباً ومفهوماً في مجتمعات لا يزال الفرد فيها نكرة تحمل شعارات فرديته المفقودة إيهاماً بالديموقراطيَّة وحقوق الإنسان في زمن تفاقمت فيه الهزيمة الحضاريَّة فكان جيل الستينيَّات وما بعده ثورة ثانية ترادف "الحداثة" أو ما يطلق عليه كثير من الباحثين: "ما بعد الحداثة. هذا المفهوم الذي أسهم العديد من الدراسيين العرب [11] في

إيجاد تحديدات له معلنين عن غموضه والتباسه. ويحاول المفكِّر الجزائري "محمد اركون" إزالة هذا الغموض وهذا الالتباس، فيفرِّق بين الحداثة والتحديث من جهة، معدِّاً المصطلحين غير متطابقين ولا يدلَّان عن الشيء نفسه "فالحداثة هي موقف الروح أمام مشكلة المعرفة. إنَّها موقف الروح أمام كل المناهج التي يستخدمها العقل للتوصُّل إلى معرفة ملموسة. أمَّا "التحديث" فهو مجرد إدخال أو استعمال للتقنية والمخترعات الحديثة.[12]

ومن جهة أخرى نجده يفرِّق بين الحداثة والمعاصرة معلناً عن عدم زمنيَّة أو تزامنيَّة الأولى (الحداثة) فيقول: "إنَّ الحداثة ليست المعاصرة، فقد يعاصرنا أشخاص، لا علاقة لهم بنا، ولا بالحداثة والعصر، أناس ينتمون عقليَّاً. وذهنيَّاً لمرحلة العصور الوسطى، وقد توجد في العصور السابقة شخصيات تمثِّل الحداثة قبل أربعة آلاف سنه أو ألفي سنة أو خمسمائة سنة ...الخ. فقد نجد الحداثة لدى "أرسطو، ونجدها لدى "الجاحظ" و"المعري" و"التوحيدي". فالحداثة غير التحديث"[13].

كما يشير "اركون" إلى أنَّ الإسلام نفسه كان يمثِّل حداثة، معدَّاً كل الحركات التاريخيَّة الكبرى حداثة في عصرها والإسلام في لحظة انبثاقه التاريخيَّة يمثل لحظة تغير وتحريك لعجلة التاريخ وبما أنَّ الحداثة تعني بث الحيويَّة في التاريخ أي أنَّها تعني الحركة والانفجار والانطلاق، فالإسلام في زمن النبي **صلى الله عليه وسلم**، ولحظة انبثاق الخطاب القرآني، كان يمثِّل تغيُّراً، بل تغيُّراً جذريَّاً بالقياس إلى ما قبله وكان يمثِّل حركة تاريخيَّة مندفعة بكل قوة وانطلاق وعلى الأصعدة كافة"[14]. أمَّا بالنسبة للتجربة الحداثيَّة الغربيَّة فإنَّ أغلب المثقفين العرب والمسلمين التنويريين أو الحداثيين لم يكونوا على اطلاع كاف بها على نحو جعلهم يقعون أحياناً في مأزق وفي مفارقة عجيبة بسبب سوء فهمهم لها "الذي كان فهماً مشوهَّاً غير واقعي، ثم جاء عصر الأيديولوجيَّة طيلة ثلاثين عاماً الماضية" ليقضي على كل أمل بفهم موضوعي للذات والغرب الأوروبي معاً"[15]. ومن هنا كان الشرخ داخل الخطاب المنظِّر للحداثة، وازداد وضوحاً بين الأطر التاريخيَّة والثقافيَّة، وبين سؤال الحداثة، في هذا المجتمع الذي يتخبط في صراعات الخطابات والبدائل من ناحية، ثم بسبب الهيمنة الغربيَّة كبنية ينبغي تحطيمها داخل هذا الخطاب، ولا يمكن ذلك إلَّا بواسطة النقد، نقد المنهج والعقل ثم نقد القضاء العربي المقموع بالتراث ونقد الحداثة. غير أنَّ مشاريع الحداثة العربيَّة تستند إلى قراءات تستمد جهازها المفهوميَّة وحتى إشكالياتها من سياقات نظريَّة "ما بعد حداثيَّة ونحن لم نعش بعد عصر تنوير عربي على أقل تقدير"[16]. وهو ما حدا "بهاشم صالح" أن يعلن قائلاً: "اعترف بأنَّه ألزمني إمضاء أكثر من عشرة أعوام في أوروبا لكي أفهم أنِّي أضيع وقتي في الحديث عن "ميشال فوكو" و"جاك دريد" و"جيل ديلور" ومشاكل (الحداثة) و(ما بعد الحداثة)، ولا أشعر بأي إزعاج إذ أصرِّح بذلك، على العكس أشعر بسعادة غامرة بعدما اكتشفت موقعي، واستغربت كيف أمضيت كل تلك

السنين في البحث عن مشاكل وهميَّة تخص المجتمع الفرنسي الحالي ولا تخص مجتمعاتنا العربيَّة الإسلاميَّة إلَّا من بعيد، الواقع، أنَّ لذلك أسباباً أو سبباً واحداً هو ضمور الحس التاريخي عندنا وسيطرة البنية الأسطوريَّة المثاليَّة على عقلنا وتفكيرنا"[17]. وقد أوردنا هذا القول لا لأهميته، بل بالعكس للتأكيد على فداحة العلَّة المتمثِّلة في إشكاليَّة المثاقفة التي ستظل اللغز المحير والشغل الشاغل لكثير من الدارسين، والأهم من كل هذا هو وعي الذات والآخر، بل لا وعي الذات والآخر، فمتى كان وعي الآخر هو ضمور الحس التاريخي أو سيطرة البنية الأسطوريَّة المثاليَّة على تفكيرنا، كما ورد من قبل؟ أو لم يكن عندهم وعي الآخر (المتمثِّل في الحضارة والثقافة العربيَّة) عاملاً أساسيَّاً لوعي الذات وتطويرها للوصول بها إلى ما آلت إليه؟ وإلى متى سيضل كتَّابنا ونقَّادنا يلهثون خلف التساؤلات مرة ورفض الآخر مرات، يتقدَّمون خطوة ويتراجعون خطوات، بدلاً من احتواء الآخر أى استقراء ثقافة والأخذ منها بما يتلاءم والمجتمع العربي ويدفع به إلى التطوُّر. أكان "نجيب محفوظ" يستطيع أن يبدع مثل هذه الأعمال الروائيَّة الخالدة لو اكتفى فقط بمناوشة المقامة العربيَّة، ولم يتفتح على تكنيك (technique) الرواية الغربيَّة والثقافة العالميَّة عموماً؟ والأمثلة في هذا المجال كثيرة لا تحصى. لذا سنجد مفكِّرين كثيرين، نشير أولاً إلى "الجابري" منهم الذي يدعو قبل كل شيء إلى تحديث فكرنا وتحديد أدوات تفكيرنا، وبذلك سنحقِّق ما نريده بتشييد ثقافة عربيَّة معاصرة وأصيلة، وبعدها يكون الانطلاق الحقيقي إلى نهضة عربيَّة إسلاميَّة صحيحة، لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلَّا من داخل الثقافة نفسها التي ننتمي إليها،" وذلك بالحفر داخل الثقافة والتعامل العقلاني النقدي مع ماضيها وحاضرها"[18]. وهو ما ورد أيضاً في محاولات "هشام شرابي" في مؤلفه "البنية البطريكيَّة – بحث في المجتمع العربي المعاصر[19]"، حيث طرح إشكاليَّة "كيف تفكر الذات العربيَّة؟ وبم تفكِّر؟ وما مستقبلها؟ من خلال إتجاهات ثلاثة: الجانب النقدي من العلوم الاجتماعيَّة الأنجلوأمريكيَّة، والماركسيَّة الغربيَّة، والنظريات البنيويَّة وما بعد البنيويَّة في فرنسا. وتنزع هذه الاتجاهات إلى تجاوز الطريق المسدود الذي أفضى إلية الفكر البطركي الغربي الحديث متمثِّلاً في الإصلاح والعلمانيَّة والقوميَّة واليساريَّة"[20]. وتمثَّلت التيارات النقديَّة الجديدة في كتابات كل من "عبد الله العروي" و"محمد أركون" و"محمد عابد الجابري" كما ظهرت حركات نقديَّة أيضاً تبنَّت العلوم الاجتماعيَّة (كما في بريطانيا والولايات المتحدة) التي تمثِّلها "حليم بركات" و"سعد الدين إبراهيم" كما تبنَّى الاتجاه البنيوي "كمال أبو ديب" وما بعد البنيوي "عبد الكبير الخطيبي" ومحمد بنيس وقد أثارت هذه – بعد هزيمة حزيران —كثيراً من القضايا الفكريَّة الخاصة بالمجتمع العربي، بماضيه وحاضره ومستقبله، مؤكِّدة تأسيس لغة جديدة تعبِّر عن فكرة جديدة، "إذ لا يمكن إنشاء معرفة جديدة مغايرة داخل نظام اللغة التقليدي"[21]. كما دعت هذه الحركات إلى "الاستفادة من كتابات الحداثة وما بعد الحداثة الغربيَّة، ومن قراءة التراث بأسئلة الراهن ومفاهيمه ومعاينة الوقائع المجتمعية والحضاريَّة الراهنة بدافع التغيير المحلي المتواصل،

المقترن بخطة تنمويَّة شاملة تسهم في وضعها كل الطاقات الفكريَّة في ميادين الحياة المعرفيَّة المختلفة"[22]. ولعلَّ هذا لو تحقَّق فعلاً لكان السبيل الأمثل إلى الوصول إلى ما نصبو إليه، لاسيما أنَّ الفكر العربي له أسسه المتينة التي تمكِّنه من الانفتاح دون أن يختل توازنه، فهو ليس فكراً هشاً بحيث تربكه أمواج الحداثة البرانيَّة كما يعتقد بعض المفكِّرين.

ومصطلح الحداثة، قد راج في لغتنا النقديَّة منذ أشاعه "أدونيس" في "صدمة الحداثة"، ومنذ ذلك الحين بدأ يشغل بال المبدعين والنقَّاد والمفكِّرين. فظهرت دراسات كثيرة وجدناها لدى "أنطوان مقدسي" و"حنا عبود"[23] و"جابر عصفور" و"فتحي ورشيدة التريكي"[24] و"عبد السلام المسدي"[25] وجمال بارود ومحمد الباردي[26]، إضافةً إلى آراء المبدعين (شعراء وكتاب)[27] في الحداثة كذلك إلى الترجمات الكثيرة في هذا المجال. يعرِّف الباحث "فتحي التريكي" الحداثة بأنَّها مجموعة من العمليات التراكميَّة التي تطوِّر المجتمع، بتطوير اقتصاده، وأنماط حياته وتفكيره، وتعبيراته المتنوِّعة، معتمدة في ذلك على جدليَّة العودة إلى الأصل وتجاوز التقاليد المكبِّلة، ومحرّره الأنا في الآن نفسه من الانتمائيَّة الضيقة للماضي، لتجعل الآنية فاعلاً حقيقيَّاً في الذات والمجتمع، ومن الإقبال عنصراً ومعياراً للفكر والعمل.[28]

وفيما يتعلَّق بالحداثة العربيَّة، يدعو الباحث بالإضافة إلى ربط حاضرنا بجذورنا وبالحضارات التي تعاقبت علينا (أي انفتاح على تاريخياتنا) يدعو إلى الانفتاح أيضاً على مسار وتظهر الحداثة في الفكر العالمي، لأنَّ الحداثة ليست معطى نهائيَّاً، ولا نموذجاً ثابتاً، بل هي حركة تاريخيَّة متجدِّدة ومرتبطة بالتحديث الذي يطال الحياة الاجتماعيَّة والفكريَّة للفرد، بل ويشمل الجوانب الحياتيَّة الأخرى كافة كالاقتصاد والسياسة والثقافة. ومن ثم تصبح الحداثة تغييراً مستمراً للتجربة الحياتيَّة كلها، على نحو جعل مسألة الهويَّة تطرح طرحاً قويَّاً ويتخذ خطابها في مجتمعاتنا مشروعيته الرمزيَّة ودلالته ليصبح أحياناً بديلاً عن التنمية والتحديث [29]، كما سبقت الإشارة من قبل.

أمَّا "جابر عصفور" فيرى أنَّ الحداثة، مصطلح عريق، حديث في آنٍ واحد، فهو يشير إلى الصراع التقليدي بين القدماء والمحدثين في التُّراث العربي، كما يشير إلى الصراع الراهن بين قدماء ومحدثين حول التغيُّرات الجذريَّة التي وقعت في الأدب العربي، فهو في الحالين يشير إلى وعي بواقع متحوّل، وإلى الحوار مع التراث الذي يعاد إنتاجه لصالح هذا الوعي[30]. غير أنَّنا لا نوافق الناقد على الرأي الأول بالنسبة للصراع القائم بين القديم والحديث فيما يتعلَّق بإشكاليَّة الحداثة لأنَّ ذلك كان وارداً حقاً بالنسبة للحداثة الأولى أو ما يطلق عليها عندنا بالتحديث بعد مرحلة النهضة، أمَّا الحداثة الآنيَّة فهي ليست صراعاً ضد القديم، بل هي نفي له وهدم، بل

قطيعة ضد كل ما هو تقليدي راسخ ومن هنا فهي (الحداثة) لا تصارع لإزاحة القديم وإثبات وجودها بل إنَّها اقتحمت الحقل التطبيقي بكل مغامرة وجرأة وصراعها لم يكن ضد القديم لأنَّها تجاوزته بل هو ضد نفسها لتحطيم ذاتها، وهو ما أدَّى إلى ما بعد الحداثة. وقد ناقشنا هذا من قبل، لكنَّنا نتفق مع الكاتب في كون الحداثة العربيَّة هي وعي بواقع متحوّل وحوار مع التراث لإعادة إنتاجه لصالح هذا الوعي. وهو ما سنعود إليه لاحقاً في التناص مع التراث. ونجد أنَّ "عبد السلام المسدي" يرفض تصور احتمال البحث عن حدود للحداثة، ويرى أنَّ بوسعنا فهم الحداثة بالمنطق الثاني، أي أنَّها حداثتان: حداثة التجدُّد في المدلولات دون تحطيم الأشكال القديمة وحداثة التجدُّد أو الانسلاخ التاريخي على مستوى المضامين، ومستوى تفجير القوالب الأدائية[31].

ويحاول المسدي استئصال مولدات هذا الغموض والالتباس المحاط بمفهوم "الحداثة" معدَّاً "الحداثة" أشكالاً تصوريَّة متعدِّدة الوجهات بين اصطلاحيَّة ودلاليَّة. ويقول: "... لكن الحداثة" في وضعنا العربي الراهن مقولة متلابسة فهي لذلك تقصر عن شرطها الأدبي في استحكام الغرض واستقامة الأداء، والسبب في هذا الالتباس: توتر الاشتراك عند استخدام "الحداثة" لفظاً ومعنى، فإمَّا من جهة اللفظ فإنَّ كلمة الحداثة تجري مجرى الدال المتعدِّد الوجهات طبق تعدُّد صوره اللغويَّة القائمة في أذهان المستعملين – إنَّ خطأ أو صواباً — هي مصدر من الفعل حيناً وهي نعت ملاصق للوصفيَّة حيناً آخر، وقد تكون – سياقاً مغايراً – لفظاً متقمِّصاً للاسميَّة. وأمَّا من جهة المعنى فإنَّ "الحداثة" كثيراً ما تشحن بتضمينات تجعلها دالاً واحداً حاملاً لمدلولات متعدِّدة، وهذا التعدُّد بعضه من باب التنوُّع وبعضه من باب الاختلاف ولكن بعضه من باب التضارب بحيث تتقابل فيه المقاصد تقابلاً متعاكساً" و"المسدي" في توضيحه أو تحليله لهذا المصطلح يرجع السبب الرئيسي لالتباس هذا المفهوم (الحداثة) إلى كونه أصبح مطية لدلالات كثيرة مختلفة ومتناقضة أحياناً، فهو مصطلح فنِّي مرة او مقولة ذهنيَّة أحياناً، كذلك يطلق كشعار ثوري لقصد دعائي، وقد يستخدم لغرض الإيهام أو الألغاز. غير أنَّ الذي يهمنا من كل هذا هو الحداثة الأدبيَّة ويرى (المسدي) أنَّها تضعنا على حافة ثنائيَّة هي المضمون والصياغة، أمَّا بالنسبة للمضمون فالحداثة تعني سعي الأديب إلى معالجة الأغراض الفنيَّة التي تحرره من تبعيَّة التواتر المألوف... وقد اقترنت الحداثة – على الصعيد المضمون – بإسهام الأديب في النضال الإنساني فرداً أو جماعات، فأصبح النقد في حكمه على وظيفة الأدب مرتكزاً على الدلالات المستخدمة في مواضيع الإبداع الفنِّي[32].

وترى "سلمى الجيوسي" أنَّ العلامة المميزة للحداثة تكمن في المعنوي، أو رؤية العالم والحياة، فهي تعد "الماغوط" شاعراً حداثيَّاً، لا لأنَّه يكتب قصيدة النثر فحسب، بل لأنَّ موقعه من العالم ورؤيته للحياة تتكئ على وعي بضياع الإنسان في عصر الآلة"[33].

ومثل هذه الرؤية صحيحة في عمومها غير أنَّها تغفل مسألة جوهريَّة في كل أدب حداثي، هي مسألة الشكل، فالغالب أنَّنا لا نستطيع تقديم رؤية جديدة للعالم عبر شكل أدبي قديم تماماً، فلم تعد الرؤية تنفصل عن الشكل الأدبي، فالشكل بنية أدبيَّة تنطوي في ذاتها على نوع من السلطة، وهو الأمر الذي يسعى الأدب الحداثي إلى تجاوزه وتحطيمه. وهذا ما يؤكِّده "حسين مروة" حين ينظر للحداثة بوصفها ثورة فنية جماليَّة، فيها خروج عن التقاليد الأدبيَّة التي لم تعد متوافقة مع معطيات التطوُّر الشامل، وأنَّها تتصل بموقف الفنان من العالم، وتجعل له حضوراً جوهريَّاً في عمليَّة الخلق الفني، لا تكتمل إلَّا به، وعنصراً أساسيَّاً في كينونة الجمالي[34].

يتضح ممَّا سبق أنَّ والحداثة في الأدب العربي إضافةً إلى كونها حركة شاملة لمستوى الرؤية وطرائق التعبير، تنطبق على سائر الأنواع الأدبيَّة، إذ أصبحت الحواجز الفاصلة بين الأشكال الأدبيَّة المختلفة من مخلفات الماضي، فقد تداخلت فنون الأدب بصورة يمكن معها رؤية مجمل سمات الحداثة في كل نوع أدبي، فالشعر الحديث يضم في بنيته أشكالاً من السرد القصصي، والحوار المسرحي، وكذلك الشأن بالنسبة للرواية والمسرحيَّة، بل أنَّ هذا التداخل ينسحب أيضاً على النقد، فقد ظهرت نماذج منه تتحدَّث عن مضمونها بلغة الرموز والإيحاءات الشعريَّة. بالإضافة إلى توظيف التراث واستلهامه؛ وهذا يعد خاصيَّة مهمة في الأدب الحداثي وفي ما يلي عرضاً لسمات الحداثة لدى خليفة التليسي.

المحور الثاني : سمات النظريَّة النقديَّة لدي خليفة التليسي وفقاً للفكر الحداثي:

تتحدَّد ماهيَّة الشعر في منظور التليسي في بعدين رئيسيين هما: الشعور أو الوجدان، والإيحاء بالأفكار عن طريق الصور والموسيقى، أول هذين البعدين هو الوجدان أو العاطفة، وهو بعد لا يمكن لأي ناقد إنكار ضرورته للشعر.

أولاً: ماهيَّة الشعر فى منظوره:

يرى التليسي أنَّ ميدان الشعر هو الأحاسيس الوجدانيَّة فرديَّة كانت أم اجتماعيَّة، وليس هذا الوجدان مقصورًا على الناحية الذاتيَّة المحضة، بل إنَّه قد يواجه القضايا العامة ويمس المسائل الاجتماعيَّة، ولكن من ثنايا الوجدان وتجاوبه مع المجتمع ومن ثم فالشعور يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وما حوله، شعور يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور.[35]

وقوله السابق يسلّمنا إلى نتيجة تلقائيَّة، وهي أنَّ "إثارة الشعور والإحساس مقدَّمة في الشعر على إثارة الفكر على النقيض من المسرحيَّة والقصة، فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفني فيهما قبل إثارة الشعور؛ ولذا كان موقف

القاص أو المسرحي من المسائل والمشكلات موقفًا تحليليًا، على حين يظل موقف الشاعر في تصويره تجميعيًا أكثر منه تحليليًا.كما وصف التليسي الشعر، فقد وصف أيضاً الشعراء، **وأسبا** عليهم العديد من الصفات، كالعميق، والمعاصر، والعظيم، والكبير، وعند البحث عن ماهيَّة هذه الصفاة، يتضح بشكل أو بآخر أنَّها تتحدَّد عنده من خلال عنصر العاطفة بمختلف تجليَّاتها، ومدى تمثُّلها في شعر الشاعر.(36)

فلغة الشعر إذن هي لغة العاطفة، ولغة النثر هي لغة العقل عند التليسي، وهو ما يتفق عليه معظم نقادنا قديمًا وحديثًا – كما يرى أحد الباحثين؛ إذ يقرِّر أنَّهم جميعًا– باستثناء قلَّة من المجدِّدين حاولوا الإعلاء من شأن المضمون –يرون أنَّ الشعر هو الكلام المنغَّم المثير للعاطفة والوجدان والانفعال.(37)

وليس الشعور الذي يقصده التليسي هو مجرَّد الشعور التلقائي الذي قد يتولَّد للشاعر في لحظة ما، ثم يختفي بعد ذلك، وإنَّما هو تأمُّل نفسي، فالشعر عنده ما هو إلَّا "تأمُّل نفسي تمر فيه التجربة من خلال النفس، ويبعث في قارئه، كما يثير في مؤلِّفه عواطف ومشاعر وأفكار ذاتيَّة في جوهرها، ويتخذ الشاعر ذاته محورًا لها، لا يعتمد على الحقائق الموضوعيَّة مجرَّدة من عواطفه، وإنَّما يعّد ذاته هو معيارًا لها، فإذا تناول العوالم الخارجيَّة أو نظر إلى بيئته نظرة شكوى أو تصويب فإنَّ هذا العالم وما فيه يتحولون لدى الشاعر إلى حالة نفسيَّة".(38)

وواضح هنا أنَّه لا يدعو إلى تقوقع الشاعر داخل ذاته دون الاهتمام بأيَّة مسألة حياتيَّة أو مشكلة مجتمعيَّة، فهذا أبعد ما يكون عن مقصده؛ لأنَّ الشاعر لا يمكن أن ينحصر عمله في إطار الذاتيَّة بعيدًا عن أي شيء آخر، فهو –أي الشاعر– إن فعل ذلك فلن يتمكَّن من التعبير الشعري الذي يعتمد على ما يحيط به من أشياء وحقائق وموضوعات، وإنَّما كل ما يقصده غنيمي هو أنَّ الشعر يصطبغ بصبغة ذاتيَّة، حتى وإن استمد موضوعه من خارج الذات.

فقد تكون الصورة التي ينقلها الشاعر –كما يقرِّر خليفة التليسي– حقائق خارجيَّة ذات وجود مادي أو اجتماعي خارج عن نطاق ذاته، ولكن مع ذلك "فالشاعر يقتصر على عرض المسائل والمشكلات من خلال ذاته يضيق بها أو يهرب من مواجهتها في خواطره النفسيَّة وآماله المنشودة، ولكنه هرب فيه معنى السخط والنفور؛ ممَّا يصبغ هذا الهرب صبغة إيجابيَّة اجتماعية، ولكنها نفسيَّة في جوهرها ومنشيءها .(39)

ومن هنا يصبح اعتبار الشاعر ملتزمًا بقضايا المجتمع ومسائل الحياة بعيدًا عمَّا يشعر به ويختلج في نفسه أمرًا غير مقبول، كما يصبح اعتبار الشاعر متقوقعًا داخل ذاته لا يشعر بما هو خارجها أمرًا غير مقبول أيضًا.

فالشعر في مفهومه الفني الكامل ليس "استسلامًا للخواطر الذاتيَّة وانسياقًا وراء العواطف المباشرة ونقلاً لما يبدو لأول وهلة لفكر الشاعر، بل هو أولاً –وقبل كل شيء– عملية ذهنيَّة تثير بالطرق الفنيَّة الخاصة في نفوس القراء أحاسيس وأفكارًا عن طريق تمثيل الموقف النفسي وتصويره بالإيحاء لا التصريح.

فالشعر لا يكون شعرًا إلَّا بتمثيل الموقف النفسي وتصويره بالإيحاء لا بالتصريح، فماذا يعني التليسي بالإيحاء؟ وماذا يشمل؟ وما أهميته للعمل الشعري؟

يقرِّر التليسي أنَّ "قوة الشعر تتمثَّل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجرَّدة، ولا في المبالغة في وصفها فالإيحاء –بذلك– يضفي على الشعر شاعريته، بل لا يصح أن نُطْلِق على العمل الفني أنَّه شعر إلَّا بتوافر الإيحاء –كعنصر متمِّم وجوهري للشعر بعد الوجدان.[40]

ويرى أنَّ مدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها من خلال قوة التصوير، ويُضَافُ إليها العنصر الموسيقي الذي يضيف إلى الإيحاء، ويقوِّي من شأن التصوير، ولكنه وحده لا يكفي فارقًا بين الشعر والنثر، فالكلام المنظور إذ خلا من الإيحاء ومن التعبير عن التجربة، ولم تتوافر له قوة التصوير لا يدخل في الشعر، "فالإيحاء والتصوير إذا انعدما في القصيدة صارت نظمًا، وفقدت روح الشعر، كما أنَّهما قد يوجدان في بعض فقرات في النثر، فتكون له حينئذٍ صيغة الشعر.[41]

ويعبِّر عن أهميَّة الإيحاء في العمل الشعري كذلك بقوله: "كمال الشعر في الإيحاء بما يزخر به من شعور أو عاطفة، يلجأ في الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائيَّة للغة في تعبيراتها الدلاليَّة والموسيقيَّة".

يوحي التعبير في الشعر بمدلولات –كما يقرِّر – ليست منطقيَّة في جوهرها ولا وضعيَّة في اللغة، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صورة إيحائيَّة، يعيد الشاعر من خلالها إلى الكلمات قوة معانيها التصويريَّة الفطريَّة في اللغة، وبعبارة أكثر دقة فالشاعر يستثمر خصائص اللغة بوصفها مادة بناءة؛ فيعتمد على ما فيه قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويريَّة الخاصة به.[42]

ثانياً: قضايا نقد الشعر عند خليفة التليسي في إطار اتجاهه الحداثي:

انطلاقًا من تصور خليفة التليسي السابق لماهيَّة الشعر تتعدَّد القضايا التي ينقد الشعر في ضوئها، ولعلَّ أبرز هذه القضايا –في رأي الباحث– أربعة هي: التجربة والوحدة والصورة والموسيقى، وهذه العناصر الأربعة هي المتطابقة تماماً مع تصوره السابق عن ماهيَّة الشعر، ويحسن إفراد كل واحدة منها بشيء من التفصيل؛ للتعرُّف على مدى فهم التليسي لكل عنصر منها، ومدى أهميتها كذلك في منظوره.

1- التجربة:

مادام ميدان الشعر عند التليسي هو الأحاسيس الوجدانيَّة، ومادام الشعر بذلك تأملاً نفسيًا يعبر فيه الشاعر عن ذاته، حتى ولو كان الموضوع الذي يتناوله مستمدًا من العالم الخارجي المحيط به، مادام الأمر كذلك يصبح اهتمامه بالتجربة الشعريَّة أمرًا طبيعيًا.

وأول ما يمكن الوقوف عنده هو مفهوم التجربة عنده؛ إذ يقرِّر أنَّ التجربة هي "الصورة الكاملة النفسيَّة أو الكونيَّة التي يصوِّرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرًا ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني، لا إلى مجرَّد مهاراته في صياغة القول ليعبث بالحقائق، أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم". (43)

فالتجربة الشعريَّة بذلك "يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا فى أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجى، فتتمثَّل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثَّل في النفس أو في الفرد إزاء الأحداث التي تحيط به.(44)

فالشاعر إذن -عنده- يعبر عمَّا في نفسه في تجربته، سواء كانت تعبيرًا عن حالة من حالات النفس أم موقف إنساني يتمثَّله، ولكن هل تعتبر التجربة بذلك بعيدة عن الفكر؟

فمهما تكن التجربة عاطفيَّة شعوريَّة، فإنَّها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها، وينظمها، ويساعد على تأمُّل الشاعر فيها؛ إذ إنَّ التعبير الشعري منافٍ للتعبير المباشر، ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى تصير أفكاره الذاتيَّة موضوعيَّة بأن يجعلها موضوع تأمله. (45)

يستنتج التليسي إذن أنَّ لكل تجربة شعريَّة ناحيتين: الأفكار والخواطر المجرَّدة، ثم العمليَّة نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة، معتمدة على تكرار الوزن والنعمة والقافية والحركة الموسيقيَّة مع مزاوجتها بالعواطف والأفكار؛ ومن ثم فلكل تجربة شعريَّة عناصر مختلفة من فكريَّة وخياليَّة وعاطفية يتخذ منها الشاعر موادًا تصوريَّة يستعين بها على جلاء صوره. (46)

هذا هو جوهر التجربة الشعريَّة عند التليسي، فهي إفضاء بما في نفس الشاعر، وبالحقيقة كما هي في خواطره وأفكاره، ويسلمنا إلى نتيجة مترتبة على ذلك، وهي محور التجربة الشعريَّة.

فما دامت التجربة تنمّ عن عميق شعور الشاعر وإحساسه، ويرجع فيها إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني يصبح محورها لذلك هو الصدق، ولا شيء غيره عند التليسي

وحتى لا يضيق مجال التجربة الشعريَّة نتيجة لفهم بعض الشعراء للصدق في التجربة فهمًا خاطئًا يبيِّن أنَّه ليس ضروريًا- لكي يُوصَف الشاعر بالصدق- أن يعاني التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها وآمن بها، ولابد أن تعينه دقَّة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال حتى يخلق تجربة يصورها عن قرب على الرغم من أنَّه لم يخض غمارها بنفسه، ويدخل فى إطار ذلك أيضًا أن يخلق الشاعر بلادًا خياليَّة أو عصراً خياليَّاً في أحلامه.(47)

والتليسي – في رأى الباحث- بهذا التوضيح يظهر سعة أفق في فهم الصدق في التجربة الشعريَّة، وعدم قصرها على ما يعانيه الشاعر فقط في حياته الشخصيَّة، وإنَّما من الممكن أن يُخْبَر بحادثة ما لم يرها، ولكن ينفعل بها ويساعده خياله على خلق تجربة شعرية صادقة، فهو يفرق بذلك بين التجربة الحياتية المباشرة والتجربة الشعرية، ويوسّع بذلك مفهوم التجربة الشعرية؛ مما ينم على تفكير نقدي خصب.

ويعالج كذلك من خلال فهمه للصدق في التجربة نقطة في غاية الأهميَّة، وهي موضوع التجربة، بمعنى هل يكفى أن يكون موضوع التجربة عظيمًا كي نثني عليها، أويكون موضوعها هيّن الشأن كي نحطّ من قدرها؟

فلا يمكن تحديد موضوعات لتكون شعريَّة بطبيعتها، وأخرى لتكون خارجة عن نطاق الشعر، فقد ينفذ الشاعر ببصيرته ليرى- خلال ما يبدو تافهًا في بادئ الأمر- ما ينم على مسائل نفسيَّة أو مشكلة اجتماعيَّة، أو يرى فيه مجالاً لتصوير فني رائع يبين عن مشاعره أو عواطفه.(48)

ومن هنا لا سبيل إلى الحكم على الموضوع إلا بحسب ما عالجه الشاعر من جهة قوة التصوير، ثم من جهة قوة المعاني وجلالها، فقد يقصر شاعر في موضوع عظيم لضعفه، ويجلِّي آخر في موضوع يبدو للوهلة الأولى ضعيفًا في شاعريته.

ونظرته تلك لموضوع التجربة – في رأي الباحث – نظرة عميقة، فلا يهم إن كان الموضوع عظيمًا أو هيِّنًا، ولكن المهم صدق الوجدان وعمق التصوير.

والتليسي بذلك يحافظ للشاعر على حريته بعدم التقييد بالقيم الاجتماعيَّة التحكميَّة التى لا مبرر لوجودها، ولكنه في الوقت ذاته يطالبه بعدم الابتذال الذي ينزل بالشعر من عليائه، ويجعله خادماً للغرائز الدنيئة، وهو موقف يُحْمَد له؛ إذ يحافظ على مكانة الشعر والشاعر في آن واحد.(49)

وهكذا تتضح ممَّا سبق الأصول الثابتة للتجربة الشعريَّة في فكر التليسي، فهي صورة نفسيَّة يفضي فيها الشاعر بعميق شعوره وإحساسه عمَّا يختلج في نفسه أو إزاء الأحداث الخارجيَّة المحيطة به، شريطة أن يكون

صادقًا في ذلك، صادراً عن اقتناع فني، وليس ضروريًا أن يعاني الشاعر تجربة حياتيَّة مباشرة لكي ينتج لنا تجربة شعريَّة حقه، بل يكفي إيمانه بما يقول، وصدق ملاحظته، وعمق تصويره لإنتاج تجربة شعريَّة حقة، وشعر المناسبات بذلك يجعل الشعر مهنة أو دعاية، كما أنَّ موضوع التجربة في ذاته غير مهم، وإنَّما المهم صدق الوجدان وعمق التصوير، وعلى الشاعر أن يترفع عن وصف الغرائز الدنيا والعواطف المسفة في تجربته الشعريَّة، وحتى لا يكون الشعر مبتذلاً، وهذا كله في رأى الباحث – من أعمق ما قيل عن التجربة الشعريَّة في النقد الحديث.

2– الوحدة العضوية:

سبق بيان تقييم التليسي للوحدة العضويَّة، ومدى توافرها في الشعر العربي القديم ومدى فهم النقد العربي القديم لها، وانتهى بنا البحث في هذه المسألة إلى تأكيده عدم توافر الوحدة في القصيدة العربيَّة القديمة، وإنَّما هي معرض لحشدٍ من الأغراض المتعدِّدة التي لا صلة بينها، وتأكيده كذلك عدم فهم النقاد العرب للوحدة العضويَّة، وأنَّهم تخيّروا فكرة الوحدة العضويَّة سبيلاً لإقرار مفهوم يناقض تمام المناقضة مفهوم الوحدة في القصيدة كما يفهمه المثقفون جميعاً اليوم ، وهذا المفهوم الحديث الذي يقدِّمه التليسي هو ما يتناوله الباحث هنا .[50]

يرى كولردج أنَّ أسمى درجات الجمال أن نرى المتعدِّد منسجماً في وحدته، فالقطعة المفكَّكة التي لا تروقنا أجزاءها ليست قصيدة معترفاً بها، فتناسق أجزاء القصيدة وارتباط عناصرها معاً برباط لا ينفصم يؤدِّي إلى وحدة العمل الفني، فأجزاء القصيدة لابد أن تتساند فيما بينها ويفسر بعضها بعضًا وينسجم كل على قدره مع الغرض. [51]

فالصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقة للواقع ومهما عبَّر عنها الشاعر بدَّقة ليست هي الشيء الذي يميِّز الشاعر الصادق، وإنَّما تصبح الصور معياراً للعبقريَّة الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة، أو حينما تتحوّل فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، أو أخيراً حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانيَّة وفكريَّة.[52]

فعبد الرحمن شكري – في مقدِّمة الجزء الخامس من ديوانه – قدَّم مفهومًا للوحدة العضويَّة في القصيدة، ويمكن التعرُّف على هذا المفهوم من خلال بعض النصوص. يقول شكري: " ينبغي أن ننظر للقصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة ".[53]

وله نص آخر يقول فيه أيضاً : "مثل الشاعر الذي يُعْنَى بإعطاء وحدة القصيدة حقَّها مثل النقاش الذي يجعل كل نصيب من أجزاء الصورة التي ينقشها نصيباً واحداً، وكما أنَّه ينبغي للنقاش أن يميِّز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميِّز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير".[54]

وهذه النصوص معبِّرة عن فهم حقيقي للوحدة العضوية – كما يتطلبها النقد الحديث والمازني كذلك يعبِّر عن فهمه لكُنْه الوحدة العضويَّة في القصيدة، وذلك إذ يقول: "الشعر ككل كائن حي، ولو أنَّا أخذنا رأسي رجل فغرزناه بين كتفي رجل آخر، وأقمنا ذلك كله على ساقي إنسان ثالث، لما وسعنا أن نخرج من هذه الأشتات الملفقة آدميَّاً حياً، وإنَّما الإنسان إنسان بالحياة الشائعة فيه، والدم المتدفق في عروقه وشرايينه، وكما أنَّ الرأس وحده أو الساعد أو الصدر أو القلب ليس بالإنسان، بل الإنسان هو الجملة بما تنطوي عليه من الحياة، والكل بما هو شائع فيه وفائض به من الروح، كذلك البيت المفرد من القصيدة لا ينبغي أن يكون وحدة، وإنَّما الوحدة القصيدة كلها بما تنطوي عليه ويندمج فيها. [55]

يقر التليسي بأنَّ بالوحدة العضويَّة في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدَّم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيَّة، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدِّي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر. [56]

فالوحدة العضويَّة بهذا – في منظوره – تنتج من دوران القصيدة حول موضوع رئيسى لا تتعدَّاه، تدور حوله مشاعر غير متناقضة، وتكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة، تترتَّب فيها الصور والأفكار متسلسلة؛ حتى الوصول إلى خاتمة طبيعية لا يمكن ختام القصيدة إلَّا بها.

وهذا كله يبين مدى الصلة التي ينبغي أن تكون بين أجزاء القصيدة في منظور التليسي ، فهي صلة محكمة صادرة عن وحدة الموضوع والفكر فيه والمشاعر المنبعثة منه وما دامت الصلة محكمة على هذا النحو الذي يبينه يصبح استيفاء كل فكرة في النظم في موضعها المحدَّد لها من القصيدة قبل الانتقال إلى الفكرة التالية أمرًا ضروريًا لتحقيق تلك الوحدة، ويبين المقصود بذلك بأنَّه لا يصحّ الرجوع إلى الفكرة الأولى في القصيدة بعد الانتقال إلى فكرة أخرى، وإلَّا بدا الفكر مضطربًا واختلت بنية القصيدة. [57]

وهنا نصل إلى نقطة حاسمة في فهمه لمفهوم الوحدة العضوية، وهي حاسمة كذلك في التفريق بين فهمه من ناحية، وفهم العقاد من ناحية أخرى، ألا وهي نقطة المرونة في فهم الوحدة العضويَّة حيث يقرِّر التليسي بأنَّ

هناك فرقاً بين الوحدة العضويَّة في القصيدة، والوحدة العضويَّة في الشعر المسرحي وشعر الملاحم، فالثانية أرسخ ومقاييسها أوضح؛ لأنَّها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية أو الخرافة، وأثر ذلك في نفسيَّة الأشخاص وتوالي الأحداث، فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظرًا مسرحيًا إلى غير مكانه، أو جزءًا من الملحمة إلى غير موضعه، انهار العمل الفني من أساسه، أمَّا وحدة القصيدة فمقياسها ... ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصورة ... فقد تبدو بعض معالم الوحدة العضويَّة فيها غير ثابتة، ولكنها مع ذلك مبنيَّة على اعتبارات فنية يجب أن تلحظ في البنية العامة.[58]

ويبدو – من خلال ما سبق – أنَّ خليفة التليسي يرى ضرورة أن تكون لكل بيت في القصيدة وظيفة لا يقوم بها غيره، ولو حلَّ بيت محل آخر لضر ذلك بالوحدة واختل المعنى، في حين كانت الوحدة في القصيدة – في منظور غنيمي – أكثر مرونة؛ بحيث لو وضعت بعض الأجزاء أو الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة.

وهكذا يتضح ممَّا سبق أنَّ فهم خليفة التليسي للوحدة في القصيدة كان عميقاً، ومعبِّراً عمَّا تتطلبه هذه الوحدة، ولا يعكِّر صفو هذا الفهم – في رأي الباحث – سوى أمرين، أمَّا الأول فهو عدم إدراكه لاختلافه عن العقاد فيما يتعلَّق بمرونة الوحدة في القصيدة، والثاني إصراره على استخدام مصطلح (الوحدة العضوية) الذي لا يتناسب مع فهمه لطبيعتها في القصيدة . وتتبقي ملاحظة هنا، وهي أنَّ الباحث لم يستطع رصد أيَّة ممارسة عمليَّة لمفهوم خليفة التليسي السابق عن الوحدة في القصيدة، فليس هناك أثر لهذا المفهوم في نقده التطبيقي.

3–الصورة الشعريَّة:

مادامت ماهية الشعر – في منظور التليسي – تتلخَّص في أمرين هما الشعور والإيحاء، وما دامت غايته – تبعاً لذلك – هي الوقوع على تعبير إيحائي كامل كشفاً لحالة من حالات النفس، وما دام الإيحاء هو إيحاء بالصور، تصبح الصورة الشعريَّة ذات أهميَّة بالغة في نقد الشعر لدى التليسي.[59]

وانطلاقاً من وعي التليسي بفكر الحداثة في فهم الصورة الشعريَّة استطاع أن ينمِّي تصوُّرًا خاصًا به عن الصورة الشعريَّة – أهميتها وفلسفتها وسماتها الفنية، ولم يكن هذا التصوُّر تصوُّراً نظريًّاً وحسب، ولكنه طبقه عمليًّاً في نقده التطبيقي، وهو ما يدل على معادلته بين ما يعتقده وما يمارسه، وهو ما سيتضح فيما يلي – من خلال عرض هذا التصور .[60]

للصورة الشعريَّة أهميَّة كبرى في الشعر – في منظور التليسي، فروح الشعر هو التصوير للمشاعر، أي إيرادها في صور تبعد بها عن التجريد من ناحية، وعن السرد والتقرير من ناحية أخرى، ويقرِّر كذلك أنَّ الصور في الشعر

تقوم بدور الإقناع والتبرير، وهو ما يقابل الإقناع الفني بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعيًّاً في القصص والمسرحيات.(61)

وتقوم الصور الشعريَّة بدور الإقناع والتبرير باعتبارها الوسيلة الفنيَّة الجوهريَّة لنقل التجربة، فما التجربة الشعريَّة كلها إلَّا صورة كبيرة ذات أجزاء، والصورة جزء منها، ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنيًّاً وواقعياً.(62)

ومن هنا تصبح طرق التصوير الشعريَّة – في منظوره – بمثابة وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمِّقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معًا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعوري.(63)

وكل هذه النصوص تبيِّن أهميَّة الصورة الشعرية في منظوره، وضرورة توافرها في القصيدة الشعريَّة، فهي الوسيلة الجوهريَّة لنقل التجربة، فروح الشعر هو التصوير للمشاعر، والصور تقوم بدور الإقناع والتبرير.

ونصل الآن إلى الحديث عن السمات الفنيَّة في بناء الصورة الشعريَّة وتركيبها – في منظوره، تلك السمات التي لا يتم تقييم الصورة الشعريَّة إلا بها، ويمكن بيانها فيما يلي:-

1- التمثيل الحسي للمشاعر والعواطف:

يقرِّر التليسي أنَّ للصورة الشعريَّة وظيفة أساسيَّة، وهي التمثيل الحسي للتجربة الشعريَّة الكليَّة، وما تشتمل عليه من الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية. (64)

فالصورة الشعريَّة بذلك يجب أن تمثِّل – حسياً – فكرة أو عاطفة، ولو كان هذا التمثيل لأحاسيس تجريديَّة؛ ومن ثم يصبح للصورة بذلك جانب محسوس مستمد من الطبيعة – أي الواقع الخارجي – بما تشتمل عليه من مرئيَّات ومسموعات ومشمومات وغيرها، ولكن هل يكفي في بناء الصورة الاقتصار على التشابه بين الحسيَّات؟

يؤكِّد أنَّه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط هذا التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته؛ ومن ثم " كلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً. (65)

هذه هي أولى السمات الفنيَّة التي ينبغي توافرها – في منظور خليفة التليسي – في الصورة الشعريَّة، ولعلَّها أهمها عنده، فالصورة تمثِّل جوانب محسوسة كثيرة، ولكنها ليست تشابهاً حسيًّاً وحسب، وإنَّما هي مرتبطة بجوهر

الشعور، فالتمثيل الحسي ليس مطلوباً في حد ذاته، أو بعبارة أخرى ليس غاية في ذاته، وإنَّما هو وسيلة للتعبير عن الشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته.

2– الإيحاء:

يرى خليفة التليسي أنَّ الإيحاء خاصة من خصائص التعبير الفنى؛ ومن ثم فهو إحدى السمات الرئيسيَّة التي ينبغي توافرها في بناء الصورة الشعريَّة.

فالصور الإيحائيَّة أقوى فنيًا من الصور الوصفيَّة المباشرة، إذ إنَّ للإيحاء فضلاً لا ينكر على التصريح فالوصف المباشر يضعف الدلالة، وهو دون الصور الإيحائيَّة، سواء كان ذا عنصر قصصي أم تعبيرًا موحيًا عن الحالة، والإيحاء في ذلك يكتسب قوة فنيَّة تقربه من قوة الدلالة الموضوعيَّة في القصة والمسرحيَّة. (66)

والإيحاء بذلك هو إحدى السمات الفنيَّة التي يؤدِّي عدم وجودها إلى ضعف الصورة الشعريَّة من الناحية الفنيَّة. ونتيجة اهتمامه بالإيحاء فضَّل الاستعارة على التشبيه في الصورة الشعريَّة، فالاستعارة إذا حسن استعمالها للدلالة على الصورة أقوى إيحاءً من التشبيه؛ لما تتضمَّنه من سعة الدلالة وقوة التصوير. (67)

3–الانسجام وعدم التنافر:

مادامت الصورة الشعريَّة عند خليفة التليسي هي الوسيلة الفنيَّة الجوهريَّة لنقل التجربة، ومادامت التجربة الشعريَّة ليست إلَّا صورة كبيرة ذات أجزاء، والصورة جزء جوهرى منها، فمن الضروري حينئذٍ أن تتآزر الصورة مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنيًّا وواقعيًّا. والصورة بذلك يجب أن تكون عضوية في التجربة الشعريَّة وتؤدِّي وظيفتها في إطار تلك التجربة. (68)

وتكون الصورة كذلك بأن تكون الصور الجزئيَّة مسايرة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء، ثم تنتهي إلى نتيجتها الطبيعيَّة التي تؤلف وحدتها العضويَّة النامية. (69)

وبهذا تصبح لكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى في إحداث الأثر الذي يهدف إليه الشاعر، فتؤدِّي الصور الجزئيَّة وظيفتها في نطاق وحدة العمل الشعري.

ولا شك في أنَّ هذه السمة التي تعتبر لدى التليسي من السمات الأساسيَّة للصورة مرتبطة بفهمه للوحدة في القصيدة الشعريَّة، وما يجب أن تكون عليه –كما سبق، فالحرص على توافر هذه السمة في الصورة إنَّما هو حرص على وحدة العمل الشعري ككل بجميع أجزائه التي تنطوي تحته. (70)

ينبغي إذن أن يتوافر في الصور الشعريَّة التناسق والانسجام، وتبتعد عن التنافر والاضطراب، وعدم عضويَّة الصورة في التجربة الشعريَّة أو عدم ترابط الصور الجزئيَّة هما الباعثان لتنافر الصور الشعريَّة واضطرابها.

وهكذا فالتناسق والانسجام وعدم التنافر من سمات الصورة الشعريَّة في منظور التليسي، ويأتي هذا الانسجام من خلال ترابط الصور الجزئيَّة معاً وعدم تنافرها، وكذلك عدم تنافي الصورة الكلية وتلك الصور الجزئيَّة مع الشعور العام أو الفكرة الرئيسة للقصيدة، ومن هنا فحتى لو كانت الصور فاتنة وجميلة في ذاتها فليس ذلك دافعاً للقول بجودتها، وإنَّما تنبع الجودة من عدم التنافر والاضطراب بين الصور الجزئيَّة في القصيدة بين بعضها والبعض الآخر، أو بينها وبين التجربة الشعريَّة للقصيدة ككل، وهذه السمة الرئيسة للصورة الشعريَّة تظهر كذلك في ونقده التطبيقي.

4–الموسيقى:

مادام الشعر – في منظور التليسي – فنَّاً يخاطب المشاعر والأحاسيس، ويغوص في أعماق النفس والحياة، ومادام الشعر كذلك تعبيرًا عن هذه الأحاسيس الوجدانيَّة في لغة موحية إيحاء عميقاً تصبح للموسيقى أهميَّة كبرى – في منظوره – طالما كانت من أبرز وسائل الايحاء، وطالما كانت أشد العناصر التصاقاً بالعواطف والأحاسيس. (71)

ولم يكن التليسي – بطبيعة الحال – الناقد الوحيد الذي اهتم بالموسيقى الشعريَّة، وإنَّما شاركه في هذا الاهتمام معظم النقَّاد المعاصرين؛ ولأجل هذا كثر الجدال بينهم حول جدوى الموسيقى التقليديَّة ومدى الحاجة إلى شعر جديد موسيقى غير تقليديَّة، وهي القضيَّة التي شغلت أذهان النقَّاد جميعاً، ولم تخل الساحة النقديَّة من آراء حولها تلك القضيَّة بين مؤيِّد ومعارض، وكان له –كغيره من النقَّاد – موقفه من تلك القضيَّة الشائكة وغيرها من قضايا موسيقى الشعر. (72)

النتائج:

وقد استطاع الباحث تحديد سبع دعائم رئيسة، تبرز بوضوح النظريَّة النقديَّة عنده، وهذه الدعائم ظهرت في مقدِّماته المنهجيَّة لمؤلفاته النقديَّة، وفي مقولاته النقديَّة المتناثرة كذلك في مواضع عدة من هذه المؤلَّفات من جانب، كما انعكست أيضاً على دراساته النقديَّة التنظيريَّة والتطبيقيَّة من جانب آخر، وقد رأى الباحث أن تكون تلك الدعائم في جانبيها وهذه الدعائم هي:

أولاً: النقد الأدبي علم يقوم على شرح الأعمال الأدبيَّة وتفسيرها:

تُعَدُّ هذه هي الدعامة الأولى للنظريَّة النقديَّة عند التليسي، وهي أهم دعائمها على الإطلاق، وترجع هذه الأهميَّة إلى سببين: أمَّا السبب الأول فهو كونها هي المحدِّد الأساسي لرؤيته لماهيَّة النقد الأدبي؛ ومن ثم فبقيَّة الدعائم مرتبطة بها، ونتيجة لها، ويتمثَّل السبب الثاني في أنَّ ما تمثِّله هذه الدعامة من بيان لمفهوم النقد، واعتباره علماً لا فناً، لا يزال يكثر فيها الجدال والنقاش في عهده وبعده؛ ومن ثم تبدو قيمة تقديم تلك الدعامة.

ثانيًا: الربط بين التنظير والتطبيق:

تُعَد هذه هي الدعامة الثانية من دعائم النظريَّة النقديَّة عند التليسي، والربط بين التنظير والتطبيق من بديهيات النقد الأدبي المعاصر، فقد كانت الدراسة النقديَّة إمَّا تطبيقيَّة صرف، تعتمد على نقد النصوص الأدبيَّة نقداً مدرسيًّاً يعتمد في أكثر الأحوال على الذوق والإحساس الشخصي للناقد، وإمَّا نظريَّة صرف تقدم نظريَّات تجريديَّة عامة، لا ترتبط بحال بأيَّة تطبيقات عمليَّة على نصوص أدبيَّة، وكانت أغلب الدراسات من النوع الأول التطبيقي، أمَّا النوع الثاني فقليل للغاية، لا يكفي لتغطية جميع جوانب النقد التنظيري.

انطلاقاً من وعي التليسي بهذه الحقيقة ترسَّخت في تفكيره النقدي ضرورة الربط بين التنظير والتطبيق، مع إعطاء اهتمام أكبر بالنقد التنظيري؛ لضعف الوعي العام بهذا الجانب النقدي المهم، على الرغم من أهميته القصوى للعمليَّة النقديَّة.

ثالثاً: الارتباط الوثيق بين الماضي والحاضر:

تُعَدُّ هذه هي الدعامة الثالثة من دعائم النظريَّة النقديَّة عند التليسي، والحديث عن العلاقة بين الماضي والحاضر في النقد الأدبي حديث شائك؛ وذلك لاختلاف فهم النقَّاد لهذه العلاقة وتشابك مفاهيمهم عنها، بصورة تجعل من الضروري بيان هذه الدعامة ومدى اعتناق غنيمي لها، وكيفيَّة انعكاسها على دراسته النقديَّة.

رابعًا: العناية بالمقارنة في سياق الدراسة النقديَّة:

تُعَدُّ هذه هي الدعامة الرابعة من دعائم النظريَّة النقديَّة لدى خليفة التليسي، وعنايته بالمقارنة في سياق الدراسة النقديَّة من أهم ثمار ريادته للدرس الأدبي المقارن في العالم العربي. ولاهتمامه بالمقارنة فلسفة خاصة به في رؤية النتاج الأدبي – والنقدي تبعاً له — بصفة عامة وفي رؤية نتاجنا الأدبي بصفة خاصة.

خامسًا: عدم التمركز حول نظريَّة واحدة يفسر الأعمال الأدبيَّة من خلالها وحدها:

تُعَدُّ هذه هي الدعامة الخامسة من دعائم النظريَّة النقديَّة عند التليسي وهي مرتبطة بالدعامتين السابقتين، ونتيجة تلقائية مترتبة عليهما.

فالناقد الذي يؤمن بضرورة الارتباط الوثيق بين الماضي والحاضر، وتأثير كل منهما في الآخر، ويؤمن بضرورة المقارنة في سياق دراسته النقديَّة، بما يساعد على توجيه الأعمال الأدبيَّة – موضع النقد – وغنائها فنيًّاً، الناقد الذي يؤمن بذلك لابد ألَّا يركن إلى مذهب محدَّد يكون هو المرجع الوحيد في تفسيره للعمل الأدبي؛ حتى وإن اعتنق هذا المذهب، فسعة أفق هذا الناقد وعمق نظرته تجعله يستفيد من غيره من المذاهب استفادته من المذهب الذي يعتنقه؛ حتى يضمَّن تفسير الأعمال الأدبيَّة تفسيراً سليماً.

هذا هو حال التليسي في عدم تمركزه حول مذهب محدَّد يفسِّر من خلاله وحده الأعمال الأدبيَّة ويحللها، ولم تتضح آثار هذه الدعامة وانعكاساتها على تفكيره النقدي وحسب، وإنَّما صرح هو نفسه بذلك.

سادسًا: المزج بين الذاتيَّة والموضوعيَّة في العمليَّة النقديَّة:

تُعَدُّ هذه هي الدعامة السادسة من دعائم النظريَّة النقديَّة عند التليسي، وهذه الدعامة ذات أهميَّة كبرى في بيان عمل الناقد حيال العمل الأدبي الذي ينقده، وإن يكن القول بالمزج بين الذاتيَّة والموضوعيَّة فيما يتعلَّق بعمل الناقد من بديهيَّات النقد الأدبي في عصرنا الحالي؛ إلَّا أنَّ الأمر لم يكن كذلك في عهده، فقد كان كثير من النقَّاد يتعاملون مع النصوص الأدبيَّة من خلال ذوق شخصي وذاتيَّة محضة، بعيداً عن الموضوعيَّة التي تتطلبها العمليَّة النقديَّة.

وانطلاقاً من وعيه بذلك، وانطلاقاً كذلك من فهمه للنقد الأدبي بأنَّه علم من العلوم الإنسانيَّة، له مبادئ وأسس، ولكنها ليست لها قوة القوانين ولا حتميَّة العلوم التجريبيَّة —كما سبق في الدعامة الأولى، حرص حرصاً شديداً على تأكيد أهميَّة المزج بين الذاتية والموضوعيَّة في العمليَّة النقديَّة.

سابعاً: تصوُّره عن ماهيَّة الأدب:

ومن هنا يتضح أن الأدب — في منظوره — لا قيمة له إذا كان تعبيراً مباشراً، فالعلاقة بينه وبين الخلق، ليست صريحة ولا مباشرة؛ ولذلك يتضح أنَّ "كل إنتاج في الأدب لا تكتمل مقوماته الفنيَّة وأساسه الجمالي، حين تبرز فيه الغاية، ويتضح المغزى منفصلاً عن بنائه الفني، ويولع كاتبه بالبرهنة، فإنَّه حينئذٍ سرعان ما يفقد مكانته، لا من حيث قيمته الفنيَّة فحسب، بل من حيث أثره في البرهنة ذاتها، على حين يجود العمل الأدبي الصادق العميق حين يوحي ببنائه الفني لا بالتعبير المباشر، فيعمِّق في صوره ونتائجه وأثره متى فُهم حق الفهم.

الهوامش والتعليقات:

([1]) لوفابر هنري: ما الحداثة: ترجمة كاظم جهاد، ابن رشد، بغداد، 1983، ص 8.

([2]) بنيس محمد: حداثة السؤال: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص 109.

([3]) ياسين السيد: موت عصر الحداثة، مجلة القاهرة، عدد 129، اغسطس 1993، ص 44.

([4]) برادبري مالكوم وماكفارلين جيمس: حركة الحداثة، الجزء الأول، ترجمة عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص14.

([5]) التريكى فتحى ورشيدة: فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومى، بيروت، 1992، ص15.

([6]) وليامز – رايموند: طرائق الحداثة ضد المتآمرين الجدد: ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو/ جزيران، 1999،ص1.

([7]) برادة محمد: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، مجلد 4، عدد 4، القاهرة، 1984، ص 15-16.

([8]) لوفابر هنري: ما الحداثة: ترجمة كاظم جهاد، ابن رشد، بغداد، 1983، ص 8.

([9]) بنيس محمد: حداثة السؤال: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص 109.

([10]) الكيلاني مصطفى: مأزق المجتمع البطريكي وحاجتنا إلى النقد الحضاري، أسئلة الحداثة العربية في فكر هشام شرابي، مجلة التبيين، العدد4 ، 1995، ص 99.

([11]) سواء في مجال النقد الأدبي، أو في الفلسفة أو علم الإجتماع أو العمارة، نذكر على رأس هؤلاء الناقد الأمريكي المصري الأصل " إيهاب حسن " الذي يعد المؤرخ لحركة "ما بعد الحداثة" خلال عشرين سنة، وله كتاب بعنوان "التحول ما بعد الحداثي"، "مقالات في نظرية ما بعد الحداثة وثقافتها"، نشر عام 1987. السيد ياسين: موت عصر الحداثة، مجلة القاهرة ص 45.

([12]) اركون محمد: الإسلام و الحداثة، مجلة التبيين، العدد 2-3، 1990 ص 21-22.

([13]) نفسه، ص 221.

([14]) نفسه، ص 222.

([15]) نفسه، ص 197.

([16]) عبد الله عبد اللاوي: عن التراث والحداثة والفكر العربي المعاصر، مجلة التبيين، العدد5، الجزائر1992 ، ص 34.

([17]) هاشم صالح: حول مفهوم الحس التاريخي، وضرورة تنمية الإدراك لمعنى التفاوت التاريخي بين العرب و الغرب، مجلة الوحدة، العدد 81، جويلية 1991، ص 16.

([18]) الجابري محمد عابد: التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص33.

([19]) شرابي هشام: البنية البطريكية، بحث في المجتمع العربي المعاصر دار الطليعة. بيروت 1991، ص12.

([20]) الكيلاني مصطفى: أسئلة الحداثة العربية في فكر هشام شرابي، ص 92.

([21]) نفسه، ص 92.

([22]) نفسه، ص 93-94.

([23]) الحداثة عبر التاريخ، مدخل إلى نظرية: إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.

([24]) فلسفة الحداثة: مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992.

([25]) النقد والأدب: مع دليل ببليوغرافي ،دار الطليعة، بيروت 1983.

([26]) الرواية العربية والحداثة: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1993.

([27]) نذكر منهم عبد الرحمان منيف، ادوارد الخراط، و الليس خوري، مطاع الصفدي، واسيني لعرج،جبرا إبراهيم جبرا، هاني الراهب، أحمد يوسف، نبيل سليمان، حليم بركات، عماربلحسن، رضوى عاشور، حنامينا وادونيس، وغالب هلسا وغيرهم... وسنعود إلى أغلبهم في الفصل القادم الخاص بالرواية.

([28]) ينظر فتحي ورشيدة التريكي: فلسفة الحداثة. مركز الإنماء القومي، بيروت 1992، ص30.

([29]) نفسه، ص31.

([30]) جابر عصفور: "مقدمة" مجلة فصول، مجلد4، عدد2، شتاء وربيع 1984.

([31]) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص 7- 8.

([32]) نفسه، ص13.

([33]) جواد الطعمة صالح: الشاعر العربي المعاصر، ومفهوم الحداثة، ص 16.

([34]) حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص243.

([35]) عبد اب القويري ، دراسات في الأدب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1986، ص 164.

([36]) خليفة محمد التليسي رحلة عبر الكلمات، خليفة محمد التليسي، مطابع الثورة العربية، طرابلس 1976

([37]) لأعمال الشِعرية الكاملة للوركا، الدار العربية للكتاب، 1991.

([38]) خليفة محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1991.

([39]) خليفة محمد التليسي رفيق شاعر الوطن، ، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1988.

([40]) خليفة محمد التليسي رفيق شاعر الوطن، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1988.

([41]) خليفة محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1991.

([42]) محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات، الدار العربية للكتاب، طرابلس تونس 1991.

([43]) خليفة محمد التليسي رفيق شاعر الوطن، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1988.

([44]) مصطفى محمد جحيدر خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا، ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1986.

([45]) خليفة محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1991.

([46]) سالم محمد العواسي اتجاهات النقد الأدبي في ليبيا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، إصدارات مجلس الثقافة العام، سرت، 2020.

([47]) محمود قاسم ، خليفة التليسي الإبداع والمعرفة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1996.

([48]) خليفة محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، طرابلس تونس 1991

(49) خليفة محمد التليسي رفيق شاعر الوطن، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1988.

(50) خليفة محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1991.

(51).جيهان السادات أثر النقاد الإنجليز في النقاد الرومانسيين في مصر، ص 261، ص 264، ص 265.

(52) مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف بمصر، 1988; ص168.

(53) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، 2008 ص 57.

(54) المرجع السابق ص57.

(55) أثر النقد الإنجليزى في النقاد الرومانسيين في مصر، ص 267، نقلاً عن: صندوق الدنيا، ص 230.

(56) خليفة محمد التليسي رفيق شاعر الوطن، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1988.

(57) مصطفى محمد جحيدر خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1986.

(58) خليفة محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات ، خليفة محمد التليسي، الدار العربية.
للكتاب، طرابلس، تونس 1991.

(59) محمود قاسم، خليفة التليسي الإبداع والمعرفة، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، 1996.

(60) خليفة محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، طرابلس تونس 1991

(61) خليفة محمد التليسي رفيق شاعر الوطن، ، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس 1988.

(62) محمود قاسم، خليفة التليسي الإبداع والمعرفة، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، 1996.

(63) مصطفى محمد جحيدر خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1986.

(64) محمود قاسم ، خليفة التليسي الإبداع والمعرفة، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، 1996.

(65) الطاهر بن عريفة التعريف بالأدب الليبي، منشورات دار الحكمة، طرابلس، 1997.

(66) مصطفى محمد جحيدر خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1986.

(67) خليفة محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، طرابلس تونس 1991.

(68) مصطفى محمد جحيدر خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1986.

(69) خليفة محمد التليسي، مختارات من روائع الشعر العربي المفردات، الدار العربية للكتاب، طرابلس تونس 1991.

(70) محمود قاسم ، خليفة التليسي الإبداع والمعرفة، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، 1996.

(71) خليفة محمد التليسي رفيق شاعر الوطن، الدار العربية للكتاب، طرابلس تونس 1988.

(72) محمود قاسم ، خليفة التليسي الإبداع والمعرفة، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، 1996.