



جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المثنى / كلية التربية للعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

المرجعيات الثقافية للفكر النقدي عند طراد الكبيسي

رسالة تقدمت بها الطالبة

ولاء حميد نعمة

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة المثنى

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

مُحمَّد فليح حسن الجبوري

٢٠١٩ م

١٤٤١ هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
(وَأَنْ لَّيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى)
صدقَ اللهُ العظيم

سورة النجم، الآية ٣٩

إهداء

الى صغيري عليّ؛ ومن يُشبهه في الناس..

ولاء

قائمة المحتويات

ت	الموضوع	الصفحة
١	قرآن كريم	
٢	إهداء	
٣	المقدمة	أ - ث
٤	التمهيد: مفهوم المرجعية والناقد	١٢-١
٥	الفصل الاول: المرجعية التراثية	٧٠ - ١٣
٦	المبحث الاول: (مرجعية الفكر النقدي)	٣٣ - ١٣
٧	المبحث الثاني: (مرجعية القراءة النقدية)	٥٣ - ٣٤
٨	المبحث الثالث: (مرجعية التنظير النقدي)	٧٠ - ٥٤
٩	الفصل الثاني: المرجعية الغربية	١١٥ - ٧١
١٠	المبحث الاول: (اثر الفكر النقدي الغربي في الخطاب النقدي عند طراد الكبيسي)	٨٦ - ٧١
١١	المبحث الثاني (مرجعية القراءة)	١٠١ - ٨٧
١٢	المبحث الثالث (المفاهيم النقدية الغربية)	١١٥ - ١٠٢
١٣	الفصل الثالث: المرجعية الذاتية	١٦٠ - ١١٦
١٤	المبحث الاول (بناء الذات نقدياً)	١٣١ - ١١٦
١٥	المبحث الثاني: (مرجعية التنظير النقدي)	١٤٣ - ١٣٢
١٦	المبحث الثالث: (مرجعية الاجراء النقدي)	١٦٠ - ١٤٤
١٧	الخاتمة	١٦٢ - ١٦١
١٨	قائمة المصادر	١٧٥ - ١٦٣
١٩	ملخص باللغة الانكليزية	A

المقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على اشرف الخلق محمد، وعلى آله
الطيبين الطاهرين.

اما بعد..

فيُعد توجه الدرس الاكاديمي العراقي إلى قراءة الذاكرة من أبرز توجهاته
المعرفية وأخطرها؛ فقراءة الذاكرة المعرفية والجمالية للامة تكشف عن عمق
وعبائها، وتحولات ثقافتها، وعلاقة هذا الوعي بالانسان والسلطة والمجتمع، فتُعد
قراءة الابداع قراءة لوجدان الأمة وما يتعلق به، وأثره في تكوين الذات الانسانية
الفردية والجماعية وهويتها الخاصة والجمعية.

والتوجه الى قراءة ذاكرة النقد، من أخطر التوجهات؛ لأنه يعيد معرفة العقل
الثقافي العراقي، ويكتشف جوانب تفكيره، وعلاقته بالإبداع الادبي الذي انصب عليه
هذا النقد، واختيار المرجعية الثقافية لهذا النقد جانب مهم آخر منه، يكشف عن جذور
المعرفة ومنابعها، ومصدر الاتجاهات التي شكلتها، وتأسس عليها بناؤها التام، من
العلاقة بالتراث وصورته في العقل المبدع، الى العلاقة بالغرب وتمثلاته ونظرياته،
الى العلاقة بالمعاصر من الحضارة والثقافة الراهنة، وتأثير الذات الفردية في بناء
افكارها ورؤاها ومنجزها المعرفي.

هذه الافكار كلها وتفصيلات أخرى تتفرع منها، دفعتنا إلى اختيار الكتابة في
هذا الموضوع، ومحاولة الكشف عن المرجعية الثقافية (لأبرز) مرحلة من مراحل
النقد الادبي الحديث في العراق، مرحلة تميزت بموجات ثقافية متعددة وكبيرة،
تحولات في الثقافة والسلطة والمجتمع والادب، تبدأ بمرحلة الستينيات وما رافقها من
حركة ثقافية هائلة.

وقد اخترنا ناقداً عراقياً له تجربة تكرست واستقرت، وتضحت ملامحها، هو
الناقد طرّاد الكبيسي، صاحب المشروع النقدي الذي بدأ منذ منتصف الستينيات في
القرن العشرين، وانتهى بعد العقد الاول من القرن الواحد والعشرين، كتب فيها كتباً
وابحاثاً ومقالات كثيرة، تناول فيها الشعر والنثر والثقافة والنقد ونظرياته، وقد قرأنا
له في هذا البحث خمسة وعشرين كتاباً، في آفاق النقد كلها، فمشروع الكبيسي يعد

مجلى واضح للنقد الادبي في العراق، وتكشف مرجعيته الثقافية عن جوانب مهمة في هذا النقد، اختصرتها هذه التجربة النقدية المكرسة الكبيرة.

اعاقت هذه الدراسة مشكلة، هي ان هذا النوع من الدراسات ينشغل بقراءة الخطاب وتحليله النقدي الخاص بالناقد بعمق وتأنى، لتفكيك الفكرة واللغة والكشف عن مرجعيته وما يتعلق بها، ويفضل في هذه الدراسات الانشغال بالمنجز النقدي المحدد فقط، لتصل الى نتائج محددة وواضحة مقصورة على مشروع محدد، لكن هذا التحديد يعزل المشروع النقدي عن المشاريع التي واكبته في النقد والثقافة، وما جايه من نقاد ومنظرين، فصارت الحاجة الى اكتشاف الافكار والمفاهيم والمصطلحات النقدية عند كثير من النقاد الآخرين، لكشف اثر النقد في مشروع الكبيسي واثره فيه، وعلاقته (بالعصر) النقدي وموازنته معه، وهذا قد يصرف الباحث والقارئ الى غير مشروع طراد الكبيسي ويقلل التركيز في القراءة النقدية له، كما انها دراسة تعالج مرجعيات الفكر النقدي عند هذا الناقد وليس الافكار نفسها، فلا يستطيع الباحث ان يناقش الناقد كثيرا في افكاره النقدية، فالبحث يتجه الى كشف المرجعيات الثقافية في الخطاب النقدي اكثر من اتجاهاه الى النقد نفسه.

واعتمدت الدراسة على مصادر متنوعة، ابرزها كتب الكبيسي وهي ثلاثة وعشرون كتابا، وكتب مهمة اخرى تناولت الابداع الادبي العراقي والعربي ونقده، لكتاب مجاليل للناقد، وآخرين سابقين له، وسواهم من اللاحقين، وقد دخلت في قراءتنا اطروحة دكتوراه تناولت (الخطاب النقدي عند طراد الكبيسي)، لكنها مسته مسأ خفيفاً، ولم تتعمق في قراءته، وقد تناولته في فصلين مختصرين فقط، ولم تكشف عن خطابه النقدي ونظريته ولغته ومرجعياته كما إن الباحث لم يتطرق الى اعمال الكبيسي النقدية كلها واكتفى بالكتب المنشورة، ولم ندخل الابحاث والمقالات المنشورة في الصحافة في بحثنا؛ لأنها اعمال جمعها في كتبه المنشورة فيما بعد، ومنها ما يخرج عن مجال النقد الادبي الى الكتابة الثقافية العامة، وهي مقالات كثيرة تحتاج الى بحث مستقل، هذا فضلاً عن أن اغلب مصادر النقد والادب العربيين في العراق وخارجه.

وجاء البحث في ثلاثة فصول وتمهيد وخاتمة، فأما التمهيد فقد اسميناه (مفهوم المرجعية والناقد)، وقد خصصناه لموضوعين، هما: مفهوم المرجعية الثقافية والناقد وما يحيط به، من حياته وما ناله من مكانة في النقد والشعر والثقافة، واما الفصل الاول فقد تناولنا فيه المرجعية التراثية، حاولنا كشف اثرها في تشكيل رؤى الناقد في الفكر والقراءة والتنظير، وهو في ثلاثة مباحث، واما الفصل الثاني، فهو في المرجعية الغربية، كشفنا فيه عن اثرها في الفكر النقدي للكبيسي، وهو في مباحث

ثلاثة ايضاً، واما الفصل الثالث، فهو في المرجعية الذاتية، وفيه ثلاثة مباحث كشفت عن تشكّل خطاب الكبيسي النقدي الذي ارتوى من منابع المرحلة الراهنة والفكر النقدي المعاصر والثقافة العربية والمحلية الراهنة، وهو في مباحث ثلاثة كذلك، ثم الخاتمة، وقد اشتملت على ابرز النتائج في الدراسة، تلتها قائمة بمصادر البحث.

ولم يكتمل هذا البحث ويستوي على صورته هذه الا بجهود طيبة من الاستاذ الدكتور محمد فليح الجبوري؛ فهو المُعلِّمُ المشرف عليه، والاستاذ الكريم صاحب الرأي السديد في البحث العلمي والدروس التي سبقته، له فضل القراءة والتوجيه والرعاية، اشكره شكراً جزيلاً وادعوا له بدوام التسديد والفلاح.

وادعوا الباحثين الاكاديميين الى زيادة البحث في الخطاب النقدي العراقي وذاكرته، لأنه منبع غزير للمعرفة والفكر الرصينين، لا سيما النُقَّاد العراقيين الذين اخطأهم الدرس الاكاديمي ولم يدركهم البحث.

واتقدم بالشكر الجزيل الى الاساتذة الفضلاء في قسم اللغة العربية في كلية التربية في جامعة المثنى، لما قدموه لنا من معرفة مشفوعة بخلق كريم ورعاية طيبة.

ولله الشكر والعرفان في اول الامر وآخره

الباحثة

التمهيد

مفهوم المرجعية

نتناول في هذا التمهيد قضيتين مهمتين في التأسيس للدراسة، هما المفاهيم الواردة في الرسالة من المرجعية ومفهومها ومصطلحها، من اجل التأسيس لعمل واضح في المصطلحات المدروسة، ثم الناقد من حيث قيمته في المشهد الثقافي والادبي والنقدي في بلاده في مرحلته التي انتج فيها خطابه النقدي، وآراء النقاد المجالين له فيه واثره في الحركة الشعرية والنقدية

اولاً: مفهوم المرجعية.

يأخذ مفهوم المرجعية معاني تتعدد بتعدد السياقات أو الحقول المعرفية التي يشتغل فيها، لذلك وجب علينا فك اشكالية المصطلح، وبيان معانيه على المستوى اللغوي والاصطلاحي واللساني، ثم معرفة معطيات المفهوم في الحقل الادبي والنقدي والثقافي.

١. في اللغة: المرجعية من رَجَعَ يَرْجِعُ رُجُوعاً وَرُجْعِي وَرُجْعَاناً وَمَرْجِعاً وَمَرْجِعَةً: انْصَرَفَ، وفي التنزيل " إِنَّ الى ربك الرُّجْعِي " أي الرُّجُوع، والمَرْجِعُ، مصدرٌ على فُعْلَى ، وفيه " إلى الله مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً " أي رُجُوعُكُمْ، ولا يجوز أن يكون هنا اسم مكان لأنه قد تعدى إلى، وانتصب عنه الحال، واسم المكان لا يتعدى بحرف ولا يُنصب عنه الحال^١، وعلى هذا تكون دلالة المرجع عند ابن منظور تأتي في وجهين: الاول، يعطي معنى الانصراف والحركة والرجوع، أي إِنَّ هناك حيزاً ومكان، والآخر؛ يستبعد معها الحركة أو تغيير المكان، وتذهب الى جانب معنوي فكري ليست متعلقة بالمادي.

وأما في المعجم الوسيط، فهناك دلالة أخرى أُضيفت الى الداليتين السابقتين، وهي الدلالة المعرفية والعلمية، يقول اصحاب هذا المعجم: " (المَرْجِعُ) : الرُّجُوع، وفي التنزيل العزيز " إلى الله مرجعكم جميعاً، فَيُنْبِئُكُمْ بما كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ " محلُّ الرجوع. والاصل. واسفل الكتف. وما يرجع إليه في علم أو ادب من عالم أو كتاب^٢، فهي عندهم تتجاوز فكرة الحركة الى ما هو اكبر، هي حركة معنوية وعودة الى غير المكان المادي فقط.

^١ . ينظر: لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د. ط، دت، مادة (رجع)، ١٥٩١.

^٢ . المعجم الوسيط، ابراهيم انيس وآخرون، مجمع اللغة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤، ٣٣١.

٢. في الاصطلاح: وأمّا في الجانب الاصطلاحي، فقد عرفه خليل أحمد خليل في معجم المصطلحات اللغوية، وربطه بالعلامة اللسانية، عندما قال: " يدل المرجع على ما تحيل إليه العلامة اللسانية، سواء في العالم الحقيقي (الواقع غير اللساني)، أم في عالم الخيال"^١، وجعل الدلالة تنفتح في مجال الالفاظ والنصوص على عوالم مختلفة تحيل اليها، موجودة واقعية، او من خيال مؤلف اللغة، وأمّا سعيد علوش، فيقصر المفهوم على ما هو غير لساني، فيعرف المرجع على إنه " حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة"^٢، أما مفهوم المرجعية عنده فيعني الـ " علاقة، بين العلامة وما تشير إليه"^٣، في سياقاتها كلها، الفكرية والثقافية والنصية، وهذه المفاهيم تشترك في حقيقة ارتباط المرجع بالعلامة اللسانية، وهذا بدوره يُحيل الى عالم خارجي حقيقياً كان أم خيالياً، يعود اليه صاحب الكلام، ويصير عنده منبعاً لما انتجه.

٢. المرجعية اصطلاحاً عند اللسانيين: يتسع مفهوم المرجعية، فينداح الى ما هو لساني لفظي ونصي وفكري ثقافي نقدي، وكما يأتي:

أ. الجانب اللساني: أما في الدرس اللساني الحديث، فالمرجع هو " الذي إليه يرجع اللفظ وتؤول إليه القضية"^٤، وهذا تحديد مهم في ربط الملفوظ بسابق له او مزامن، يرجع اليه في جوانب اللفظ والمعنى، وقد أكدت الدراسات اللسانية أنّ دي سوسير هو أول من حفز على البحث في قضية المرجع، بعد أنّ قسّم العلامة اللسانية الى دال ومدلول، إلا إن البحث والتركيز في تعريفه يؤكد على إن دي سوسير لم يحدد تلك الثنائية في الواقع إلا بوجود عنصر ثالث وهو المرجع^٥، و بما أنّ اللغة هي نظام تواصل يقوم بتسمية الاشياء بواسطة الالفاظ التي يسميها " دي سوسير" علامات لغوية، ولا يمكن تحديد محتوى هذه العلامات إلا بمساعدة تلك الاشياء التي تشكل مرجعاً لها، فالعلامة اللغوية لا يمكن أن تكون ذات قيمة إلا حين تحوّل أو ترجع نحو الشيء، إلا إن المرجع هو غير المدلول؛ لأن المدلول هو حاصل الجمع بين الشيء واسمه، أمّا المرجع هو حاصل الجمع بين الصورة السمعية أو البصرية (المقروءة) وبين المفهوم أو التصور الذهني، وهو ما تؤديه العلامة كلها ويسمى

^١ معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ١٢٢.

^٢ معجم المصطلحات الادبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥، ٩٧.

^٣ المصدر نفسه.

^٤ المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، مجموعة كتاب، ترجمة، عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠، ٩.

^٥ ينظر: مرجعيات بناء النص الروائي، عبد الرحمن التما، دار ورد الاردنية، ط١، ٣٨، ٢٧، ٢٠١٣.

بالمرجعية^١، وهذه العلاقة التي حددها دي سوسير بين الدال المدلول هي علاقة اعتباطية، أما "بنفست" وهو العالم اللساني، قد أرسى تصوراً بديلاً لتصور سوسير حول العلاقة بين الدال والمدلول، فقد أكد إنَّها علاقة ضرورية وليس اعتباطية، كما إنه يكشف عن الحد الثالث للعلامة اللغوية، وهو المرجع وربطه بعلاقة اعتباطية بالدال والمدلول^٢:

أما جاكبسون فقد أعطى "المرجع" أهمية خاصة عندما جعله جزءاً من النظام اللغوي، ولم يكتفِ جاكبسون في دراسته بإعادة الاعتبار للمرجع وحده، بل استبدل النظرة التبسيطية المغلقة القائمة على اعتبار اللغة نظاماً مجرداً ثابت الأركان، بمبدأ يراعي ديناميكية الشفرة، وقدرتها على مطاوعة مختلف الظروف الزمانية والمكانية الحافة بعملية التلفظ^٣.

وهذه الأفكار تفصح عن الوجود الفعلي للمرجع سواء في النظام اللغوي أو التركيب السياقي للنص، فالمرجعية تتكشف من عملية الجمع بين الدال والمدلول وما يحيط بهما، فهي إطار كبير يلف الدوال ومدلولاتها وسياقاتها ويعيد النصوص إلى أصول يحيل إليها، تكون مادية مكتوبة وتكون معنوية ذهنية غير موجودة، ماضية ومعاصرة، قريبة وبعيدة، تكشف عن أبعاد واسعة في اختيار الملفوظات من قبل الكتاب دون غيرها.

٢- الجانب النصي: وقام على هذا الاتجاه قضية التناص، في النقد النصي، وهو يحيل إلى مرجعيات النص المتعلقة بنصوص أخرى، "ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتناهى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"^٤، تكون له المرجعية النصية والفكرية، بطريقة فنية من الاحالة والانفتاح إلى معان عدة، في تفاعل خاص، ف"كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"^٥، بحسب جوليا كرسيفا أيضاً، فالتناص عمل يتمحور على مرجعية، وهو "عمل يقوم به نص مركزي، لتحويل عدة نصوص وتمثلها"^٦، فالنص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار وتتحاكي

^١ . ينظر: مفهوم المرجعية واشكالية تأويل النص، محمد خرماش، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، العدد ١٢، ٢٠٠٢، ٥٤.

^٢ . ينظر: مرجعيات بناء النص الروائي، ٤٠، ٤١.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٤٨.

^٤ . علم النص، جوليا كرسيفا، ترجمة فريد الزاهي: دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧، ٢١.

^٥ . الخطيئة والتكفير، عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦، ٣٢٢.

^٦ . التناص، المصطلح القيمة، حافظ المغربي، مجلة علامات في النقد، ج ٥١، م ١٣ / ١ مارس ٢٠٠٤، ٢٧٨.

وتتعدد^١، فالتنصص آلية مهمة واداة من ادوات القارئ لفهم النصوص وكشف احوالاتها الى مرجعيات واسعة متعددة.

٣- المرجعية الثقافية : أمّا في الجانب الادبي، فقد اتسع المفهوم، ليشمل الخلفية الثقافية التي تُكون عقلية الاديّب؛ لأنها تشكّل جزءاً من " التكوين الذاتي والنفسي للشاعر، مثلما هي جزء من التكوين الثقافي والفكري له"^٢، وهذا أمر مسلّم به، لدرجة تجعلنا نؤمن بأنّه لا توجد كتابة أدبية مهما اختلفت اجناسها، إلا وتحتكم، بشكلٍ أو باخر لخلفية معرفية مرجعية، ضمنية كانت أم تصريحية، تؤطرها وتحدد معالمها وغاياتها، فلا توجد كتابة تنطلق من فراغ، إلا إنها تبقى متفاوتة بين العمق والسطحية، بحسب اهتمام الكاتب ومجالات اشتغاله أو العمق الفكري له^٣.

وعلى هذا فإن اللغات" تحظى فضلاً عن وظيفتها في التواصل الاجتماعي بكونها مستودعاً دائماً لأفكار الامم، ومحفظة حافظة لخصائصها الروحية والمزاجية الناجمة عن ممارستها الاجتماعية والحياتية"^٤، فالإنسان يعبر عن الفكر بالمخزون اللغوي فيفصح عن مرجعيّاته التي يُحددها السياق او المدلول اللغوي، ويكشف عنها، لذا "ينبغي عندما نتحدث عن المرجعية في الخطاب الادبي، أن نتجاوز الاهتمام بالعلامات اللغوية الى الاهتمام بالوقائع الكلامية، أي الى النظام الذي يكونه الخطاب عبر سلسلة ملفوظات، فتنتقل- كما يقول " هلمسليف HJELMSLEV - " من النظام السيموطيقي semotique (دلالة العلامات اللغوية)، الى نظام السيمانطيقي semantique (دلالة التراكيب)، أي من طريقة للتدليل تُعتبر العلامة اللغوية هي الاساس، الى نظام خاص للتدليل يولده الخطاب"^٥.

وإذا انقلنا الى المجال الفكري، فإن المرجعية تعني " الخلفية الثقافية"^٦، وهي ترتبط بالنصوص وكتابتها على حد سواء، وهي تشكّل عقلية المؤلف، ولا يمكن أن نتصور العقل البشري من دون هذه المرجعيات الثقافية والخبرات التي تشكّل طاقة كامنة وباقية لدى الكاتب تترجم عبر الكتابة " فهناك مرجعيات متعددة يعود إليها المؤلف كلما شرع في كتابة العمل الادبي، وكلها تعود للذاكرة الفنية للكاتب واتساع

^١ . ينظر: اللغة الثانية، اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ٤٣.

^٢ . اثر التراث في الشعر العراقي المعاصر، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ١٩٩.

^٣ . ينظر: المرجعية النظرية لتجربة نزار الشعرية، عبد العالي بوطيب، ضمن كتاب المرجعيات في النقد والادب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، ٢٧-٢٨ تموز ٢٠١٠م، منشورات عالم الكتب الحديث، الاردن، ط١، ٢٠١١، المجلد الاول، ٣٩٩.

^٤ . مفهوم المرجعية اشكالية تأويل النص الادبي، ٥٧.

^٥ . المصدر نفسه.

^٦ . تحليل الخطاب السردى، "معالجة سيميائية تفكيكية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ"، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ١٩٠.

ثقافته من حيث الموروث الثقافي سواء المكتوب أو الشفهي، في واقعه الذي ساهم بشكل فعال في تشكيل جزء من العقل الفني للكاتب/ المؤلف، ووجدانه ومشاعره الفنية، التي تعمل على انجاز النص، فهو نسيج من الكلمات والاشارات الفنية ذات المغزى الدلالي بحيث يُحيل بشكل دائم الى عالمه الخارجي ومرجعياته الاساسية، ومن دون هذه المرجعية لن تكون هناك قابلية للفهم المؤثر، سواء عند المؤلف أو حتى القارئ الذي يقع عليه النص في النهاية^١. فالنص " يتألف من كتابات متعددة تتحدر من ثقافات تدخل في حوار وتحاكي وتتعارض"^٢، والقارئ يدخل في النص ويحلل شفراته، ويقف على مرجعيته كي تتشكل لديه هوية النص، والمرجعية احد عناصر فهم هذه الهوية، التي تتكشف في اللحظة التي يكون فيها القارئ طرفا في عملية التفاعل^٣ وهذه الهوية – هوية النص- ماهي إلا ذات الكاتب/ المؤلف وهويته ايضا لأنه في حال تدوين افكاره وذاكرته يكون قد ترجم وافصح عن عقله المتكون وتركيبه الذاتي، هذا كله نتاج لثقافات متراكمة وميول خاصة عنده؛ لأن " مفهوما الذاكرة والهوية، شأنهما شأن مفهوم الثقافة، اساسيان لمن يوجه الاهتمام الى ميدان العلوم الانسانية والاجتماعية"^٤، وبالتالي يمكن الايمان بأن " الذاكرة والهوية مرتبطتان ارتباطا لا ينفصم"^٥؛ لأن الذاكرة تشكل عقلية الكاتب، وتبني هويته، وتمنح وتمنح المرجعية بمفهومها الواسع، بعدا " يوحي بالامان والانتماء والهوية واستمرارية الانساق/ الحصون الآمنة"^٦ وهو بدوره يترجم تلك الذاكرة عبر سلسلة من الملفوظات.

لان المرجعية تعبر عن " التكوين الذاتي والنفسي للشاعر، مثلما هي جزء من التكوين الثقافي والفكري له؛ لأن صوت الشاعر لا بد ان يكون صوت الحياة الذي يمر من خلاله الى المجتمع بأكمله"^٧، وينبني على المرجعية الثقافية كثير من عناصر عناصر قوة الافراد والامم؛ لأن التراث الحضاري والاسطوري ثري وكبير بما فيه من احداث، يكون في الوقت نفسه رموزاً ذات حضور دائم ومتجدد^٨، يتشكل من

^١ . الرؤى الفنية ومرجعيات المؤلف (النص الرقمي)، اشرف لطفي الخريبي، ضمن كتاب المرجعيات في النقد والادب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، ٢٧-٢٨ تموز ٢٠١٠م، منشورات عالم الكتب الحديث، الاردن، ط١، ٢٠١١، المجلد الثاني ٢٤٦.

^٢ . اللغة الثانية، في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، ٥٠.

^٣ . ينظر، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، اليامين بن تومي، منشورات الاختلاف، دار الامان، الرباط، ط١، ٢٠١١، ١٤٧، ١٤٩.

^٤ . الهوية والذاكرة، جويل كاندو، ترجمة ، وجية أسعد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩، ٣.

^٥ . المصدر نفسه، ٥.

^٦ . الخطاب الشعري العربي المعاصر (سلطة المرجعيات وغوايات السؤال)، فتحية كحلوش، ضمن كتاب المرجعيات في النقد واللغة والادب، المجلد الاول، ٢١٧.

^٧ . اثر التراث في الشعر العربي المعاصر، ١٩٩، ٢٠٠.

^٨ . ينظر: الغابة والفصول، طراد الكبيسي، دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ١٩٧٩، ١٦٦.

الذاكرة فيه اكثر القيم والمواقف والافكار، فـ" كثير من مرجعيات الحاضر تستمد نسقها من صلابة الانموذج السابق"^١، وتبني الثقافة على تراثها المرجعي الذي تتبع منه وتتوجه بموجهاته.

وفي نظرية النقد الحديثة قام النقد على مرجعيات عدة، فجميع "المصطلحات والمفاهيم النقدية هي جزء من نظرية فلسفية او لسانية او رؤية ايديولوجية"^٢ سابقة، "فإنَّ النظرية النقدية لا يمكن ان تستغني عن تلك المرجعيات؛ لأنها لا تولد كاملة"^٣، كاملة"^٣، فنظرية النقد العربي استندت الى مرجعيات تراثية كبيرة، قامت على اساسها، ثم رجعت الى مرجعية غربية واضحة ايضا في جوانب مهمة منها، فمشروعها النقدي الكبير " لم يقف (فيه) الامر عند حدود استثمار المنهجية في هذا الموضوع، انما تعداه الى التطبيق الآلي لكثير من " الرؤى " و" الطرائق " التي انتجتها الثقافة الغربية في ظرف معرفي وتاريخي مغاير"^٤، حتى وصلت الى حالها هذا، اذ رجع اغلب النقاد العرب في نظرياتهم ومشاريعهم النقدية الى مرجعيات تراثية اصيلة وغربية حديثة ومعاصرة محلية راهنة وذاتية مستقلة شكلت ذواتهم النقدية وخطابهم.

فالنص النقدي هو نص في الكتابة الابداعية التأليفية الفكرية، وهو نص بالطبع. ولما كان النص عالم مهول من العلاقات المتشابكة، وجب على القارئ ليفهم هذه الشيفرة ان يعتمد اولا على تحليل مراجع الكتابة؛ لأن العلاقة بين الشيفرة والمرجعية علاقة متشابكة تشابكا عضويا، فلا وجود لأحدهما دون الآخر^٥، لا يمكن فهم النص النقدي وكشف خطابه الخاص من دون الكشف عن مرجعياته الثقافية، وتحليلها، لذلك جاء البحث في عملية قراءة المرجعية الثقافية للفكر النقدي عند طراد الكبيسي ينطلق من هذا المنطلق.

ثانياً: طراد الكبيسي في المشهد الادبي

طراد الكبيسي، شاعر وناقد عراقي، ولد سنة ١٩٣٧ م في قرية قرب مدينة هيت، تخرج عام ١٩٦٢ في كلية الآداب، جامعة بغداد، قسم اللغة العربية، اصدر

^١ . الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله ابراهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٠، ٧١.

^٢ . مرجعيات الفكر السردي الحديث، هادي شعلان البطحاوي، دار الرضوان، عمان، الاردن، ط١، ٢٠١٦، ٢١٥.

^٣ . المصدر نفسه، ٢١٦.

^٤ . الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ٥٩.

^٥ . مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد ابى زيد، ١٤٩.

مجموعة شعرية تحت عنوان (اوراق التوت) نشرتها مطبعة الغري الحديثة في النجف عام ١٩٦٨^١.

وقد عمل الكبيسي في المؤسسات الثقافية العراقية، بصفة محرر ورئيس تحرير، وعمل في كل من ألمانيا وبريطانيا والمغرب في مؤسسات ثقافية عراقية، وشارك في مؤتمرات وندوات ومهرجانات ثقافية وأدبية عدة، في بغداد، والاردن، وليبيا، وتونس، والجزائر والمغرب والسعودية ومديد^٢.

١. الكبيسي ناقداً: يعد الكبيسي من النقاد العراقيين الستينيين المهمين، وقد اعتمد على آرائه في الشعر الستيني كثير من النقاد العراقيين، ولم تتجاوز آراءه أغلب الدراسات النقدية في العراق، في دراسته لتحويلات هذا الشعر وخصائصه وكتابه، فهو من رسمه مبكراً - بالشعر العدمي، وانه انتاج مرحلة عدمية^٣، كما انه تابع شعراء المرحلة التي اشتغل عليها نقدياً بكل جدية وعمق؛ وافرد لأغلب شعرائها دراسات مختصة مهمة، فقد درس سعدي يوسف وسامي مهدي ورشدي العامل وحسب الشيخ جعفر واغلب شعراء هذه المرحلة، فضلاً عن جهده في قراءة شعر الرواد.

صنفه سامي مهدي في النقاد العراقيين الذين واكبوا تطور حركة النقد والادب في العراق في العقود الثلاثة الاخيرة من القرن العشرين، وهم كوكبة من نقاد اكاديميين تباين حضورهم وتفاوتت مساحات مساهماتهم في حركة الادب والنقد وكوكبة اخرى جاءت من خارج الوسط الاكاديمي إلا أنهم كانوا أكثر نشاطاً، وعدّ الكبيسي من النقاد غير الاكاديميين، إلا أنه من ضمن النقاد الذين اشتغلوا على تحديث المناهج النقدية في اواسط الثمانينيات، بعد أن كان المنهج التاريخي و المنهج الانطباعي التائري متسيداً في الساحة النقدية^٤، وفي موضع اخر، عدّه سامي مهدي من اشهر النقاد المهتمين بالحركة النقدية في الستينيات على نحو خاص، اذ يقول: إنّ " طراد الكبيسي كان أكثر النقاد المهتمين بالحركة بوجهيها النظري والابداعي. ولا عجب فقد بدأ شاعراً من شعرائها ثم تفرغ للنقد، فكان أغزر النقاد كتابة عن الشعر

^١ . اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في العراق، دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية اليومية بين ١٩٥٨ - ١٩٩٠، مرشد الزبيدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٩، ٧٦. وينظر: في الشعرية العربية، طراد الكبيسي، دار ازمنة، الاردن، ط١، ١٩٩٧، ٥.

^٢ . ينظر: في الشعرية العربية، ٥.

^٣ . ينظر: شجر الغاية الحجري، طراد الكبيسي، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٥، ٤٣٣.

^٤ . ينظر: افاق نقدية، قراءات في المتن وفي مناهج التحليل، سامي مهدي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٤، ٧٩، ٨٢.

الستيني، ومؤلفاته العديدة غنية بما كتب، ولا يضاهيه في ذلك غير الناقد حاتم الصكر. فهما ناقدًا الستينيات بحق"^١.

وقد اعتنى مرشد الزبيدي بمشروع الكبيسي النقدي، وصنفه من نقاد الشعر الذين ظهروا خلال حقبة الستينيات، وقال بأثره بظهور تيارات مهمة في النقد، السياقية والنصية، إذ يرى الزبيدي أن بدايات الكبيسي الأولى في النقد تثبت إنه ناقد سياقي يُعني بالمضامين عناية خاصة، وأحياناً ينساق إلى الصياغة الانشائية في تحليله الشعري، وهذه ميزة انتشرت عند النقاد السياقيين الذين نشروا مقالاتهم النقدية بعد عام ١٩٥٨^٢، وقد أشار الكبيسي نفسه - بالفعل - إلى طبيعة كتابته النقدية التي تطورت من المنهج الواقعي في الستينيات، وإلى عدم التقيد بمنهج، والافادة من المنهج البنائي في الثمانينات^٣، بينما رد الزبيدي بعدم تلمس ذلك التطور في المنهج النقدي، باستثناء عدد من المقالات^٤، وهذا غير ممكن على ما يبدو؛ لأن كتابات الكبيسي النقدية في تنامي مستمر، وهذا ما اتضح في مشروعه النقدي في الثمانينيات والمتمثل في كتاب (المنزلات)، فضلاً عن الكتب التي تحمل تنظيرات للمناهج النقدية الحديثة وتطبيقاتها، التي تمثلت في كتاب (ارتحالات الشعر في الزمان والمكان)، وكتاب (سفر الالباء في الشعر والشعراء)، وكتاب (مداخل في النقد الادبي)، وقد يكون السبب في اطلاق احكام مرشد الزبيدي على الكبيسي بعدم وضوح المنهج في الكتابة هو عدم اشتغاله على مؤلفات الكبيسي من الكتب، فقد اقتصر على المقالات المنشورة في الصحف لأن دراسته النقدية كانت في (دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية).

ويرى عبد الكريم عباس الزبيدي في كتابه (في الخطاب النقدي العراقي)، أن تجربة الكبيسي النقدية في تطور مستمر، لاسيما بعد ظهور البنيوية والتفكيكية، وقد تلمس ذلك في كتاب المنزلات؛ لأن الكبيسي وضع فيه قراءات نقدية أخرى غير التي وضعها سابقاً في مؤلفاته المبكرة، من امثلة بحثه (شظايا ورماد_ اعادة قراءة)، وهو يستخدم منهجاً نقدياً صارماً في التعامل مع الديوان^٥، ومما لاحظته عبد الكريم الزبيدي - ايضاً - في كتابات الكبيسي النقدية المتمثلة في كتاب (في الشعر العراقي الجديد) و(الغابة والفصول) و(شجر الغابة الحجري) و(النقطة والدائرة)، إنها كتابات

^١ . الموجة الصاخبة، سامي مهدي، دار ميزوبوتيميا، بغداد، ط٢، ٢٠١٤، ٣٨٤، ٣٨٣.

^٢ . ينظر: اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في العراق، ١٣٥، ١٣٦.

^٣ . تنتظر: شهادته الشخصية المقدمة لمرشد الزبيدي بتاريخ ١٥ / ١ / ١٩٩٤، التي اذن بنشرها، نقلاً عن:

اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في العراق، ١٣٦.

^٤ . ينظر: اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في العراق، ١٣٦.

^٥ . ينظر: في الخطاب النقدي العراقي، عبد الكريم عباس الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٧، ١٠٢.

تحمل رؤية نقدية تعبّر عن نضج الفكر النقدي، وتحاول قراءة المنجز الشعري على وفق نظرية نقدية تمتلك حداثة في المعايير النقدية؛ وتقترّب من النص الشعري، وتحاول الولوج الى عالمه وبيان مضامينه الفنية، وقد مثل لذلك بقراءات الكبيسي للقصيدة الحرة، ولكتابات السياب^١.

أمّا عن اللغة النقدية التي اعتنى بها طراد الكبيسي في نقده، فقد خصص لها عارف الساعدي جزءاً من دراسته مع تحليل لبعض مؤلفات الكبيسي، ووضعها في اللغة المقالة، وخلص منها بنتيجة تثبت بأن الكبيسي يصنف " من النقاد العراقيين الذين شكّلت بداياتهم النقدية امتداداً للغة المقالة الايديولوجية ...، اذا كانت رؤيته النقدية يلفها هاجس الكتابة للجمهور وللواقع العربي وللأمة العربية ... وهذا ما حدث لطراد في بداياته النقدية التي لم يرَ من خلالها غير الرؤية الثورية الايديولوجية وما عداها هي رؤية رجعية"^٢، فقد تفتّش في نصه النقدي كثير من المفردات التي تثبت فكره الثوري منها (فكر ثوري، تقديمي، تراث ثوري، ثقافة عربية، فهم جدلي، أمة عربية، حركات تحرير، واقع متعسف هوس تجديدي، أمراض اليسار الطفولية، وغيرها)، حتى اختفى " المنهج الاجتماعي" وطغت "الروح المقالة" في معالجة النص الابداعي، وقد تمثلت هذه الرؤية النقدية في كتاب " في الشعر العراقي الجديد"^٣، أما في كتابه الآخر، " النقطة والدائرة" فقد ظل الكبيسي ملتزماً بالمعجم الايديولوجي حتى يصل به حد الشعارات، فهو حين يحلّ نصاً أو يعالج قضية نقدية فإنه يتحدث بلغة ايديولوجية ايضاً^٤.

٢. اهميته في المشهد الادبي:

أما فيما يخص الكبيسي بوصفه شاعراً وأديباً، فقد كان حداثياً في كتابته الشعرية، فهو " من الشعراء الستينيين الذين اكتسبوا ثقافتهم من التيارات العالمية التي أسهمت في تكوين انعطافة جديدة في شعرهم، فبنى بعض قصائده بتلك الأشكال الغربية التي حوت الأرقام وغيرها"^٥، أما عن معرفته بالعروض فقد صنّفه سامي مهدي مع الشعراء الذين اتقنوا هذا العلم ودرسوه دراسة أكاديمية، ومنهم خالد علي مصطفى، وحמיד سعيد، ومالك المطلبي، وطراد الكبيسي، وعبد الرحمن طهمازي، ومحسن اطيّمش، وفوزي كريم، وعبد الأمير معلّة، بينما درسه سامي مهدي وفاضل

^١ . ينظر: المصدر نفسه، ١٠٠، ١٠٢.

^٢ . لغة النقد الحديث في العراق، من المقالة الى النسقية، عارف الساعدي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٤، ١١٠.

^٣ . ينظر، المصدر نفسه، ١١٢، ١١٣.

^٤ . ينظر: المصدر نفسه، ١١٣، ١١٤.

^٥ . شعر الستينيات في الخطاب النقدي العراقي الحديث، بيداء عبد الصاحب عنبر، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠١٤، ١٠٣.

العزاوي^١. وقد أورد سامي مهدي مقاطع شعرية تُثبت براعته في البحور وتنوعها، فقد كانت هناك ظاهرة بارزة لدى الشعراء الستينيين، هي تداخل البحور، فمنهم من جاءت كتاباتهم في تداخل البحور غير مقصودة ومنهم من كانت مقصودة، وطراد الكبيسي ممن كان يكتب بهذه الطريقة قصداً؛ ففي قصيدة (أحلام صغيرة) في ديوانه (اوراق التوت)، تداخل واضح بين بحرین، هما: الكامل والسريع، وهو تداخل يتحملة الكامل، بالنظر لما لتفعيلته (متفاعِلن) من قرب ومن قرابة من تفعيلة البحر السريع (مستفعلن)^٢.

وهناك (مشاكسة أوزان) – على حد تسمية سامي مهدي لها- " فقد توجه الشاعر هذه المرة الى الاوزان مباشرة وراح يشاكسها حيث تشاكسه، فأستمرأ الزحافات والعلل، وقفز فوق التوقفات، حتى اتخذ منها، أحياناً، قاعدة يبني عليها. وربما قادت الشاعر الى ذلك الطبيعة العروضية الخاصة التي تتسم بها بعض البحور مثل الرجز والخبب والمتدارك. ذلك ان تفعيلات هذه البحور تتقبل من الزحافات والعلل ما لا يتقبله غيرها"^٣. وكان للكبيسي محاولات في هذا الصدد، نقلها سامي مهدي تمثلت في ديوانه (أوراق التوت)، ففي مقطع (فعل التذاكر) من قصيدة (اعتبارات على طريق الحلم) يلاحظ ان الشاعر بدأ قصيدته خبيأً، ثم سرعان ما انحرف بالوزن وأسلم قصيدته للنثر، ثم عاد ليتداركه بالخبب ثانيةً أو بما هو أقرب منه^٤.

٣. حضوره في المشهد الثقافي:

كان للكبيسي اثرٌ واضحٌ في حركة الصحافة الأدبية في العراق منذ زمن مبكر، فقد بدأ الكتابة في الصحف العربية والعراقية منذ عام ١٩٥٦، اذ نشر قصيدة بعنوان (في المقبرة اللاواعية)، في مجلة الأديب^٥ حتى عام ٢٠٠٩ في مجلة (عبر) (عبر) السعودية^٦، فقد كتب في مجلة الآداب اربع عشرة مقالة بدنها بمقالة تحت

^١ . ينظر : الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط٢، ٢٠١٥، :

٢٩٨.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٣١٨، ٣٢٣.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٣٣٢.

^٤ . ينظر المصدر نفسه، ٣٣٥، ٣٣٤.

^٥ . ينظر: مجلة الاديب، العدد ١٢، ١ ديسمبر ١٩٥٦، ٤٨.

^٦ . قصائد منقوشة اصلاً بالحرف المسماري، طراد الكبيسي، عبر، ١ يناير ٢٠٠٩، العدد ٩، ١٩٧، ١٩٣.

عنوان (النشاط الثقافي في الوطن العربي) عام ١٩٦٦^١، وختمها بـ (الناقد العربي ومستجدات التكوين الادبي)؟؟؟؟ اما مجلة الاقلام فقد كتب فيها خمساً وثلاثين مقالة ادبية، اولها كانت (المثل والتحول في شعر المتنبي وحياته)^٢ وآخرها (في البدء كانت القصة! شعرية القصة والقصة الشعرية)^٣، وكتب في مجلة الكلمة ثلاث عشرة مقالة ادبية، اولها بعنوان (الاساس الايقاعي في الشعر الحديث)^٤، وآخرها بعنوان (تشكيل شعري)^٥، وفي مجلة المسار اربع مقالات، الاولى كانت قصائد فكر بعنوان (غرائب الدهور في وقائع الامور)^٦، والاخيرة بعنوان (المعلقات التسع المنحولات)^٧. وكتب خمس عشرة مقالة في مجلة المورد، الاولى عام ١٩٧١ بعنوان بعنوان (مقدمة في الشعر الصوفي)^٨ والاخيرة، بعنوان (الايقونة اللفظية في القصيدة القصيدة السينية للبحثري)^٩. وفي مجلة (الجديد) كتب مقالتي ادبيتين الاولى بعنوان (البياتي رحلة نصف قرن)^{١٠} والثانية (شعر عبد الله البردوني)^{١١}، وكتب مقالتي في الطليعة الادبية احدهما بعنوان (قراءة في قصائد الملتقى)^{١٢}، والاخرى بعنوان (مكتبة الطليعة الادبية، الغابة والفصول)^{١٣}، فضلا عن مقالة في مجلة البيان الكويتية بعنوان (قصيدة الحرب، المقدمة، التجربة، الفن..)^{١٤} كما نشر قصيدة في مجلة الحياة الثقافية في تونس، بعنوان (تعطير الانام في تفسير الاحلام)^{١٥}. ونشر اربع مقالات في مجلة نزوى العمانية جاءت الاولى بعنوان (الرؤية النقدية في الاختيارات الشعرية)^{١٦} والرابعة مقاطع شعرية بعنوان (في البر والبحر وأعالي الجبال)^{١٧}، ليكون من خلال هذه المقالات الادبية الـ (١١١) المهمة احد اهم رواد الصحافة الادبية في العراق، طرح فيها كثير من الافكار وعالج المناهج والنصوص الابداعية العراقية والعربية وتحولات الشعرية والسردية العربية.

^١ . ينظر: النشاط الثقافي في الوطن العربي، طراد الكبيسي، الآداب، العدد ٩، سبتمبر ١٩٦٦، ٧٠، ٧٣.

^٢ . ينظر: الاقلام، العدد ٣، ١٩٧٦، ١٢٦، ١٢٧.

^٣ . ينظر: الاقلام، العدد ١٢، ١١، ١٠، تشرين ١، تشرين ٢، كانون ٢، ١٩٩٥، ١٧، ١٥.

^٤ . ينظر: الكلمة، عدد ٣، مايس ١٩٦٧، ٥، ١٨.

^٥ . ينظر: الكلمة، العدد ٢، اذار، ١٩٧٤، ١٢٤، ١٢٩.

^٦ . ينظر: المسار، العدد ١٩، ١ ديسمبر، ١٩٩٣، ٧٩، ٨٠.

^٧ . ينظر: المسار، العدد ٤٩، فبراير ٢٠٠١، ٨٢، ٨٣.

^٨ . ينظر: المورد، العدد ١-٢، يناير ١٩٧١، ١٣، ٢٦.

^٩ . ينظر: المورد، العدد ٣، يوليو ٢٠٠٢، ٦٦، ٩٦.

^{١٠} . ينظر: الجديد، العدد ٥، يناير ١٩٩٥، ٣، ١٤.

^{١١} . ينظر: الجديد، العدد ١٦، يوليو ١٩٩٧، ٦٧، ٦٨.

^{١٢} . ينظر: الطليعة الادبية، العدد ١، يناير، ١٩٧٩، ٩٣، ٨٥.

^{١٣} . ينظر: الطليعة الادبية، العدد ٩، سبتمبر، ١٩٧٩، ١٣١، ١٢٩.

^{١٤} . ينظر: البيان الكويتية، العدد ٢٣٨، ١ يناير، ١٩٨٦، ٢٨، ٨٥.

^{١٥} . ينظر: الحياة الثقافية، العدد ١٣٤، يناير ٢٠٠٢، ٦٩، ٧٣.

^{١٦} . ينظر: نزوى، العدد ١٧، يناير، ١٩٩٩، ٦٥، ٧١.

^{١٧} . ينظر: نزوى، العدد ٥٢، ١ اكتوبر ٢٠٠٧، ٢٠٥، ١٠١.

وقد كان للكبيسي موقف مشرف في الدفاع عن اصدار مجلة (شعر ٦٩) لأنها احدثت دويًا هائلًا عند اصدارها واثارت حولها ضجة كبيرة فانقسم فيها الادباء الى جبهتين، تتدرج أولاهما من العدا المطلق والعدوانية السافرة، وتتدرج الثانية من التبنّي الكامل والدفاع الحماسي الى التعاطف والتشجيع ومنهم : حميد المطبعي وطراد الكبيسي وعبد الرحمن طهمازي وحسين عبد اللطيف ونزار عباس ومؤيد الراوي وفاضل عباس هادي وغيرهم كثير^١ .

وقد عمل في المجالات الثقافية والادبية الصادرة عن وزارة الثقافة في العراق ورأس تحرير المطبوعات التالية لمدد مختلفة: وهي (الموسوعة الصغيرة، مجلة الاقلام، مجلة المورد، مجلة آفاق عربية)^٢، كما عمل عضواً في هيئة تحرير مجلة الموقف الادبي مع سامي مهدي وخالد علي مصطفى وياسين النصير وفاضل ثامر^٣ .

ثامر^٣ .

^١ . ينظر: الموجة الصاخبة، ٣١٢.

^٢ . ينظر: في الشعرية العربية، طراد الكبيسي، دار ازمنة، الاردن، ط١، ١٩٩٨، ٥.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٥٨.

المبحث الاول

مرجعية التفكير النقدي

نحاول في هذه الصفحات اكتشاف منابع الفكر النقدي عند الكبيسي التي ترجع الى التراث، من حيث عودته الى التراث في تأسيسه لمفاهيمه الفكرية النقدية وحدودها، وتمثله للتراث ثقافة ولغة وروحاً وتأريخاً في انتاجه النقدي والفكري، وسنكتشف هذه المرجعية المهمة بحسب الفقرات الآتية:

اولاً: التفكير التراثي.

يمثل التراث مرجعية رئيسة لدى طراد الكبيسي، اذ شغل تفكيره النقدي والثقافي، مستغرقاً مساحة واسعة في انتاجه النقدي والثقافي، وهذا التركيز الكبير على التراث يرجع الى اعتبارات ذاتية واخرى موضوعية، فالاعتبارات الذاتية تذهب الى ان التراث لديه يمثل وجود الامة والغاؤه يعني الغاء الامة، اما الاعتبارات الموضوعية فقد تمثلت بالتوجه العام لدى المثقف بعد نكسة حزيران سنة ١٩٦٧ الى التراث^١ لذا نجده يقف على عدة جوانب نقدية تخص التراث منها التعريف به من حيث الكشف المصطلحي والانواع والخصائص والوظائف، وقد غلبت هذه المرجعية الفاعلة على انتاج الكبيسي في الموضوعات الآتية:

١. الحضور، واتساع مساحة مفهوم التراث:

اعتنى الكبيسي بمفهوم التراث كثيراً، وبذل جهداً كبيراً في تعريفه وتقسيمه وكشف خصائصه، واعتمد عليه بشكل مباشر في انتاجه النقدي، وصار من ابرز مرجعياته في الكتابة النقدية، والتراث مفهوم كبير في الثقافة العربية، لا تتوافق فيه كلمة (التراث) في المفهوم اللغوي مع المفهوم الاصطلاحي لها، فالتراث لغةً يعني "كل ما يتركه الشخص من المال فيصير لغيره من غير عقد"^٢، كما جاء في الآية الكريمة "وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمّاً"^٣، اما في الاصطلاح فقد تغيرت وانزاحت عن معناها اللغوي، واخذت تعني كل ما وصل الينا من الماضي، فهو موروث ومعطى حاضر على مستويات عدة، وهو موجود اولاً على المستوى المادي المخزون في المكتبات، والثاني على المستوى الصوري، وهو مخزون نفسي عند الجماهير^٤، اي في الذاكرة الجمعية، فهو منجز حضاري بعيد زمنياً وله اصداء في الحاضر، و الكبيسي يضع مفهومها مفصلاً واضحاً للتراث فـ " هو مجموعة ما ورثتنا اياه امتناً

^١ . ينظر: الخطاب النقدي عند طراد الكبيسي، راكان أحمد خلف، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠١٨، ٣٢.

^٢ . لسان العرب، مادة (ورث).

^٣ . سورة الفجر، الآية ١٩.

^٤ . ينظر: التراث والتجديد، حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للتراث والنشر، بيروت، ط٤، ١٩٩٢، ١٥، ١٤، ١٣.

العربية من الخبرات والانجازات الادبية والفنية والعلمية، ابتداءً من اعرق عصورها ايجالاً في التاريخ حتى اعلی ذروة بلّغتها في تقدمها الحضاري^١، وهنا العامل الزمني هو من يحدد تراثية المنجز، فهو تأريخ الامة السياسي والاجتماعي والنظم الاقتصادية القانونية التي شرعتها، ومجموع الخبرات الادبية والفنية والعلمية، كالطب والكيمياء وعلم الفلك والفيزياء وعلم الاجتماع والنفس وفن التصوير والعمارة، يضاف اليها الخبرات المكتسبة اليومية والعلائق الاجتماعية التي كثيرا ما تُصاغ في حكايات وخرافات وامثال وحكم تجري على السنة الناس بطرق تعبيرية متنوعة، تعكس خبراتهم ومواقفهم^٢، ولا يقتصر على الموروث الادبي بما فيه من شعر ونثر فحسب، بل "هو كل ما يُشكّل قيمةً فنيةً او معنوية، تعكس قضية اجتماعية أو موقفاً انسانياً شاملاً"^٣

وعلى هذا لم يكن ليمثّل وثيقة على انجازات الامة في الماضي فحسب، بل هو آلة لتحقيق الحاضر، بما يمكن أن يقدمه من اجل النهوض به، ف"ليس المهم، بالنسبة لنا اليوم، ذلك المنجز المادي لذاته، بقدر ما الاهم والخطر، القيمة التي افرزها ذلك المنجز والطاقة الانسانية التي انجزته"^٤، فالتراث -لديه- يحمل قيمة عليا؛ لأنه يمثل نقطة البداية والبذرة الاولى لكل نتاج معاصر، ولأنه قائم على منجز تراثي كبير لذا نجده يطلب اعادة قراءة التراث ف"ينبغي ان يخضع لدراسة علمية جادة ان [تراثيينا] قلما يخضعون ما يقدمونه لرؤية نقدية معاصرة. ان نظرهم بالأحرى الى التراث مأسور بنظرة قديمة ومنهج متخلف"^٥، لذا فالكبيسي يرى أننا بحاجة الى دراسة التراث دراسة حقيقة ومبتكرة تغور في الجذور وتمتد فروعها الى الحاضر والمستقبل المأمول فلا بد من الابتكار في دراسة التراث لا الابتكار الذي يعني الاختراع بل الكشف والربط الجدلي الواضح بين التراث وواقع العصر الذي افرزه^٦، أي "القراءة التي تستطيع فض المضمون الايديولوجي للنص في مجاله التاريخي بكل ابعاده الثقافية والسياسية والاجتماعية لكشف الوظيفة الاجتماعية التي حُمّلها، ثم بيان مقدار ما يمكن أن يوظف من تلك المادة للحقل التاريخي المعاصر، ثقافيا وايدولوجيا وسياسيا واجتماعيا."^٧

وهذا ينم على اهمية التراث عند طراد الكبيسي، اذ يضع على عاتقها مسؤولية اكتشاف التراث ومسؤولية اعادة توظيفه والابداع فيه، وهو الخلق والابداع الحقيقي عنده، وهنا تكمن اهمية الرجوع الى التراث، والوقوف عنده، والبحث عنه.

^١ التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ٦.

^٢ ينظر: المصدر نفسه، ٦.

^٣ شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٥، ٢٣.

^٤ شعر الحرب عند العرب، طراد الكبيسي، منشورات دار الشؤون الثقافية للنشر، بغداد، ١٤-١٥.

^٥ شجر الغابة الحجري، ٢٤.

^٦ ينظر: الغابة والفصول، ١٦٢.

^٧ شعر الحرب عند العرب، ٥.

ويقسم طراد الكبيسي التراث علي ثلاثة اصناف؛ منه ما هو زاهر بالحيوية، راسخ في الزمن؛ لأنه يعكس قيماً ومشكلات انسانية لها القدرة على الصمود والثبات، ومنه ما يعكس مشكلات ومواقف مرحلة زمنية معينة، وهو ايضاً، يحمل وثيقة لا يستغني عنها الدارسون والباحثون في الادب والاجتماع وعلم النفس والسياسة، وغيرها، وفيه حيوية يُعتدُّ بها، ومنه ما يكون فاقداً للحيوية لا قيمة له^١، والناقد هنا، يمنح التراث قدراً كبيراً من الحيوية؛ بوصفه تراثاً حياً نابضاً، وهذه مرجعية في الاهمية لأدب معين، وقيمة له، هو التراث.

٢: خصائص التراث: اجتهد طراد الكبيسي في وضع بعض الخصائص التي رأى فيها انها تمثل التراث، وقد تمثلت -عنده- بالماضي والحاضر والمستقبل، وهي: (التتابع، والاستمرارية)؛ فالحضارات عنده لا تنتهي، ولا تنقطع، بل هي في طور التجدد لتوليد حضارات أخرى، "فالحضارة والتاريخ لا تنحني بشكل الدائرة، ولكن تسير بخط متتابع، وكل حضارة لا يمكن أن تستنفد طاقاتها بشكل نهائي (...)" وحتى لو استنفدت طاقاتها على فرض - فإنها ستكون - دون شك - السداد الذي يقوم التربة لحضارة قيمة^٢ فالأدب عنده يسير على نحو سلسلة متصلة، وحلقات متتابعة، والاساليب تسير على وفق وتيرة بيانية - او بنائية - واحدة، ترتفع او تنخفض تبعاً للمجتمعات والاشكال الفنية المتوارثة، وهي تجسد خبرات هذه الحضارة او تلك، فالإيقاع او الصورة في حضارة زراعية لا بد لهما من أن يأخذ شكلاً آخر في الحضارة البدوية (الصحراوية)، كذلك المفردات واللغة^٣، فالفكر التراثي والادب التراثي لدى طراد الكبيسي متلازمان، وهما في تطور مستمر دائم لا ينقطع، تنتج عنه تحولات في الاجناس الادبية وتداخلها مع بعض، ويبدو لنا إن مرجعية التراثية هي من تدفعه الى هذا التحيز في الحكم على اهمية التراث الى جانب الفكر الانساني الحضاري المعاصر، وما وصل اليه من قيمة انسانية كبرى.

وسّع الكبيسي فكرة استمرار الحضارة، لتشمل مظاهر التطور الاخرى، ولم يقتصِر الامر على الادب، بل شمل في التراث المتواصل الشرائع والقوانين والمعارف الاخرى، كالطب والجغرافية وعلم الفلك، والعادات والمعتقدات كافة، ومظاهر العمل وادواته التي تعطي مظهراً من مظاهر الاستمرارية والتبادل بين شبه الجزيرة العربية واصاحيها، فالمتشابهات كثيرة، التي تمثل انتقالاً مباشراً من الحضارات القديمة الى الحضارات العربية، وامتدادها حتى اليوم في بعض مظاهرها الحياتية والفنية، التي تجعلنا نعتقد بأن هذا الامتداد لا يكاد يقتصر على هذا الشعر، بل يتعداه الى انماط اخرى، من الادب والفن والقصص والاساطير^٤، وهذا ما يعني به الكبيسي الاستمرارية والتتابع، فضلاً عن الوحدة والشمول، ويريد بها وحدة الثقافة العربية، ووحدة الحضارة، واشتمالها على جوانب كثيرة، فهو يرى إنَّ

^١ . ينظر: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث، ٦، ٧.

^٢ . النقطة والدائرة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ١٠.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ١١.

^٤ . ينظر: المصدر نفسه، ١٢.

^٥ . ينظر: المصدر نفسه، ١٤.

الروابط التي تشدُّ الشعوب العربية اقوى من أي سبب من اسباب الاختلاف والتجزئة، ومكونات التراث الواحد -عنده- هي:

١: اللغة، هي الرابط الاسمي عند الكبيسي فهي يمثل الصلة الوثيقة بين الشعوب، من حيث التشابه الكبير بين اللغات السامية في الاصوات والصيغ والتراكيب والمفردات، الى درجة تجعلنا ننفي ارتباط هذا التشابه والتقارب الى وجود اقتباسات فيما بينها فحسب، ولا تفسير لهذا التقارب الا بافتراض اصل مشترك واحد^١.

٢. الجغرافية، وتمثل -عنده- الرابط الآخر في الوحدة في التراث، اذ لم تكن مجرد ظرفٍ خارجي بقدر ما تشير الى حياة اجتماعية مشتركة في اصل واحد، بعيداً عن أية وحدة جنسية^٢.

٣. وحدة التفكير الديني _الميثولوجي_ وهي اقلها تأثيراً من وحدة اللغة والجغرافية، الا انها من الدلائل الجلية لوحدة الشعوب السامية، فقد تتلاقى الطقوس الدينية، و اسماء الآلهة، وصفاتها، وهم يتوارثون كل ذلك شعب بعد شعب^٣.

٤. شواهد أخرى تدل على الوحدة، وهذه تتجلى في نفوس الناس، وتطلعاتهم، وسبل عيشهم، بما فيها العادات والتقاليد والشرائع والقوانين، ومظاهر العمل، ومعارف أخرى كالجغرافية والطب والفلك، وهذه كلها مستمرة على نحوٍ عفوي بين الاجيال، يتوارثونها كما يتوارثون الدماء، واللغة، والمشاعر، والارض، والحياة^٤.

ويذهب الكبيسي الى ان النقاد قد وقفوا ازاء التراث في ثلاثة مواقف هي: **موقف الانبهار**، وهو محافظ وملتزم في محافظته ورجوعه الى التراث، وموقف **رافض**، جملة وتفصيلاً، اما الموقف الثالث: فهو **انتقائي** يأخذ منه المشتغل على التراث ما يخدم ايدولوجيته ويهمل ما سواه^٥، فالموقف الاول والثاني يمثلان التعصب للتراث او عليه، والبعد عن العلمية والموضوعية في ذلك، بينما يرى الكبيسي ان ما ينبغي التوقف عنده، ودراسته من التراث، ليكون من اسس النهضة الحضارية، انما هو الجميل والعادل والحق، أي معرفة ما يمكن ان نختار او نهمل وايهما قابل للإنماء والتطور، حتى يكون مصدراً من مصادر المعرفة^٦، وتوظيف التراث يعتمد على عقلية الدارس والباحث فينتقي ما هو قيّم مؤثر، والحقيقة - وعلى ما يقوله أدونيس- إنه " يجب أن نميز في التراث بين مستويين الغور والسطح، السطح هنا يمثل الافكار والمواقف والاشكال، أما الغور فيمثل التفجر، التطلع ،

^١ ينظر: النقطة والدائرة، ٢١.

^٢ ينظر: المصدر نفسه، ١٧.

^٣ ينظر: المصدر نفسه، ٢٢.

^٤ ينظر: المصدر نفسه.

^٥ ينظر: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث، ٨، ٩، وينظر: الغابة والفصول، ١٦٤.

^٦ ينظر: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث، ٩، ١٠.

التغير، الثورة، لذلك ليس مسألة الغور أن نتجاوزها، بل أن ننصهر فيه" ^١ وهذا أيضا يعتمد على طريقة تفكير الباحث في التراث، اذا ما أراد أن ينتقي منه، أو يبحث فيه.

٣. وظيفة التراث في الادب والحياة.

كشف الكبيسي عن وظيفة للأدب، رجع فيها الى وظيفة التراث، واثره في الحياة والانسان والادب، الا أنه ربط اهمية التراث ووظيفته بطرائق قراءته، وهذه القراءة تختلف بحسب اختلاف القارئ، قراءة انتاجية على وفق (نظرية المعرفة)، وعلى وفق مناهج نقدية حديثة، ليحول الاثر المغلق الى اثر مفتوح ^٢، و" لكشف الوظيفة الاجتماعية التي حُمِّلها، ثم بيان مقدار ما يمكن ان يوظف من تلك المادة في الحقل التاريخي المعاصر، ثقافياً وايدولوجياً وسياسياً واجتماعياً" ^٣، وعلى هذا فإن التراث عند الكبيسي يقدم وظائف تخدم العصر الحديث، هي:

١. بناء حضارة جديدة، وادب وثقافة جديتين، عن طريق اعادة قراءة التراث اعتماداً على اساليب جديدة لإنشاء كتابة جديدة ^٤.
٢. كشف هوية الامة وصناعة هويتها وتعزيز جوانب القوة فيها، إذ يرى أن المحافظة على التراث والتقاليد والمشاعر والعناصر المشتركة التي تربط أمة أمر مهم في الحفاظ على شخصية الامة وهويتها الثقافية والحضارية؛ لأن امتصاص الماضي بطريقة معينة، وبثه في الحاضر بطريقة تسهم في ديمومة الروح عبر الاجيال هي من مهام الكتاب الذين يبقون الموتى على قيد الحياة ^٥.
٣. توظيف النصوص الادبية التي كانت تعبر عن افكارهم ووجهات نظر الانسان البدائي، بوصفها طاقات لغوية ورمزية للتعبير عن تطلعات الانسان المعاصر وعن افكاره ومواقفه ازاء تحديات العصر وتعبيراً عن رؤية المستقبل ^٦.
٤. يعطي وظيفة فنية وهي الرمز، اذ منحت القصيدة الحديثة من اللغة والرموز والدلالات والحوادث، والشخصيات التاريخية والتراثية بعداً دلاليّاً، اذ وظفت الشخصيات اسطورية مثل (كلكاش، نبوخذ نصر، عشتار، اور، اريدو، اوتو-حيكال، وغيرها)، فضلاً عن القصص والاساطير والخرافات والحكايات الشعبية ^٧، وعلى الجانب الجمالي، افادت من الحرفيات الاسلوبية واللغوية المستوحاة من التراث ^٨، انتفع منها الشاعر الحديث في عودته الى

^١ . اتجاهات الشعر العربي المعاصر، احسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٧٨، ١٤١.

^٢ . ينظر: المنزلات، منزلة القراءة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧، ١٠-٩. وينظر: الغابة والفصول، ١٦٣.

^٣ . شعر الحرب عند العرب، ٥.

^٤ . ينظر: المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٥، ٤.

^٥ . ينظر المنزلات، منزلة الحداثة، ٣٢٥، ٣٢٤، ٣٢٣. وينظر: قصيدة الحرب الحديثة في العراق، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ٢٧.

^٦ . ينظر: قصيدة الحرب الحديثة، ٢٧.

^٧ . ينظر: المنزلات، منزلة الحداثة، ٣٦٥.

^٨ . ينظر: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث، ١٥.

التراث، وقد ذهب صلاح عبد الصبور،^١ إلى إن من العسير على الشاعر أن يتجرد كلياً من التراث، وهو يرى إن الشاعر العظيم هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفاً إليه شيء جديد^٢؛ لأن الإنسان لا يستطيع أن ينفصل عن جذوره، وعن المكون الرئيس للثقافة الجديدة، وقد حدد الكبيسي اسباباً لهذه العودة الى التراث، وهي مرجعيات استلهم التراث عند الكبيسي:

أ: توظيف الشعراء للتراث بوصفه رمزاً، لأنه ما يزال يحتفظ بحرارته؛ ولأنه ليس جزءاً من هذا العالم الذي "تسوده قيم لا شعرية. والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح"^٣، فهو نقي اصيل يمكن البناء عليه.

ب: ان العقد الستيني من التاريخ العربي، "شهد انكساراً كبيراً، وكثرت فيه الاحباطات النفسية والسياسية والثقافية، هذا بعد نكسة حزيران ١٩٦٧، وثورة ١٧ تموز ١٩٦٨، فكان طبيعياً ان يتوجه الشاعر الى التراث فيلوذ به او يستلهمه في مواقفه الثورية"^٤.

هذه العوامل جعلت الشاعر الحديث يرجع الى التراث ويستدعيه بوصفه خزيناً كبيراً من الثراء والغنى والقوة، كشف عنها الكبيسي في متابعته لأهمية التراث في العصر الراهن.

٤. قيمة التراث في الادب والحياة:

تكمن قيمة التراث -على ما حددها الكبيسي- بأنها ليست فيما حققه في الماضي فحسب، بل فيما يحققه للحاضر، فهو ليس مجرد تراكم خبرات ومعارف وقيم وكتب، انما هو مصدر للتدليل على الحاضر، فهو إما أن يكون وسيلة شدة الى الخلف، او وسيلة تسريع ودفع الى الامام، بحسب ما يَبُثُّ في نفوس ابنائه، لذا على المعنيين بالتربية وعلماء الاجتماع والقادة والسياسيين والمفكرين ان يشغل اهتمامهم بالدرجة الاولى، من اجل إحداث تنمية قومية شاملة^٥، والكبيسي بهذه الرؤية، يتفق مع علي حداد في اهمية التراث بالنسبة للامة؛ اذ يرى حداد إنَّ الامة التي "لا تمتلك الماضي الحي الذي يبرزه التراث امة مقطوعة الجذور لا تقف على ارض صلبة تنطلق منها لبناء حضاري متجدد... وللامة العربية زمان خالد وماضٍ مشرق وتاريخ وحضارة، وامتداد ابقى آثاره في تضاعيف حاضرها، وسيظل رائد مستقبلها ونبراس اجيالها الاتية"^٥، فالتراث له بصمة ملموسة في الابداع الفكري والفني في الوقت الحاضر، يقول فيه الكبيسي: "فالتاريخ الادبي والابداعي يخبرنا بأن ثمة أدباء

^١ . اتجاهات الشعر العربي المعاصر، احسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٧٨، ١١٤.

^٢ . ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ٤٠.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٥١-٥٢. وينظر: الغاية والفصول، ١٧٣، ١٧٤.

^٤ . ينظر: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث، ٤-٥.

^٥ . أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ط١، ٥.

مارسوا في زمانهم (قوة) أدبية على عصورهم توازي قوة أكبر ادباء العصر الحديث، بل إنَّ بعض المؤلفات الماضية، لا تزال تمارس قوتها وتأثيرها في كُتاب عصرنا وادبائه أكثر من أية مؤلفات معاصرة أخرى^١.

وعلى هذا، فإنَّ الكبيسي يعطي التراث قيمة عالية، في الادب والحياة فهو رصين -عنده- على المستوى اللغوي والفكري.

ولا بد ان ننوه الى ان التراث عند الكبيسي، لا يمثل التراث الاسلامي او العربي فحسب، انما يشمل الآداب العراقية القديمة، فالكبيسي قدم هذه الآداب على انها ادب عالمي، وعنده إنَّ هذا الادب يمثل المحاولات الاولى للإنسان تاريخياً وفنياً، ولم يكن ليمثل تلك الحضارة فقط بل انتشر انتشاراً واسعاً، وحدث تأثيراً كبيراً على آداب الأمم التالية، كالعبرية والاعريقية والرومانية والمصرية القديمة^٢، وهذا ما أكدّه طه باقر بقوله " على إنَّ ادب حضارة وادي الرافدين أقدمُ أدب أنتجه الانسان ... فكان بذلك أولى المحاولات في تاريخ الانسان للتعبير عن الحياة وقيمها ومعانيها بأسلوب الفن الادبي"^٣، واذا ما قُرِنَ بآداب الحضارات القديمة الاخرى سواء كان من ناحية زمن ابداعه ام زمن تدوينه، وُجِدَ إنه يسبق جميع ما أنتجه الفكر البشري بعشرات القرون، بالمقارنة مع أدب حضارة وادي النيل مثلاً، أو الادب الكنعاني فهو متأخر بالنسبة الى ادب حضارة وادي الرافدين بما لا يقل عن خمسة قرون، الادب العبراني الذي يتأخر عن أدب العراق القديم بعشرات القرون، اما ادب الحضارة الاغريقية المتمثل بالالياذة والوديسة، اللتين لا يتجاوز زمن تأليفهما القرن السابع او الثامن ق. م، فضلاً عن أدب حضارة الهند المتمثل في نصوص (الاريك فيدا) وأدب حضارة إيران المتمثل في نصوص (الافستا) فهما متأخران أيضاً عن أدب حضارة وادي الرافدين، وهي على قدمها هذا تحتوي على مقومات الكتابة الادبية الحقيقية، سواء من ناحية الاسلوب وطرق التعبير أم من ناحية الموضوع والمحتوى والصور الفنية المعبرة^٤.

وأما الحضارة، فيرى الكبيسي فيها " أنَّ الشرق إنَّما هو منشأ التمدن، وموطن ترقّيه، ففي الوقت الذي لم يكن فيه اليونانيون الاقدمون الا جهلة برابرة، كانت الامبراطوريات الزاهرة قائمة على ضفاف النيل وفي سهول كلدة"^٥.

ثانياً : المرجعية الاسطورية.

^١ . المنزلات، منزلة الحداثة، ٣٥.

^٢ . ينظر: مقدمات في الشعر السومري . الافريقي . الصوفي، طراد الكبيسي، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد، ١٤، ١٩٧١، ١٥، ١٦.

^٣ . مقدمة في أدب العراق، طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦، ٣٢.

^٤ . مقدمة في ادب العراق، ٣٣، ٣٤.

^٥ . مقدمات في الشعر السومري . الافريقي . الصوفي، ١٦، ١٧.

أخذت الاسطورة والنقد الذي استهدف الاسطورة بالقراءة حيزاً كبيراً في خطاب الكبيسي وفكره النقدي، إذ لازمته منذ بداياته الاولى في الكتابة النقدية التي تمثلت في كتاب (مقالة في الاساطير) الصادر عام ١٩٧٤ حتى اصداراته الاخيرة المتمثلة في كتاب (مداخل في النقد الادبي) الصادر عام ٢٠٠٩ وان كان هناك اختلاف في طبيعة تناول الاسطورة ونقد الاسطورة، إلا انها تنصب في دائرة الفكر التراثي لدى الكبيسي، والاسطورة تعني: ذلك " الجزء الناطق من الشعائر البدائية، الذي نماه الخيال الانساني، واستخدمته الآداب العالمية ... فهو يعني تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الانسانية الاولى، وعبر بها الانسان عن تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاهه فاختلط فيها الواقع بالخيال"^١، وهي عند الكبيسي " نوع من الحلم الجماعي لدى الانسان يأخذ شكله وحواراته وصوره من التجارب اليومية، ليفسر انفعالاً حدث لأحاسيس الحالم في غياب يقظته"^٢ اما لغتها فهي تستخدم اللغة الرمزية^٣؛ لأن الاسطورة أو الفكر الاسطوري لا يهمنه ان يعبر عن الحقيقة بطريقة مباشرة كما هو الشأن في الفكر الفلسفي او العلمي، انما تسعى الى التعبير باللغة المجازية وتستخدم الرمز والخيال لإيصال الرسالة الى المشاعر لا العقول والاذهان، واما عن التنظيم الايقاعي، فقد جعله الكبيسي من المقومات الجمالية المهمة في الكتابة الرافدينية القديمة، فهو -عنده- لعب دوره في ايصال الصورة^٤ وهي بهذا الابداع اللغوي في جانب الايقاع والموسيقى المتطورة، تمثل (عين الحقيقة) في نظر مبدعيها الاوائل، وتاريخاً لإنجازات كائنات بشرية خارقة، فالكبيسي يقترب من الانبهار في موقفه من الاسطورة ويعدها شكلاً سردياً يتعلق دائماً بأحداث مضت قبل خلق العالم، أو أبان العصور الوسطى^٥، نالت من الجمال ما جعلها خالدة غنية في لغتها فكرها وموسيقاها.

ومما يلاحظ على الكبيسي إنه اعتنى في المرحلة الاخيرة من كتاباته بالنقد الغربيين فنقل عنهم عدّة مفاهيم بخصوص الاسطورة والنقد الاسطوري، فقد نقل مفهوم بارت للاسطورة على إنها " كلام لكن ليس أي كلام، اذا تلزم اللغة شروط خاصة حتى تصبح اسطورة،... إن الاسطورة نسق من أنساق التواصل: رسالة ... وهي بالنسبة لماكس موللر: تعني خطاباً يحمل بصمات لغة تشكّلت في التجربة

^١ . الاسطورة في الشعر العربي الحديث، أنس داود، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ، ١٢.

^٢ . مقالة في الاساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٧٤، ١١.

^٣ . ينظر: هكذا كلمتي الرواية، طراد الكبيسي، ازمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٨، ١٣.

^٤ . ينظر: مقالة في الاساطير ١١.

^٥ . ينظر: هكذا كلمتي الرواية، ١٣.

الازلية للظواهر الكونية " ^١ وقد توسع الكبيسي في معالجته لموضوع الاسطورة حتى استخدم مصطلح (المنهج الاسطوري) على انه طريقة الكتابة التي تُدخل الاسطورة في انتاجها الابداعي، يقول: " إن المنهج الاسطوري – كما يخبرنا إليوت - ... الطريقة التي تجعل العالم الحديث ممكن الوجود بالقياس إلى الفن، ثم إن المنهج الاسطوري الذي يستخدم اسلوب معالجةٍ للتوازن بين ما هو حديث وما هو قديم" ^٢ .

وقد تقصى الكبيسي بعضاً من النقاد العرب المعاصرين، ممن تناولوا الاسطورة، وذهب الى ان بعضهم ربط ربطاً محكماً بين الرمز والاسطورة، منهم (عز الدين اسماعيل) الذي جعل من الاسطورة أداة للتعبير، والمنهج الاسطوري، تقويم التجربة في صورة رمزية، ومنهم من درسها على وفق مدخلها الفكري كما فعل أسعد رزق، اذ افترض اسم (التمزويون) لمجموعة شعراء استخدموا تموز في شعرهم ^٣، والحقيقة إن مصطلح (الشعراء التمزويون) ابتدعه الشاعر جبرا ابراهيم جبرا عندما أطلقه على الشعراء الخمسة، أدونيس، يوسف الخال، بدر شاكر السياب، خليل حاوي وجبرا نفسه ^٤

أما (خالدة سعيد) فقد اوضح الكبيسي أنها درست الاسطورة على وفق مدخلها الاجتماعي، فرأت إن الاسطورة تحرك من التاريخي الى الواقع الاجتماعي، عبر ما يقدمه الشاعر من بدائل في حياته تطابق تلك العلاقات والبدائل التي قدمها المستوى الاسطوري، أما (أمينة رزق) فدرست الاسطورة وفق مدخلها الفني، وان استخدام الاسطورة تعني اول خطوة لهدم البنية التقليدية ^٥.

خصائص الاسطورة:

ان عناية الكبيسي بهذا المرجع، وتفكيره الدائم به، جعله يستنتج ملامحه، ويحدد خصائص للأسطورة، يمكن اجمالها بالآتي ^٦:

١. الاسطورة تحمل " العنصر الذهبي" الذي يعطيها التميز في حضورها الدائم عبر الزمان والمكان، فالأساطير التي هي نتاج مجتمع زراعي او رعوي يمكن ان تمثل مقاربة مع مجتمع صناعي ووضع معاصر، فالتحديات التي يفرضها وضع معين على الانسان يمكن أن تتكرر في وضع مشابه في زمان ومكان آخر، فقصّة أيوب ذلك الرجل الصالح والصابر على النكبات تعطي لنا مثالا يحتذى به كي يعيش

^١ . مداخل في النقد الادبي، ٨٠، ٨١.

^٢ . مداخل في النقد الادبي، ٨١.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٨٣.

^٤ . ينظر: اسطورة الموت والانبعاث، جبرا ابراهيم جبرا، مجلة شعر ، العدد، ٢٠، ٣٠، ٣١

^٥ . ينظر: مداخل في النقد الادبي، ٨٢، ٨٣.

^٦ . ينظر: الغابة والفصول، ٧٢، ٧١، ٧٠، ٦٩، ٦٨.

الانسان حياته ويحبها رغم كل النوازع، كذلك فإن كل من بروميثيوس وادونيس وتموز واوديب وغيرهم من شخصيات الاساطير تعطي نماذج كأنها دائمة الحضور و يمكن تكرارها.

٢. يمكن ان تعبر الاساطير عن مواقف تاريخية أو حضارية معينة، فتعيننا على إعادة بناء كثير من المواقف، فإذا كان الموت محتما ويتعذر على الانسان نوال الخلود- كما هو في ملحمة كلكامش- فما ينبغي أن يفعل الفرد في هذه الحياة؟ أينبذها ويفر منها ام يسلك سبيل اللذة والتنعيم بالحياة كما جاء على لسان صاحبة الحانة؟ ام يقبل تحدي قانون الحياة والطبيعة ويقوم بالاعمال التي تخلده بعد الحياة؟

٣. بما ان الاسطورة نتاج شعب، أي إنها فن شعبي، فهي تساعد على تكوين ما يسميه إليوت بالحس التاريخي- عندما تنتشر في العمل الفني أو تكون عموده الفقري- فيكون الماضي والحاضر حاضرين معاً في العمل الفني

٤. إنَّ الاسطورة هي ضرب من الرؤيا، أو رؤيا مُجسدة من خلال الاشياء، فهي تعبر بصدق عن أعماق ما في نفس الانسان ومدركاته، فقصص الحب الخائب التي تنتهي بمأساة كلها تعبر عن فكرة واحدة مهما اختلفت تفاصيلها، وقصص الانبعاث بعد العقم والموت تشكل هي الاخرى مجموعة واحدة فضلاً عن قصص البحث عن الخلود كلها تعبر عن الغريزة (البدائية)، ذلك إن واقع الاسطورة مثل واقع الحلم، مهما بدا لا عقلياً وغير واقعي، فإن رؤياها -او رؤياه- منطقية ومقبولة تصدر عن أعماق ما في النفس البدائية من مشاعر ومدركات.

٥. الاسطورة نتاج مجتمعات تسودها علاقات اجتماعية عبودية، فيختلف مصدرها ، قد يكون من الطبقات الفقيرة والعبيد فيكون مضمونها احتجاجياً وثورياً، فتشكل مصدر الهام ودعوة لاتخاذ مواقف ثورية جديدة في الحياة، وقد يكون مصدرها الطبقات الحاكمة الاوليغاركية فيكون مضمونها اشاعة روح الخضوع واليأس.

اهمية الاسطورة:

اطال الكبيسي الوقوف على اهمية الاسطورة في مختلف الميادين العلمية والفنية، فقد أكد على " أنَّ حاجة العقل البشري الى الاسطورة، قائمة كحاجة من حاجات الخلق، أو كوسيلة من وسائل التعبير والتعليل... حيث أخذت طريقها في شتى حقول العلوم والمعرفة المعاصرة، وخاصة في ميدان علم النفس وعلم الاجتماع والادب المعاصر اذ أدت مهام مختلفة وعديدة " ^١

^١ . الغابة والفصول، ٦٧.

اما دخول الاسطورة في المجال الفني والادبي، فقد أخذت حيزاً كبيراً في النصوص الادبية ، اذ استخدمها الشاعر في عمله الادبي، وأعطى لها اهتماماً لما فيها من طاقات شعرية ، اذ " تسعف الشاعر على الربط بين احلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنقض القصيدة من الغنائية المحض، وتفتح افاقها لقبول الوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في اشكال التركيب والبناء"^١ فالشاعر استوعب التراث واستلهمه وتفقّه به، وجاءت الملاحم والاساطير والخرافات والحكايات في المقدمة، منها ملحمة كلكامش وبعل موت، وقصص الخصب والنماء (تموز وعشتار واروزيس وأوريس والفلاح الفصيح والفينيق والعنقاء وسيرة عنتر الشعبية وقصص الف ليلة وليلة وبني هلال وهابيل وقابيل وأجوج ومأجوج وقصة ايوب وناقاة صالح وجنة (دلمون) وعن أرم ذات العماد .. والمعراج والخضر والتوراة) فضلاً عن القصص الشعبية ومما يدخل تحت مصطلح (الفلكلور)^٢ ، كلها لعبت دوراً مهماً في الشعر العربي لما فيها من خصب معرفي وطاقة شاعرية عالية، ويرى الكبيسي ان استخدام الاسطورة في الشعر ليس عرضاً لثقافة الشاعر وبرهانا على سعة اطلاعه بقدر ماهي تخدم الثقافة العامة، فهي تلك الروح الخفية التي تدخل الشعر فندعوها بالعذوبة احيانا وبالشاعرية احيانا اخرى^٣، لأنها تعطي ملمحاً فني ودلالي، وقد اتفق الكبيسي مع (جون.ب. باجت) بان " النقد الاسطوري يستكشف إنسانية الفنان، وذلك بتقصي الكيفية التي يستعمل بها الخيال الشخصي الأساطير والرموز المعروفة لدى الثقافات والازمنة المختلفة"^٤ كما إن " استخدام الاسطورة لدى البعض من الكتاب في ظل العالم الرأسمالي انما هي وسيلة لتجنب اتخاذ موقف ازاء المشاكل الاجتماعية الجوهرية"^٥.

التوظيف الاسطوري:

وقد كشف الكبيسي عن طرائق استحضار الاسطورة، التي يرى انها طرق توظيف الاسطورة في الادب العربي، وهي في السبل الآتية:

^١ . اتجاهات الشعر العربي المعاصر، احسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ١٢٩.
^٢ . ينظر: التراث العربي، ١٦. (مع ملاحظة ان الكبيسي يعد كل هذه القصص - وهي قصص قرآنية بالطبع - يعدها اساطيراً)
^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٢.
^٤ . مدخل في النقد الادبي، ٨٢.
^٥ . الغابة والفصول، ٧٥.

اولاً: التضمين والاقتباس والاحتواء والاستيحاء كما فعل حسب الشيخ جعفر في قصيدة (الملكة والمتسول) من ديوانه (الطائر الخشبي)، فقد افاد من اسطورتين الاسطورة الاولى (نزول انا الى العالم السفلي) والاخرى (انا والبستاني)^١

ثانياً: استيحاء جوهر الاسطورة وروحها، كما فعل البياتي في قصيدة (مرثية الى عائشة) من ديوان (الموت في الحياة) اذ تحتل عائشة موقع عشتار وتتقمص روحها، فهو يدوف المادة التراثية: لغة وموضوعاً، ورموزاً ليصوغ منها موقفاً جديداً^٢

اما في قصيدة (نبوءة) من ديوانه (الكتابة على الطين) فهو لم يقتبس كلمة واحدة من الادب القديم، الا انه كان حاضراً روحاً واسلوباً في اللغة والفكر وبناء القصيدة ، يقول^٣:

" آه من يجمع اشلائي التي بعثرها الكاهن

في كل زمان ومكان

فأنا لوح من طين وخيط من دخان.

كتبوا فيه الرقي والصلوات

ومراثي مدن الشرق التي ماتت واعياد الفصول

آه ماذا للمعنى أقول؟

...

عندما تصعد من عالمها السفلي للنور تبكي عشتروت

في رداء الكهنوت

عندما ينفخ في الصور ولا يسقط موتى ولا يلمع نور

ويصيح الديك في اطلال اور

آه ماذا للمعنى سأقول؟

وانا اجمع اشلائي التي بعثرها الكاهن في كل العصور

^١ . ينظر: التراث العربي، ٢٦، ٢٢.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٩، ٣٠.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٣١، ٣٢.

ونذوري والبذور

يرى الكبيسي " ان البياتي يستلهم اسطورة تموز وموته واسطورة اوزوريس وبعثرة اشلائه في كل البلاد وبعض من الصور الاسلامية عن البعث والنشور ليعبر من خلالها عن موت حضارات الشرق وتعثرها في النهوض مرة اخرى وليعبر عن حيرة الانسان واغتراب العبد"^١

ثالثا: ومن القراء من يرد التراث عنده بصيغة اشارات او بدائل لغوية او كنايات عن معان اسطورية كما فعل السياب في (مدينة بلا مطر) و (اغنية في شهر اب) اذ استطاع ان يستوحي جوهر اسطورة تموز وعشتار ليعبر عن حالة البعث بعد الموت، والطهارة بعد الخطيئة في البدء تبدو المدينة (بابل) خاوية ميتة سوى صفير الريح في ابراجها وانين مرضاها^٢، يقول:

" في غرفات عشتار

تضل مجامر الفخار خاوية من النار."^٣

وفي المقطع الثاني من القصيدة يصور اطفال بابل يحملون سلال الصبار وفاكهة من الفخار دلالة على الجذب قربانا لعشتار حيث استحال كل شيء الى جماد وموت، بينما في المقطع الثالث تشرق السماء وينزل المطر مدرارا ويروى تراب بابل الظمان فتنبعث الحياة وتضحك الاطفال^٤.

وقد أشار الكبيسي الى انّ توظيف الاسطورة في الادب الحديث لا يخدم الفكرة او الموقف فحسب، بل يتعدى ذلك الى التقانات الاسلوبية، التي تتوافر في الاسطورة على الرغم من اسلوب المباشرة والعفوية التي يبدو عليها، إلا إنها لا تخلو من (الصنعة)؛ لأن مؤلفها، أو الشعب الذي ألفها عمل على إيصال فكرة معينة أو غرض يؤديه^٥، ويرى الكبيسي ان الاسطورة تجلت في الشعر العربي الحديث بطرق شتى، منها ما يأتي:

١: السرد القصصي: اعتادت الاساطير على اداء غرض معين عن طريق قص حكاية، فقد كان الحوار والتكرار من أخص الخصائص التي اعتمدت عليها،

^١ . التراث العربي، ٣٣.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٣٤، ٣٥.

^٣ . المصدر نفسه، ٣٥.

^٤ . ينظر: التراث العربي، ٣٥، ٣٦.

^٥ . ينظر، الغابة والفصول، ٧٦.

ففي اسطورة (انا و البستاني) نجد التأكيد على مسألة الانتقام، انتقام انا ممن ارتكب بها الفعل الجنسي^١.

"فنظرت المرأة حولها جزعة

نظرت انا وجلة فزعة

فتأمل ! ما أعظم الضرر الذي احدثته المرأة من أجل عورتها.

انا من أجل عورتها ماذا صنعت !

لقد ملأت جميع آبار البلاد بالدم

لقد صار العبيد حين يذهبون للاحتطاب لا يشربون الا الدم.

والاماء اذا ما جنن للتزويد بالماء لا يملأن جرارهن الا بالدم

ولقد قالت: لأجدن من جامعني في جميع ارجاء البلاد"^٢

وهذا التكرار تلمسه الكبيسي عند من تأثروا بالأساطير والآداب القديمة، ففي قصيدة (الملكة والمتسول) لحسب الشيخ جعفر أخذ بالتكرار ليؤكد قضية محددة^٣:

"ذق دلالي فهو كالشهد لذيد

واعتصر كل قطوفي الدانية

وتنزه عبر حقل مورق أو رابية.

ذق دلالي فهو كالشهد لذيد

اقترب منه اقترب مثل رداء.

ثمري كالشهد حلو وجميل

ضم كفيك عليه كرداء

ثمري كالشهد حلو وجميل

اه مولاي اقترب فهو جميل

^١ . المصدر نفسه، ٧٧.

^٢ . الغابة والفصول، ٧٧.

^٣ . المصدر نفسه.

وشهي كرضاب الشفتين،

آه مولاي اقترب فهو لذيق

طري ناعم كالشفتين"^١

نقل الكبيسي نصين الاول لملمحة كلكامش والآخر نص من الشعر الحديث
لحسب الشيخ جعفر يتضح به التكرار والحوار.

٢: التعبير بالرؤيا: يتضح ذلك في قصيدة (مرثية الى عائشة) للبياتي يقول:

" أيتها المليكة:

رأيت رؤيا- كانت السماء

ترعد، فأستجابت الارض لها، سحابة من نار

نسرا بلا اظفار

أخمد انفاسي وعراني من الثياب"^٢.

وفي ملحمة كلكامش يقول الكبيسي بأن " هذا الاسلوب - التعبير بالرؤيا - كثير
الورود في ملحمة جلجامش كهذه الرؤيا التي رآها جلجامش، وفسرتها له امه
(ننسون) العارفة بكل شيء:

يا امي لقد رأيت الليلة الماضية حلما

رأيت اني اسير مختالا فرحا بين الابطال

فظهرت كواكب السماء وقد سقط احدهما الي وكأنه شها السماء

" أنو"

اردت ان ارفعه ولكنه ثقيل علي... الخ"^٣

وهذان نسان، احدهما قديم وآخر حديث، اوردهما الكبيسي للتدليل على ان الحرفيات
الاسلوبية القديمة قد دخلت الشعر الحديث بكل تفاصيلها.

^١ . الغابة والفصول، ٧٧، ٧٨.

^٢ . المصدر نفسه، ٧٨.

^٣ . الغابة والفصول، ٧٨، ٧٩.

٣: الندب: الاسلوب الرثائي الذي تميز به الادب القديم، والادب العراقي خاصة كما في ملحمة كلكامش، اذ ندب كلكامش صديقه انكيدو^١ يقول:

" يا أنكيدو ان امك ضبية وابوك حمار الوحش، وقد رببت على

رضاع لبن الحمر الوحشية

لتندبك المسالك التي سرت فيها في غابات الارز

وعسى ان لا يبطل النواح عليك مساء نهار

وليندبك الاصبع الذي اشار الينا من ورائنا وباركنا

فيرجع صدى البكاء في الارياف

وليندبك الدب والضبع والنمر والفهد والاييل والسبع"^٢

بعد ان وضع الكبيسي نص ملحمة كلكامش اختار نصاً للبياتي يحمل اسلوب الندب ذاته يقول:

" عائشة عادت الى بلادها البعيدة

فلتبكها القصيدة

والرياح والرماد واليمامة

ولتبكها الغمامة

وكاهن المعبد والنجوم والفرات"^٣

٤: التجسيد بالصورة الحسية: استفاد الادب الحديث من الصور واللفظ احيانا الذي ورد في الادب القديم ليعبر عن معان شعبية في دلالاتها، فقد استخدم البياتي ذات الصورة الحسية التي اطلقها كلكامش على عشتار عندما جاءت خاطبة له، بعد عودته من رحلته الى غابه الارز^٤

يقول البياتي:

على فراش الموت اضجعك يا عشتار

١ . المصدر نفسه، ٧٩.

٢ . المصدر نفسه.

٣ . الغابة والفصول، ٧٩.

٤ . المصدر نفسه.

بكيت في بابل حتى ذابت الاسوار

فأي خير نالني أيتها العنقاء

عدت الى الفرات، عدت موجة عذراء

وموقدا يخمد في البرد، وباباً لا يصد الريح

عدت كتابا باهت النقوش

يقرأه العشاق يبيعه الوراق

لكل من هب، لكل قارئ جديد

وعظمة بالية وأملا مسموم.^١

وهذه الصورة الحسية التي جاء بها البياتي هي مماثلة للصورة التي توفر في نص من ملحمة كلكامش عندما اجاب كلكامش عشتار حينما طلبته للزواج:

" ما أنت الا الموقد الذي تخدم ناره في البرد

انت كالباب الخلفي لا يصد ريحاً ولا عاصفة

انت قيرٌ يلوث من حملة

انت قرية تبلل حاملها"^٢

٥: اما تقانة وحدتي الزمان والمكان وتشويشهما فهو واضح في تنقل (عائشة – عشتار)بين الحياة والموت، والعالم السفلي و العلوي، وتحقيقها في أوضاع وجودية متناقضة، اذا يجعل من الزمان والمكان لا وجود لهما، فالأشياء تبدو وكأنها موجودة في اللازمان، فالشاعر القديم يفعل هذا على وفق المنطق البدائي له، أما الشاعر الحديث فهو يفعل ذلك بوعي، ويريد أن يجعل الاحساس بحضور الاشياء دائمي، فالتجريد يجعل من التجربة أكثر شمولاً وواقعية^٣.

اما دراسة الكبيسي لملحمة كلكامش فقد كانت دراسة في البناء الفني تناول فيها النظام البنائي العام للشعر الملحمي وخلص منه بفائدة وهي: ان الملحمة تتكون من قسمين: الاول يتحث عن الاعمال البطولية والمغامرات المنسوبة الى كلكامش

^١ . الغابة والفصول، ٨٠، ٧٩.

^٢ . البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم، ، ملحمة كلكامش نموذجاً، طراد الكبيسي، سلسلة افاق، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، ١٩٩٤، ٤٦.

^٣ . ينظر، الغابة والفصول، ٨٠.

وصاحبه انكيديو والقسم الاخر: رواية حادثة الطوفان من خلال رحلة كلكامش في البحث عن الخلود^١، فضلا عن دراسة في البناء الفني التي تتضمن دراسة الوزن والقافية^٢، والتكرار^٣، والصيغ المجازية (الاستعارة والكناية والتورية)^٤.

ثالثا: المرجعية الدينية

يُرجع بعض الافكار النقدية والادبية واللغوية الى مرجعية دينية، ونجدها في فهمه للحادثة وكونها تأريخية عميقة الجذور، ولذلك فهو يرجع أصلها الى منشئ اول، وقام بتناول اية قرآنية مرتبطة بهذا الموضوع وحللها بحسب فهمه لها، يقول: " وهذا يعني ، ان كل حادثة، تاريخية .. ولا وجود لحادثة خارج التأريخ، حتى حادثة المنشئ الاول – إن لم يكن إلها بالطبع- : (وعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ..) فآدم لم يكن يعلم شيئا، في درجة الصفر من المعرفة، بينما المعرفة قبله، تاريخية.. في لوح محفوظ عند المنشئ الاول (الله)."^٥، وهذا توظيف لنص قرآني وفكرة دينة معروفة في نظريات نشوء اللغة، وهي تفسيرات دينية، جعلها ابن جني واضحة بقوله ان اللغة من عند الله، وقد توسع باللغة حتى تشمل اللغات كلها، وتناول هذه الآية الكريمة بالدرس هو يرى ان اللغة وقف من الله ووحى، وانه تعالى الهم آدم الاسماء كلها^٦.

ونجده يوظف اية قرآنية كريمة اخرى هي " بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ"^٧، في ما اسماء مبدأ الاسم، الذي يرى فيه ان كل الديانات البدائية والالهية تقوم بتسمية الشيء بانها عملية خلق له^٨، من خلال تحديده بالتسمية واعطائه القيمة المتجددة والدائمة، وعنده ان " لكل شيء اسما، او (بانه لا يمكن ان يوجد شيء دون ان يكون له اسم)."^٩.

^١ . ينظر، البناء الفني في الاب الملحمي، ١٥.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٧.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٣٦.

^٤ . ينظر، المصدر نفسه، ٤٥.

^٥ . من قوله تعالى : " وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ " ، الآية ٣١ من سورة البقرة.

^٦ . المنزلات، منزلة الحادثة، ٨.

^٧ . الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق : محمد علي النجار، عالم الكتب – بيروت، دون طبعة ،

دون تأريخ، ج ١، ٤٠، ٤١.

^٨ . سورة البقرة، الآية ١١٧.

^٩ . المنزلات، منزلة الحادثة، ٦٧.

^{١٠} . المنزلات، منزلة الحادثة، ٦٨.

فالكبيسي يوظف التراث الديني الاسلامي في فكرة الاسماء ومعناها وعلاقتها بالمسميات واصلها هي وكل الالفاظ، يقول: " وفي التراث الاسلامي، عندما خلق الله، الحيوانات استدعاها امام آدم لكي يعطيها اسماءها.. اي يُضفي عليها وجودها من تعرفها على نفسها، وتعرف آدم - الغير - عليها: ^١ .

ثم وطف قوله تعالى " وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (٣١) قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (32) قَالَ يَا آدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ الْغَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ (33) " ^٢ ، واورده بنصه، ليفسره بالطريقة التي يريدها الى تقديم فهمه للغة واصل الاسماء فيها واصل الحداثة وكيف انتقلت بمراحل مختلفة.

ثم عاد الى نص ديني آخر هو حديث نبوي شريف، وطفه في فهمه للحداثة ايضا، يقول: " وهذا يعني، ان الحداثة إبداع وليست اختراع. فقد تم كل شيء (جفت الاقلام ورُفعت الصحف..) واذا كان هناك ما يمكن تسميته اختراعا - تجوزا - فهو ليس اعادة تشكيل ما هو موجود" ^٣ ، لكنه قلب جملة الحديث الشريف، الذي تكون صيغته الصحيحة (رفعت الاقلام وجفت الصحف)، وهو حديث يسمى احفظ الله يحفظك ^٤ ، استثماره الكبيسي في صوغ مفهومه للحداثة وسمة التاريخية فيها.

ثم رجع الى قضية دينية معروفة متعلقة بالأدب، وهي موقف الاسلام من الشعر، جعلها مرجعية الى تقديم فهمه لقضية ادبية في نظرية الانواع الادبية، وهي (اشكالية تجنيس الكلام) كما سماها هو، وانطلق في اشتغاله عليها من نص قرآني معروف (وما علمناه الشعر وما ينبغي له) جعله عنوانا ثانويا لمبحثه، استدعى فيه الآية القرآنية الكريمة " وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ " ^٥ ، وانطلق منها الى موضوع مهم ومتشعب، وهو تجنيس الادب وفصل

^١ . المصدر نفسه، ٧٠.

^٢ . البقرة، الآيات، ٣١، ٣٢، ٣٣.

^٣ . المنزلات، منزلة الحداثة، ٩.

^٤ . نص الحديث الشريف " عَنْ ابْنِ عَبَّاسٍ قَالَ: كُنْتُ خَلْفَ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَوْمًا فَقَالَ: يَا غُلَامُ إِنِّي أَعْلَمُكَ كَلِمَاتٍ، أَحْفَظُ اللَّهُ يَحْفَظُكَ، أَحْفَظُ اللَّهُ تَجِدَهُ تَجَاهَكَ، إِذَا سَأَلْتَ فَاسْأَلِ اللَّهَ، وَإِذَا اسْتَعْتَيْتَ فَاسْتَعِزْ بِاللَّهِ، وَأَعْلَمْ أَنَّ الْأُمَّةَ لَوِ اجْتَمَعَتْ عَلَى أَنْ يَنْفَعُوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَنْفَعُوكَ إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ لَكَ، وَلَوْ اجْتَمَعُوا عَلَى أَنْ يَضُرُّوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَضُرُّوكَ إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ عَلَيْكَ، رُفِعَتِ الْأَقْلَامُ، وَجَفَتِ الصُّحُفُ " ، قد اخرجہ الترمذي في الرقم (٢٥١٦) ٤ / ٦٦٧: الجامع الكبير، سنن الترمذي، الامام الحافظ ابو عيسى محمد الترمذي (ت ٢٧٩)، تحقيق: شعيب الارنؤوط وعبد اللطيف حرز الله، دار مؤسسة الرسالة، القاهرة، ٢٠٠١، وأحمد في الرقم (٢٦٦٩) ١ / ٢٩٣: مسند الامام احمد بن حنبل، ابو عبد الله احمد بن حنبل (ت ٢٤١)، تحقيق: شعيب الارنؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ٢٠٠١ .

^٥ . سورة يس، الآية ٦٩.

الاجناس من حيث خصائصها الفنية، وسمات الشعر والنثر، فهو يجد ان ادعاء قریش بان القرآن شعر وان الرسول (ص) شاعر قد اثار اشكالياتين كبيريتين، هما اعادة تقييم مفهوم الشعر، وتجنيس الكلام من حيث هو شعر ام نثر ام غيره^١ وقد ناقش الاشكالياتين بروية، واستفاضة، رجع الى آيات كريمة وتفسيرها، منها قوله تعالى: " وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ"^٢، وتفسيرها عند ابن كثير في ان الله لم يعلمه الشعر ولا ينبغي له^٣، ثم استعان بتفسير ابن عربي لهذه الآية (وما علمناه الشعر..) الذي ينفي استخدام اللغة استخداما غير معياري في القرآن الكريم مما قد يحدث ايهاً او التباساً في فهم احكامه^٤، ثم تناول رأي القرطبي في ذلك؛ ان الرسول (ص) كان لا يقول الشعر ولا يزنه، وان ما كان يقوله ليس بشعر^٥، هذه التعاملات كلها التي رجع اليها الكبيسي مع النص القدسي نفعته في تقديم تصور عن الفارق بين الشعر والنثر عن العرب، من الناحية الفنية، وتصور عن نظرية الانواع الادبية المتعلقة بذلك.

ثم اورد حديثا نبويا شريفا بهذا المعنى، اتم من خلاله فكرته في عدم قول الشعر من قبل الرسول الكريم، وهو قوله (ص) " ما أبالي ما أتيت إن أنا شربت ترياقا أو تعلقت تميمة أو قلت الشعر من قبل نفسي"^٦، وتوصل الى مفهومه للشعر في تلك المرحلة من حضارة العرب والمسلمين، ويقول ان قضية موقف الاسلام من الشعر وحيثياتها دفعت الى " اعادة تحديد مفهوم الشعر بما يجعله مختلفا عن القرآن، ويجعل القرآن متميزا عنه، علما ان هذه التقيدات لمفهوم الشعر لم تكن معروفة قبل نزول القرآن وحدث اشكالية تجنيسه"^٧، ليستقر بعد ذلك مفهوم الشعر بجوانب اللغة والصورة والايقاع المعروفة في نظرية النقد العربية التراثية، وبما يتميز عن النثر.

وفي حديثه عن موسيقى الشعر، تحدث عن الاوزان وعلاقتها بمفهوم الشعر، وفكرة القصيدة في الاوزان، وابعد مصطلح الشعر عن الكلام الذي لا يحمل القصد في اختيار الوزن، وهو يعد من النثر، وتناول نصا قرانيا كريما بالتحليل الايقاعي^٨ وهي:

" (الذي انقض ظهرك)

^١ . كتاب المنزلات، منزلة النص، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢، ١٣٢.

^٢ . سورة الحاقة، الآية ٤١.

^٣ . كتاب المنزلات، منزلة النص، ١٣٣.

^٤ . المصدر نفسه، ١٣٣. وينظر مصدره (الفتوحات المكية، ابن عربي، السفر الاول، ف ٤٢٣، ٢٥١).

^٥ . كتاب المنزلات، منزلة النص، ١٣٤. وينظر مصدره (اعجاز القرآن، ٥١).

^٦ . مسند احمد، بالرقم ٧٠٨١.

^٧ . كتاب المنزلات، منزلة النص، ١٣٥.

^٨ . في الشعرية العربية، ٧. وقوله تعالى (والعاديات ضبحا) و(فالموريات قدحا).

ورفعنا لك ذكرك)^١"

ورفع عنه سمة الشعر؛ لأنه على غير سبيل القصد في اختيار هذا الوزن^٢، ثم اورد لهذا امثلة من قول الرسول الكريم (ص) :

"هل انتِ إِلَّا اصْبَعُ دَمِيتِ

وفي سبيل الله ما لقيتِ"^٣

ثم قوله (ص) :

" انا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب"^٤.

وهذه النصوص التي تنسب الى شخصية دينية مقدسة انتفع منها الكبيسي في تقديم الفهم النقدي لفكرة الوزن في الشعر وارتباطه بشرط القصد في اختيار الوزن الشعري، وربطه بقصد الشعر لا قصد الكلام العام غير الشعر، ليعود الى مرجعية دينية في النقد، من خلال النصوص والشخصيات والحوادث الدينية.

^١ . سورة الانشراح، الاية ، ٣ ، ٤ .

^٢ . المصدر نفسه، ٧ .

^٣ . في الشعرية العربية، ٨ .

^٤ . المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

المبحث الثاني

مرجعية القراءة

عاد الكبيسي في قراءته النصوص الابداعية والافكار النقدية والثقافية الى مرجعية تراثية، اتضحت في توظيف آليات وتقانات تراثية بلاغية ونقدية عربية قديمة، وفي طريقة تحليله ولغته النقدية، وتعامله من النصوص الادبية التي توجه اليها بالقراءة، اذ وظف البلاغة العربية في قراءته النقدية.

أولاً: القراءة البلاغية:

تشكّل الدراسة البلاغية مرجعية تراثية عند الكبيسي، فقد غطت مساحة واسعة في اشتغاله النقدي، وقف من خلالها على نصوص تراثية قديمة، تمثلت في الملاحم والاساطير، ونصوص من الشعر الجاهلي، وغيرها من الشعر الحديث، المتمثل بالسياب والبياتي وحسب الشيخ جعفر وكاظم جواد وغيرهم، وقد جاءت بعض القراءات مع تحليل وافٍ لموضع الشاهد، واخرى افتقرت الى التحليل، ومنها ما سبقها بتنظير ووضع مفهوماً للمصطلح البلاغي، ومنها ما لم تحظ بذلك، هذا كله جاء ضمن تقسيمنا للدراسة على قراءة لنص تراثي وقراءة لنص حديث.

١. قراءة النص التراثي:

تمثلت النصوص التراثية بالملاحم والاساطير ونصوص من الشعر الجاهلي والشعر العباسي، وقف الناقد فيها على دراسة بلاغية لملمة كلكامش، إذ اخذ الصور الشعرية المتكونة من استعارات وتشبيهات وكنيات، والصيغ المجازية، والتكرار ودلالته؛ لأنها تشكّل حجر الأساس لأبنية الاسطورة، مما يمنح اسلوبها صفة شخصية، قد تبدو ذات تجارب شخصية لما حدث ويحدث ويمكن حدوثه، فالصورة والمجاز والاستعارة وسائل للتجسيد والتمثيل او الوصف والتعبير^١، وقد نقل طراد الكبيسي نصاً ليمثل التصوير الفني في ملحمة كلكامش، المتمثل في مقطع جواب كلكامش لعشتار التي طلبته للزواج، وهو:

" ما انت الا الموقد الذي تخدم ناره في البرد

انت كالباب الخلفي لا يصد ريحاً ولا عاصفة

انت قيرٌ يلوث من حملة

انت قربة تبلل حاملها .. الخ" ^٢.

^١ . ينظر: البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم ٤٥.

^٢ . ينظر: البناء الفني في الادب الملحمي العراقي، ٤٥.

وقد اكتفى بذكر النص من دون تفصيل وشرح، ولم يكشف عن جماليات الصور البلاغية فيه، وفي موضع آخر من الملحمة نفسها، يوضح الصورة الفنية المستمدة من الطبيعة:

"يا أنكيديو إنَّ امك ضبية وابوك حمار الوحش،

وقد ربيت على رضاع لبن الحمر الوحشية"^١.

فالصور هنا مستمدة من الطبيعة، وهي لا تتفصل عن الانسان في الحياة والموت، لم يبك كلكامش وحده عندما مات انكيديو بل بكت الطبيعة ايضاً، بجبالها واشجارها وحيواناتها وكأنها ترثي جزءاً منها^٢، فالشاعر السومري يعتمد على ادوات فنية رئيسة يستخدمها بقدرات فائقة، من الحذف والمهارة، ففي تشبيهاتهم للمدينة المقدسة في سومر (عالية كالسماء) و (جميلة من الداخل والخارج كالسماء)، وكذلك الالهة انا (عالية كالسماء) و (واسعة كالارض)، وهنا موضع استعارة سعة الارض^٣، وهذه كلها اوصاف وتشبيهات مستمدة من عالمهم، بل انهم لم يستطيعوا أن يتصوروا بعيداً عما يشاهدونه من مظاهر الطبيعة، فهو يضيف: كان الالهة يصوّرون بالهيئة البشرية، فالآله مردوخ:

"كانت له اربع عيون واربع اذان

نمت لديه حاسة السمع اربعة اضعاف،

وكانت عيونه تبصر مجمل كل شيء"^٤

وضع الكبيسي هذا المثال لكشف الصورة التي جاءت من الكناية عن قوة الرؤية والسمع والاستبصار^٥، والحقيقة إن النص لا يحمل الكناية البلاغية بصورتها الصحيحة.

ثم ذكر من الاستعارات والتشبيهات والكنايات المستمدة من عالمهم الخارجي والمحيط بهم، ويرجع الكبيسي السبب في ذلك -استخدامهم التصوير- انه مرتبط بطبيعة اللغة، ذلك ان التصوير في اللغة الصوتية مستمد من صورية (الكتابة الصورية) القديمة، فالكتابة الرمزية الاولى ظلت مندمجة في الكتابة الصوتية، ليس لأن كلا منها يعود اصلاً الى الأشياء والمواضيع التي هي صور ورموز لها فحسب، بل لأن النظام الصوتي للغة كان يعد نفسه، صنواً للكتابة الرمزية، وله القدرة على التنوع في الدلالات^٦.

^١ . المصدر نفسه، ٤٩.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٤٦، ٤٧.

^٣ . ينظر المصدر نفسه، ٤٩. للمزيد ينظر: المصدر نفسه، ٤٩، ٤٨.

^٤ . البناء الفني في الادب الملحمي، ٥٠.

^٥ . ينظر: المصدر نفسه، ٥٠.

^٦ . ينظر، المصدر نفسه، ٥٤.

وفي موضع آخر من كتبه، تحدث طراد الكبيسي في حديث نظري، عن الصورة الشعرية، وأهميتها، ونقل لنا مفاهيمها عن الغرب والعرب، وذكر طائفة من الأمثلة يحلل قليلاً منها ويترك الأخرى من دون تحليل، إلا أنه وضع مقارنة بين الصورة الشعرية لنص قديم والصورة الشعرية لنص حديث ويترك المجال للقارئ ليقف على الفارق بين الصورتين، وقد ذكر أنماطاً من الصور واطلق، منها "الصورة التقريرية، أي ما تمثل الواقعية أو الفوتوغرافية، لكنها مرسومة بمدلولات الكلمات"^١، وقد تسمى هذه الصورة بالصورة الذهنية أو المباشرة " ذلك بأن تصور الأشكال والحركات وغيرها من حالات الأشياء، تصويراً كلامياً يدركه القارئ مباشرة"^٢، وقد مثل لها الكبيسي بقول الذبياني المشهور:

فإنك شمسٌ والملوكُ كواكبُ إذا طلعتْ لم يَبْدُ منهنَّ كوكبٌ^٣

وفي هذا الموضع، لم يحلل الصورة واللغة والجماليات، تحليلاً نقدياً، بل يتركها للقارئ، ويضعها في موضع فكرته النقدية فقط.

أمّا في الصورة التشبيهية والكنائية، ومنها تشبيهه (الكناية عن النساء بالشموس) في قول المتنبي:

بأبي الشموس الجانحاتُ غوارباً اللابسات من الحرير جلابياً

وقد ذكر الكبيسي النص السابق تمثيلاً عن الكناية.

وأما عن الاستعارة التي أشار إليها الكبيسي بأنها رأس البديع وأفضل المجاز، والناس مختلفون فيها، منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه، كقول لبيد:

وغداة ريحٍ وقد وزعتُ وقرّةً إذ أصبحتُ بيدِ الشمالِ زمامُها^٤

فقد استعار الشاعر للريح الشمال يداً، وللغداة زماماً^٥.

وبهذا يكون طراد الكبيسي قد نقل لنا نصاً يحمل استعارات مع ذكر المفهوم نقلاً عن الجرجاني، وقد أعدها أحد أدوات الشعرية^٦.

أما في التكرار، وهو فن بلاغي، درسه الكبيسي في ملحمة كلّامش، وبيّن الوظيفة الإيقاعية والوظيفة المعنوية من حيث اختلاف معناه ودلالاته الإيحائية،

^١ . سفر الالباء في الشعر والشعراء، طراد الكبيسي، دار دروب للنشر والتوزيع، عمّان، ط٢٠١١، ١، ٨٨.

^٢ . معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة و كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ٢٢٧، ٢٢٨.

^٣ . سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٨٨.

^٤ . ينظر: المصدر نفسه.

^٥ . المنزلات، منزلة الحادثة، ٨٩.

^٦ . ينظر: المصدر نفسه.

^٧ . ينظر، المصدر نفسه، ٨٦.

بحسب موقعها في الملفوظ، ففي تكرار كلمة (لتبك) او (لتندبك) في نواح كلكامش على انكيدو:

" ليندبك المسالك التي مررت فيها في غابة الارض

ليندبك شيوخ اوروك ذات الاسوار

ليبيكك الاصابع التي اشار اليها من ورائها وباركنا

ليبيكك الفرات الطاهر الذي كنا نسقى منه .."^١

انما اراد كلكامش ان يجعل من حزنه حزنا شاملا، يشاركه فيه كل البشر والحيوان والجماد^٢، وهذه هي الصفة المعنوية من وراء التكرار، فضلا عن الصفة الابقاعية.

ثانياً: قراءة النص الحداثوي.

تنوعت قراءة الكبيسي، فشملت نصوصا حديثة طبق عليها البلاغة القديمة، وقد تنوعت النصوص بتنوع محتواها البلاغي.

١. استدعاء الموروث: ففي دراسته لاستدعاء الموروث القديم بما فيه من اساطير وملاحم وقصص وخرافات وغيرها من المادة التراثية في الشعر العربي الحديث^٣، وطرائق افادة الشاعر الحاذق في استلهم الموروث القديم، فقد اعتمد على القراءات البلاغية في هذا الجانب حيث وقف عند السياب في طريقة استدعائه للموروث، اذ يعمد الى الكنايات او اشارات عن معان تدل على الخصب او الجفاف او الموت والانبعث، او بالاعتماد على الاشارات عن طريق ذكر الاسماء، اذ يحل اسم فينوس محل عشتار واوديسيوس محل ادونيس او محل كلكامش او سربروس بدل الثور السماوي^٤، فهو يدخل هذه الاسماء في شعره كنايات، وقد اكتفى الكبيسي بهذا من دون ان يقف على نماذج او يحللها.

٢. التضمين: اما عن والتضمين في النصوص الحديثة، فقد درسه الكبيسي، ووقف على تنوع المتضمن ما بين اسطورة او شعر عربي قديم.

اولاً: التضمين الاسطوري:

تمثل الاسطورة المادة التراثية التي اتكأ عليها الشاعر العربي الحديث، لأنها تحمل الخصب والحيوية وعوالم طافحة بالشاعرية والخيال تغري الشاعر بالاندفاع اليها، كما انها تسعف الشاعر في الربط بين الاحلام والعقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، فضلا عما فيها من طاقة رمزية تمنح

١ . البناء الفني في الادب الملحمي، ٤٠-.

٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٤١. لمزيد من الامثل، ينظر، المصدر نفسه، ٤١-٤٢-٤٣.

٣ . ينظر: التراث كمصدر في نظرية المعرفة، ٢٢.

٤ . ينظر المصدر نفسه، ٣٤.

الشاعر مجالا للتعبير، فيبعد القصيدة عن المباشرة والسطحية^١، وهذا ما تتبعه الكبيسي في الشعر الحديث، إذ كشف عن وجود التراث والاسطورة على وجه التحديد عن طريق القراءة البلاغية، تبعا لطرائق استلهم التراث عند الشاعر، وبهذا يكون طراد قد جعل من آلية القراءة البلاغية تقنية ليصل بها الى وجود التراث في الشعر الحديث، فقد وجد التضمين حاضر في تلك النصوص، إذ ضمّن حسب الشيخ جعفر قصيدته (الملكة والمتسول) في ديوانه (الطائر الخشبي) اسطورة (نزول الالهة أنانا الى العالم السفلي)، ولقائها مع اختها الهة الموت والظلام (ايريشكجال)، إلا إنّ حسب الشيخ جعفر في قصيدته (العاشق) هو من ينزل الى قرار الجحيم ليبحث عن معشوقته ليخلصها من الموت بعد ان رأى اثوابها بيد الحراس السبعة:

(ها أنا اهبط في قرار الجحيم

في ظلمات العالم السفليّ

(من أنت؟)

أنا فيدياس

ابحث عن فيدر وعن اولفيليا في المرمر القديم

في اللهب الاخضر

(...)

ابحث عن وجه التي احبها، اتبع كل عربة

تجرها الوعول او تطير فوق المدن

(...)

لمحت من اثوابها شيئا بأيدي حرس يلتهمون الطين

وها أنا اهبط في قرار الظلماء

وفي يدي كسرة خبز من حقول الريح

وحفنة من ماء

قيل: اذا ما اكملت وابتردت عادت اليها

(الروح)^٢

^١ . ينظر: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص٧٦.

^٢ . ينظر، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة، ٢٤-٢٦.

وفي هذا السرد للأسطورة وللنص الحديث اراد به الكبيسي ان يوضح طريقة تضمين حسب الشيخ جعفر للأسطورة في شعره.

ثانيا: التضمين الشعري.

وقد وقف الكبيسي على نصوص من الشعر الحديث متضمنة من الشعر التراثي، وشعر المتنبي بالتحديد في بيته:

لا يسلم الشرف الرفيع من الاذى حتى يراق على جوانبه الدم

فقد وقف عنده الكبيسي عندما ضمنه البياتي في قصيدته (الباء المضاء) مع تحويل خفيف في قوله:

لا يسلم الشرف الرفيع من الاذى حتى تراق على جوانبه الدماء^١

وكذلك تابع الكبيسي التضمين الذي جاء به (جواد كاظم)* في قصيدته (أحد والحرية والربيع) لهذه الازوجة العربية القديمة، التي كانت النساء ترددها في الحروب:

"نحن بنات طارق

نمشي على النمارق

ان تقبلوا نعانق

او تدبروا نفارق

فراق غير وامق"^٢

ولم ينقل الكبيسي النص المتضمن لهذه الازوجة عند كاظم جواد، الذي يقول فيها:

" والنسوة السمر اللواتي اترع السلام

عيونهن بالهوى، ورطبت رؤاه

ثغورهن بالمنى، ينقرن في الدفوف

" نحن بنات طارق

نمشي على النمارق

ان تقبلوا نعانق

^١ . ينظر: المصدر نفسه، ٤٥.

* الصواب (كاظم جواد).

^٢ . ينظر: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ٤٦-٤٧. ولمزيد من الامثلة ينظر: المصدر نفسه، ٤٨-٤٩-٥٠-٥١.

او تدبروا نفارق"

يا لقلوب رثة، مسعورة النشيد"^١

٣. اما عن الصورة الشعرية في الشعر الحديث تحدث عن الصورة التقريرية، فقد حلل الكبيسي قول شوقي بغدادي:

" ليس لان الشمس كانت

بين غيمةٍ وغيمةٍ

ترشقني بغمزةٍ، وتغرب"^٢

يتحدث عن اشتغال الشاعر عندما يصور حال الموسيقى وهي تلوي اعناق الراقصين في الساحات كما تلوي الشمس بسيقان عبادها الازاهر في الحقول^٣. وهذه صورة تقريرية مباشرة

وفي الصورة التشبيهية والكنائية، - التي سبق وان ذكرناها- في الشعر الحديث قول جعفر العلق:

" نهارٌ مهشمٌ،

أيُّ شمسٍ ذبلتُ

في الحقول، أي غروبٍ

صنعته الغربانُ

والعُربُ"^٤

يرى الكبيسي ان ذبول الشمس -هنا- كناية تشبيهية عن ذبول العراق بعد الغزو الامريكي^٥، وهذه قراءته للنصوص بلاغيا، وقد اخذت حيزا واسعا في تفكيره وهذا ينم عن مرجعية تراثية وعن تمسك وايمان بالتراث، وبقواعده الجمالية، علما ان القراءة البلاغية رافقته من كتاباته الاولى وحتى سنة ٢٠١١ هذا يعني انه متمسكا بها بقناعة راسخة، فضلا عن وجود قراءات نقدية حديثة جدا في هذا الزمن.

ثانياً: القراءة النقدية.

^١ . احد والحرية والربيع، كاظم جواد، مجلة الآداب، دار الملاين، بيروت، مج ١، ع ٦، ٥٠.

^٢ . سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٨٨.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٨٨.

^٤ . المصدر نفسه، ٨٩.

^٥ . ينظر المصدر نفسه، ٨٩. ولمزيد من الامثلة ينظر المصدر نفسه، ٩٠-٩٤.

أ. قضايا نقدية.

ناقش طراد الكبيسي كثيراً من القضايا النقدية في الادب الحديث، واعادها الى قضايا نقدية معروفة في النقد العربي القديم، او انه يأتي بقضية نقدية تراثية قديمة ويطبّقها على الادب العربي الحديث، لأنه يستند على مرجعية نقدية تراثية في النقد كثيراً، ويمكننا ان نجمل ابرز تلك القضايا بما يأتي:

١: الشعرية الحديثة ونظرية النّظم.

اتخذ الكبيسي من هذه النظرية المنطلق الاول لفهم ماهية الشعرية، اذ يرى أن مهمة (النظم) هي التثبيت من صحة الكلام، بينما سره هو في الشعرية، أي في المجاز الذي تتفرع منه محاسن الكلام كلها وترجع اليه، وراجعة اليه، لكن ليس كل كلام مجازي هو شعري، لأن اللغة المجازية درجات، أعلاها الاستعارة، وهي درس اساس في الشعرية اضافة الى الكناية والتشبيه^١، إن السبب الذي دفع الكبيسي الى ان يجعل الاستعارة اساس في الشعرية هو تركيز الجرجاني عليها في كتابه (اسرار البلاغة)، اساساً في الصياغة والتصوير، الذي هو نتاج تفاعل اللفظ مع المعنى^٢.

وبهذا يكون الكبيسي قد وظف نظرية نقد قديمة في مفهوم حديث، إذ جعل من الجرجاني احد اهم النقاد القدامى الذين تبلور لديهم مفهوم الشعرية لجملة من الاسباب، هي:

١. ان نظرية اللغة الشعرية المعاصرة تُعنى بوجه الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، والجرجاني تقصى وجه الاختلاف بينهما من جهة درجة التفاضل في اللغة الشعرية من جهة اخرى^٣.

٢. ان الجرجاني حدد الشعرية في الاستعمال الخاص للغة الذي سمي بـ(النظم) من حيث ترتيب الالفاظ على نظم خاص، وعلى نسق المعنى في النفس^٤.

٣. ان الجرجاني لم يرَ الوزن من الفصاحة والبلاغة في شيء، انما البلاغة في الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب، أي الاستعمال الخاص للغة^٥.

٤. اللغة المعيارية عند الجرجاني هي من تنتج (المعنى)، بينما اللغة الشعرية هي من نتج (معنى المعنى)، فاللغة المعيارية تشكل خلفية للغة الشعرية^٦.

٥. ثم إن الكبيسي لم يكتف بتوظيف نظرية النظم نظرياً في خطابه النقدي، بل تعداها الى التطبيق، وطبقها على نص شعري حديث لنازك الملائكة- قصيدة

١. ينظر، في الشعرية العربية، ٤٨.

٢. ينظر المصدر نفسه، ٤٨-٤٩.

٣. ينظر: في الشعرية العربية، ٤٨.

٤. ينظر: المنزلات، منزلة النص، ٢٢.

٥. ينظر، في الشعرية العربية، ٤٧.

٦. ينظر، المصدر نفسه، ٤٨.

(طريق العودة)- اذ وقف على الوظيفة النفسية وراء استخدام نظام خاص للغة^١.

وبهذا يكون الكبيسي، قد صنّف مفهوم الشعرية ضمن نظريات النقد القديمة، إلا إن هناك من النقاد من يجعل الشعرية في النقد القديم ترد بهيأة مفهوم واحد لمصطلحات مختلفة، منها (شعرية ارسطو ونظرية النظم، والاقاويل الشعرية عند القرطاجني)، إلا إن هذا الناقد لم يُقر بها بوصفها مصطلحاً ناجزاً، ولم يكن ذا فاعلية إجرائية، وغير مشبع بمفهوم معين^٢ بينما الشعرية في النقد الحديث وردت بمصطلح واحد ومفاهيم مختلفة، تتمثل في نظرية التماثل عند ياكوبسن، ونظرية الانزياح عند جان كوهن، ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب^٣.

ب: التناسل والسرقات:

اتخذ الكبيسي من باب السرقات اصلاً عربياً تراثياً لمفهوم التناسل، من حيث انهما يلتقيان في " وجهتين رئيسيتين، هما المعارضة والمناقضة/او التشاكل والتباين او الاشتراك والتغاير"^٤، ثم انه حاول تحديد بدايات للتناسل، او السرقة، يقول: فإن " الاحساس بالتشاكل نجده عند عنتره عندما يتساءل في معلقته: هل غادر الشعراء من مُتردم؟ فكان عنتره يعد نفسه مُحدثاً ادرك الشعر بعد ان فرغ الناس منه، ولم يغادروا شيئاً جدياً بقوله .. فهو يعارض (يُحاكي) ما سبق وقاله المتقدمون(...) منذ هذا التاريخ الجاهلي البعيد اصبح هو التناسل"^٥.

وهذا الترابط بين التناسل والسرقة عند الكبيسي يأتي من حيث ان كلاهما لا يمكن تجاوزهما ولا مهرب منهما، فالسرقة " لا يقدر احد من الشعراء ان يدعي السلامة منها"^٦، و التناسل ايضا " امر لا مفر منه بل هو ضروري في الثقافات والحضارات، لأنها تقوم على مبدئي الاتباع والابتداع"^٧، فالمنتجات الحضارية (الفنية والادبية) هي اشبه بمتابعة مفتوحة على السابقة لتتزاخ في اللاحقة، مما جعل الكبيسي يصف المنتجات الفنية (بنيات تاريخية)، وان دراسة اي متابعة فنية لا بد ان تكشف بانها اوسع من ان تستنفد امكانياتها^٨.

إلا إن مصطلح (التناسل) هو مصطلح حديث، وغربي، اذ يجمع أغلب الباحثين على إن جوليا كرسنيفا أول من اصطلحته، بعد إن استخلصته من آراء

١ . ينظر، المنزلات، منزلة النص، ٢٣-٢٧

٢ . ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربيين بيروت، ط١، ١٩٩٤. ١١، ١٢.

٣ . ينظر: المصدر نفسه، ١١.

٤ . المنزلات، منزلة الحادثة، ٥٢

٥ . المصدر نفسه،

٦ . المصدر نفسه،

٧ . المصدر نفسه، ٥٧

٨ . ينظر: المصدر نفسه، ٥٠-٥١.

استاذها باختين^١، وهناك من النقاد العرب منهم الذي ربط مفهوم التناص بالمعارضات والسراقات والمناقضات^٢، منهم محمد مفتاح، والكبيسي يتفق معه في هذا الربط والتفكير بين مفهوم حديث، وإعادته الى مفهوم قديم، وهذا ينم عن مرجعية تراثية هيمنت على تفكير الكبيسي، مما جعله يصرح بأن التناص والسرقعة مصطلحان لمفهوم واحد، بينما تبرز " قيمة التناص كمنهج تحليلي مقصور على تجاوز اسوار المصطلحات التراثية السابقة، وإنما يفتح لما هو أرحب فمن مجالاته، العكوف على مقارنة تحليله لماهية التحولات والمسارات والتبادلات، وكيفية التمثيل لنص سابق ومدى حضوره في نص لاحق"^٣. وقد قسّم الكبيسي (التناص) (السرقعة) الى صنفين، منها ما كانت قائمة على التغاير، ومنها قائمة على التوليد، فالتغاير هو القلب والنقض^٤، ومنه – مثلاً- قول المتنبي:^٥

أحبه وأحب فيه ملامه
إن الملامة فيه من أعدائه
وهو نقض لقول أبي الشيص:^٦

أجد الملامة في هواك لذيدة
حُباً لذكراك فليُلمني الوُم
والتوليد ان يأخذ معنى فيزيد عليه معنى اخر^٧، كقول الجريز^٨
غرائب ألأف إذا حان وردها أخذن طريقاً للقصاد مُعلما
أخذه ابو تمام فقال:^٩
غرائب لاقت في فنائك أنسها من المجد في الان غير غرائب
هذه الامثلة عدّها الكبيسي من قبيل التناص وليس سرقات.

ج: الطبع و الصنعة:

^١ . ينظر: عالم النص، دراسة بنيوية في الاساليب السردية، سلمان كاصد، دار الكندي، عمّان، الاردن، ط١، ٢٠٠٢، ٢٤٥.

^٢ . ينظر: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢، ١٢١، ١٢٢.

^٣ . القول الشعري منظورات معاصرة، رجاء عيد، المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٥، ٢٣٦، ٢٣٧.

^٤ ، ينظر: المنزلات، منزلة الحداثة ٥٥

^٥ . المصدر نفسه

^٦ . المصدر نفسه .

^٧ . ينظر: المصدر نفسه، ٥٥

^٨ . المصدر نفسه.

^٩ . المصدر نفسه.

تناول طراد الكبيسي قضية الطبع والصناعة في الشعر بجانبين: تنظيري، وقد اخذ مساحة قليلة جمع بين مفهومي الشاعر الصانع والشاعر المطبوع، وجانب تطبيقي، طبقها فيه على شاعر ستييني (خالد علي مصطفى).

ففي الجانب التنظيري عرف الشاعر المطبوع نقلاً عن المرزوقي " فالمطبوع: هو ما كان وليد جيشان في النفس وحركة في القريحة، فاذا نقل ذلك بصورة تعبير خلّي الطبع المذهب بالرواية المدرب بالدراسة كي يضع ذلك الجيشان وتلك الحركة في ما يختاره من قوالب والفاظ"^١، وتلعب الموهبة والاستعداد الفطري في النص لعبتها في قيمته الابداعية.

وأما " المصنوع: فهو ما كان وليد جَيْشان في النفس وحركة في القريحة، فاذا شاء الشاعر نقل ذلك بصورة تعبير نحّي الطبع المذهب(..) وحل محله الفكر فأخذ (ذهنياً) يقبل ما يقبل ويرد ما يرد^٢. اذ تشترك هنا الموهبة مع الفكر في العمل الابداعي

د: اولية الشعر:

وظف الكبيسي قضية اولية الشعر العربي في الحضارات القديمة، للكشف عن اصول تحولات النص الشعري في العصر الحديث، بما فيه قصيدة النثر والكتابات الجديدة إذ وصل الى " ان السمات الاساسية لقصيدة النثر وجل الكتابات الشعرية- النثرية الحديثة، تحت أية تسمية جاءت، بما فيها الشعر الحديث، وفيه نثر كثير، سنجد ان جلّ سماتها - ان لم نقل كلها- تتماثل مع السمات نفسها في الكتابات النثرية القديمة"^٣، وهذا يكشف لنا مرجعية طراد الكبيسي التراثية في اعادة مفهوم حديث الى الى نمط كتابي في التراث، وفي مرحلة معينة من ذهن الانسان، على افتراض قوله " ان النثر اسبق من الشعر، فان النثر ذاك لابد انه كان ايقاعياً في مصاحبته الاولى للرقص والغناء، فالبدائية هي مهد الايقاع الاصيل ونقطة انطلاقه"^٤، وقد نقل رأياً اخرًا بهذا الخصوص، عن ابن رشيق وعبد الكريم النهشلي، من حيث ان اصل الكلام هو المنثور ثم احتاجت العرب الى الغناء بأفعالها واخلاقها وذكر سابقها ووقائعها ومآثرها، والمنثور لا يتوافق مع النغم، اذ ينفلت منه، لذا تدبروا اوزاناً واعاريض، فاخرجوا كلامهم احسن مخرج للغناء^٥، فإن " أقدم انماط الشعر التي وصلتنا عن الحضارات البشرية القديمة، لا تعرف الوزن في اغلبها، ولا تعرف الوزن المقنن، لكنها تعرف الايقاع"^٦.

١ . الغابة والفصول ٣٥٨.

٢ . المصدر نفسه، ٣٥٨.

٣ . المنزلات، منزلة النص، ١٥٩

٤ . في الشعرية، ٨.

٥ . ينظر سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٧١.

٦ . في الشعرية، ٨.

ومن جانب آخر، فإن كلا من قصيدة النثر والكتابات النثرية- الشعرية القديمة يشتركان في سمات معينة، هي:^١

١: العفوية أو التلقائية في الكتابة، من دون آلية أو قصدية مسبقة أو في تدفق كما يكتب النثر من دون التقطيع الشطري المعروف، من حيث استثمار النثر لفضاء الصفحة.

٢: الإيجاز، وهنا يعني به التكتيف في الكتابة.

٣: الحرية، من حيث أن الشاعر القديم كان في جو الحرية الكاملة في انشاء قصيدة وتنظيمها وتخليصها من فوضى النثر والقصصية، أما الشاعر الحديث على العكس من ذلك قام بفعل الهدم لعمود الشعر واحداث الفوضى لإعادة تشكيل الاشياء من جديد، لذا قيل إن قصيدة النثر تنطلق من النثر الى الشعر (من فوضى التمرد الى قوانين الشعرية).

٤: القوة التنظيمية الخفية، أي تحويل ما هو نثري الى شعري، وهذا ينطبق مع كثير من الكتابات التي توصف بالنثر وتتطوي بها طاقات شعرية هائلة.^٢

٥: السردية، من حيث البنية الهيكلية والبناء الهرمي للأحداث، وتمثيل تجربة الحياة وفلسفتها، أي من حيث تميزها بخاصية حكاية وهذا ما يميز الكتابات الشعرية- النثرية الاقدم، المتمثلة في القصص والاساطير والملاحم.^٣

هذه الصورة المقابلة للكتابة الجديدة التي وصل اليها الكبيسي هي بسبب حضور التراث في ذاكرته بل هو المكون الاساس لعقليته النقدية.

٢: تأصيل المفاهيم النقدية الحديثة.

من ابرز ملامح المرجعية التراثية في الفكر النقدي عند طراد ما نجده في مرجعية المفاهيم النقدية، فهي مرجعية واضحة من حيث نقل المفهوم التراثي والعودة اليه من خلال مفهوم حديث يدخل من خلاله الناقد الى مرجعيته التراثية، ويتوسع في المفهوم التراثي وينقل ويقتبس ويشير الى النقاد العرب القدماء الذين استعملوا هذا المفهوم.

أ. مفهوم الحادثة: تحدث الكبيسي عن مفهوم الحادثة كثيرا^٤، فهو يرى ان الحديث فيها لا يرتبط بزمان معين قديم او معاصر، اذ مارسوا الحادثة منذ مطلع العصر العباسي الاول: ذلك عندما قسموا الشعراء الى قدماء ومحدثين^٥ وحادثة شعراء ذلك العصر مرتبطة بأمرين الاول " لانهم لم

^١ . ينظر المنزلات، منزلة النص، ١٦٠-١٦٢.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ١٦٠.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ١٦١.

^٤ . وضع في مفهوم الحادثة كتابا مستقلا هو منزلة الحادثة، وفصول عدة في كتبه الاخرى.

^٥ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٥٠.

يقبلوا كل مايرد على قرائهم من شعر الطبع(...) فكانوا ينتقون ويتوغلون في الفكر والتشبيهات"^١ والآخر: تصرفهم في اللغة الجديدة وبالاخص في حقل المعاني والاستعارات والتشبيهات او كما يسميه الكبيسي " بلاغة العصر"^٢.

وعلى هذا يكون الكبيسي قد اعاد مفهوم حديث الى التراث العربي القديم حيث العصر الاموي وصراع الشعراء بين القديم والحديث، فالحادثة عنده " لا ترتبط بزمن دون اخر، فكل حديث حاله الى القدامة، وكل قديم كان يوما حديثا"^٣، هذا في المفهوم الاصطلاحي، أما المفهوم اللغوي (للحادثة)، فقد استخرجه الكبيسي من لسان العرب، حَدَّثَ الشَّيْءُ يَحْدُثُ حَدُوثًا، وَأَحْدَثُهُ هُوَ، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه، والحديث نقيض القديم، وقيل الامطار الحادثة في اول سنة الاحدث، لأنها ابتداء او حدوث على العقم والجفاف والمُحَدَّثُونَ، الملهمون، والملمهم هم الذي يلقي في نفسه الشيء فَيُخْبِرُ به حدساً وبهذا يكون الكبيسي قد كشف عن مرجعيته التراثية في المفهوم اللغوي والاصطلاحي للحادثة.

ب. القارئ/ المتلقي، اعاد الكبيسي مفهوم القارئ الى التراث، اذ كشف لنا اهتمام النقاد القدامى بالقارئ منذ زمن بعيد، وتجلي ذلك في افكارهم ونظرياتهم النقدية حول كتابة الشعر، وهي:

١: عندما قسموا الشعر بحسب موضوعاته وأغراضه، " فقد كان المتلقي دائما حاضراً في ذهن الشاعر العربي.. فالهجاء، والمديح، والغزل، والثناء، والحماسة.. رسالة موجهة الى المستقبل، أبيات قليلة يقولها الشاعر لحاجة، وهذه الحاجة عند الآخر، ينتظر الشاعر الاستجابة لها"^٤، وهذا يعني أن الكتابة موجهة الى المتلقي.

٢: في قضية الغموض، عندما أعطى النقاد القدامى العناية الكبيرة " بـ[[إشكال] المعاني وغموضها)، إنما مردها الى العناية بالمتلقي وإيصال مقاصد الكلام"^٥.

٣: كذلك حديث الجاحظ ٢٥٥هـ عن اللفظ والمعنى، وشروط اللفظ على ان لا تكون ساقطة او عامية او سوقية او وحشية، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، ويفهم السوقي رطانة السوق^٦،

٤: عندما تحدث القرطاجني ٦٨٤هـ عن احوال الناس، وحالاتهم، وهم ثلاثة اصناف، صنف في حالة اللذة وصنف في حالة الالم، وصنف تكافأت لذاتهم وآلامهم، لذا وجب ان تكون اقاويل الشعراء بحسب احوال الناس، وتنقسم على سبعة أقسام، هي: (١)

^١ . المصدر نفسه، ٥١.

^٢ . المنزلات، منزلة الحادثة، ٣٥.

^٣ . النقطة والدائرة، ٨٥.

^٤ . ينظر: النقطة والدائرة، ٨٧-٨٨.

^٥ . المنزلات، منزلة القراءة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧، ١٠.

^٦ . ينظر: المصدر نفسه، ١١.

^٧ . ينظر: المصدر نفسه، ١٢.

مفرحة (٢) مفجعة (٣) شاجية (٤) مؤتلفة من سارة وشاجية (٥) من سارة ومفجعة (٦) من شاجية ومفجعة (٧) مؤتلفة من الثلاثة، لأن النفس المتلقية تميل الى الكلام الاشبه بما هي عليه^١، والمتلقي هنا هو المعني بالحديث.

٥: صناعة الشعر، تحدثوا في قضية صناعة عن العناية بمطالع القصائد وخواتمها فإن " (تحسين الاستهلال والمطالع من احسن شيء في هذه الصناعة) (الشعر) اذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها. المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا، لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك) (منهاج ص ٣٠٩)، إن عبارة: (من حيث تكون ملائمة للنفوس) أو منافرة لها، التي تتكرر كثيرا في فصول كتاب القرطاجني (منهاج البلغاء وسراج الادباء) لا تخص الشاعر وحده (...). إنها تخص أيضا، المتلقي^٢. هنا الحديث ايضا يصب اهتمامه على المتلقي، وبذلك يكون الكبيسي قد كشف عن وجود مفهوم القارئ في الفكر التراثي، واعاد هذا المفهوم الكبير الى مرجعية تراثية.

ج. القراءة/ التلقي: ربط الكبيسي مفهوم القراءة_ التأويل _ بنظريات الجرجاني وهي (المعنى ومعنى المعنى) و (ونظرية النظم)، اذ يرى ان النظريتين تعتنى بالقراءة وكيفية بيان الدلالة في النص.

١: المعنى ومعنى المعنى: ويعني بالمعنى، هو من تستوي فيه جميع القراءات، لأنه المعنى الظاهر من اللفظ، أما معنى المعنى هو المعنى الخفي الذي نصل اليه من الكناية والتشبيه والاستعارة وغيرها، وفي هذا الحقل تتعدد القراءات والتأويلات، لأنها دلالة ثانية غير الدلالة الظاهرة^٣، وهذا السبب الاول الذي قدمه الكبيسي ليؤكد ان التأويل مفهوم تراثي.

٢: نظرية النظم: فقد عدّها الكبيسي سبباً آخرًا لوجود التلقي، وانفتاح النص على التأويل، اذ يرى الكبيسي " ان الدلالة المجازية عند الجرجاني، دلالة تأويل؛ لأن الجملة فيها (أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لظرب من التأويل)"^٤، وهذا انفتاح في التأويل، و"الصورة المعمول فيها كلما كانت اجزاؤها اشد اختلافًا في الشكل والهيئة (...). كان شأنها اعجب، والحقق لمصورها أوجب (...). وهذا يرجع في رأي الجرجاني الى (تغير النظم) وتغير هذا يفترض تغيراً في القراءة. وبالتالي تغيراً في الدلالة"^٥ هذه هي الاسباب في عدّ التلقي فيها مفهوما تراثيا، وهو نابع من فكر تراثي عند الكبيسي.

د: الادبية: كشف لنا الكبيسي عن مرجعية مفهوم الادبية تراثيا، وربطها مع طروحات الجاحظ النقدية عندما تحدث في صحة السبك والترتيب والخلو من أخطاء

^١ . ينظر: المنزلات، منزلة القراءة، ١٠-١١.

^٢ . المصدر نفسه، ١١.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ١٣.

^٤ . المنزلات، منزلة القراءة، ١٤.

^٥ . المصدر نفسه.

النظم والتأليف، وطروحات الجرجاني في ترتيب الكلم على طريقة معلومة وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة^١ وعلى هذا قال الكبيسي: " لا اجد في هذا الفهم (للأدبية) اختلافاً جوهرياً عما يقوله الاسلوبيون المعاصرون بشأن الخطاب الادبي، في إنه (خلق لغة من لغة)، أي ان ينطلق صانع الادب من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة، هي لغة الاثر الادبي"^٢، وهذا التفكير ينم عن مرجعية تراثية تبحث في الفكر النقدي التراثي لتغذي النقد المعاصر.

٣: تأصيل المصطلح النقدي الحديث.

ارجع الكبيسي كثيراً من المصطلحات النقدية التي استعملها في مشروعه النقدي الى مرجعية تراثية، من خلال الاحالة على نصوص نقدية قديمة ونقاد عرب تراثيين، ومن هذه المصطلحات ما يأتي:

أ. النص المفتوح، اذ جعله منجزاً حدثاً له جذر واضح في التراث، وتصور عند النقاد العرب القدماء، هذا على الرغم من انه مصطلح معروف في حقل الحداثة المعاصرة، قال فيه : " انه منجز حدثي وليس حديث. انه منجز نجده في الشعر الجاهلي وفي الشعر العباسي، وفي الشعر الحديث، يتجلى في "فتح النص" في طريقة استخدام اللغة: في الاستعارة والكناية والمجاز^٣ واعاده الى فكرة " على مستوى الدلالة في "معنى المعنى" كما عبر عنه الجرجاني"^٤، وجعل له آليات يمكن الوصول الى تعدد المعنى وانفتاحه من خلالها، تتجسد على " مستوى التنويع الایقاعي، ومستوى الرؤية واستخدام الاشارة والاسطورة.. الى غير ذلك من وسائل فتح النص"^٥، كما انه توسع في مفهوم النص المفتوح من خلال ايراد مصاديق له في التراث العربي عند شعراء قدماء كبار، تجسدت في شروح دواوينهم، قال فيهم: " ليس كافياً القول: بان القراء- الشراح- ذوو ميول واتجاهات واذواق ومستويات فهم مختلفة، بل ينبغي ان يقال الى جانب هذا، ان النصوص هذه هي ذاتها نصوص مفتوحة مؤهلة لأن تتقبل قراءات مختلفة. وهذا، بالتالي، يوجد بينها وبين القارئ- كل قارئ- علاقة من نوع خاص، تنتج قراءة او تأويلاً خاصاً"^٦، بنى الكبيسي مفهومه للنص المفتوح على مرجعية تراثية في التعريف والامثلة من الشعراء، على الرغم من تداول هذا المصطلح في النقد الحديث على انه من منجزات الحداثة.

ب. القصيدة البصرية، يرى الكبيسي ان " ما صنعه الدادائيون والسرياليون وسواهم من شعراء الغرب، وما يصنعه بعض الشعراء العرب اليوم متأثرين بهؤلاء او

^١ . ينظر: محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد، ١٩٨٩، ٦٦.

^٢ . المصدر نفسه.

^٣ . المنزلات، منزلة الحداثة، ١٤.

^٤ . المصدر نفسه.

^٥ . المصدر نفسه.

^٦ . المصدر نفسه، ١٦٥.

بإمكانات الخط العربي التشكيلية"^١، يعود الى تجربة شعرية سابقة، عربية قديمة، ويقول: اننا " نفاجأ، هنا في العراق، بشعراء من القرنين الثاني والثالث الهجريين، قد سبقوا كل هؤلاء، كما سبقهم الوشاحون الاندلسيون، في كتابة القصيدة البصرية، وقد سموها هم بالمشجرات، التي تكتب بهيئات واشكال متعددة"^٢، وهذا تصور تام للقصيدة البصرية عاد به الكبيسي من ناحية المصطلح والمفهوم والامثلة الى الشعر العربي القديم في مرجعية تراثية واضحة، عاد بها الى مقولات نقدية تراثية معروفة عند الجاحظ والفارابي وغيرهم، والمفهوم التراثي للشعر، بانه " ضرب من النسيج وجنس من التصوير"^٣، وركز على فكرة ان الشعر صناعة، وهي فكرة نقدية تراثية في مفهوم الشعر، وان الشاعر مصور، ونقل فكرة حازم القرطاجني ٦٨٤هـ في " ان منزلة الشاعر في محاكاة الشيء بمنزلة المصور الذي يصور اولا ما جُلَّ من رسوم تخطيط الشيء، ثم ينتقل الى الادق فالأدق"^٤، ليسحب فكرة اصالة مصطلح القصيدة البصرية من الدادائيين والسورياليين واهل الحداثة الى التراث العربي والنظرية النقدية العربية القديمة^٥، مع امثلتها وتجلياتها كلها في النقد القديم.

ج. تيار الشعبية، ارجع الكبيسي هذا المصطلح الذي اورده ناقد عربي حديث الى مرجعية تراثية، اتفق به مع البهيتي^٦، فوسعه وقدم له الامثلة والتفاصيل على انه مصطلح ينتمي الى التراث العربي الادبي^٧، لكنه وضعه في سياق الحديث على الشعرية العربية الحديثة ومشروعه في تقديمها في (وعي مفهومي جديد عود الى الجذور الاقدم)^٨، الى جانب كثير من مفاهيم النقد والادب الحديثين، وعاد وطبقه في قراءته شعر عرار، الذي يرى الناقد في شعره انه " يشكل الكلام العامي واليومي - على سبيل المثال- واحدا من المصادر الاساسية التي ركن اليها في صياغة لغته الشعرية وشحذ طاقتها الياحائية" وقد تأثر به كثير من الشعراء الاردنيين، اذ وجدوا هذه اللغة هي الاقرب الى روح المجتمع الذي يعيشون فيه، والاقدر على استيعاب مشكلاته والتعبير عنها"^٩، وقد اورد اشعارا لعرار ولمن تأثر به الى جانب شعراء عرب تراثيين^{١٠}، ليعيد المصطلح ومفهومه الى مرجعية تراثية واضحة.

د. المهيمنة، وهو مصطلح حديث استعمله الكبيسي من خلال مصطلح تراثي هو (القصد)، يقول : " ان فعل القصد في العصر الحديث، فيفهم في ضوء ما يعرف

١ . المصدر نفسه، ١٣٨.

٢ . المصدر نفسه.

٣ . اورد الكبيسي مقولة الجاحظ في كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، ١٠٧.

٤ . المنزلات، منزلة الحداثة، ١٠٧، وينظر: مصدره هناك.

٥ . ينظر: المصدر السابق، ١٠٨.

٦ . ينظر: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، محمد نجيب البهيتي، دار الكتب القاهرة، ١٩٥٠.

٧ . ينظر: في الشعرية العربية، الصفحات ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥.

٨ . هذا هو العنوان الثانوي لكتابه (في الشعرية) وهو يكشف عن مشرعه في اعادة المفاهيم الى جذور تراثية.

٩ . سفر الالباء، في الشعر والشعراء، ١٨٦، وينظر مصدره هناك.

١٠ . ينظر: المصدر نفسه، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩.

بالمهيمنة في تحديد الانماط والاجناس الادبية"^١، والمهيمنة عند الكبيسي هي الانساق الانساق والعناصر التي تصنع سمات النوع الادبي وتعطيه خاصيته التي ينفرد بها عن الانواع الادبية الاخرى^٢، فالمصطلح اعاده الى مرجعية تراثية عندما درسها من خلال القصد، وجعل مصطلح القصد يدل عليها^٣، فهو يجعل مفهوم القصد يوازي مفهوم المهيمنة، اذ اعاده الى مفهوم تراثي واسع من خلال ايراد تعريفات للشعر والقصد والقصيد من اكبر نقاد العرب القدماء وعلمائه، من "ابن جني (...)، الجرجاني (...)، الباقلائي (...)، الجاحظ (...)، الخليل"^٤، وجعل مفهوم القصيد هو معيار تجنيس الكلام من ناحية كونه شعر ام نثر، فله وظيفة "تجنيس الشعر، اي جعله جنسا مميزا عن النثر"^٥، وكل هذا في ضوء مرجعية تراثية.

٤: تأصيل الشكل الشعري.

تناول الكبيسي الاشكال الشعرية الحديثة بالدرس والتحليل، وركز على الشكل الشعري وكيفية نشأته، وتأثير الشعر الغربي فيه، مثل قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، ولقصائد غير التقليدية في الشعر العبي الحديث، وقد ارجع الكبيسي كل هذه الاشكال الشعرية الجديدة الى اشكال شعرية قديمة معروفة في التراث العربي القديم.

أ. القصيدة القصيرة، وهي "القصيدة البالغة في القصر حتى لتكون جملة واحدة قصيدة... ويمثل هذا النوع من القصائد احدى التجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرية"^٦ وهي عند الكبيسي "فكرة، او عاطفة، صورة، حكمة... تركز او تُجلى في بضعة ابيات (اسطر) وفق تقنية معينة، ولا تدخل ضمنها القصيدة التي تتكون من مجموعة من المقاطع القصار"^٧، وهي كذلك "كيان قائم بذاته مستقل متكامل بينما المقطع في القصيدة المقطعية: مفردة في جملة، عضو في كيان متعدد الاجزاء يرتبط ويشترك مع المقاطع الاخرى بالفكرة وبالاطار الفني العام"^٨، وقد اورد لها امثلة مهمة من الشعر العربي الحديث، واعتمد قصائد لسامي مهدي يطبق عليها مفهومه للقصيدة القصيرة، لكنه اعادها الى مرجعية تراثية واضحة عندما تحدث عن انماط مشابهة لها، من حيث المصاديق والفكرة النقدية العامة، اذ يقول: "اما في الشعر العربي القديم، فنجد مسميات للبيت المفرد (اليتيم) والبيتين (التوائم) ثم المقطعات لما تراوح بين (٣-٧) ابيات، وما زاد على ذلك فهو قصيدة"^٩، وذكر مصاديق هذا الشكل الشعري في ادب الامم الاخرى القديمة، التانكا والهايكو والابكرام والشعر الصيني

^١ . ينظر، المنزلات، منزلة الحداثة، ١٥٦.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ١٥٦، ١٥٧.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ١٥٦.

^٤ . ينظر: المصدر السابق، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧.

^٥ . ينظر: المصدر نفسه، ١٤٩.

^٦ . جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر احمد عبد الكريم، فاطمة سعدون، مجلة المخبر،

جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد ٨، ٢٠١٢، ٣١٩.

^٧ . المنزلات، منزلة الحداثة، ٢٤٢.

^٨ . المصدر نفسه.

^٩ . المصدر نفسه، ٢٤٠.

والهندي القديمين^١، ثم جاء بأمثلة لها من الشعر العربي القديم، للشاعر الصمّة بن عبد الله القشيري، وهو مثال من المقطعات في الشعر العربي القديم^٢، مع انماط من الشعر الياباني القديم.

ب. الشعر المجسم/ الكونكريتي، وهو شكل شعري ينتج من تداخل الشعر والرسم، تناوله الكبيسي بالتحليل واعاد التداخل بين الشعر والرسم الى التراث العراقي القديم، عندما كانت الكتابة صورية في العراق القديم ثم تحولت الى خطية^٣، وقال انه شكل شعري معروف في كتابات الاوربيين والشعر العربي المعاصر والامريكي، "وقبل هذا، في التراث الشعري: (المشجرات) و(التختيم) والقصائد الهندسية: دائرية ومثلثات ومربعات.. الخ"^٤، ومثل له بقصائد للشاعر العربي المعاصر محمد بنيس وقاسم حداد^٥، ومثل له في التراث العربي بما موجود في " (مقامات الحريري) او الكتب المقدسة حيث تشكل التزيينات جزءاً من التصورات الدينية للعالم الموضوعي او غير الموضوعي، على نحو ما نجده في المنمنمات المندائية الى تدعم النص المكتوب وتساعد على فهمه"^٦، وهذا نتيجة تداخل الفنون، الشعر والرسم، وهو موجود في التراث العربي على رأي الكبيسي.

ج. الشعر الحر/ التفعيلة، يسميه الكبيسي الشعر الحر، ويسميه شعر التفعيلة في مرات قليلة، وهو عنده تطور في الكتابة الشعرية يعود الى استمرار تطور الشعر العربي من القديم الى الحديث، جاءت هذه الافكار في دراسته "العوامل التي ساعدت على نشوء الشعر الحر"^٧، وقال إنّ الموشح هو المحاولة الجادة في الخروج على بنية القصيدة العربية التقليدية، فالموشح يخالف القصيدة، والوحدة فيه ليست للبيت المفرد وانما للقطعة المركبة وقد تُولف على وزن واحد او على وزنين، وفيها استحداث لأوزان جديدة^٨.

وهو يرى ان صلة الشعر الجديد بالتراث ليست متحققة في اللغة فحسب، بل متحققة في جوهر الشعر ايضاً، وان الروابط بين القصيدة الجديدة والتراث تقوى كلما تطور المفهوم الحضاري للشعر وتعمق لدى الكاتب، لهذا هي على اشدها في الخمسينيات منها في الستينيات، واشد وضوحاً في النماذج الاولى منه، ولكن ابعد غوراً في النماذج المتطورة^٩، فالشعر الحر عند طراد الكبيسي له صلة بالتراث العربي وبالأشكال الشعرية التراثية وله مرجعية تراثية، ويرفض ارتباط الشعر العربي الجديد بالشعر الاوربي فقط، بل هي حركة مرتبطة بالتراث، تستوحيه، "وان

^١ . ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

^٢ . ينظر، المصدر نفسه، ٢٤٣.

^٣ . ينظر: المنزلات، منزلة القراءة، ٦١، ٦٣.

^٤ . المصدر نفسه، ٦٣.

^٥ . ينظر، المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

^٦ . المنزلات، منزلة القراءة، ٦٦.

^٧ . الغابة والفصول، ٢٩.

^٨ . المصدر نفسه.

^٩ . ينظر: المصدر نفسه، ٤٩.

الشكل الجديد لم يكن ثورة بقدر ما هو تطوير لبعض العناصر التي اعتقدوا (الشعراء الجدد) انها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي^١، اخذ فيه الشعراء تقنيات وقواعد شعرية عربية تراثية معروفة، اهمها الايقاع التراثي لكن مع تغييرات مهمة فيه.

د. قصيدة النثر، هذه من اهم الاشكال الشعرية التي ارجعها الكبيسي الى التراث، وذكر ارتباطها بالكتابة التراثية الصوفية وكذلك التراث الشعري اليرافديني، فهي على مستوى ارتباطها بشكل كتابي تراثي هو النثر الصوفي، فقد اقر الكبيسي بان " تأصيل قصيدة النثر العربية المعاصرة بمنثور النفري خاصة، والادب الصوفي عامة، وذلك لما يمتاز به هذا النثر من خصوصية في استخدام اللغة ومدلولات الالفاظ والصور والمجازات والايقاع والرؤى التخيلية الجامعة المسماة بالشطح"^٢، وقصيدة النثر - عنده - تتسم بخصائص جمالية تشترك فيها مع النثر التراثي الصوفي، يقول فيها: ان " تميزها بقوة تنظيمية خفية لعالم الفوضى. اي تحويل ما هو نثري الى شعري. واذا رجعنا الى كثير من تراثيات الشعوب. بما فيها تراثنا النثري العربي، سنجد ان الكثير مما يوصف بالنثر العربي ينطوي على طاقات شعرية هائلة ولا سيما التراث النثري الصوفي"^٣، هذا الاشتراك بالجماليات والقوانين والشعريات يكشف عن مرجعية تراثية عند طراد الكبيسي في فهمه لقصيدة النثر العربية وجمالياتها وخصائصها، فهي ترتبط بالنثر الصوفي التراثي العربي.

٥: تأصيل الاتجاهات الفكرية

تناول الكبيسي بعض المذاهب والاتجاهات الفكرية في اشتغاله النقدي، واعادها الى مرجعية تراثية عربية، اذ ربطها باتجاه فكري تراثي، متأثرا بنظرته الى التراث العربي التي تعترف بمكانته الفكرية.

في حديثه عن السورالية والماركسية والوجودية، ربط الكبيسي بين السورالية والتراث العربي والاسلامي من خلال العلاقة بالصوفية، في متابعته لهما في الشعر العربي المعاصر، يقول: "في شعرنا المعاصر، اختلطت الصوفية والسريالية، اختلاطا كبيرا، ومع ان الصوفية والسريالية، في رأيي، تصدران عن منبع واحد، هو اللاوعي او التجارب الباطنية، او انهما تعتمدان اعتمادا كبيرا على الذوق، والكشف الذاتي"^٤، ثم عاد وربط بهما الماركسية ايضا، عندما جعل السورالية والماركسية والوجودية والصوفية تلتقي في قضية معينة، يقول: " ولكن الصوفية والماركسية والوجودية تلتقي - بعيدا عن التفسيرات - في منطق واحد، هو " فعل الانسان الخلاق" بقصد ان تجعل من كل انسان، انسانا اي خالقا. كما ترى وتسميه الماركسية، او بقصد ان " يجد كل انسان الله في اعماق نفسه" كما ترى

^١ . التراث العربي، ٤٣.

^٢ . جماليات النثر العربي- الفني، طراد الكبيسي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠، ٥٦.

^٣ . المنزلات، منزلة النص، ١٦٠، ١٦١.

^٤ . مقدمات في الشعر السومري. الافريقي. الصوفي، ٢١٧.

الصوفية"^١، وهذا جوهر هذه المذاهب عنده، تلتقي بالإنسان وهدفه بالحياة، فالإنسان واحد في كل هذه المذاهب والفلسفات، " فالإنسان المتأله، والماركسي الخلاق، والإنسان الوجداني الذي رُفِعَ عنه الاغيار، او الوجود غير الذاتي، هو المثال الذي تنشده هذه الفلسفات"^٢، كل هذه الفلسفات تلتقي بالصوفية بهذه الافكار، الصوفية انتاج تراثي اسلامي عربي.

كما انه ربط النزعة الانسانية بالصوفية، وجعلهما واحدا، خاصة في الشعر، يقول: " ويقف التراث الصوفي، والشعر، والاشخاص ذوو النزعات والمواقف الانسانية الثورية في المقدمة، جذبا. ذلك ان التراث الصوفي والشعر ذو النزعات والمواقف الانسانية اعطى اللغة بعدا جديدا ولو جديدا"^٣، وبذلك جعل الصوفية هي المحور الذي تربط به كثير من الفلسفات والاتجاهات الفكرية والفلسفية، ليعطي كل هذه مرجعية تراثية.

١ . مقدمات في الشعر السومري، الافريقي، الصوفي، ٢٠٩.

٢ . المصدر نفسه.

٣ . في الشعر العراقي الجديد، ٣١.

المبحث الثالث

مرجعية التنظير النقدي التراثي

يتناول هذا المبحث حقل اشتغال المرجعية التراثية في خطاب الكبيسي في مستوى النظرية، تناوله الذي جاء في اتجاهين، هما مجموعة المصطلحات، ومجموعة المفاهيم التراثية التي تداولها في خطابه النقدي، والتي استعملها بفهمها التراثي في اشتغاله على الادب الحديث، وكان لها حضور بارز في انتاجه النقدي، وقد تنوعت عنده؛ فمنها ما يخص الشعر والشكل الشعري، ومنها ما كان في حقل النظرية النقدية، والبلاغة، فضلاً عن مصطلحات ومفاهيم تخص الشاعر والقارئ والناقد.

اولاً: حقل المصطلحات النقدية التراثية.

أشاد الكبيسي بالفضل الذي قدمه النقد العربي القديم في ناحية المصطلح النقدي، واعتمد حقل المصطلحات النقدية عند العرب كثيراً، وهو يرى ان النقد العربي التراثي، " استطاع ان يحقق انجازات مهمة وكبيرة، وان يوجد مصطلحه الكافي، لأنه كان على درجة من النضج كبيرة، لدرجة اننا لم نجد ناقداً حاول استبدال المصطلح النقدي العربي بغيره"^١، وهو يُرجع هذا الانجاز النقدي الى سبب هو، إنَّ الناقد العربي القديم صاغ مصطلحاته اساساً من الحياة العربية سواء كانت ادبية تخص الشعر والصناعة اللفظية والمصطلحات الفلسفية وعلم الكلام او الحياة العملية بما فيها من اوصاف بعض الحيوانات او اسماء الصناعات^٢، ومن دلائل ارتباط المصطلح بالبيئة التي ولدته، ما قام به الخليل بن احمد عندما وضع مصطلحات علم العروض (الاوزان والقوافي) الخاصة بالشعر، استناداً الى الحقل الدلالي الذي يعيدها الى البادية، فإن بيت الشعر مثلاً مستمدة من بيت الشعر، وهذا ما تنبه اليه احسان عباس كذلك، من ارتباط نقاد القرن الثالث الهجري بالمصطلح البدوي بدوافع اجتماعية وثقافية^٣، وهذه العناية بالمصطلح في النقد القديم- بحسب الكبيسي- تضاهيها عناية كبيرة أيضاً بالمصطلح في النقد الحديث، إلا انه هناك اشكالية اصاب المصطلح النقدي، ناتجة من "الخلط بين المصطلح الغربي والمصطلح العربي القديم، من جهة، ومن عدم وضوح الحركة الادبية العربية، وضوحاً ناضجاً من جهة اخرى، ذلك أنَّ الحركة الادبية العربية ما تزال تتأرجح بين مبدئين: التراث والمعاصرة"^٤،

^١ . الغابة والفصول، ١٢٠.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ١٣٤.

^٣ . ينظر: المصطلح النقدي والمرجعية اللغوية والبلاغية، علي حذري، المرجعيات في النقد والادب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ٢٠١٠، المجلد الاول، ٤٦٦.

^٤ . الغابة والفصول، ١١٩.

وكان الاجدر بالناقد العربي - بحسب الكبيسي كذلك - ان يبتكر "عملية ابداعية جديدة، تقوم على ربط التراث بالمعاصرة، واستخلاص افضل ما فيهما لإيجاد المصطلح النقدي الواضح: سواء بأخذ المصطلح (العربي القديم او الغربي) كاملاً، او باستيعابه او بإفراغه من محتواه وملئه بمحتوى جديد، او بابتكاره حسب الحاجة"^١، فالكبيسي يعتني بمتابعة التفكير النقدي العربي التراثي بالمصطلح النقدي ومرجعياته وصياغته ووظيفته وتطوره عند العرب، ومن اتجاهات المصطلح النقدي التي تناولها في بحثه الآتي:

١: مصطلحات الشكل الشعري.

وهي حقل المصطلحات النقدية المرتبط بالشكل الشعري وتحولاته، ويمكن تمثيلها بالآتي:

أ/ المطولات: يرى الكبيسي ان من بين اهم مميزات الحركة الادبية الجديدة في العراق في (عام ١٩٥٤)، هي المطولات " وفي هذه المرحلة انتجت أكثر المطولات في الشعر العراقي، مما اسموه بالملاحم والقصص الشعري. (سواء) ما كتب منها بالشكل التقليدي أو بالشكل الحر. ومن الاولى: (عبث) (واوكار) لصفاء الحيدري، (ولعنة الشيطان) لعبد الرزاق عبد الواحد، (والقرصان) لسعدي يوسف، (والشاعر) لعلي الحلي. ومن الثانية: المومس العمياء وحفار القبور والاسلحة والاطفال للسياح وهذه جميعاً مهما قيل فيها، فأنها جدت بعض البطولات الاجتماعية دون شك"^٢، وقد استعمل الكبيسي هذا المصطلح بصورته التراثية ومفهمه المتطابق معها.

يقول الكبيسي: " لقد أعطت مرحلة الخمسينيات جملة من القصائد التي توصف بالمطولات، منها على سبيل المثال: مطولات السياح الثلاث المشهورة: (الاسلحة والاطفال) (حفار القبور) (المومس العمياء) ومنها: (القرصان ١٩٥٤) لسعدي يوسف و (لعنة الشيطان) لعبد الرزاق عبد الواحد، ومنها قصيدة (الكوكب) لجبران خليل جبران، و (المجلية) و (بنت يفتاح) و (قدموس) و (يارا) لسعيد عقل، و (غلواء) لإلياس أبو شبكة و (أوراس) لأحمد عبد المعطي حجازي...."^٣ فهو يحدد النماذج لهذا المصطلح على نحو دقيق، ثم يحدد وجهات النظر النقدية في وصف القصيدة بالطول، هي:

١ . المصدر نفسه، ١٢١.

٢ : في الشعر العراقي الجديد، ١٢.

٣ . سفر الالباء، ١٩٥، ١٩٦.

أولها: طولها، بمعنى أن يكون طول القصيدة غير اعتيادي بالقياس الى طول القصيدة الاعتيادي^١، المتداولة والمتعارف عليها، علما إن العرب لم يجزوا بعدد الابيات التي يتكون منه النص ويصدق عليه قول (قصيدة)، فهذا محل خلاف. " وقال ابو الحسن الاخفش: ... وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات ، فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات ، قال ابن جني وفي هذا القول من الأخفش جواز ، وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة ، قال : والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة ، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة. " ^٢، اما ابن رشيق، فالقصيدة عنده ما " بلغت الابيات سبعة فهي قصيدة... ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة، وجازوها ولو ببيت واحد" ^٣ أما المطولات، فهي تتجاوز هذا الحد المعطى للمقطوعة الشعرية، او القصيدة الاعتيادية.

ثانيها: موضوعها، أن تعالج مشكلةً معقدةً، فلسفية او اجتماعية، في اطار بناء لغوي وجمالي معقد، امثال قصيدة الارض الخراب لإليوت، و المراكب لسان جون بيرس، و الكانتونات لعزرا باوند^٤.

ثالثها: الجمع بين الشكل والمضمون، أي طول القصيدة والمشكلة المعقدة التي تعالجها، فتكون القصيدة متناسبة طوياً وعمقاً، وهذا ما نادى به النقاد القدامى، فالخليل بن احمد الفراهيدي قال: " وتستحب الاطالة عند، الاعذار ، والانداز، والترهيب، والترغيب، والاصلاح بين القبائل، كما فعل زهير، والحارث بن حلزة، ومن شاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطول للمواقف المشهورات" ^٥ فطول القصيدة عندهم، مرتبط بالمضمون، فالقصائد منها " ما يقصد فيه التقصير، ومنها ما يقصد فيه التطويل، ومنها ما يقصد فيه التوسيط بين التقصير والتطويل" ^٦.

ثم طرح وجه نظر مختلفة، هي وجهة نظر رابعة تتضاف الى افكاره في القصيدة المطولة، تنفي وجود مصطلح قصيدة مطولة، فالقصيدة قصيدة سواء تكونت

١ . ينظر، سفر الالباء، ١٩٥.

٢ . لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د.ت) ، ج٣، مادة (قصد)، ٣٥٥.

٣ . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق، علي محم الجاوي و أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العالمية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٢، ١٩٢.

٤ . ينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ١٩٥.

٥ . ينظر: المصدر نفسه.

٦ . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٦٢.

٧ . منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ٣٠٣.

من ثلاثة أسطر (الهايكو الياباني) أو (مقطّعات) أقل من سبعة أبيات، أو وصلت الى ألف بيت أو سطر شعري^١.

ب. القصيدة المقصورة: " المقصورة، هي - عنده - قصيدة قافيتها ألف مقصورة"^٢، وقد وقف الكبيسي على المعنى اللغوي لها، من لفظة (القصر) في القرآن الكريم، وانطلق من قوله تعالى (حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ)^٣، اي محبوسات في خيام من الدر، مخدرات على ازواجهن في الجنان^٤، ثم تابع المصطلح في الكتب العربية القديمة من (لسان العرب) لابن منظور ومعنى الحبس في هذه اللفظة، و(اعجاز القرآن) للباقلاني و(أساس البلاغة) للزمخشري، وما نقله من حديث عن الفراء وحازم القرطاجني^٥، واسباب تسميتها بهذا الاسم، هنا يكون الكبيسي قد أضاع عن المعنى اللغوي للمصطلح على نحو موسع^٦، ثم أنتقل الى القصائد المقصورة و وقف عليها من أقدم مقصورة كتبت وصولا الى القصائد المقصورة في العصر الحديث، وهو يرى بأن الرائد في كتابة المقصورة " هو أبو المقاتل نصر بن نصير الحلواني الذي نظم مقصورة الروي مدح بها محمد بن زيد الداعي الحسني بطبرستان"^٧ بينما أشهر قصيدة مقصورة هي لابن دريد الأزدي وان معظم من نظم مقصورات من بعده كانت في مجال معارضتها من هذه المعارضات مقصورة لابن الانباري ومقصورة السلطان سليمان بن سليمان بن مظفر النبهاني، ومقصورة الشريف الرضي، ومقصورة ابن صفوان الاسدي ومقصورة صريع الغواني ومقصورة ابن جابر الاندلسي وللمتنبي مقصورة تُعد من أشد هجائيات المتنبي كافورا، كما إنها من أشد فخريات المتنبي بنفسه، وفي كل هذه الاحالات هو يورد ابیاتاً قليلة لكل مثال منها، من دون تحليل او تعليق نقدي، ما عدا مقصورتی ابن دريد والمتنبي، فقد اشفعهما بتحليل نقدي فني موجز.

ثم انه جاء بفهمه لهذا المصطلح، الذي طبقه على نصوص تراثية، واخضع له نصوصا لشعراء محدثين، وقال ان ثمة مقصورات في العصر الحديث هي مقصورات لسامي البارودي، و محمد رشيد رضا، ثم وضع معهما أبا القاسم علي بن

^١ . ينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ١٩٥.

^٢ : ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١٣٥.

^٣ . سورة الرحمن، الآية ٧٢.

^٤ . ينظر: ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١٣٥، ١٣٦.

^٥ : ينظر: المصدر نفسه، ١٣٦، ١٣٥.

^٦ . ينظر: المصدر السابق، الصفحات، من ١٣٥ الى ١٤٤.

^٧ . المصدر نفسه، ١٣٧.

محمد التتوخي الانطاكي^١، المتوفى في عام ٣٣٢هـ، وكأنه يستعمل المصطلح لكل زمان، وبمفهومه نفسه.

ج/القواديسي: في معرض حديث الكبيسي عن الشكل الشعري القديم، تطرق الى المصطلحات الخاصة به، وكان مصطلح القواديسي منها، وقد نقل مفهومه عن ابن رشيق القيرواني، يقول: " قال فيه ابن رشيق: (ومن الشعر غريب يسمونه القواديسي، تشبيها بقواديس السانية، لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الثانية) ويمثل له بقطعة لطلحة بن عبيد الله العوني من قصيدة له مشهورة طويلة:

كم للذُمى الابكار بالخَبْنين من منازل
بمهجتي للوجد من تذكارهـا منـازل
معاهـد رعيـلها مُتَعَجِرُ الهـواطـل
لما نأى ساكنها فأدعـي هـواطـل^٢

وقد استحدثه المشاركة والاندلسيون، وهو من تقنيات الشكل الشعري، التي كان منها (القواديسي، والمسمط، والموشح)، وكل أنموذج يرتبط بنمط عيش وبيئة اجتماعية معينة، فمن اثر الترحال في الشكل الشعري العمودي الى الحياة القائمة على الاستقرار والزراعة في القواديسي، فضلاً عن الحياة المترفة والمدنية مع المسمط والموشح^٣، وهذه التقنيات تمثل مظاهر الحداثة في الشكل الشعري آنذاك.

أما عن وجه الشبه بين القواديسي وقواديس السانية، هي حركات حرف الروي واختلافها بين ضمة وكسرة، تمثيلاً لحركة قواديس السانية بين ارتفاع وانخفاض واستواء، اذ يتلمس الكبيسي استعارة في التسمية تعطي شكلاً شعرياً غريباً،

^١ . ينظر: ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١٣٩، ١٤٩.

^٢ . المنزلات، منزلة النص، ١٠٦.

^٣ . ينظر: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ٥٥.

^٤ . ينظر: المنزلات، منزلة النص، ١٠٦.

د/ المسمط: مما جاء في المعجم، "السين والميم والطاء أصل يدل على خرط شيء رطب وعلى امتداده من تلقاء نفسه"^١، وهو في نظرية النقد العربية القديمة مصطلح معروف، اورد طراد الكبيسي فيما اورد من مصطلحات قائلاً " وهو في الشعر يعني ابتداء الشاعر بيت مصرع ثم يأتي بأربعة أقسام على غير قافية، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به وهكذا الى اخر القصيدة ويقال إن اول من بدأ امرؤ القيس^٢، وهذا ما نص عليه ابن رشيق في (العمدة)^٣، في نظرية النقد التراثية، ليعود الكبيسي اليه ونهل منه فهمه.

اما عن سبب التسمية، فقد نقلها الكبيسي عن ابي القاسم الزجاجي، اذ يرى الكبيسي أنه سمي بهذا الاسم تشبيهاً بسمط اللؤلؤ، ذلك السلك الذي يجمع حبات اللؤلؤ مع تفرقها، والنص الشعري لما كان متفرق القوافي الا انه يجمعه (عمود القصيدة) تلك القافية التي تضم الابيات وترد بها الى البيت الاول الذي بنيت عليه القصيدة، اذ صار كأنه سمط مؤلف من اشياء متفرقة^٤.

ه/ الموشح: يُعد الموشح من اهم محاولات التجديد في الشكل الشعري التقليدي عند الاندلسيين، اذ انكبوا على هذا التجديد عندما " كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التتميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح"^٥ وهو " من حيث الوزن: (الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص)، (والموشحات تنقسم قسمين: الاول: ما جاء على ووزن أشعر العرب، والثاني: هو ما لا مدخلَ لشيءٍ منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو كثير...)... ومن حيث المصطلح أو الاستعارة البصرية، فالموشح اسم مفعول من وشح، والوشاح كلُّه من حلي النساء، كِرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يُخالفُ بينهما ... فَتَشُدُّ المرأة بين عاتقيها وكشحيها، والوشحاء: العنز الموشحة ببياض ولعلمهم استلوا المعنى من الضباء والشاة والطير التي لها طُرَّتَان من جانبيها"^٦، هنا يكون الكبيسي قد اعتمد على معاجم اللغة المختصة بالمصطلحات، مرجعاً له في تأسيسه النقدي، وقد اشار بذلك الى كتابي لسان العرب والقاموس المحيط، مع ذكر الصفحات^٧، وقد عرض الكبيسي اراء مختلفة حول شكل الموشح و ممن يتكون، وما يميزه من

^١ . معجم مقاييس اللغة، احمد بن فارس بن زكريا أبو الحسن، تحقيق، محمد عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ج٥، مادة سمط، ٣٢٠.

^٢ . المنزلات، منزلة النص، ١٠٦.

^٣ . العمدة، ج١، ٢٨٥، ٢٨٤.

^٤ ينظر: المنزلات، منزلة النص، ١٠٧.

^٥ . مقدمة ابن خلدون، ابن خلدون، دار احياء التراث العربي، بيروت، دت، ٥٨٣.

^٦ . المنزلات، منزلة النص، ١١٢، ١١٣.

^٧ . ينظر: منزلة النص، ١١٣.

خصائص لغوية وإيقاعية عن النموذج التقليدي (القصيدة العمودية)^١، ويرى الكبيسي ان الموشح نظم تتحقق به الشعرية من جهة الخصائص التي تميّز بها، وأبرزها:^٢

١: ارتباط الموشح بالغناء.

٢: الجمل القصار التي يتألف منها، والتي تتماثل كثيرا مع السجع أو الرجز.

٣: الاهتمام بمادة الالفاظ، ومادة الموسيقى (الايقات).

٤: خروج الموشح عن النظام التقليدي للشعر العربي، منحه تلونا لا يمتلكه إلا النثر المتحرر من القيود الصارمة للقصيدة التقليدية.

كما إن الكبيسي يتفق مع من يصرح بأن الموشح فن " شعبي " " محلي " جاء نتيجة امتزاج بين الثقافتين العربية والاسبانية^٣.

ذ/ المشجرات: شكل شعري قديم " وهو نوع من النظم يُجَعَل في تفرعه على أمثال الشجرة- وسُمي مشجراً لاشتجار بعض كلماته ببعض، أي تداخلها، وكل ما تداخل بعض أجزائه في بعض فقد تشاجر- وذلك أن يُنظم البيت الذي هو جذع القصيدة.. ثم يفرغ على كل كلمة منه تنمة له من القافية نفسها التي نُظم بها، وهكذا ، من جهته اليمنى واليسرى، حتى يخرج منه مثل الشجرة، وإنما يشترط فيه أن تكون القطع المكملتها من بحر البيت الذي هو جذع القصيدة ، وان تكون القوافي على روي قافية أيضا"^٤، وقد وضع الكبيسي نماذج مصورة لهذا الشكل الشعري، احد هذه هذه النماذج للشيخ محمد فهمي المتوفى عام ١٣٣٠هـ، والآخرى للشيخ محمد أمين السيد حنش الجبوري^٥.

وقد أخذت هذه التسمية من ما يسمونه بشجرة النسب، فهما متشابهان في الوضع، متفقان على الجملة في الترتيب، وهذه لكلمة (شجرة النسب)، التي كانت مستعملة في القرن الرابع وما بعده^٦، وهذا تشابه من حيث شكل النظم.

م/ البند: " لون من ألوان الادب العربي، وضرب من ضروبه، وجد نتيجة الخروج على عمود الشعر التقليدي، فهو ليس بالموزون المقفى فيُعد من باب الشعر

^١ . ينظر: منزلة النص، ١١٤، ١١٥.

^٢ . ينظر: في الشعرية، ٣٧، ٣٨.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٣٨.

^٤ . المنزلات، منزلة النص، ١١٦.

^٥ . ينظر، منزلة النص، ١١٦، ١١٧.

^٦ . ينظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، راجعه، عبد الله المنشاوي و مهدي البقيري، مكتبة الإيمان، مصر، دت، ج٢، ٣٧٧.

العربي المعروف، ولا هو بالذي انتزعت عنه هاتان الصفتان: الوزن والقافية. فيكون من قبيل النثر وبابه، فهو اذن الحلقة الوسطى بين النظم والنثر اقتضته سرعة التطور، وأوجده عامل الزمن كما أوجد الموشح والرباعيات وأخيرا الشعر الحر وما شاكله"^١، وقد استعمل الكبيسي هذا المصطلح، حدد له اوزان البند بحسب ما جاء به النقاد، وهي: (١) الرَّمَل الصافي " فاعلاتن" (٢) الهزج الصافي "مفاعيلن" (٣) مختلط يتذبذب بين لرمَل والهزج، نتيجة للتشابه بين التفعيلتين، أما نازك الملائكة، فترى ان البند في دائرة المجتلب، ويرى الكبيسي ان البند سواء له عروض خاص او هو ضرب من الكلام المسجوع، او شعر حر تتنوع أطوال اشطره او هو حلقة وسطى بين النظم والنثر فان التنازع يكون في الشعرية، أما عن البحث في جذور البند فيرى ان الاخرى بنا ان نبحث في الشكل الشعري الاقدم منه في التراث العربي، (النثر الموزون المسجّع) او النموذج الاحداث (النثر المسجوع الذي ضبطت خصائصه الفنية)^٢، وهو عند الرافعي نوع من السجع، بُنيت جملة على التوقيع، وقسمت على أجزاء قصيرة من العروض، تنتظم أوزاناً مختلفة فتكسيها شبيهاً من الشعر، وهي ليست منه، وتلك صناعة في النثر لا يُعرف مخترعها، ولم يُعرف من هذه الطريقة في الكتابة قبل البنود الخمسة التي رصفها الشاعر المعروف بابن معنوق المتوفي ١٠٨٧م^٣.

٢: مصطلحات في النقد.

١/ معنى المعنى: من المصطلحات التراثية التي تناولها الكبيسي وبكثرة^٤، في خطابه خطابه النقدي، وقد نقل عن الجرجاني قوله، و" هو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يُفضي بك ذلك المعنى الى معنى آخر"^٥، وقد تبني هذه الفكرة منه.

٢/ التخليط: من المصطلحات التي استعملها الكبيسي، ويعود للجرجاني، يريد به اشتباه المعاني عند القارئ او المتلقي للنصوص الشعرية، وهذا التخليط جاء من اختلاف في القراءة، واستباق المعنى الى الدلالة^٦، كما في اشتباه المعنى بين قول (لم لم يَكْد) و (لم أجد) في قول ذي الرُّمّة:^٧

إذا غير النأي المحبين لم يكْد

^١ . في الشعرية، ٤٠.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٤٠، ٤١.

^٣ . ينظر، تاريخ آداب العرب، ٣٦٩.

^٤ . ينظر: المنزلات، منزلة الحدائة، ١٤، و٩٤ . وينظر: منزلة القراءة، ١٣٠، وينظر: في الشعرية العربية: ٤٨.

^٥ . المنزلات، منزلة القراءة، ١٣، نقلا عن الجرجاني، ينظر: مصدره هناك.

^٦ . ينظر، المنزلات، منزلة القراءة، ١٥.

^٧ . المصدر نفسه. ١٥.

رسيّسَ الهوى من حُبِّ مَيَّةَ يبرحُ

إذا غيّرَ النَّأْيُ المحبينَ لم أجد

رسيّسَ الهوى من حُبِّ مَيَّةَ يبرحُ

اذ إن في معنى (لم أجد) دلالة ايضاح، واثبات، بينما في (لم يكد) دلالة إيهام^١.

٣/ التكرار: من المصطلحات البلاغية التي تداولها الكبيسي كثيرا^٢ لكن من دون ان يضع لها مفهوما محددا، بل وظف المصطلح في تطبيقاته البلاغية على نصوص تنوعت بين القديم والحديث، الا إنه جزم بأن " التكرار أحد العناصر الاساسية في الشعرية"^٣

ثانياً: المفاهيم التراثية:

١. الشعر: اكثر المفاهيم التي اعطاها الكبيسي مساحة واسعة في خطابه النقدي، اذ نجده يقف على المفهوم التراثي للشعر، ويستعمله بنصه القديم، وهو "قولٌ موزونٌ مقفى يدلُّ على معنى"^٤ في عدة مواضع، ويحلل ما يعني به هذا المفهوم^٥، وعلاوة على ذلك، ذكر مفاهيماً عدّة لنقاد عرب قدامى، ذكرهم من دون مراعاة الترتيب الزمني لوفياتها، وهم:

١. الجاحظ (٢٢٥هـ) والشعر عنده "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير، وعاب على من استحسن البيتين

لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موتٌ ، ولكن ذا أفضع من ذاك لذل السؤال

٢. بينما " يذهب الفارابي (٣٣٩هـ) الذي يرى إنَّ عنصر الوزن أقلَّ شأنًا من عنصر المحاكاة ومادتها في الشعر، لكنه شرط في الشعر، وإذا خلا منه، الاصحُّ أن يسمى قولاً شعرياً"^٦.

^١ . ينظر، المنزلات، منزلة القراءة، ١٥.

^٢ . ينظر: البناء الفني في الادب الملحمي، ٣٦ ، وينظر: المنزلات، منزلة النص، ٤٥ ، وينظر: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع الشعري، ٦٩ ، وينظر: ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١١٣ ، المنزلات منزلة النص، ١٥١، ١٥٠.

^٣ . ينظر: ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١١٣.

^٤ . نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٣، ١٥.

^٥ . ينظر: في الشعرية العربية، ٧ و ٢٠ و ٢٣ و ٢٧.

^٦ . في الشعرية العربية، ٢٦.

٣. تعريف ابن سينا(٤٢٨ هـ) ونصه ان " الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية. وعند العرب مقفاه، ومعنى كونها موزونة ، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو ان يكون كل قولٍ منها مؤلف من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر".^١

٤. تعريف ابن رشيق (٤٥٣هـ) الذي يقول ان " الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه البليغ الوقع وما سوى ذلك فغن لقائله : فضلُ الوزن"^٢

٥. وأما تعريف الجرجاني (٤٧١هـ) فقد أكد على " ان الوزن ليس هو في الفصاحة والبلاغة، اذ لو كان له مدخل فيهما، لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً، ولا به كان كلامٌ خيراً من كلام، وإن سر النظم في المجاز: ذاك أن محاسن الكلام معظمها – إن لم نقل كلها – متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته وراجعة إليها"^٣.

٦. تعريف ابن رشد (٥٩٥هـ)، فالشعر عنده " " إخراج القول غير مخرج العادة " أي أن يكون القول مُغَيَّراً عن القول الحقيقي ... فإذا غَيَّرَ القول الحقيقي سُمي شعراً او قولاً شعرياً ووُجد له فعل الشعر، مثل ذلك قول القائل:

ولما قضينا من منى كلّ حاجةٍ ومسح بالاركان من هو ماسحُ

أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطحُ

إنما صار شعرا من قبل إنه استعمل قوله " أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح" بدل قوله: تحدثنا ومشينا"^٤.

٧. تعريف حازم القرطاجني (٤٨٦هـ) الشعر " كلامٌ مُخيل .. ومشتمل على الغرابة، فما كان (خالياً من الغرابة) أجدر ألا يُسمى شعراً وإن كان موزوناً مُقَفًى"^٥.

٨. تعريف ابن البناء المراكشي (٧٢١هـ) الشعر عنده " هو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهّمات"^٦.

٩. تعريف ابن خلدون (٨٠٨هـ) رفض كون ارتباط مفهوم الشعر بالوزن والقافية ، فالشعر عنده " الكلام البليغ المبني على الاستعارة والالوصاف والمفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على اساليب العرب المخصوصة به"^٧.

١ . المصدر نفسه، ٢٣.

٢ . المصدر نفسه، ٢٥.

٣ . المصدر نفسه، ٢٧.

٤ . في الشعرية العربية، ٢٤.

٥ . المصدر نفسه، ٢٥.

٦ . المصدر نفسه، ٢٦.

٧ . المصدر نفسه ، ٢٦.

١٠. تعريف السجلماسي ٩٠٣هـ، وقد ذهب الى ان الشعر لا يمكن ان يعرف بالوزن والقافية بل إن جوهر الشعر في التخيل فالشعر عنده " هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه"^١.

يبدو ان السبب في جمع الكبيسي لعدة مفاهيم من نقاد قدامى، هو صياغة مفهوم يتناسب والفن الشعري ويحقق كافة مطالب قول الشعر لأنه رفض المفاهيم التي ربطت الشعر بالوزن والقافية، على " إن وضع الشعر: كلام موزون مقفى.. في الطريق المقابل من: النثر كلام غير موزون: مرسل أو مسجوع. أدى الى الغاء جملة من الخصائص الشعرية الجوهرية في الأدب الفني الاخر.. وبالتالي أدى الى الغاء تصوّر آخر معمول به في ضوء النزعات الشعرية والنثرية الخاصة بالنفس على نحو ما بين الفارابي والقرطاجني والسجلماسي حيث تكون الفية ابن مالك، مثلاً، المنظومة " شعراً " بينما يكون الكثير من الكتابات المتصوفة كابن عربي والنفري، وكتابات التوحيدي (الاشارات الالهية) والمكتوبة " نثراً " من الشعر"^٢، وهذا مرفوض؛ لأن الشعر يحمل جملة من الخصائص التي اجتمعت لتجعل منه شعراً غير الوزن والقافية .

أما فيما يخص الشعر والشكل، فقد بحث الكبيسي في سبب تشكيل الشعر العمودي، على انه تمثيل لبيوت الشعر (الخباء) التي كانوا يقيمون فيها، وقد اعتمد الكبيسي في هذا على تفصيل القرطاجني، حول سبب التسمية والتشكيل بين ما هو سماعي (أبيات الشعر)، وما هو بصري (أبيات الشعر)^٣، اذ يقول القرطاجني " ولما ولما قصدوا أن هيئات ترتيب الاقاول الشعرية، ونظام اوزانها مُتنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً، فجعلوا الاجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر، وجعلوا اطراد الحركات فيها الذي يوجد الكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار التي تمتد في استواء... وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن"^٤، وهو بهذا الشكل يتحقق توافق في حاستين مهمتين لدى الانسان البدوي، وهي حاسة البصر والسمع، وقد اعتمد الكبيسي على فكرة ابن رشيح حول تسمية مصراعي البيت الشعري والتي أخذت من مصراعي الباب أو النحال^٥، ونقل عنه قوله: "واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، وكأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل هو من الصرعين، وهما طرفا النهار قال ابو اسحاق الزجاج: الاول من طلوع

١ . المصدر نفسه، ٢٦.

٢ . في الشعرية، ٢٧، ٢٨.

٣ . سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٨.

٤ . سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٨، كذلك، المنزلات، منزلة القراءة، ٤٤ وينظر مصدره هناك.

٥ . المنزلات، منزلة القراءة، ٤٢.

الشمس، الى استواء النهار، والآخر من ميل الشمس عن كبد السماء الى وقت غروبها" ^١ وهكذا أصبح شكل القصيدة متماثلاً مع بيوت الشعر لديهم.

أما عن ماهية الشعر القديم، فقد قدّم الكبيسي تفصيلاً عن طبيعته، فهو الآتي: ^٢

١: إن الشعر في معظم الحضارات القديمة لا يعرف نظام الوزن والقافية.

٢: إن الشعر العربي قبل أن يستوي في هذا الانموذج، كان من قبيل الكلام المخيل المُسجّع، يعتمد المجاز والصورة والايقاع النثري.

٣: إن هذا الشعر القديم تتوفر فيه جميع الصيغ التعبيرية والجمالية المميزة للشعرية، المجاز والاستعارة والتكرار والصورة والايقاع والجناس وغيرها .

٤: إن الشعر العربي في طور التغير، ذا لم يقف على شكلاً محدداً، ففقي تاريخ الشعر العربي ثمة ضروب من الاشكال، عرفتھا القصيدة، (القواديبي، المسمط، المخلع، ذات القوافي، الموشح، المشجرات، الدائري، المربّع... الخ

٢/ الشفاهية الشعرية: يرى الكبيسي ان الشفاهية في أدب أي امة، هي مرحلة ما قبل اختراع الكتابة، وصولاً الى مرحلة تدوين الادب، الا إنه عدّها وسيلة اتصال؛ لأنها ظلت متمثلة في حفظ الشعر او النثر، وإلقائه (شفاهاً) في فصول المدارس او المهرجانات، والشعر الشفاهي، هو شعر غير مكتوب، يتداوله الناس شفاهاً من جيل الى جيل، حتى تنهياً وسائل تدوينه، ويأتي في مقدمته هذا الشعر العربي، من عصر ما قبل الاسلام، متمثلاً في شعر الحضارات القديمة (السامية) بأنواعها، والمصرية القديمة والاغريقية والرومانية والهندية وغيرها، اذ ظلت تروج هذه الاشعار شفاهياً حتى اختراع الكتابة ووصولها لنا على الواح من طين واوراق البردي، وصولاً الى عصر التدوين في القرن الثاني الهجري حين نشطت حركة الكتابة التدوين ^٣، فالشفاهية هي ثقافة مرحلة معينة، مرّت بها الشعوب قبل معرفة التدوين، فالكتابة والتدوين نظام تصنيف ثانوي معتمد على نظام أولي، وهو اللغة المنطوقة، والشفاهية وجدت بغياب الكتابة، أما الكتابة لا يمكن أن توجد دون الشفاهية، وقد أعطى معظم الدارسين اللسانيين الاولوية للكلام المنطوق لأن الكتابة هي تمثيل للمنطوق ^٤.

^١ . المصدر نفسه، ٤٣، ٤٢.

^٢ . ينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٩، ١٠.

^٣ . ينظر: منزلة النص، ١٢٧.

^٤ . ينظر: جماليات الشعر الشفاهي، نحو مقارنة اسلوبية للنص الشعري الشفاهي، احمد زغب، اطروحة دكتوراه، جامعة بن يوسف، الجزائر، كلية الآداب، ٢٠٠٦-٢٠٠٧، ١٩.

وقد حدد الكبيسي خصائص الشعر الشفاهي، وهي^١:

١: إنّ المؤلف غالباً ما يكون مجهولاً، أو منحولاً، والسبب إما طول المدة الزمنية، أو أن الرواة غير موثوق بهم، أو نسيانهم أو لأسباب أخرى.

٢: تماثل الشعر الشفاهي في المعنى والمبنى العام، على الرغم من بعد المسافات وانعدام أو ضعف وسائل الاتصال، ويعود هذا التماثل الى تماثل الحياة لدى الشعوب البدائية.

٣: أن نصوص هذا الشعر الشفاهي غالباً ما تعرضت للتغيير بالحذف والزيادة والتبديل من قبل الشاعر نفسه أثناء القراءات المتعددة أو من قبل الرواة وتناقلها.

٤: عموم الشعر الشفاهي يميل الى القصر، وكلما كان أقدم كان أوجز أو اقصر.

٥: معظم الشعر الشفاهي ارتبط بالدين، اذ يستمد افكاره والهلماته من المعتقدات الدينية والمعتقدات الدينية الشعبية، والرقي والتعاويذ.

٦: الشعر الشفاهي أدب وصفي يجسد حياة الناس في فرحهم وحزنهم واساليب الحياة وطرائق العيش، اذ تكثر فيه أشعار واغاني الصيد والرعي غيرها.

٧: الشعر الشفاهي شعر بديهة وارتجال.

٨: إن مبدأ التكرار هو اساس القالب الشعري، وهو متعدد الأضرُب والاشكال والغايات، منه تكرار لفظي أو معنوي أو يأتي تكرار متضاداً أحياناً أو مترادفاً في المعنى أحياناً، وقد يأتي اتساقاً وانسياقاً مع الافكار والصور

٩: تعدد أغراضه وموضوعاته منه ما يدور حول الحب أو الموت أو الحرب أو الهجاء أو المراثي وغيرها، فضلاً عن الحيوية والجمال وصدق التعبير عن واقع ومشاعر بيئات ومجتمعات بشرية عدّة.

٣/الوزن: في اللغة " الواو والزاي والنون بناء يدل على تعديل واستقامة"^٢ أما الوزن في الشعر، فهو " أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها الضرورة"^٣، وهو أحد المقاييس التي يُفَرَّق بها بين ما

١ . ينظر: المنزلات، منزلة النص، ١٢٨-١٥٠.

٢ . معجم مقاييس اللغة، ج٦، مادة وزن.

٣ . العمد، ج١، ٢١٨.

هو من جنس الشعر، و ما هو من جنس النثر، وقد اشتغل الكبيسي في هذا المفهوم التراثي، وبحث في تاريخ حضوره في الشعر العربي، اذ ربطه بحاجة العرب الى الغناء؛ لأنهم وجدوا " المنثور ينثُ عليهم، وينفلت من ايديهم، تدبروا الاوزان والاعاريض فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء"^١، الا إنه لم يحدد زمن لاستخدام الاوزان في الشعر العربي، على افتراض إنَّ " أقدم أنماط الشعر التي وصلتنا عن الحضارات البشرية القديمة، لا تعرف الوزن في أغلبها أو لا تعرف الوزن المُقَنَّ لكنها تعرف الايقاع"^٢ فالشعر الأكدي شعر كفيي يعتمد النبر، والشعر السرياني نبري، كذلك الشعر الحبشي أيضاً، أما الشعر المصري (الفرعوني) فالشاعر ما كان يتقيد بوزن خاص، بل ينظم الشعر حراً خالياً من القيود الوزنية، إلا إنه يمتاز بما فيه من الصور الخيالية^٣، أما عن الشعر في حضارات وادي الرافدين، سومرية كانت أم بابلية؛ فقد رجَّح الكبيسي الرأي القائل بخضوعه لفنٍ خاص من النظم و التأليف، (موزوناً غير مقفى)، مثل الشعر اليوناني والعبراني واللاتيني، ويعتمد الوزن في الشعر البابلي على مبدأ تجزئة الكلمات في مقاطع تتناوب بين المقطع الطويل والمقطع القصير ثم تُجمع لتكون ما يقابل (التفعيلات) في الشعر العربي، الا إنه لا يقاس بالتفعيلات كما في الشعر العربي، بل بعدد النبرات ومن هذا يتكون شطر البيت (الصدر والعجز)^٤.

٤/القافية: بعد إن " استقل الشعر عن الرقص والموسيقى على الخصوص عمد الايقاع الداخلي الذي رسب فيه فطوره بإدخال القافية فيه ليكون حداً فاصلاً بين جملة موسيقية وأخرى"^٥ فالقافية هي " حرف الروي الذي يبني عليه الشعر، ولا بد من تكراره، فيكون في كل بيت، والحروف التي تلزم حرف الروي اربعة: التأسيس والردف والوصل والخروج"^٦، وقد حدد الكبيسي مفهوم القافية اعتماداً على مفهوم قدامة بن جعفر على إنها " لفظةٌ مثل لفظ سائر البيت في الشعر، ولها دلالة على المعنى، كما لذلك اللفظ ايضاً، والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على المعنى."^٧، اما عن سبب تسميتها فقد اعتمد الكبيسي ايضاً على رأي قدامة بن جعفر يقول " قال قدامة: (إنما سميت القافية قافية بسبب أنها مقطع البيت وآخره، وليس

^١ . ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ٧١.

^٢ . في الشعرية، ٨.

^٣ . ينظر: في الشعرية، ١١.

^٤ . ينظر: البناء الفني في الادب الملحمي العراقي، ٢٧.

^٥ . في الشعرية العربية، ٣١.

^٦ . أهدى سبيل الى علمي الخليل، العروض والقافية، محمود مصطفى، شرح وتحقيق، سعيد محمد الأحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ١١٢.

^٧ . في الشعرية العربية، ٣٠.

لأنها مقطع ذاتي، لقد شاء لها ترتيب الكلام أن تجيء في آخر البيت، وليس لأنها قائمة مستقلة فيه)^١.

أما عن وجود القافية في شعر الحضارات القديمة، وملحمة كلكامش، فقد اعتمد الكبيسي على عرض آراء لـ (د. فوزي رشيد، ود. محمد عوني عبد الرؤوف)، فالأول، يؤكد "بوجود القافية اعتماداً على دراسة خاصية اللغة لسومرية، أي كون غالبية أفعالها تنتهي بحرفين متشابهين، مما يوفر لأي شاعر، عجز الأبيات الشعرية وهي موحدة القافية"^٢، والآخر يؤكد أيضاً بوجود القافية "استناداً إلى باحثين غربيين في لغات وآداب الساميين، وبالذات بحوث الاستاذ كارل هيكار karl Hecker في الشعر الملحمي الأكدي، وترجمة ملحمة جلجامش، يؤكد توافر القافية في أشعار هذه اللغات: (الشعر الأكدي، السرياني، العبري، الحبشي) اعتماداً على اصوات اللين القصيرة والطويلة، التي حرصوا على سماعها في أول الكلام، أو في تضاعيفه أو آخره"^٣، أما الكبيسي فيقول: " يبدو لي أن ما ذهب إليه الباحثون حول القافية في الشعر الأكدي، يتفق مع طبيعة الشعر وبداياته التي ترتبط بالغناء والعمل والرقص والسحر، ومصاحبة الموسيقى، كما هو معروف في أغاني العمل وأهازيج الرقص وسجع الكهان والصلوات والرقى والتعاويذ.. الخ، والتي في الغالب كانت جملاً قصيرة مسجوعة، وأنه بات معلوماً إن النثر المسجوع سبق الشعر في الوجود، وعن هذا النثر تطور الرجز: أبيات قصيرة مقفاه"^٤.

أما عن أهمية القافية فقد نقل الكبيسي ما يراه النقد القديم متمثلاً بقدامة بن جعفر وحازم القرطاجني، وما يراه النقد الحديث، متمثلاً بنازك الملائكة، فهي عند قدامة " لفظة مثل سائر البيت الشعري، ولها دلالة على معنى، كما لذلك اللفظ أيضاً.. وانها قافية من أجل انها مقطع البيت وآخره، وليس انها مقطع ذاتي لها"^٥، فالقافية عنده تأتي طوعاً للبيت الشعري، وتشغل في مجال الدلالة على معنى مكمل للبيت، أما القافية عند حازم القرطاجني، فهي " بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن"^٦، فالقافية لديه تأتي طوعاً للبيت الشعري أيضاً كما يراها قدامة، بينما الكبيسي، يرى إن حازم القرطاجني " يؤكد على التلازم بين ما هو سماعي (ادراك السمع)، وما هو بصري (ادراك البصر) جاعلاً من القافية

^١ . في الشعرية العربية، ٣٠.

^٢ . البناء الفني في الادب الملحمي العراقي، ٣٠.

^٣ . المصدر نفسه.

^٤ . المصدر نفسه، ٣٢.

^٥ . نقد الشعر، ٢٣، ٢٤.

^٦ . منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٧، ٢٥١.

أحدى العلامات الايقونية في الترتيب المكاني للخباء والبيت الشعري، من جهة، والربط بين ما هو مرئي وما هو مسموع من جهة ثانية^١، أما نازك الملائكة، فالكبيسي يرى أنها تعطي القافية أهمية كبيرة، فهي " تمنحها خاصيات أكبر من استحقاقها، وهي عندها: " تحديدٌ لنهاية الشطر " و " وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلها " وهي: " تعبير عن تحكم الشاعر في كل ما يقول " وهي بعد " ليست مجرد حروف متصادية انها حياة الشطر^٢ .

٥. القصيد: تتبع الكبيسي مفهوم القصد لغةً واصطلاحاً وبحث في أقوال النقاد القدامى أمثال (الخليل بن احمد ١٧٠ هـ، والجاحظ ٢٥٥ هـ، والباقلاني ٣١٨ هـ، ابن جني ٣٢٩ هـ، والجرجاني ٤٧١ هـ)، وتناوله على النحو الآتي:

أولاً: مفهوم القصد.

أخذ الكبيسي مفهوم القصد لغة من لسان العرب، والقَصْدُ: إتيان الشيء. تقول قصدته وقصدت له، وقصدتُ إليه، بمعنى واحد، أما ما نقله عن ابن جني فالقصد عنده لغة من (ق ص د) وموقعها في كلام العرب، تعني الاعتزام، والتوجه والنهوض والنهوض نحو الشيء، أما في الشعر فقد سمي قصيداً لأنه قُصِدَ وأَعْتَمِدَ إن كان ما قصر منه واضطرب بناؤه نحو الرَّمْل والرَّجَز شِعْراً مراداً مقصوداً، وقيل سمي الشعر التام قصيداً، لأن قائله جعله من باله فقَصَدَ له قصداً^٣.

والكبيسي يذهب مع من يرجح إنَّ القصيد هو الشعر التام لأن قائله جعله من باله قصداً وهو: ما تَمَّ شَطْرُ أبياته، أو أبنيتِه، سميَ بذلك لكمالهِ وصحتِه وزنه، فالقصد إذن ينصب على الشكل ، لا الدلالة على المحتوى، أي تميز القصيد بنظام الشطرين عن الرجز الذي نظامه الشطر^٤.

ثانياً: القصدية الشعرية؟

بحث الكبيسي في سبب تحقيق العرب للشعر بالقصد، أو بالنيّة، فقد نقل عن الخليل بن احمد ١٤٧ هـ، عندما نفى صفة الشعر عن الرجز المشطور والمنهوك، على انهما (انصاف مسجّعة) نحو قول النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) في حفر الخندق:

هل أنت إلا إصبعٌ دَمِيت

١ . المنزلات، منزلة النص، ٢٢.

٢ . المنزلات ، منزلة النص، ٢١.

٣ . ينظر: المنزلات، منزلة الحداثة، ١٤٥، ١٤٦.

٤ . المنزلات، منزلة النص، ١٠٣.

وفي سبيل الله ما لقيت

وقوله من المنهوك

أنا النبي لا أكذب

أنا ابن عبد المطلب

معللاً هذا النفي بأنه لو كان شعراً ما جرى على لسان الرسول، فإن الله عز وجل يقول: (وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشُّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ)^١، فإن عنصر القصد في الرجز غير متوفر وإلى مثل هذا ذهب الجاحظ ٢٥٥هـ على إن ارتباط القول بالقصد ضرورة كي يُعد شعراً، وردّ على من زعم أن في قوله تعالى: (تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ)^٢، شعراً، لأنه جاء على (مستفعلن مفاعلهن، قال: إنك لو بحثت في أحاديث الناس لوجدت فيها مثل ، مستفعلن مفاعلهن كثيراً وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً، وكيف يكون ذلك شعراً وصاحبه لم يقصد إلى قول الشعر، ونقل أيضاً عن الباقلاني ٣١٨هـ في (إعجاز القرآن) في عدم عدّ الرجز المنهوك والمشطور شعراً، أما الجرجاني ٤٧١هـ، فقد أدخل القصد في مفهوم الشعر عنده.

^١ . سورة يس ، الآية ٦٩ .

^٢ . سورة المسد، الآية ١ .

المبحث الاول

اثر الفكر النقدي الغربي في الخطاب النقدي عند الكبيسي

اولاً: اثره في الفكر الكبيسي النقدي.

إن غزارة انتاج طراد الكبيسي النقدي، وامتداده على مدة طويلة، بدأت من عام ١٩٦٩ الى عام ٢٠١١، ومواكبته تحولات سياسية وادولوجية كبيرة، في العراق وفي غيره، واختلاف السلطات، وكتابته في مواضيع مختلفة، وتناوله كثيراً من انواع الادب وفنونه، وثقافته الواسعة، ادى الى تنوع ثقافته وتعدد مرجعياته النقدية، فقد انتقل من التراثية الى الغربية، الى العربية الحديثة، الى الذاتية، وصارت تتحكم بخطابه النقدي اكثر من مرجعية واحدة، وقد وضعنا المرجعية الغربية بعد المرجعية التراثية؛ لأن الكبيسي كان تراثياً بالدرجة الاولى، في اغلب تفكيره النقدي، ثم انه مع ذلك كان كثيراً ما يعزز افكاره النقدية التي ترتبط بقضية تراثية بأراء لنقاد غربيين، وهذا يعود الى اتساع ثقافته وشمولها، وتوازنها بين الحضارتين العربية والغربية، وكذلك الى طبيعة النقد في اصلها، فهو خطاب انساني عام غير محلي.

كما ان هذه الاصالاة التراثية هي التي دفعته الى عدم الايمان التام والقطعي بالتأثير الغربي- لوحده- على العرب وثقافتهم، فهو يقول: إنَّ " الشعراء الرواد لم يبحثوا عن مظاهر الجدة في الادب الغربي، الا لما كانوا يحسونه في نفوسهم من نوازغ الى التجديد"^١، وهذا يعني إنه يؤمن بتطور العقلية العربية نحو التغير، ومواكبة حركة الحضارة، وضافتهم حالات التطور الجديدة مع ما كان عندهم من فكر ومعرفة، لذا نجده يضع بعض المسوغات للتأثير الغربي في الثقافة العربي، وهي:^٢

اولاً: ما من كتابٍ او اثرٍ فنيٍّ يأتي فريداً من نوعه، منعزلاً عن غيره، كما لا يمكن لشخص أن يصقل نفسه، ويسمو بأفكاره، الا بالانتفاع من افكار الآخرين، والأخذ من آرائهم.

^١ . الغاية والفصول، ٤٩، وينظر، المنزلات، منزلة الحداثة، ٢٠٣.

^٢ . الغاية والفصول، ٤٨.

ثانياً: إنّ هذا التقارب بين أدب أمة وأخرى، إنّما هو نتيجة للنظرة المشتركة والمشاعر المتشابهة اتجاه العالم والانسان والطبيعة.

لذلك نجد الكبيسي يزواج في تفكيره النقدي بين كثير من المرجعيات، والمشارب والثقافات، للوصول الى خطاب نقدي متكامل غير احادي الاتجاه، وقد ظهرت عنده المرجعية الغربية في القضايا النقدية الآتية:

اولاً: تحولات الشعر العربي الحديث.

أرجع الكبيسي تحولات الشعر العربي الحديث الى مرجعية غربية، واثّر غربي واضح، وبنى تصوراتّه في هذا الشأن على الفكرة الغربية، فهو يرى انها جاءت استجابة لعوامل عدّة، حددها، وكان في مقدمتها الأثر الغربي، باتجاهاته المختلفة، اذ جعل من الثقافة الغربية الرافد الاساس في تحولات الادب والشعر، حيث اتّضح ذلك -عنده- "بإقبال الذهنية العربية الى الآداب الاوربية، ودراسة احداث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس"^١، وهو يرى إنّ السورالية- مثلاً- لها الاثر الواضح في مجال التحول الشعري، فقد كان قصد نقادها، وقصد بريتون على وجه التحديد، هو تحرير (المخيّلة)، وهذا ساعد في نشوء اشكال كتابية جديدة عند العرب وغيرهم، هذا فضلاً عن الحركة الاكثر اهمية في فرنسا، في الفترة ١٩٤٠-١٩٥٠، وهي ظهور (الشعر اللاشعري)، فقد كان الشاعر من بودلر الى ريفاتير يهدم الحواجز التي تفصل الشعري عن اللاشعري، لصالح الواقع، فلا يخضع الواقع للشعر، بل يخضع الشعر للواقع^٢، وهذه التحولات في المجتمع الغربي لها الاثر الواضح على الشعر العربي الجديد؛ فقد عدّها الكبيسي احد روافد تعيّر الفكر الشعري عند الشعراء الشباب العرب، اذ يقول: "حينما ننظر اليوم الى اشعار بعض الشعراء الشباب، نجد هذا الاتجاه واضحاً، وحيث يرى البعض ان كل شيء جاهز للشعر والشعر قابل لأنّ يحتوي كل شيء، البيان السياسي .. وإعلان النيون .. ومانشيت الجريدة.. الخ"^٣.

ويذهب ايضاً الى ان هذا التحول في الادب العربي من قبيل التأثير بالفنون التشكيلية، وتداخلها مع الشعر لإنتاج اشكال شعرية جديدة اختلفت فيها حدود الاجناس الادبية، فعمل الفنان هو توسعة دائرة افكاره في الفن، مثلاً الرسام (دوبوفه) فقد قام بفتح افكار جديدة في هذا الاتجاه، اذ يُظهر جميلاً وجليلاً من شيء كان يحمل في السابق الاشمنزاز، فالنفايات والامراض الزهرية والتواليات.. هي وسائل معادية لما اعتاد الانسان أن يحترمها، إلا إنها تُستخدم بوصفها وسائل لإثارة النفور، وهو ما

^١ . في الشعر العراقي الجديد، ٦.

^٢ . ينظر : في الشعر العراقي الجديد، ٢٣.

^٣ . المصدر نفسه.

يسميه الكبيسي واقعيةً انتقادية^١، وهذا هو تداخل الفنون، فإن علاقة الشعر والرسم هي علاقة تكافؤ وتتام على ما يصفها (ماتيس)، فالشعر رسم صامت والرسم شعر ناطق والشاعر يكتب صوراً بالكلمات^٢، وهو مرتبط بالأفكار، فإن "الاشكال والالوان والافكار تترايط جميعاً مع بعضها بعلائق نسبية وسببية مؤلفة نظاماً بنائياً طوبولوجياً هو بمثابة استعارة. وتطابق الاستعارتين، اللفظية - والبصرية في الرسم والشعر، باعتبار كل منها نظاماً مكانياً يقوم على المؤازرة، أو على وجود ترتيب معين لوحداث النص، مطّرد متفاوت، حسب ياكوبسن وتودوروف"^٣، وان هذه العلاقة بين الشعر والرسم هي في جوهر الشعر في الصورة، وفي فكرة الشعر الاولى، انتجت فكراً جديداً بالكتابة من خلال التقارب والتداخل بين السرد والشعر، او من خلال تداخل الفن والشعر، الصورة والتشكيل والسينما، إذ يقول الكبيسي: "في الحقيقة، وكما قال دolf رايبر في كتابه (بين العلم والفن) - ان حاسة [العين] باستثناء حاسة السمع، تعد من اكثر الحواس اهمية، ان الرؤية عملية معقدة، تعتمد على التعاون بين العين والدماغ، حيث تسجل كل معلومة بصرية ثم تفحص تصنّف في المناطق البصرية من الدماغ(...). ويؤكد روبرت غريفاز أن الحدة البصرية هي جوهر الشعر ذاته"^٤، وبهذا يكون الكبيسي قد ربط مفهوم التصوير الشعري بالعمل الفني، وهذه الفكرة في تداخل الفن والشعر من اهم المؤثرات في تحولات كبيرة في الشعرية العربية، ظهرت في العصر الحديث وساعدت في تطور الشعر وفي علاقته بالفنون الاخرى، وفي ظهور اشكال جديدة فيه، وهي حالة تعود الى الفكر الغربي واثره في الادب العربي، بذلك يرجع الكبيسي تصوره في تطور الشعر العربي الحديث الى اثر غربي.

حدد الكبيسي زمنية التحول في الشعر العربي من خلال ملاحظة التجلي الشعري الحداثوي، اذ يرى ان بداية هذا الشكل جاء بعد الحرب العالمية الثانية؛ فقد اصبح من المستحيل الجمع بين مضامين الحياة والثقافة الجديدة وتقاليده الشعر القديم، وكان من مظاهر هذا التأثير بالفنون الاوربية هو البحث عن شكل شعري جديد، شكل يتناسب مع التحولات الفكرية والحضارية الجديدة، ومع ان الشعراء الجدد افادوا من شكل شعري متكامل في الشعر الاوربي، الا إنّ التركيز وقع على شعراء معينين، هم: اليوت وازرا باوند، وقد حظي الاول بالتميّز في ثورته على تخطي القافية والتمسك بالإيقاع^٥، ومع هذا، يذهب الكبيسي الى إنّ هذا التأثير غالباً ما كان (نقلاً)

^١ . ينظر المصدر نفسه..

^٢ . ينظر : المنزلات، منزلة القراءة، ٥٧.

^٣ . المنزلات، منزلة القراءة، ٥٧.

^٤ . المنزلات، منزلة القراءة، ٥٨-٥٩.

^٥ . الغابة والفصول، ٤٥-٤٦.

فقط من دون وعي تام بالكتابة وحيثياتها، وتحولاتها وفلسفتها، يقول: " إن دور الكاتب والناقد بتأثره بالثقافة الانسانية الاجنبية، غالباً ما كان مقتصرأ على (نُقول) من هنا وهناك.. او (تقليد) ... فعلى صعيد الشعر الحديث، مثلاً،... لا نجد شاعراً عربياً واحداً استوعب حقاً (منهجية) إليوت في الكتابة الشعرية،... ان كل ما نجده فعلاً، تأثيرات ونُقول، وتطبيقات غير دقيقة في شعر البياتي وصلاح عبد الصبور"^١، فالكبيسي يجعل من المدارس الاوربية وتطلعات الشاعر الغربي احد روافد حركة التجديد المهمة، والبحث عن نمط في الكتابة، مختلف عن التقليدي القديم.

يرى الكبيسي إن للمرجع الاوربي الأثر الأكبر في هذه التحولات في الشكل الشعري " فالعادة ان الشعراء الذين يتعرضون لمؤثرات من الشعر الاوربي، لاسيما الفرنسي والانجليزي، كانوا هم الذين يخوضون غمار التجارب الشكلية المتطرفة"^٢، وهذا ينم عن مرجعية غربية في التفكير بالتحولات الشعرية، ومن هذه التحولات الشعرية التي وقف عليها الكبيسي نقدياً، الآتي:

اولاً: الشعر المرسل: والشعر المرسل، مصطلح يطلق عادة على الشعر غير المقفى، ويراد به في الشعر الانكليزي خاصة الابيات غير المقفاة ذات التفاعيل اليامبية الخمسة، وهو الشعر الذي يتحرر به الشاعر من القافية أو يلغيها، ويرسل الشعر ارسالاً^٣، وهو طريقة في الكتابة نالت حظها من العناية عند بعض الشعراء العرب في مطلع القرن العشرين؛ لأنهم يجدون في القافية عائقاً في سبيل التعبير عن افكارهم وعواطفهم تعبيراً حراً، وهي عبئ كبير على كاهلهم، وانهم يدركون ان الشعر المرسل، وبالحرية التي منحها للشعراء الفرنسيين مكن هؤلاء الشعراء من كتابة الشعر الدرامي العظيم، والشعر الملحمي ولقصصي، وانهم لا يدركون تطور الشعر الاوربي الا بتبني هذا الشكل الشعري^٤، ويعود الفضل في شيوعه عالمياً الى المسرحية الانكليزية في القرن السادس عشر^٥، لكن هذا الاسلوب الشعري الجديد لم يستمر ويستقر في الشعرية العربية؛ لأنه واجه مشكلات في مستوى المتحقق النصي الابداعي، في نماذجه غير الناضجة فنياً، وموقف التلقي العربي الذي تردد في قبوله؛ لخروجه على الذائقة العربية المستقرة التي تعطي الايقاع الشعري التقليدي كثيراً من

١ . المنزلات، منزلة الحداثة، ٢٠٣-٢٠٤.

٢ . الادب العربي الحديث، تاريخ كيمبرج للأدب العربي، تحرير : عبد العزيز السبيل وآخرون، النادي الادبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ٢٠٠٢ (بحث : الشعر العربي الحديث) سلمى الخضراء الجبوسي، ص ٢٠٧.

٣ . الشعر المنثور والتحديث الشعري، حورية الخمليشي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠، ١٤٩.

٤ . ينظر: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، س. موريه، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٦٩، ٥٠.

٥ . ينظر: معجم المورد، منير البعلبكي، ورمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، د ت، ١٢٩.

العناية والقبول^١، وهو أسلوب شعري غربي النشأة والطبيعة، قد كتبه شعراء عرب في مصر والمهاجر، وكتبه الزهاوي في العراق، وهو من انتاج التأثير بالشعر الانكليزي المعروف^٢.

أما الكبيسي فقد حدد بداية لهذا الشعر متبنياً رأي دريني خشبة، وقال: " بداية ظهور الشعر المرسل في الآداب العالمية ... كانت في اوائل القرن السادس عشر كما قال دريني خشبة، وذلك حين كتب الشاعر ترسينو Trissino مأساته سوفو نيسبا Soromsba، وذلك عام ١٥٢٥، ولا يُعرف تاريخ الآداب العالمية شعراً مرسلأ أقدم من هذه المأساة. ثم انتقل هذا الضرب من الشعر الى الانكليزية في اواخر عهد هنري الثامن، حينما ترجم هنري هوارد H. Howard جزأين من انيابة فرجيل الى الانكليزية بهذا الشعر ثم استعمله شكسبير في معظم رواياته...، حتى جاء ملتون فنظم طرفته الخالدة الفردوس المفقود Paradise lost، التي وصفت الحرب بين عيسى (الخير) والشيطان (الشر) وكيف تم الفوز للمسيح اخر الامر..."^٣.

وعلى هذا يكون الكبيسي قد جعل مرجعية ظهور الشعر المرسل هي غربية في الاصل، ولم يسبق الغربية احد اليه، ثم ناقشه في الشعر العربي، قائلاً فيه: بينما هو في الشعر العربي اتخذ طريقتين في الكتابة: الاولى، لا يختلف عن الشعر التقليدي سوى تخليه عن القافية الموحدة والبيت فيه وحدة تامة المعنى، كما فعل الزهاوي، ويقال إنه اول من كتب الشعر المرسل في العربية وكان متحمساً له والاخرى: وهي الاكثر تطوراً، واقربه الى الشعر المرسل الانكليزي كما هو لدى ملتون، فهو لا يقوم على وحدة البيت بل تجري المعاني فيه جريانا خلال السطور، ولا يقف القارئ الا عند نهاية الجملة التي تستغرق بيت او بيتين أو اكثر، فضلاً عن تحرره من القافية ويمثل هذا الشعر من الكُتّاب (محمد فريد ابو حديد) في مسرحيته (مقتل سيدنا عثمان)، التي نُشرت عام ١٩٢٧، و(علي احمد باكثير) في ترجمته مسرحية (رومي و جوليت)، وكتابته مسرحية (اخناتون ونفرتيتي) بالشعر المرسل ايضاً^٤.

^١ . ينظر: النص المفتوح في النقد العربي الحديث، عزيز حسين الموسوي، دار الصادق ودار المنهجية، عمان، الاردن، ٢٠١٦، ٦٠، ٦١.

^٢ . ينظر، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ١٢.

^٣ . الغابة والفصول، ٣٣.

^٤ . ينظر: المصدر نفسه، ٣٦-٣٧. محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ط١، ٦٧.

وعلى هذا يكون الكبيسي قد اعاد فضل كتابة الشعر المرسل عند العرب الى نمط من كتابة الشعر عند الغرب، وهذا يمثل مرجعية النوع الادبي- الشعر المرسل- هي غربية بوضوح.

ثانياً: الشعر المنثور: والشعر المنثور هذا، شعرٌ " حرُّ الموسيقى، وخال من القافية معاً"^١، الشعر المنثور يُكتب بلا وزن، لكنه قد يلتزم ببعض القوافي المنثورة في نهايات السطور، وقد لا يلتزم بها إطلاقاً، وهو في المصطلح النقدي الدقيق " نمط من الكلام بين الشعر والنثر، يختلف عن النثر بنغمته الموسيقية وجمله المنسقة تنسيقاً شعرياً أخذاً، كما يختلف عن الشعر بتخلله عن الوزن والقافية، ويرى بعض الباحثين، إنَّ للشعر المنثور اصلٌ قديمٌ في مقامات بديع الزمان الهمداني والحريري وتوقيعات الخلفاء العباسيين"^٢، ليعيدوه الى مرجعية تراثية، وقد كتبه غير قليل من الشعراء العرب، وارجعه النقاد الى مرجعتين في اصل نشأته، غربية، بدأت في المهجر، بتأثير الشاعر الانكليزي والت وايتمان^٣، وتراثية، من تأثير التوراة ونشيد الاناشيد والمزامير بشكل خاص^٤، وقد رأى الريحاني ضرورة منح الموهبة، كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية الشعرية الحرية المطلوبة، وذلك بالتخلي عن الوزن التقليدي، واستخدام وسيلة وسط، بين النثر والشعر^٥.

أما الكبيسي فقد اعتاد أن يؤسس لموضوعات النقد والشعر بمناقشة تأريخ الحالة التي يكتب عنها، بأن يثبتها تاريخياً ويحدد اول من كتب في كل نمط من انماط الكتابة الجديدة، ومن كان من جيله؟ وكيف بدأت المرحلة التي يكتب فيها؟ كي يكتشف منه اولية ظهوره، والظروف الحضارية والفنية التي نشأ فيها، ثم التطورات التالية، وفي الشعر المنثور، نجده يقول بـ" إنَّ اول من كتب الشعر المنثور في العربية هو امين الريحاني ١٩٠٥، متأثراً في ذلك بالشاعر الامريكي والت وايتمان، الذي كان يعمل لتحرير الشعر من قيود الوزن والقافية"^٦، هذا من ناحية التأريخ، اما من ناحية المرجعية، فإنَّ الكبيسي تبنى رأي الريحاني حول الشعر المنثور فيما يتعلق

^١ . مقدمة بلوتولاند وقصائد أخرى، لويس عوض، ضمن "نظرية الشعر"، حرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني، (مقالات، شهادات، مقدمات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ٧٠٢، ٧٠٣.

^٢ . ينظر: اشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأجناس، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ٧، ٨.

^٣ . معجم مصطلحات الادب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ٤٤٤.

^٤ . ينظر: الشعر المنثور والتحديث الشعري، ١٢٩.

^٥ . ينظر: اشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ٢٢.

^٦ . ينظر: الشعر العربي الحديث (١٨٠٠، ١٩٧٠) تطور اشكاله وموضوعاته بتأثر الادب الغربي، س. موريه، ترجمه وعلق عليه: سعد مصلوح وشفيق السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩١، ط١، ٤٢٩.

^٧ . محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر، ٣٠-٣١، وينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ١٩.

بمرجعيتيه ونشأته، عندما قال: " هذا النوع من الشعر الجديد Verse Libre بالفرنسية، وبالإنكليزية Free verse. وهو آخر ما وصل اليه الارتقاء الشعري عند الافرنج، وبالأخص عند الامريكيين والانكليز.. فملتن وشكسبير أطلقا الشعر الانكليزي من قيود القافية، ووالث ويطمان الامريكي أطلقه من قيود العروض، كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية"^١، والكبيسي في ذلك يرجع في افكاره في اولية هذا النوع من الكتابة ورؤيته وتصوراته الاولى عنه الى الثقافة والشعر الغربيين، فتتضح مرجعية الشعر المنثور غربية -عنده- على يد والث ويطمان الامريكي وغيره من الغربيين، واتضحت هذه المرجعية في الكشف عن طبيعة كتابة الشعر المنثور، ولم يقتصر على هذا الاشتغال لأولية ظهوره، فقد نقل حديث جيمس ميللر عن قصيدة (اوراق العشب) لويتمان، من حيث إن شعره يمثل تحرراً جذرياً من الماضي، مع احتفاظه بحزمة من التقاليد الشعرية في الصياغة اللغوية للقصيدة وهي السجع والجناس والتكرار والطباق وغيرها، كذلك نقل اعتراف جيمس فيما يتعلق بأول شاعر كتب في هذا النمط هو والث ويطمان^٢، ثم استمر في تحليل طبيعة هذا الشعر وعيوبه ومشكلاته وتلقيه في الثقافة العربية، بعد أن تجاوز مصدره ومنبعه الاول.

وهذا يكشف مرجعية الكبيسي في فهم اراء النقاد الغربيين في الافكار النقدية التي يطرحها ويبحث عن اصالتها، ويبني عليها افكاره النقدية.

ثالثاً: الشعر الحر: حدد الكبيسي اولية ظهور الشعر الحر، وأعطاه تاريخين: الاول " منذ القرن السابع عشر (١٨٨٥)، اذ نشأت هذه الحركة في الشعر الفرنسي لأول مرة في عهد الرمزية"^٣، والآخر، يقول فيه: " نشأ لأول مرة بين عامي ١٨٨٨-١٨٨٩، عندما قال فرانسيس فيليه كرافن في مقدمة كتبها لجويس Joyce، إن هذا هو شعر حر lovonce oselibro"^٤، وهو بهذا أعطى اسماً لقصيدة مكتوبة في فرنسا عام ١٨٨٠، وشاع هذا الشكل في فرنسا، وطوره (فرانسيس جيمس واندريه سباير)، ثم انتقل الى انكلترا، وكتب فيه ت.ي. هولم وفلنت وازرا باوند، و ت. س. اليوت، وقد دعت حركة هؤلاء الشعراء المجتمعين بـ(المدرسة التصويرية)^٥، وهذه هي بواكير الشعر الحر عند الغرب التي حددها الكبيسي، أمّا في الشعر العربي، فقد " تأثر الشعراء العرب بهذا الضرب من الشعر الاوربي، ولو

١ . المصدر نفسه، ٣١.

٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٣١-٣٢.

٣ . شجر الغابة الحجري، ٤٤.

٤ . الغابة والفصول، ٣٣.

٥ . ينظر الغابة والفصول، ٣٤. وينظر: شجر الغابة الحجري، ٤٤. وينظر، محاولات التجديد في الشعر

العربي المعاصر، ١٢.

بالتسمية على الأقل ... وقد تجلّى هذا بوضوح في نماذج كثيرة من شعر أبي شادي، وعند إليا ابي ماضي، وجبران^١، وقد رفض الكبيسي ما ادعته نازك الملائكة حول أسبقية كتابتها بالشعر الحر، وسبقها لغيرها من الشعراء؛ لأنه – بحسب الكبيسي- يعود الى ما قبل ذلك بكثير عند الغرب^٢.

وقد سبق ظهور الشعر الحر عند العرب كثير من الدعوات الى الانفتاح على التجارب الادبية والشعرية عند الغرب، واستلهم نماذجها على نحو نافع، من شعراء ونقاد كبار، يقول طه حسين: " ليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما ارى، أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية اذا تأخرت امزجتهم وطبائعهم، .. وقد عرفت الانسانية شعراً رائعاً خالداً ولم يعرف القافية"^٣، وقد تغيرت الثقافة العربية في هذا الزمن، ولا سيما في موقفها من مفاهيم الشعر واشكاله، وادرك الشعراء المعاصرون إنَّ الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة^٤، واهم مظاهر الوزن في الشعر الجديد، الشعر الحر، قيامه على وحدة التفعيلة، وتكون حرية الشاعر فيه بتنويع عدد التفعيلات، وفي اطوال الاشطر، مع تشابه التفعيلات في الاشطر^٥.

والاثر الغربي، تحقق ليس على مستوى الايقاع فقط، بل على تفاصيل الشعر كلها، اذ " إن الشعر الغربي، الذي كان يقرأه الشعراء بلغته الاصلية، أو عن طريق الترجمة، فستطاع أن يؤثر بشكل كبير في استعمال الصورة في الشعر، فاغتنى الخيال الشعري بذلك أيما غنى، وحقق مكاسب في العمق وفي النوعية معاً"^٦، في الموضوعات والاشكال والظواهر الفنية الجديدة، فالشعر الحر من اهم جوانب نشأته الجانب الغربي فيه، وقد اقر ذلك الكبيسي، وكشف لنا مرجعاً غريباً للشعر الحر من حيث اسبقية ظهوره لديهم، ومرجعية غربية في تناول تحولات الشعر العربي وظواهره وجمالياته المختلفة.

رابعاً: قصيدة النثر: تحدث الكبيسي في افكار متعلقة بقصيدة النثر، توحى بمرجعيتها الغربية عنده، وتكلم عن أول مَنْ كتب قصيدة النثر من العرب، وذكر معه مرجعية العرب في ابتكار قصيدة النثر، واول تأثرهم بها، وأنها صدرت نقلاً عن تجربة

^١ . شجر الغاية الحجري، ٤٥.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٤٣-٤٤.

^٣ . من ادبنا المعاصر، طه حسين، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ٣٥، ٣٦.

^٤ . ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧، ١٧٤.

^٥ . ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧، ٧٩.

^٦ . الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ٥٧٠.

غربية في كتابة الشعر المتحرر من الوزن والقافية، يقول: " قصيدة النثر ترجمة للمصطلح الفرنسي Poem en Prose، ويذهب أدونيس الى إنه أول من كتب قصيدة النثر، وذلك عام ١٩٥٨ عندما ترجم قصيدة لسان جون بيرس، حيث كشفت له الترجمة هذه عن طاقات وأساليب للتعبير لا يستطيع الوزن أن يوفرها، وبتأثير هذه الترجمة كتب أول قصيدة (وحدة اليأس)، لكن أنسي الحاج هو الذي جعل من قصيدة النثر وسيلةً للتعبير او وسيلةً للتدمير والهدم(...)، وأدونيس وانسي الحاج لا ينكران انهما يسترشدان بالنموذج الفرنسي لقصيدة النثر^١، وبهذا يكون الكبيسي حدد اصول كتابة قصيدة النثر، الأنموذج الذي احتذى به العرب في كتابتها، فهي فرنسية، والعرب قد تأثروا بها، وهذا يؤكد مرجعيته الغربية في التفكير المتعلق بهذا النمط من الكتابة الشعرية، في ربط تحولات الشعر المعاصر بأنماط الكتابة الغربية، كما إنه كشف عن اهمية كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بولير الى أيامنا) في تأسيس مفهوم قصيدة النثر عند العرب، وما وضعته من شروط لكتابة قصيدة النثر، من (الايجاز أو الاختصار، التوهج، المجانية)، وهي ليست شروطاً بل خطوطاً عامة^٢ لكتابة هذا الشكل الادبي الجديد، من هذا يكون الكبيسي قد حدد أول كاتب في قصيدة النثر، وهو جون بيرس، ونقل رؤية نقدية غربية حول طبيعة كتابة قصيدة النثر، وانتقالها الى العرب وتأثرهم بها، وهو لا يخرج في مفهومه لها عن المفهوم الغربي، وهذا كله ينم عن مرجعة غربية في التفكير النقدي عند الكبيسي في هذا الخصوص.

وفي موضع آخر من كتاب (سفر الالباء في الشعر والشعراء)، الذي صدر عام ٢٠١١ - وهو آخر ما صدر للكبيسي من كتب نقدية - نجد المرجعية الغربية واضحة ايضاً، في طريقة طرحه لقصيدة النثر، وتصوره عن سماتها وخصائصها، اذ نقل مفهومها عن موسوعة (الشعر والشعرية) الفرنسية، وكذلك تعريف ديفيد ليمن عن قصيدة النثر، ورأيه في القصائد النثرية في ديوان (العالم لا ينتهي) للشاعر الامريكي (تشارلز سيميك)، وما قاله الشاعر الامريكي بيتر جونسون عن هجينية قصيدة النثر، وانتفاعها من انواع ادبية كثيرة، فضلاً عن اختيار نصوص للشاعر الامريكي سيميك مع ديوان (العالم لا ينتهي)^٣، فهو يستند الى النقد والادب الغربيين في المفهوم والتطبيقات، ويبني تصورات عن قصيدة النثر من النظرية النقدية الغربية.

وهو لا يخرج عن سياق جيله في الحديث عن حركة النقد ، والحالة الادبية، فقد كان النموذج الشعري الغربي حاضراً في تلك المحاولات الاولى في قصيدة

١ . محالات التجديد في الشعر العربي المعاصر، ٣٩-٤٠.

٢ . ينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٢٠. وينظر، محالات التجديد في الشعر العربي المعاصر، ٤٠.

٣ . ينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٢٠، ٢٢، ٢٦.

النثر، وكانت فاعلية الترجمة ذات حضور واضح في اعمال اعضاء تجمع شعر، الذين كانوا في اغلبهم ذوي مرجعيات ثقافية فرنسية، لذا لم يكن مفاجئاً اعتماداً دونيس في أول تنظير عربي لقصيدة النثر على كتاب الفرنسية سوزان برنار (قصيدة النثر منذ بودلير حتى الوقت الراهن)^١، استلهم الشعراء العرب هذا الاسلوب الشعري، ووجدنا أنّ " نثرية الجملة الشعرية في عدد من التجارب العربية هي السمة المميزة لكتابة شعرية باتت تروج منذ نهاية لستينيات"^٢، واعاد النقاد هذا الشكل الشعري الجديد الى مرجعية غربية واضحة، في الأثر الكبير للأدب الفرنسي بشكل بيّن، والانكليزي بعده، وطروحات النقاد الفرنسيين التي تأثر بها جيل التأسيس العربي لهذا الشكل الشعري^٣، وكان لظهورها عند العرب اسباب عدة، اولها حاجة الشاعر العربي الى لغة جديدة تستطيع تجسيد مواقفه الجديدة ورؤاه المتحررة^٤، وكتبها -مبكراً- شعراء عرب كبار من امثال انسي الحاج ويوسف الخال وادونيس ومحمد الماغوط.

ثانياً: مرجعيته في المذاهب الادبية.

اكتمل نضج الحداثة في اوروبا في اعقاب الحرب العالمية الاولى، ولا جدال في انها وليدٌ خالص النسب الى اوروبا، ولا جدال ايضاً في أنّ الحداثة العربية فرعٌ من فروعها^٥، وقد ربط الكبيسي بداية ظهور هذه الاتجاهات الادبية العربية -كما يسميها- بحركة التجديد في الادب في العراق، وربطها بأصلها الغربي، وذلك بعد الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥-١٩٤٦م بسبب التغيرات الثقافية والسياسية والاقتصادية، وتطورات اخرى في المجتمع، ودخول الثقافة الغربية مع مَنْ تخرج من الجامعات الاجنبية، وظهور الصحف والمجلات وغيرها من مظاهر التطور، الا إنه مع هذا - بحسب رأي الكبيسي- لم تكن هناك مذاهب ادبية او مدارس عربية واضحة، بل كانت هناك اتجاهات فنية شعرية لدى الشاعر الواحد، كأن يأخذ من هذا المذهب او ذاك، او قد يمزج بين المذاهب^٦. وذلك لجملة من الاسباب، هي^١:

^١ . ينظر: قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، ساندي سالم ابو سيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ١٥٨.

^٢ . ينظر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر، دار ازمنة، عمان، الاردن، ط١، ٢٠٠٢، ٢٠٠٦.

^٣ . ينظر: النص في ضيافة الرؤيا، دراسة في قصيدة النثر العربية، رحمن غركان، دار رند، دمشق، ط١، ٢٠١٠، ٢٨، ٢٩.

^٤ . ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ٦٩٣.

^٥ . ينظر: المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٣، ١٦، ١٧.

^٦ . ينظر: الغابة والفصول، ٧٤-٧٦.

١: ان مفهوم المدرسة لم يكن محدداً لدى الشاعر العراقي، فالواقعية مثلاً، لا تعني مذهباً متكاملأً ذا حدود ثابتة، بل تمثل خلاصة المذاهب التي لها قابلية التطور مع كل حدث اجتماعي.

٢: إنَّ بعض المذاهب الفنية وصل العراق متأخراً، وكادت تطوى صفحته في العالم الغربي، كالرومانتيكية مثلاً، فلم تلبث إلا مدّة قصيرة ثم جاءت روافد فكرية اخرى، أثّرت فيها، كالرمزية والوجودية والسريالية والواقعية.

٣: لم يكتمل ظهور المذاهب الادبية بشكل واضح في العراق، وذلك لجهل الشعراء باللغة الاجنبية، فضلاً عن عدم توافر حركة نقدية تكشف خلاصة الفكر الادبي الغربي.

٤: عامل هام آخر في رأي الكبيسي، يوضحه بقوله: " إنَّ فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية في العراق، بما حفلت به من متناقضات و فورات آنية في نفوس شباب موهوب متمرّد، شهدت في الوقت نفسه بالنسبة للعالم الخارجي تصفية للمذاهب الفنية والادبية، وما قام خلالها او بعدها من مذاهب ليست إلا تعبيرات عن كينونة الانسان المضطرب التي هزتها الحرب بعنف، لم تلبث ان هدأت"٢.

وقد تناول الكبيسي بعض الاتجاهات الادبية التي ظهرت في الشعر العراقي، ومن خلال هذه الاتجاهات استطاعت الباحثة رصد المرجعيات الغربية التي اعتمد عليها الكبيسي للتتظير لهذه الاتجاهات التي يمكن أن نتناولها بالشكل الاتي:

اولاً: الرومانسية: وهي في المصطلح النقدي المحدد " المزاج، او الحالة النفسية او طائفة من العواطف والاشواق الشائعة في جميع الازمنة والبلدان والموجودة في كثير من النفوس، التي تنادي هنا او هناك في الادب او الفن، فهي حالة دائمة من حالات الحساسية، وليست ظاهرة تأريخية، وهي تشير الى اتجاه أدبي او مذهب او فئة من الكتاب، يعارضون على العموم الكلاسيكي او الكلاسيكية"٣، وتعد الرومانسية اهم حركة في تاريخ الادب الاوربي؛ لأنها طرحت من المبادئ والاسس في القرن الثامن عشر، ساعدت فيها الانسان للحصول على حقوقه، إذ مهدت الى ثورات كبيرة وعاصرتها، وساعدت على حصولها من جهة، ومن جهة اخرى كانت سبباً في نشوء المذاهب الادبية المختلفة فيما بعد، واتت المبادئ الرومانسية في جملتها معارضة

١ . ينظر: المصدر نفسه ٧٥-٧٦.

٢ . الغابة والفصول، ٧٦.

٣ . الرومانسية في الادب الاوربي، بول فان تيكم، ، ترجمة: صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق، ط١، ١٩٨١، ٩.

للمبادئ الكلاسيكية، فقد ثار الرومانسيون على ما جعله الكلاسيكيون غايتهم من البحث عن الحقيقة^١.

وظهرت المدرسة الرومانسية في الشعر العربي الحديث " مع بداية القرن العشرين، على يد رائدها خليل مطران، وذلك بما اتضح من خصائصها في شعر مطران المبكر، الذي يرجع الى عام ١٨٩٤م وما بعده، وديوانه الاول، الذي ظهر في عام ١٩٠٨م^٢، والرومانسية مذهب ادبي هو اخطر ما انتجته الحياة الادبية العالمية، سواء في فلسفته العاطفية ومبادئه الانسانية، ام في آثاره الادبية والاجتماعية^٣.

يؤكد الكبيسي على أنَّ الرومانسية التي ظهرت في الادب العربي والعراقي على وجه التحديد، لم تكن ذاك المذهب الذي اتضحت معالمه في الادب الغربي، بل كانت خليطاً من تيارات فكرية وسلوكية، ونفسية وفنية، فقد اخذت من الوجودية التي ظهرت بمفهومين: التغرب والسأم والبعث، كما هي عند بلند الحيدري، التي اخذها عن " كامو" ومفهوماً اخرأ خاطئاً، أخذه من كتابات " سارتر" الادبية، وهذه الرؤية غير المتكاملة للمذهب الرومانتيكي الغربي اخذ يُطلق عليها (الوجدانية الواقعية الرمزية)^٤، وعلى هذا تكون الرومانسية التي دخلت الادب العربي، وإن كانت خليطاً، فهي جزء من المذهب الغربي المعروف.

وقد اشار الكبيسي الى مفهوم آخر مرجعيته غربية، ظهر في الشعر العراقي، وهو ايضاً مشتق من خلط بين المذاهب الادبية الغربية الرومانتيكية والواقعية، وهي، " (الرومانتيكية الواقعية)، التي دخلت الادب العراقي عن طريق الادب الواقعي الروسي، وخاصة كتابات غوركي وتشخوف النقدية، التي تُرجم منها في الفترة ٥٨-١٩٥٩ شيءٌ كثير، وقد يصح أن تكون هذه (الرومانتيكية الواقعية)، هي الواقعية الاشتراكية، التي [تعتمد] في عكس الواقع النامي المتطور والرومانتيكية في التفاعل والتعامل والتعاطف مع هذا الواقع"^٥، هذه هي الرومانتيكية التي نقلها الكبيسي، و ربطها بالفكر الغربي، وإن كانت " قد شغلته لفترة قصيرة"^٦، على حدّ قوله.

^١ . ينظر: الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ٣.

^٢ . الشعر العربي والاتجاهات الجديدة في عصر النهضة الادبية، نجم الدين الحاج عبد الصف، مجلة الادب، الجزائر، العدد الثاني، نوفمبر ٢٠٠٤، ١٣.

^٣ . ينظر: الرومانتيكية، ٩.

^٤ . ينظر: الغابة والفصول، ٧٧-٧٨.

^٥ . الغابة والفصول، ٨٢-٨٣.

^٦ . المصدر نفسه، ٧٧.

ثانياً: المذهب الواقعي: الواقعية في الادب، هي " مذهب يستمد مضمونه من الواقع"^١، وتؤكد على تلاحم الشكل والمضمون، وتطابقهما، وان يكون الشكل الفني تابعاً للمضمون وخادماً له^٢، ثم انها تهدف الى تصوير الواقع، وكشف اسراره، واظهار خفاياه وتفسيره وتحليله، وهي ترى الواقع العميق شر في اصله وجوهره، وان ما يبدو منه ليس سوى بريق كاذب او قشرة ظاهرية^٣.

وقد حدد الكبيسي بداية ظهور هذا الاتجاه في الادب العربي والعراقي على وجه الخصوص، في أواخر الاربعينيات، ما بين ١٩٤٨-١٩٥٠، إذ كان ظهورها نتيجةً لدوافع نفسية عند الشباب بعد الحرب الثانية، فقد هيأت الظروف بأن يلتفت الشاعر الى واقعهم ويعمل على معالجة مشكلاته، فضلاً عن حركة الترجمة التي اسهمت بها دور النشر السورية واللبنانية، حين اهتمت بأدب مكسيم غوركي والمدرسة الواقعية الروسية في الرواية^٤، وقد أكد الكبيسي إن هذا الاتجاه الواقعي جاء من الادب الغربي والروسي تحديداً، يقول: "وقد كانت اشعار السياب والبياتي وبلند وكاظم جواد، بشكل خاص: هي الاعمق ادراكاً لهذا الواقع الاجتماعي والسياسي، وقد بدأ هذا التحول (...) حين تجاوزوا بيرون وشللي وكينيس وبودلير وغيرهم شعراء الرومانسية، الى كامو وسارتر، وغوركي وتشيفوف ودستيفسكي، واليوت، وادت ستويل، واراكون وبابلو نيرودا.. وغيرهم من كتّاب وشعراء الواقعية الوجودية في العالم، ولعل هذا هو الذي ولد اعتقادنا بأن الواقعية التي دخلت شعرنا عن طريق الشعر الاوربي والادب الكلاسيكي -الواقعي الروسي- لم تدخل مع (اباريق مهشمة) كما يرى محي الدين محمد، أن يقول، والصحيح، في رأينا، إن (اباريق مهشمة) كانت تطبيقاً لها"^٥، ومع دخول تلك الافكار الادبية جاهزة الى الادب العربي، الا إنها لم تكن كتلك الواقعية الغربية، إذ بقي فهمهم لها سطحياً إذ اخذ الشعراء التصوير الالي لظواهر الحياة الاجتماعية، والنظر الافقي لا العمودي المعمق^٦.

ثالثاً: السورالية: ظهرت السورالية بوصفها حركة تبعت الدادائية، وقد " بزغت السورالية كحركة تفاؤلية تعبر عن رغبة افرادها، من شعراء وكتّاب وفنانين، في المضي الى ما وراء الواقع الظاهري نفسه، السعي الى تنوير الفكر من خلال طريقة

^١ . في الادب الحديث ونقده، عماد سليم الخطيب، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩، ٢٤٢.

^٢ . المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات و نصوص لأبرز أعلامها، عبد الرزاق الأصفر، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، د ط، ١٩٩٩، ١٤٠.

^٣ . فنون الادب الحديث بين الادب الغربي والادب العربي، عبد العاطي شلبي، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ط١، ٢٠٠٥، ٤٥.

^٤ . ينظر: المصدر نفسه، ٨٤-٨٥.

^٥ . فنون الادب الحديث، ٨٥.

^٦ . ينظر: المصدر نفسه، ٨٦.

فهم جديدة للأدب والفن"^١، وقامت في الأساس على إعادة النظر في الحضارة الغربية، في المناخ الثقافي الذي ولدته الحرب العالمية الأولى، وقد أسس الحركة عام ١٩٢٠ في باريس أربعة شعراء، هم تزارا وبريتون ولويس اراغون وفيليب سوبو، وصاروا يعلنون ازدرائهم للأعراف والتقاليد، ويطالبون بضرورة تغيير الحياة ورفض النماذج والمثل، اعلاءً منهم للحياة والحرية، وكان يواكب عملهم التمرد العنفي بحثٌ متبصر عما وراء الواقع^٢.

يرى الكبيسي ان السورالية هي احد العوامل الرئيسة التي أثارت روح التحول والتجدد في الادب العربي؛ اذ بدأت "الايدولوجيات التقليدية تتحطم لتقوم على انقاضها ايدولوجيات جديدة، أو لا ايدولوجيات، ولا نظريات ولا قواعد اساساً، حيث تسود اللاعقلانية، والتداعيات الحرة، ويصبح كل شيء جاهزاً او صالحاً للفن: وقد كانت السريالية الحركة الاعظم أهميةً في هذا المجال"^٣، كما انها أثّرت كثيراً في وعي الشاعر السني، وخاصة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ وانتشار افكار تشي جيفارا، وافكار اليسار الاوربي، فضلاً عن قراءة الدادائية والسريالية، وانتشار الافكار السارترية، فقد عمّق السنيون مصادرهم الثقافية وتنوعت اتجاهاتهم واساليبهم في الكتابة^٤.

وعلى هذا يكون الكبيسي قد نقل مرجعية الاتجاهات الادبية في الشعر العربي من حضارة اخرى، وهي مرجعية غربية، من خلال اعتماده التصورات والمفاهيم والمصطلحات التي استقرت عندهم لها.

ثالثاً: في نظرية الادب.

طرح الكبيسي افكاراً متعلقة بالأدب والنقد وشؤونهما، هذه الافكار تنتمي الى نظرية الادب، في علاقته بالمجتمع والفكر والفن، رجع فيها كلها مرجعية غربية، آمن بها من خلال نقل الافكار وذكر المفكرين ونصوصهم، ومنها:

١. الادب والفن : قدم الكبيسي فكرة علاقة الادب بالفن وعلاقة الشعر بالفن على وجه خاص، واول ملامح هذه العلاقة هو الصلة بين الشعر والرسم، وقد وصفها الكبيسي بانها علاقة تكافؤ وتتام، وهو ينقل هذا النص من (ماتيس)^٥، وعاد الى هذه العلاقة ليصفها بانها واحدة، الشعر والرسم واحد، وعاد في هذه الفكرة الى بيكاسو، في نقله

^١ . السورالية في عيون المرآيا، امين صالح، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ٢٠١٠، ١٦ .

^٢ . ينظر: الصوفية والسورالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط٤، ٢٠١٠، ٣٤ (الهامش).

^٣ . في الشعر العراقي الجديد، ٢٣.

^٤ . ينظر: المنزلات، منزلة النص، ٥٧.

^٥ . ينظر: كتاب المنزلات، منزلة القراءة، ٥٧.

لقوله: " الشعر هو الرسم، وهو دائماً يُكتب على شكل قصيدة ذات قافية تشكيلية. وهو لا يُكتب بالنثر ابداً"^١، فقد بنى الكبيسي فكرته في هذه العلاقة بين الرسم والشعر على أساسها من افكار الغربيين الذين طرحوها مسبقاً، وخرج فيها بنتيجة واضحة بقوله: " والاشكال والالوان والافكار تترايط جميعها مع بعضها بعلائق نسبية وسببية مؤلفة نظاما بنائيا طوبولوجيا هو بمثابة استعارة. وتطبق الاستعارتين، اللفظية – والبصرية في الرسم والشعر، باعتبار كل منها نظاما مكانيا يقوم على الموازنة او على وجود ترتيب معين لوحدات النص.. حسب ياكوبسن وتودوروف"^٢، ويمكن – عند الكبيسي – ان يحل احد الفعلين محل الآخر، (رسم وكتب)، على وفق مبدأ التتام والاستعارة، او التحول في الادراك الحسي للوصول الى ما يسميه د.هـ . لورنس بـ (الوعي البصري) للشاعر وللروائي، حيث يغدو الشاعر (كاتب صور وراسام كلمات)، كما يصفُ (كمنجز) - وهو شاعر ورسام غربي - نفسه^٣، في تصور تام عند الكبيسي يقول على العلاقة الوثيقة بين الرسم والادب.

وتتسع علاقة الفن بالأدب عنده، ويستدعي - لقراءتها- نصاً غربياً ، امريكياً ، للشاعر (كمنجز)، ويسميه بـ (شاعر المصقات والقصيدة البصرية)، ويتابع تداخل الفن التصويري والبصري مع الشعر عنده، ويقول انه: " من قبيل تأثره بالمذهب التصويري وبغزرا باوند على وجه خاص، ولا سيما في طريقة كتابة الحروف وتوزيع الكلمات على الورق"^٤.

٢. الادب والمجتمع: عالج الكبيسي علاقة الادب بالمجتمع والناس من خلال الرؤية الغربية لهذا الموضوع، واكد على الربط بين الادب والمجتمع، واتضح العلاقة بينهما، وذكر الكبيسي كلاما لـ(لوتر يامون) الذي خاطب الشعراء قائلاً: كتابتكم للشعر ليست سببا معقولا لتنفصلوا عن سائر البشر، وهو – بحسب الكبيسي – انما كان يرد على الزعم القائل بان الشاعر كائن مختلفاً بمادته ومطامحه عن البشر الآخرين^٥، والكبيسي يفهم وظيفة الشاعر بانه يكتشف الطريق للمجتمع، ويكون في طلائع المجتمع في اكتشافه هذا الطريق والسير فيه معهم للوصول الى الخبز والحرية^٦.

١ . كتاب المنزلات، منزلة القراءة ، ٥٧.

٢ . المصدر نفسه، ٥٧.

٣ . كتاب المنزلات، منزلة القراءة، ٥٨.

٤ . ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١٤٧، ١٧٨.

٥ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٩.

٦ . ينظر: المصدر نفسه، ١٠.

وفي حديث الكبيسي عن (قوة الشعر المؤثرة) نقل قول (مارك فان دورن): ان مهمة الشعر والشاعر ان يفكر ويشعر على اعمق نحو ممكن، وان يفترض وجود اناس يسرهم ما يأتيه على اعمق ما يكون الفكر والشعور^١، فالشعر لا يبتعد عن المجتمع في احواله كلها.

٣. الادب والواقع، اسس الكبيسي فكرته في علاقة الواقع بالادب على الفكر الغربي لها، وانطلق من مقولة (بوريس بورسوف) : " ليس سهلا الهروب من الواقع حتى لو اراد المرء ذلك، ان سلطة الواقع سلطة هائلة على الانسان، والموهبة الفنية تبرز قبل كل شيء عن طريق احساسها الحاد بالواقع"^٢، اذ يربط الكبيسي الادب بالواقع مع ابعاد فكرة مطابقة الادب للواقع مطابقة تامة تجعله نسخة منه، ثم انه ينقل من مرجعية غربية لهذه الفكرة نص (سيدني فنكلشتين) الذي يقول: " ففي كل عصر يوجد فن واقعي واقل واقعية، لكن الفن الواقعي هو وحده الذي يستطيع ان يعطي الناس وعيا بحياة الامة وبأنفسهم وعلاقاتهم بعدد لا يحصى من الآخرين، وبحياتهم"^٣، وهذه كلها ترجع مرجعية غربية في تفاصيل النقد كلها.

^١ . ينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ١٢٢.

^٢ . المصدر نفسه، ١٤٦.

^٣ . سفر الالباء في الشعر والشعراء، ١٤٦، وينظر مصدره هناك.

المبحث الثاني

مرجعية القراءة

يتحدث المبحث عن طريقة تفكير الكبيسي في قراءة النصوص الادبية، والتي جاءت وفق المناهج النقدية الحديثة، فضلاً عن المناهج التي نظر لها و أعادها الى الفكر الغربي .

مرجعية المناهج النقدية.

تحدث الكبيسي كثيراً في المناهج النقدية، واسس لها نظرياً، في طرح المصطلحات والمفاهيم النقدية والتصورات التامة، وهو في كل هذا لم يرجع في اغلب افكاره الى مرجعية عربية تراثية، فقد عدّها مناهجً نقديةً غربية، وقد افرد لها كتاباً مستقلاً اسماه (مداخل في النقد الادبي)، صدر سنة ٢٠٠٩، تطرق- فيه- الى كافة مناهج النقد الادبي من اقدم منهج وهو الانطباعي التأثري، وصولاً الى النقد الثقافي، كل هذا الطرح كان في الجانب التنظيري للمناهج النقدية، والتأسيس لمفاهيمها، وسيأتي حديثه في مكانه في البحث، اما الحديث في هذا المبحث سوف نقف فيه على المناهج التي استعملها في الاجراء، وانتهجها سبيلاً في قراءة النصوص الادبية، ووضع لها تطبيقاً في فصول اخرى من كتبه.

وقد اسس الكبيسي لمشاريعه في المناهج نظرياً، ووضع في مطلع الكتاب الذي يتناول المناهج النقدية مقدمةً تحمل عدّة مفاهيم للنقد، نقل تصوراته فيها كلّها عن نقاد غربيين، ورجع الى افكارهم، هم: (ستانلي هايمن، رولان بارت، رينيه ويليك، داماسو ألونسوا، تيري إيجلتون)^١، وقد فصلّ في مرجعيات المناهج النقدية، وجعلها في اتجاهات، ومشارب، وتفرعات، وكلها – عنده – تعود الى النقد الغربي والحضارة الغربية، جمعها في خمس نقاط، هي^٢:

١: المرجع الفلسفي، فقد تحققت العلاقة بين النقد والفلسفة بعد أن تجسد عند الانسان وعيً ابستمولوجياً، وهذا لم يتحقق، ولم تتبلور العلاقة بين النقد والفلسفة الا حديثاً.

٢: المرجع الجمالي، ظهرت العلاقة بين النقد وعلم الجمال (الاستطيقا) واغنت النقد كثيراً، من حيث المصطلحات والمفاهيم، حتى ظهر النقد الجمالي والفني.

٣: المرجع النفسي، ويعني المرجعية النفسية للنقد، وقد تم استبطانها منذ القدم، مع مناهج التحليل النفسي ونظرياته.

^١ . ينظر: مداخل في النقد الادبي، طراد الكبيسي، دار اليازوري، الاردن، عمان، ٢٠٠٩، ٧، ٨.

^٢ . ينظر: مداخل في النقد الادبي، ١٤.

٤: المرجع السوسولوجي، ومن المناهج ذات الصلة بهذه العلاقة بين الادب والواقع هي المنهج الواقعي والايدولوجي، وهما من نتائج العلاقة بين النقد والسوسولوجيا.

٥: المرجع اللغوي، وهي ايضا علاقة قديمة، تطورت بعد ظهور اللسانيات وتطورها، ما ادى الى ظهور مناهج متعددة، منها الاسلوبية والبنوية والشعرية والسيمائية.

بذلك يكون الكبيسي اعاد التطور النقدي الذي انتج هذه المناهج النقدية الحديثة الى تحولات فلسفية وحضارية وثقافية - غربية، وبناء ثقافي يتجسد في ظهور المناهج النقدية الحديثة وعلاقتها بالعلوم الاخرى، التي انتفع منها النقد العربي لاحقا.

ومن المناهج النقدية التي طرحها الكبيسي بأسس غربية هي المناهج السياقية والمناهج النصية والمناهج الانساقية وقد تفردت كل واحدة منها في حقل، ليتكشف لنا الفارق في طريقة تفكيره النقدي واسلوبه، ومصطلحاته ومفاهيمه، وهي الآتي:

أ: المناهج السياقية: تظم المناهج التي تُعنى بالسياق الخارجي للنص الابداعي، بوصفه " المرجع الذي يُحال إليه المتلقي كي يتمكن من ادراك مادة القول، ويكون لفظاً وقابلاً للشرح اللفظي"^١ اذ يعتمد الناقد على اضاءة النص وبيان دلالاته على السياق المحيط بالنص والناقد، سواء أكانت متعلقة بتاريخ الامة، او قضاياها الاجتماعية، او الامور التي تتعلق بالمبدع من بما فيه محيطه الاجتماعي وحياته، أو الظروف النفسية له. ومن هذه المناهج :

اولاً: منهج النقد التاريخي: يعد المنهج التاريخي اول المناهج النقدية في العصر الحديث، ذلك لأنه يرتبط بالتطور الاساس للفكر الانساني، وانتقاله من مرحلة العصور القديمة الى العصر الحديث، وهذا التطور يتمثل في بروز الوعي التاريخي، وهو السمة الفارقة بين العصر الحديث، والعصر القديم^٢، ويعتمد هذا المنهج على الظرف التاريخي الذي وُلد فيه النص، " فهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الادب، وتعليل ظواهره"^٣ وقد وضع الكبيسي فهماً لهذا المنهج، بالاعتماد على قول إمبرت، والرجوع اليه، الذي يقوم على إعادة النص الى الظروف التي أُبدعت فيها قصيدةً ما، عن طريق البحث التاريخي، وهذا المنهج يكشف الظواهر الخاصة بالفن والظواهر المتغيرة في التاريخ نفسه^٤، أما مهمة الناقد التاريخي فقد وضّحها بالاعتماد على ما قاله (ياوس)، وهي أن يكون ذو معرفة

^١ . الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشرحية، عبد الله محمد الغدامي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط، ٢٠٠٦، ١١.

^٢ . ينظر: مناهج النقد المعاصر ، صلاح فضل، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ٢٥.

^٣ . مناهج النقد الادبي، يوسف وجليسي، جسر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢٠٠٩، ٢، ١٥.

^٤ . ينظر: مداخل في النقد الادبي، ٢١، ٢٤.

شمولية، ونظراً أبستمولوجي، والناقد التاريخي عند يافوس يمر بثلاث مراحل: (مرحلة قراءة الفهم، مرحلة قراءة التأويل، مرحلة القراءة التاريخية)، ذلك بتتبع تأريخ تلقي النص الى لحظة قراءته^١، وهذه القراءة النظرية للمنهج التاريخي عند طراد هي في أطر التفكير الغربي، من حيث اعتماده على نقاد غربيين، وربط المنهج النقدي بهم وبتصوراتهم العميقة لها، أما القراءة التطبيقية فقد تمثلت في كتابه الاول (ذو الرّمة) الصادر عام ١٩٦٩، اذ درس ديوانه دراسةً مهمةً على وفق المنهج التاريخي، اعتماداً على الاخبار التي تناقلتها الكتب النقدية القديمة، واستعمل التأريخ في قراءة النص الادبي واطلاق الاحكام النقدية على الشعر والشاعر، اذ نجده ينفي مدح ذي الرّمة لعبد الملك بن مروان، في قصيدته التي قيل بأنها في مدحه، التي مطلعها:

ما بال عينك منها الماء ينسكبُ كأنه من كلى مفرية سربُ

لأن ذا الرّمة توفي في العام ١١٧هـ وعمره اربعين سنة، وروى ابن سلام الجُمحي القصيدة من معنى المدح او اشارة الى ممدوح^٢، كما ان الكبيسي استثنى ما رواه ابن عبد ربه، من دخوله على مروان بن محمد ومدحه " لأن مروان الاول حكم من ٦٤- ٦٥ إذ ان الشاعر لم يولد بعد ، اذا قدرنا عمره بأربعين عاماً ووفاته ١١٧هـ فتكون الولادة حوالي عام ٧٧هـ أي خلال خلافة عبد الملك بن مروان، وهذا بدوره يبطل قصة مدحه لعبد الملك اذا يعني ذلك ان عبد الملك مات في ٨٦هـ وعمر الشاعر في حدود التسع سنوات، وهذا غير معقول"^٣ بهذا يكون الكبيسي قد تتبع السياق التاريخي لنفي صحة تلك المدائح، ومناقشة الغرض الشعري وظروفه، فضلاً عن نفي نسبة ابيات في هجاء (مَيّة)، محبوبته، على إنّ هناك رواية تذهب الى أنّ مَيّة مكثت زمناً تسمع به، وتحبه، ولم تره، فلما رأته دميماً اسوداً، قالت: وا سواتاه ، وا بؤساه، فقال ذو الرّمة يهجوها:

على وجه مي مسحة من ملامة وتحت الثياب العار لو كان باديا

ألم تر أنّ الماء يخبثُ طعمه ولو كان لونُ الماء أبيض صافيا

فوا ضيعة الشعر الذي لج فانقضى بمي ولم املك ضلال فؤاديا

إلا أنّ هذه الابيات قالتها (كُثيرة)، وهي أمةٌ مولدةٌ لآل قيس بن عاصم بنت عم لمي، ونسبتها لذي الرّمة، بينما امتعض وحلف جهد ايمانه ما قالها، وقال كيف أقول هذا

^١ . ينظر: المصدر نفسه، ٢١، ٢٤.

^٢ . ينظر: ذو الرّمة، دراسة ونقد، طراد الكبيسي، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٦٩، ١٥.

^٣ . المصدر نفسه.

وقد قطعت دهري وأفنيت شبابي اشبب بها؟^١ فالكبيسي اثبت صحة الابيات ونسبتها عن طريق السياق التاريخي للقضية.

وقد حلل الكبيسي بائية ذي الرّمة، وهي القصيدة التي مطلعها:

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

فهو يرى ان ذا الرّمة حاول في قصيدته هذه، سواء أ شعرَ أم لم يشعُر، أن يكشف أفكاره وأحاسيسه ومشاعره في الحب والطبيعة في أربع صور، هي: صورة مي، وصورة لحمار الوحش مع أُنْته وقصتها مع الصياد، وصورة الثور الوحشي، وصورة الظليم والنعام، وتجسيد عواطفها اتجاه افراخها، كل هذه الصور، تُشاهد من خلال الصحراء والرجل الذي يبحث عن الماء فيها، وهذه " الكلى المفرية" لاتعد أن تكون رمزاً لاحد الامرين: فربما أشار بها الى ضياع حبه وأمله في الصحراء، كما ضاع الماء، أو إنه اراد بها الإشارة الى نضوب ما في اليد، وهو تنبيه للخليفة في أن يجزل له العطاء^٢، وهذا سياق خارج النص، وتأريخ يستعمله الكبيسي، ليفسر به وجود الصحراء في الصور الاربع للقصيدة، ويكشف لها عن بعد فني جمالي.

أما في كتاب (شعر الحرب عند العرب)، فقد اعتمد الكبيسي المنهج التاريخي والاجتماعي في قراءة النص، وحلل على وفقهما كثيراً من النصوص الشعرية، وقرأ الافكار والشخصيات وما يحيط بها من قضايا الادب، ووصل الى نتائج نقدية مهمة من خلال هذا المنهج النقدي، يقول " سنعمد من خلال النص، وضمن الظروف المحيطة به، أي مجاله التاريخي بكل ابعاده الثقافية والاجتماعية والسياسية، الى كشف محتوى النص الأيديولوجي، أي الوظيفة الاجتماعية التي حُمِّلها"^٣ وقد اجهد نفسه في الحديث عن السياق الخارجي لنصوص الحرب، استغرق فيها ما يزيد على نصف الكتاب، تحدّث بها عن موقف العرب من الحياة والموت وطبائعهم والقيم الاجتماعية التي يتمتع بها العرب، فضلاً عن وقائع معركة ذي قار وموقف كسرى من العرب، كي يثبت ما كتبه الاعشى من قصائد في ذي قار قبل المعركة وبعدها، وسبب الحرب التي شنها الفرس على العرب، وصولاً الى مقتل النعمان وما طلبه كسرى بعد مقتله من أبنائهم الرهائن^٤، ليوضح أبياتاً قالها الاعشى:

من مُبْلَغ كسرى اذا ما جاءه عني مآلك مخمشاتٍ شُرّدا

^١ . ينظر: ذو الرّمة، ٢٤.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٧٧، ٧٨.

^٣ . شعر الحرب عند العرب، ٢١.

^٤ . المصدر نفسه، ٧٢، ٨٤. لمزيد من الامثلة ينظر: شعر الحرب عند العرب، ٨٥ و ٨٧ و ٨٨ و ٩٥، ٩٦.

آليتُ لا نعطيه من أبنائنا رهناً فيفسدهم كمن قد أفسدا^١

بهذا يكون الكبيسي قد استعمل سياقاً خارجياً ليكشف عن رؤيته في هذه الحادثة التي وردت في الشعر، ووصل من خلالها الى تحليل للشعر، وتناول الشاعر لقضايا الصراعات السياسية والعلاقات بين الاقوام.

ثانياً: منهج النقد السوسيولوجي: يعد المنهج السوسيولوجي من المناهج التي نمت في حوض النقد التاريخي، وتولد عنه واستقى مطلقاته الاولى منه، على اعتبار إن تاريخية الادب مرتبطة بتطور المجتمعات^٢، فهو النقد الذي يبحث في علاقة النص بالمجتمع وعلاقة الفنان بالمجتمع، وقد ربط الكبيسي هذا المنهج النقدي بالثورة الماركسية والنقد الماركسي، ذلك عن طريق تأكيد على المحتوى الايديولوجي للأدب^٣، وعلاقته بالواقع الاجتماعي، وقد استثمره في تحليل النصوص الشعرية العربية.

ومن تطبيقات المنهج الاجتماعي عنده، قراءة لسعدي يوسف في (٥١ قصيدة)ن وقد عدها الكبيسي مرحلة انتقالية لدى الشاعر في الكتابة، ونعتها بـ "مرحلة الابتداء ... مرحلة الرومانتيكية التي ولد فيها، ستستمر معه هنا، لكنها لا تنبع من العاطفة والخيال وحدهما، انها تنبثق عن الجوهر الاصدق: الواقع. هذا الواقع الذي يغدو بالواجهة اليومية، والنضالية، أحلاماً مفزعة وموتاً يوجهه الشاعر حيثما كان:

سلمان ... إني لا أموت

ان الرصاصة في أعز القلب لكني أصيح

ودموع أمي ... آه .. تغرق في قميصي

وجبين أمي الشاحب المضني، يسيل على دمائي

...

هذا الواقع الذي يغدو وطناً منفياً هو الآخر، مع الشاعر يترصده في المنفى^٤، اذ وظف الكبيسي الواقع العراقي الذي يعيشه الناس سبباً في كتابات سعدي يوسف الرومانسية، فالعاطفة الجياشة التي تتضح في (٥١ قصيدة) تُحول القصائد الى أناشيد

^١ . المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، د جواد علي، بيروت، ١٩٩٧، ط١، ٧٦.

^٢ . ينظر: مناهج النقد الادبي ومصطلحاته، ٣٧.

^٣ . ينظر: مداخل في النقد الادبي، ٢٥.

^٤ . شجر الغابة الحجري ١٦٠، ١٥٩.

وأغانٍ يؤديها الناس في مناسباتها^١، وفتش عن ملامح الواقع وعلاقات الناس واثره في شعر الشاعر.

ثالثاً: منهج النقد النفسي: جعل الكبيسي ظهورَ هذا المنهج مرتبطاً " بنظريات فرويد وادلر ويونج (...)، فنظريات فرويد التي غيّرت الكثير من تصوراتنا عن السلوك البشري والتوسع في الكيفية التي تعمل بها اللغة والرمز.. وكارل يونغ ونظرياته حول اللاوعي التي تُعد الأساس للنقد المثلوجي والنقد السيكلوجي (...)، يعمل النقد النفسي على استخدام العمل الادبي لكشف نفسية خالقه، من جهات، واستخدام أي كشوفات يمكن الحصول عليها بتحليل نفسية المؤلف، لألقاء اضاءة جديدة على العمل الادبي من جهات ثانية"^٢، وفي الحقيقة فإن فرويد استعان بالأدب منذ بداية النظرية الاولى ١٨٩٧م عن طريق ربط قراءته ل " أوديب ملكا" لسوفوكليس و " هاملت" لشكسبير بتحليل حالات مرضاه، حتى أطلق أحد مفاهيمه الاساسية، وهي " عقدة أوديب"، وعن هذا العلم انبثق منهج التحليل النفسي فهناك علم التحليل النفسي الذي اختص في الامراض النفسية وهناك نقد مكرس في مرحلة تالية لتطبيق مكتسبات هذا العالم في مجال الانتاجات الثقافية^٣، ومهمة الناقد التي حددها الكبيسي: هي الاحاطة المعرفية بعلم النفس والتحليل النفسي، لأن الدراسات السيكلوجية للآثار الادبية تستفيد من نظريات علم النفس المتمثلة بنظريات فرويد، وادلر ويونج، فالنقد الادبي يجب عليه أن ينزل الى الاعماق بشرط أن لا تغيب عنه غاياته الخاصة وهي ليست غايات طبية^٤.

وقد طبق الكبيسي هذا المنهج في قراءته لنصوص عدّة، منها القراءة الكاملة التي قدمها للشاعر فوزي كريم، اذ بيّن أن الشاعر في أغلب قصائده يكشف عن ذاته ونفسيته، ففي "قصيدته (وطن الاسرار) مثلاً، نجد هذا واضحاً: يجلس الشاعر في مكان ما .. ثم يراقب الاشياء: الشارع، حيث يشكل هذا الشارع شريحة من الحياة... لكن الشاعر لا يقدمها بصورتها المشاعية، بل بصورتها النمطية الخاصة به ... وهذا يقود الى مسألة اخرى، او زاوية نظر وطريقة في الانتباه في الشعر. انها تتعلق بالصور من جهة علم النفس الجشتالتي الحديث او طريقة اللّا مباشرة،... وفوزي كريم يبدو وكأنه متوارٍ وراء القصيدة"^٥.

^١ . المصدر نفسه، ١٦١.

^٢ . مداخل في النقد الادبي، ٨٨، ٩٠.

^٣ . ينظر: مدخل الى مناهج النقد الادبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤، ٤٩، ٥٠.

^٤ . ينظر، المنزلات، منزلة الحادثة، ١٨٨، ١٨٩.

^٥ . شجر الغابة الحجري، ٢٦٢، ٢٦٠.

فضلاً عن قراءة شعر حسب الشيخ جعفر، اذ وجد أنَّ مشاعر الحزن، رغم إنه ظاهرة مشاعة في الشعر العراقي، إلا إنه لدى الشاعر حزن مختلف، حزن حقيقي، سواء اكان مصدره الاغتراب الابتداعي، أو كان مصدره الاستلاب الاجتماعي، أما مشكلة حسب فهي الاثنية: الجوع والجنس، وهي متمثلة في (نخلة الله)^١.

" جائعا ألمحني، اسحب في الشمس حذاء هرائه الطرقات،

تجد الغربان والديدان والوحوش وطير الفلوات

يجد السانج والبارح أنثاه وابقى في انتظار

تفسح الريح على وجهي الغبار"^٢.

بعدها، يصرح الكبيسي أن قصائد (نخلة الله) هي تجسيد لضياعين عند الشاعر، يحسهما انسان متوحد غريب: ضياع عن نفسه وضياع عن موجودات حقيقية كونه موجودا انها حالة اغتراب ميتافيزيقي، ووجودي عاناها الشاعر مرتين^٣، وهذه قراءة نفسية لديوان الشاعر يطبقها الكبيسي.

كذلك الدراسة التي انجزها الكبيسي في شعر حسين مردان، واشتغل فيها على ما يعاينه من الاحساس العميق بالموت، وهو يتشبث بالحياة عن طريق المرأة، وهذا الحوار الذي اصطنعه بين الموت والمرأة في داخل نفسيته، ولم ينقطع الى اخر لحظة من لحظات حياته، وهذا الحوار هو صورة من صور الاحتجاج على مادية العصر وعبودية الانسان^٤، ويقول الكبيسي في مردان: " ويبدو ان حسين مردان بكل عنفوانه، وجوعه الثقافي، وقحطه الروحي والجنسي، راح يغترف هذه الاشياء جميعاً وبتطرف احيانا، متوهما إنه بصراحته هذه، قادر على أن يخرق الجلد السميك الذي حصن المجتمع نفسه داخله"^٥، فقد ركز الكبيسي على موضوعات النفس البشرية وعقدها، واثّر هذا في الشعر.

ثانياً: المناهج النصية: ارتبط ظهور النقد النصي مع تطور علوم أخرى، كعلم السلالة الادبية الذي ابتدعه الشكلاونيوس الروس اثناء دراستهم للحكاية الشعبية واللسانيات، التي هي عندهم في قلب مفهوم الادبية، وهذا النقد يتجه نحو النص بوصفه نسيجاً من التشكلات بعيداً عن زمن الكاتب أو حياته أو زمن القارئ، ولقد

^١ . المصدر نفسه، ٢٠٧، ٢٠٨.

^٢ . المصدر نفسه، ٢٠٨.

^٣ . المصدر نفسه، ٢٠٩.

^٤ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٢٨٤، ٢٨٥.

^٥ . المصدر نفسه، ٢٩٥.

لعب علماء اللسانيات دوراً مهماً في هذا النقد هم فردينان دو سوسور وسار رومان جاكوبسون، واميل بنفينيست^١.

أولاً: النقد الموضوعاتي: اعد الكبيسي هذا النقد الى افكار الشكلايين الروس، في النظر الى العمل الادبي، والبحث في (الشكل والمضمون) وعلاقتهما، وانتقال هذا النقد الى العرب، إذ يقول: " - إنَّ مسألة (الموضوعاتية) و(الشكلانية) في النقد الادبي، يمكن إرجاعها الى تأثيرات "هيغل" و"كانت"، حيث كان "هيغل" ينظر الى الفن باعتباره مضموناً وليس شكلاً. في الاهتمام الاول، دون أن يقلل من أهمية الشكل في الفن. وعلى العكس من هذا كان "كانت" ينصبُّ اهتمامه على الشكل (...)، والسبب هو بحثه في عالم الجمال، أمّا السبب في اهتمام هيغل بالموضوع، فهو بحثه عن الطرق التي يستطيع العقل أن يدرك بها ذاته أي اهتمامه بالفهم^٢ وهذا يكشف عن تفكير الكبيسي الغربي في مرجعية النقد الادبي.

ومن تطبيقات هذا المنهج دراسته لموضوع الرثاء في شعر علي جعفر العلاق في مجموعتين شعريتين له، هما (ممالك ضائعة وسيد الوحشتين)، اذ حلل الرثاء بوصفه مساحة للحلم والبوح، يقول: " يمكن وصف قصائد مجموعتي (ممالك ضائعة) و (سيد الوحشتين) بأنهما قصيدة مرثاة الحلم. الحلم بكل ما يعنيه من شعور بالراحة والطمأنينة وبالفردوس غير المفقود"^٣، وانطلق في تحليل النصوص واستخراج موضوعه المدروس وقراءته بأفات متعددة، يقول: " ان الشاعر العلاق. فنان يرسم بالكلمات، ويكتب حزننا بكلمات بيض صامته، كلمات تحزن الحزن: تحزن وتحزن ثم تنفجر وتموت"^٤، محللا كل ما يسمح بكشف المعنى من كلمات والوان واسماء واحالات وازمنة، وصور مرتبطة بموضوع الرثاء.

ومن الموضوعات التي منحها الكبيسي قدرا كبيرا من العناية والدرس والقراءة، موضوع الحرب، هي ثيمة كبيرة في خطابه النقدي، وضع فيها كتابين، ومباحث متفرقة في كتب عدّة، درسها في التراث العربي والشعر فيه، بعنوان (شعر الحرب عند العرب)، ثم درسها في الشعر العربي الحديث، بجزئين، بعنوان (قصيدة الحرب الحديثة في العراق، دراسة ومختارات)، وحلل كثير من الاشعار القديمة والحديثة في الكتابين وفي بحوث اخرى.

وفي دراسته للحرب في التراث العربي يقول: " ومن هنا فإننا في هذا المبحث حول شعر الحرب سنعمد منهجيا وأيديولوجيا، باعتبار ان شعر الحرب هذا يمثل

^١ . ينظر: مدخل الى مناهج النقد الادبي، ١٦٨، ١٦٧.

^٢ . مداخل في النقد الادبي، ١٩.

^٣ . المصدر نفسه، ٥٥.

^٤ . المصدر نفسه، ٦٠.

دون شك، خطاباً أيديولوجياً حول فكرة الحرب، ومن خلالها حول فكرة الحياة والموت والموقف منها"^١، وفي كتابه الآخر (قصيدة الحرب الحديثة في العراق) تعمق في قراءة كثير من الأشعار التي تقوم على موضوع الحرب، يقول: "إن عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدته هذه – وعموم تجربة شعر الحرب لديه، كمن يشعل الحرائق في غابات الأرض، لتضيء له مسافة لا يحتاج المرء لقطعها إلا لثوان – هي المسافة الزمنية الموصلة ما بين تدفق سيل القلب وتقييد هذا في كلمات وعبارات، أو في شكل شعري ينطوي على تخيلات"^٢

ثالثاً: منهج النقد البنوي: حدد مدخلاً للبنوية، على أنه المنهج الذي يركّز أساساً على التحليل البنائي للعمل الأدبي، بوصفه ظاهرةً عضويةً متكاملة، بينما الوجود الحقيقي للنص يعتمد على منظومة من العلاقات القائمة على النقيضات، أمّا مفهوم البنية، فقد وضّحه اعتماداً على ليفي شتراوس، على أنها تمتلك طبيعة منسقة، وإنّ الترابط بين عناصر البنية الواحدة، منظم لدرجة إنّ أيّ تغيير في عنصرٍ من هذه العناصر يؤدي إلى تغيير جميع العناصر الأخرى^٣، ثمّ ربط الكبيسي مسألة إخراج المؤلف من عالم النص، بما اقترحه البنويون والشكلانيون على إنّ المؤلفين يسكنون بنى موجودة قبلاً (اللغة) تمكنهم من صنع أي جملة معينة، كذلك ما اقترحه لوتمان حول دراسة الأدب عالمياً ومستقلاً عن المؤلف والقارئ والتأريخ، وما ينطوي تحت هذا العالم من نظم فرعية واجناس وأشكال مختلفة^٤، أمّا البنوية التكوينية فقد عدها الكبيسي من نتاج فعل جولدمان الفكري والنقدي، إذ يقول: "أمّا جولدمان فيهتم بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها مبدع العمل (...)"، يرى جولدمان إنّ: الماركسية ومدرسة التحليل النفسي كاتجاهين في المدرسة البنوية التكوينية يتجاوبان مع حالة ربط الأعمال الأدبية بالبنى الكلية (الجماعية) من جهة، ومع الحياة الخاصة للأفراد المنتجين لهذه الأعمال من جهة أخرى^٥، وهذا الربط بين المنهج البنوي والشكلانيين وربط البنوية التكوينية بأعمال جولدمان، ومفهوم البنية عند شتراوس، تمثل التصورات التي أقام الكبيسي عليها فهمه للمنهج البنوي.

أما في تطبيقات هذا المنهج فقد جاءت في دراسة بنية الزمن عند نازك الملائكة، ففي قصيدة (لغة الزمن) "يتشكل الماضي، زمن المتن (الحدث) والمبنى

^١ . شعر الحرب عند العرب، ٢١.

^٢ . قصيدة الحرب الحديثة في العراق، ٣٥.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٦١، ٦٢.

^٤ . ينظر: مداخل في النقد الأدبي، ٦٢.

^٥ . مداخل في النقد الأدبي، ٦٤.

الحكائي ... مستغرقاً معظم القصيدة ((تسع [مقاطع من اصل [اثني عشر] مقطعاً
مجموع المقاطع المكونة للقصيدة))^١.

وللكبيسي قراءة بنيوية لنص نثري وهو رواية (أهرميان) لغسان علي -
وهو كاتب اردني- اذ تقوم الرواية على بنية الاطار أو قصة الاطار: تتفرع عنها
قصص اخرى على غرار (الف ليلة وليلة) فالاطار في رواية (أهرميان) هو
أهرميان ومعرضه التشكيلي وتصدر عن هذا الاطار جميع اللوحات والشخصيات
والحكايات وما تقصه كل لوحة من قصة تتحدث عن سيرة ذاتية، أو حادثة أو صورة
ماء، بمعنى ان اللوحات (الصور داخل الاطار) هي بمثابة سيرة ذاتية لشخصيات
العمل، أو تذكّر بحادثة أو مكان .. وحيانا تتداخل الشخصيات والاحداث في لوحة ..
بينما جميع اللوحات تشكل السيرة الذاتية لأهرميان^٢.

أما في تطبيقات البنيوية التكوينية: فقد تمثلت في دراسة قدمها للبياتي في
ديوانه (اباريق مهشمة) اذ وقف على بنية التداعي والتكرار فيه، ووضح بأن البياتي
بنى قصائده على " التداعي والتكرار: تكرار لفظة، أو جملة، أو فكرة.. تكون
المهيمنة في القصيدة، ففي قصيدة (الملجأ العشرون) تتكرر عبارته (مازلنا بخير)
مفارقة ساخرة عن الوضع البائس الذي وجد اللاجئون انفسهم فيه، وفي (صخرة
الاموات) تتكرر لفظة (نامي) مفارقة ساخرة أيضاً، تعبيراً عن اليأس من الوصول
الى آمال مرتجاة، ... أما تكرار الفكرة، فيقوم على بنية اغترابية قوامها الاحساس
بالتفرد والنفي والعقم الذي يسود العالم، انها غربة اجتماعية، ثقافية، وجودية"^٣
والكبيسي في هذا التفصيل يكون قد ربط بين البناء التكراري في القصيدة بوضع
اجتماعي وحالة تسود في المجتمعات،

"أما التداعي، فغالباً ما يأخذ صيغة السرد، دائماً هناك حكاية، ولكن حكاية
تتكرر في كل قصيدة بصيغة أخرى وهي حكاية الفقر والظلم والعقم ... ويتمثل هذا
في مجمل قصائد الديوان نذكر من ذلك قصائد: (الحريم) : سردية شهرزاد عبر
العصور حتى اليوم، (مذكرات رجل مجهول) : حكاية قروي قذف به القدر الى
المدينة، ليتحول الى (عامل) عند سيد برجوازي، فهي اذن حكاية صراع
البروليتارية الرثة مع البرجوازية المستغلة"^٤، وهذا أيضاً، ربطاً بقضايا اجتماعية
متفشية وبنية التداعي للنص عند البياتي، فالكبيسي لم يغلق على بنية النص فقط.

^١ . المنزلات، منزلة النص، ٣٤.

^٢ . ينظر: هكذا كلمتي الرواي، ٤٣.

^٣ . المنزلات، منزلة النص، ٤٥.

^٤ . المصدر نفسه، ٤٦.

رابعاً: النقد الاسلوبي: وهو " علم يعنى بدراسة الاثار الادبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في ارساء علم الاسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الادبي بنية السنية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً^١، وقد رُبِطت نشأة الاسلوبية بعلم اللغة، من حيث كونها أحد فروعها، إلا أنها تعتمد على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع علم اللغة^٢، وقد عدّها الكبيسي من نتاج الغربيين، وربطها بمفهوم الاسلوب عند (ياكسون) لأنه – بحسب رأي الكبيسي- بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب، وعن سائر الفنون الانسانية، وكذلك حدد حقل الاسلوبية بظواهر تعبير الكلام وأثر الظاهرة على الحساسية بحسب (بالي)، بينما حدد هدف التحليل الاسلوبي بحسب ريفاتير، هو البحث عن الايهام الذي يخلقه النص في ذهن القارئ^٣.

أما تطبيقات هذا المنهج فقد جاءت منها على المستوى اللغوي، وبيان جماليات الاسلوب من حيث اللغة، اذ درس الاعمال الشعرية للشاعر علي جعفر العلاق، تحت عنوان (لغة للصحو... لغة للغيم!) اذ وقف على طبيعة لغة الشاعر من حيث " قدرة لغة العلاق وصوره على الادهاش، قدرة فذة قل ما يمكن يمتلكها شاعر آخر، ... ف (شجرة) العلاق و (غيومه) و(شمسه) و(مطره) ... الخ وهي غير ما نعرفه ويعرفه الناس ... ان لغة العلاق هي اختراق للغة، وهي دائماً اللغة الما وراء، لغة الظلال وائتلاف المتناقضات: الماء ظل النار، والنار ظل الماء.. ولغة الشفاهية التي ترينا ما وراءها.. أي لغة المرئي في اللامرئي"^٤، وقد شفع الكبيسي هذا التفصيل في لغة الشاعر بنصوص توضيحية، مع دراسة احصائية للمعجم اللفظي عند الشاعر^٥، أما دراسة الكبيسي للغة عند نازك الملائكة، فقد جاءت تحت عنوان (اللغة/ الشكل والمحتوى/ ترتيب الكلمات)، وقف عند نظام ترتيب الكلمات وتميز الخصائص الشعرية اعتماداً على نظرية الاسلوب بوصفه انزياحاً مغايراً للمعيار المألوف وطبق ذلك على قصيدتها (طريق العودة) ووجد أن اللغة هي لغة ناقلة واصفة، لكن مجموع العلاقات المعقودة بين عناصر الشكل (كلمات، وزن، قوافٍ، صور بلاغية) داخل نسق مكنت كل عنصر من أداء وظيفته^٦، أمّا في القصيدة الاخرى (الى العالم

^١ . الاسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، فرحان بدري الحربي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٣، ١٥.

^٢ . الاسلوبية، الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، ط٢٠١٠، ٢٩.

^٣ . ينظر: مداخل في النقد الادبي، ٣٠، ٣٣.

^٤ . ينظر، الاختلاف والائتلاف في جدل الاشكال والاعراف، ٩١، ٩٠.

^٥ . ينظر: المصدر نفسه، ٩٨، ٩٩.

^٦ . ينظر: المنزلات، منزلة النص، ٢٤، ٢٢.

الجديد)، فقد حظيت الدراسة بوقفة على دراسة احصائية للملفوظات المتماثلة المتكررة، ودراسة طبيعة اللغة، من حيث نظام ترتيب الكلم والدلالة النحوية لها^١.

وهناك دراسة اسلوبية كاملة للكبيسي، للشاعر محمد بنيس، شملت دراسة متوازية مع بنية المكان لمدينة فاس- المدينة الاصلية للشاعر- فقد وقفت الدراسة على البني الاسلوبية للقصيدة التي تتمثل في (شكل القصيدة الخارجي ومقاطعها، بنية المتاه أي فواصل القصيدة ووحداتها الصوتية، التزويق الجناسي)^٢، انتفع فيها الكبيسي من ادوات هذا المنهج، التي رجع فيها مرجعية غربية في الاساس.

ثالثاً: النقد السيميائي: ربط الكبيسي كلمة (سيميائية) بالفهم الغربي لها، التي تعني علم العلامات، والعلامة: الإشارة، وحدد معنى الإشارة بحسب فهم بيرس وريكور لها، يقول: " ويقصد بالإشارة - بحسب بيرس: التي تشير الى موضوعها نتيجة لوجود ترابط ديناميكي بينها وبينه من جهة. وبينها وبين حواس الشخص من جهات أخرى. وأما من حيث كون العلامة رمزاً، فإنها تشير الى موضوعها من خلال الذهن والفكر الذي يستخدمه. وبتعبير ريكور: الرمز كل بنية دلالية: أو معنى مباشر وأولي ولفظي، ينبنى أو يقوم علاوة على ذلك، على معنى غير مباشر، ثانوي مجازي، لا يمكن ان يفهم الا من خلال المعنى الاول"^٣.

اما في الجانب التطبيقي، فقد درس ديوان الشاعر المغربي محمد الاشعري (سيرة الماء) اذ وقف على العلامة الاولى وهو العنوان " فالـ (سيرة) قد تدل سيرة القارئ او سيرة الشاعر او سيرة المجتمع او سيرة الابداع لعلاقة الاضافة بين (سيرة) و (المطر). أما المطر فيمثل مبدأ الخلق، او الجانب الاساسي فيه (الحي) ... ان أية قراءة يقرأ بها هذا الديوان لابد ان تقود الى استنتاج دلالي مركزي ، وهو المطر أو الماء، يشكل الترميز المسنن للقصيدة او الخطاب الشعري"^٤ وهو ايضا " يحيل بشكل دائم وغير مباشر الى انثروبولوجية الماء في التراث المعرفي الانساني"^٥ فالكبيسي اخذ من علامة المطر ثيمة بارزة في الديوان ووقف على دلالاته^٦ ، فضلا عن السمة البارزة الاخرى عند الاشعري وهي التعالق النصي بين الشعرية والنثرية وبروز الشعرية النثرية اكثر من الشعرية الغنائية^٧.

^١ . ينظر، المصدر نفسه، ٢٥، ٢٧.

^٢ . ينظر، المنزلات، منزلة القراءة، ٣١.

^٣ . ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١٥.

^٤ . المنزلات، منزلة القراءة، ١٥٦.

^٥ . المصدر نفسه، ١٥٨.

^٦ . المصدر نفسه، ١٥٩.

^٧ . المصدر نفسه، ١٦١.

اما الدراسة الاخرى التي تحمل عنوان (تغريبة السيمياء في نثرانية النساء) وهي قراءة في مجموعتي الشاعرة وداد الجوراني، (ياء . نون السيدة) و (أيقاظ ورقود !) فقد صرح بأن الشاعرة " اعتمدت العلامات الرامزة والاستعارات كدلالة لفكرة، أو حالة : حصلت أو متوقع حصولها- وغالباً ما يكون التاريخ كوقائع أدبية، أو فنية، هو المؤثر على امتناع الاسلوب الشخصي الذي لا يعزل الفكرة عن الصورة ... فعندما تقول مثلاً:

أغرزُ شوكة الجوري بقلبي

فتحتفل الزهور بروعة دمي

تكون الإشارة واضحة الى (شقائق النعمان) الزهرة التي نبتت من دم أدونيس الذي طعن بنات الخنزير البري.^١

وقد وظفت الشاعرة العلامات الرمزية ايضاً للدلالة عن حالة موضوعية أو فكرة أو عاطفة، في مجموعة الاخرى تحت عنوان (أحد عشر وترّاً)^٢، وهناك دراسات أخرى للكبيسي تشتغل في حقل المنهج السيميائي وهي (الايقونة اللفظية في القصيدة السينية) للبحثري اذ بحث في كيفية توظيف اللغة الادبية واتخاذها ايقونة للموضوع المادي الطبيعي، اي التماثل الايقوني بين الفعل الشعري (اللفظي) والموضوع (المادي)^٣، وكذلك دراسة اخرى وهي (المماثلة الايقونية في نونية المعري) والمماثلة تتم بين اللفظ الادبي والمنظور الطبيعي للموضوع^٤، وهناك قراءة سيميائية اخرى، وهي (مقام الرضوان في مديح المليحة- عمان قراءة سيميائية)، قرأ فيها الكبيسي شعر الشاعر عبد الله رضوان على وفق هذا المنهج، فالمليحة هنا علامة التعويض بها عن: الحبيبة الجميلة فالشاعر يتبع ما يدعوه علماء الانثروبولوجيا بـ (أساليب الصور الايقونية) أي عادات وتقاليد وأنماط حياة شعب من الشعوب. فعندما يصف الشاعر خصرها يجعل من الاستعارة التمثيلية من مدركه الذهني علامة لإيقونية المرأة الجميلة في المثال العربي^٥، ويستمر الكبيسي في بيان الايقونات الرمزية في القصيدة كلها مع التمثيل.

ج : المناهج الانساقية:

^١ . المصدر نفسه، ١٤٦.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ١٥١.

^٣ . ينظر: الاختلاف والانتلاف في جدل الاشكال والاعراف، ٥٤، ٥٥.

^٤ . ينظر: المصدر نفسه، ٦١.

^٥ . ينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ١٥، ١٧.

منهج النقد الثقافي: حدد الكبيسي الروافد الرئيسية للنقد الثقافي، كانت كلها تكشف عنه- بأنه منهجٌ من صنع الثقافة الغربية، وهذه الروافد هي:

١: يذهب الكبيسي إلى " إنَّ النقد الثقافي لا يشكل قطيعة مع اي من التصورات والمناهج، إنَّه يقيم حواراً معها، وفي قلب هذا الحوار يقع مفهوم الخطاب الذي يحيل إلى (حريات المعرفة) عند فوكو، ومفهوم الهيمنة عند غرامشي.. اضافة الى استفادته من التاريخ والتحليل النفسي والسيميائيات وما بعد الحداثة"^١.

٢: يرى الكبيسي إن " ميشيل فوكو مؤثر اوربي قوي في النقد الثقافي الراهن، وربما يكون من اقوى المؤثرين في لنقد الثقافي الامريكي"^٢.

٣: " التأثير المبكر على النقد الثقافي المعاصر والدراسات الثقافية، كان (ريموند وليمز) في أعماله مثل: (الثورة الطويلة والثقافة والمجتمع) "^٣.

٤: "من الصعب فصل ظهور وقيمة الدراسات الثقافية والنقد الثقافي عن تطور الفكر الماركسي، فالماركسية -بمعنى ما- هي المهاد لأغلب النقد الثقافي، وتُعدُّ أعمال: والتر بنيامين، وأنتوني غرامشي، ولويس ألتوسير، وميخائيل باختين ذات اهمية كبيرة في تقييم النقد الثقافي"^٤، وبهذا يكون النقد الثقافي غربياً، ومنه اتضحت لنا مرجعية الكبيسي الغربية في البحث عن اصول أي منهج في النظريات والمقولات الغربية وحتى مفاهيمه، اعتمد كلياً على النقاد الغرب، وهذه ثقافة غربية عنده.

أما في مجال تطبيق هذا المنهج، فقد اقتصر على نسق الذاكرة " بوصفها تعبيراً عن ما اختزنه الشاعر من ثقافة، صارت تؤلف في وجودها وتفاعلها محور ثقافته وجنوحه نحو التعبير عن موقف آني عبر مضمون معين ينهل من الموروث "^٥، قد تتمثل هذه الذاكرة الشعرية بذاكرة الطفولة، لأنَّ معظم الشعراء والكتاب والفنانين، يتشكل الفضاء الفكري لديهم من مرحلة الطفولة والشباب، ليكون المنبع الجوهري والحيوي لفنهم وادبهم وتوجههم في الحياة^٦، والكبيسي اعطى موضوع الذاكرة حيزاً في خطابه ليكون تطبيقاً للنقد الثقافي، فقد تمثل ذلك في دراسة لبدر شاكر السياب على اعتبار إن كل نتاج السياب أو معظمه ينتمي الى المنطقة الاصلية (جيكور)، التي افترض الكبيسي أن يسميها (جيكوريات)، وهي تمثل الصورة المثلى لمخيلة السياب، فقد نمت جيكور لديه بنمو وجدانه وثقافته وتقلّب أحواله، من

^١ . مداخل في النقد الادبي، ٤٤

^٢ . مداخل في النقد الادبي، ٤٥.

^٣ . المصدر نفسه، ٤٦.

^٤ . المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

^٥ . الذاكرة الشعرية، قيس كاظم النابي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨، ١٠.

^٦ . ينظر، المنزلات، منزلة القراءة، ٢١.

عهد الغنائي الحالم البريء (الطفولة)، الى عهد الفكر المعقد، إلّا أنّ كل نص (قصيدة) يخط سيرورة تميزه عن غيره بفعل عوامل الصراع والتفاعلات الاجتماعية والايديولوجية في مرحلته: الخمسينيات وأوائل الستينيات في العراق^١. وقد مثّل الكبيسي لهذه الذاكرة التي رافقت السياب بمرحلتها نصوص تمثلت بقصيدة (مرثية جيكور) وقصيدة (منزل الاقنان في جيكور) و(أفياء جيكور) و(النهر والموت)^٢.

^١ . ينظر: المنزلات ، منزلة القراءة، ٢٩، ٢٧.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٣٠، ٢٨.

المبحث الثالث

المفاهيم النقدية الغربية

اعتمد الكبيسي في مشروعه النقدي على جوانب كثيرة من نظرية النقد الغربية، وعلى نقاد غربيين ومفاهيم غربية كاملة أو جزئية، ومصطلحات نقدية معروفة؛ لحاجته النقدية الى هذا المرجع الغربي، او ليكشف عن عمق فهمه للقضية النقدية وسعته، او ليعيدها الى اصولها غربية، او ليوافق بين الحقلين النقيدين العربي والغربي، وهي في اغلبها مفاهيم اساسية في النقد والادب والثقافة، ومن هذه المصطلحات التي دلت على مفاهيم مهمة قدمها الناقد، وهي تتعلق بالشعر والشاعر، الآتي:

اولاً: مفاهيم الشعر.

١. مفهوم الشعر ومقولاته الكبرى: بعد أن وقف الكبيسي على مفهوم الشعر - كما نقلناه في المبحث الاول - عند النقاد العرب القدامى، في كتابه (في الشعرية العربية)، الذي صدر عام ١٩٩٧م، اطلق المفاهيم - هناك - بحكم مرجعيته التراثية، أما في احدث الكتب النقدية الصادرة له، ما بين ٢٠٠٠-٢٠١١م، فقد وجدنا إن فهمه للشعر قد تطور بفعل المرجعية الغربية، وفهمه لها، فلم يعد الشعر - عنده - (ذلك الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى) بحدود المرجعية التراثية فحسب، الذي استدعاه الناقد في اكثر من موضع، بل اتسع المفهوم عنده وصار اكثر عمقاً، ويرجع الباحثون هذا التحول في مفهوم الشعر عند الرواد كتاب قصيدة النثر، والنقاد، الى تأثرهم بالتيارات الفكرية الغربية، ولا سيما السورالية^١، وهذا الفهم الجديد للشعر يتماشى مع المشروع الحداثي، وانبثاق رؤية جديدة أكثر تماساً مع حساسية الحياة الجديدة^٢؛ فقد اصبح " الشعر قضية مستقلة ونقله من (اعتباره) انفعالا او وصفا او حكمة الى (اعتباره) رؤيا في الانسان والوجود، تستشف العالم وترسم ابعاده"^٣، أمّا فهم الكبيسي للشعر في تلك المرحلة - مرحلة الرواد - فقد تغير، اذ تناول مفهوم الشعر من زاوية اخرى، جاء ذلك في كتابه (ارتحالات الشعر في الزمان والمكان)، الذي صدر عام ٢٠٠٨م اذ تطرق الى ازمة الشعر وهامشيته، ومشكلاته، واهميته، فضلاً عن مفهوم الشعر عند الشعراء و النقاد الغربيين، وطرح المفهوم بالتفصيلات الآتية:

١ . ينظر: قصيدة النثر العربية من التأسيس الى المرجعية، ١١٠.

٢ . ينظر: قضايا النقد والحداثة، ٤٩.

٣ . الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، محمد جمال باروت، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨١، ٥٣، ٥٤.

أ: مفهوم الشعر: تناول الكبيسي في كتاباته النقدية المتأخرة مفهوم الشعر عند شعراء غربيين، منهم (هوسمان، الاس ستيفنو، مالارمية، ماكليش، بول سوريو)^١، وتناول منهم بالتحديد فهم هوسمان للشعر، عندما ربطه بطريقة قول الشعر فالشعر عنده (ليس هو الشيء المقول، ولكنه طريقة قوله)^٢، كذلك ما قاله ستيفنو بشأن القصيدة بالتحديد، من أن (القصيدة هي التي تُخبر الشاعر بمَ يُفكر وليس العكس)^٣، كذلك مالارمية، في شأن الألفاظ والأفكار، الذي يرى إنَّ القصائد تُصنع من الألفاظ لا من الأفكار^٤، أمّا سوريو، فقد نقل عنه الكبيسي فكرة إنَّ الشعرَ (حلم يقظة صرف)^٥، وهذا ما ذهب اليه باشلار في تحديد مفهوم الشعر؛ على انه حلم يقظة، أمّا ياكبسون، فقد ربطه بالاستعمال الخاص للغة^٦، هذه المفاهيم التي قدمها الكبيسي تكشف عن مرجعية غربية في فهم الشعر بطريقة أعمق مما هي عليه في التراثية، واوسع منها.

ب: ازمة الشعر: طرح الكبيسي قضية ازمة الشعر، وهامشيتها، ومشكلاته، وهي من جوانب فهمه للشعر ووعيه به، راجعاً في هذا الى ما قال به الغربيون، ومنهم شتراوس، الذي يرى (إنَّ الشعر في طور الاحتضار)، وربما الادب أيضاً، بحسب ما يرى ألفين كبيرتان، وما دعا اليه اوكتافو في التحري عن ديمومة الشعر في الامتداد العمودي والزماني، لا الافقي لمجموعة قرائه، الآخذين بالانحسار^٧، كذلك ما نقله الكبيسي عن الناقد نيجيل دينيز، حين قال معلقاً على كتاب (فوائد الشعر) للبروفسور ثومبسون: يعتقد البروفسور ثومبسون بأن على الشعر أن يعود بطريقة أو بأخرى الى البيئة التي قَدِمَ منها؛ لأنَّ صحة المحيط الشعري الاول تبقى المبدأ والجوهر للقضية _ وهذا هو ربط الازمة بالمجتمعات _ ، فضلاً عن حل جون كرو رانسوم الذي نقله الكبيسي عندما قال: أنه (لا ينبغي للشعر الابتعاد عن لغته الاولى، تلك اللغة التي ابداع فيها " البدائيون" أجمل الاشعار والقصص والملاحم^٨ .

بهذا الطرح النقدي الذي قدمه الكبيسي، عبر عن تبنيه لأفكار النقد الغربي والشعراء الغربيين، والدخول في القضايا النقدية التي يناقشوها، فيقدمها واصفاً او مناقشا او محللاً لها، ومنها ازمة الشعر المعاصر.

^١ . ينظر: ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١٠.

^٢ . المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه،

^٤ . ينظر: المصدر نفسه.

^٥ . ينظر: المصدر نفسه.

^٦ . ينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ١٨-١٩.

^٧ . ينظر: ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ٧.

^٨ . ينظر: المصدر نفسه، ٨-١١.

ت: أهمية الشعر: تحدث الكبيسي عن أهمية الشعر، بوصفها جانباً من مفهومه للشعر، وحالته الراهنة، وتصوره له، وقيّمته في المجتمع والانسان، وتبنى ما قاله سيسيل بورا في مقال: (الشعر والتقليد)، قائلاً في أهمية الشعر: (إنّ افضل مفتاح لفهم شخصية امة ما، يكمن في شعرها، حيث يعكس الشعر ما ادخرته، من التجربة، ويتوسل في وقاية قيّمة لها)^١، وهذه الفكرة تنطبق على ما طرحه الكبيسي في كتبه كلها، في ما يتعلق بأهمية الشعر وقيّمته في الامم، واثره في عصوره المختلفة، من الحضارة الرافدينية الى عصور الحضارة الحديثة.

ث: طبيعة اولية الشعر: وهذه في وعي الكبيسي لجذور الشعر وبدايه وخصائص مفهومه الاول والقديم، قال الكبيسي نقلاً عن "هارتمان: ان اقدم ما وصلنا من الشعر العربي عبارة عن ابیات قصيرة مكونة من شطرين او ثلاثة مُقفاة،(..)، الغالب أنها متطورة عن جمل نثرية قصيرة مسجوعة، تعبّر عن فكرة أو رأي"^٢، كذلك ما ذهب اليه بروكلمان، من أنّ اقدم القوالب الفنية العربية هو السجع، أي النثر المقفى المجرد من القافية^٣، وبهذه القضية تعمق الكبيسي، ونقل آراءً لكثير من النقاد الغربيين^٤، وهذا بدوره يكشف طبيعة اهتمام الكبيسي بالنقد الغربي حتى مع القضايا التراثية في الشعر العربي، فهو يكرر مقولاتهم حتى فيما يخص اولية الشعر العربي.

٢. القصيدة البصرية: او التشكيلية او الالكترونية، تلك القصيدة التي انصرف اليها الدادائيون والسرياليون في اوائل القرن العشرين ايماناً منهم بأن الفن يشفي العصر من جنونه، وهو الآخر فن مجنون أيضاً؛ لأنّه يسقط كل شيء: العقل، المنطق، وكل النواميس البشرية، لكن هذا الفن لم يخلُ من الفلسفة، بل جاء بفلسفة الدادائيون التي تؤمن بأن الهدم هو بناء أيضاً ومن الاختراعات المضادة، واللائظام واللاموضوع والفوضى يتكون نظام وموضوع وموقف^٥، وهذه تأثيرات قد لاقت مسارها في الشعر العربي الحديث بدأت بتجربة قحطان المدفعي في ديوانه (فلول) في منتصف الستينيات الصادر عام ١٩٦٥م وقصيدة صادق الصائغ (هذا قبر المرحوم) التي نشرت في مجلة (مواقف) عام ١٩٧٠م، بينما اكتملت التجربة الشعرية هذه مع محمد بنيس في ديوانه (باتجاه صوتك العمودي) والتي قال بأنه كتبها في السبعينات (١٩٧٣-١٩٧٥) وقد حاول استثمار إمكانات الخط المغربي وتأسيس مسار مغاير

^١ . ينظر: ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١١.

^٢ . سفر الالباء في الشعر والشعراء، ١٧. كذلك: في الشعرية العربية، ١٣.

^٣ . ينظر: في الشعرية العربية، ١٨.

^٤ . ينظر: البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم، ١١، وينظر: في الشعرية العربية، ٢٠.

^٥ . المنزلات، منزلة الحداثة، ١١٠، ١٠٩.

للقصيدة العربية^١، أمّا عن تسمية المصطلح، فقد اطلق عليها بول شاوول قصيدة البياض، او الفراغ، بينما اطلق عليها الكبيسي القصيدة البصرية او التشكيلية^٢.

ويرى الكبيسي، إنّ الجديد في هذا النمط الشعري هو التخلي عن التعبير بالكلمة، واحلال الصورة محله، ودعاة هذا الشعر بدلاً من أن يمزجوا الكلمة بالصورة، تخلى بعضهم عن الكلمة، التي هي قوام الشعر، حتى دفع بهم هذا التفكير الى مزج الشعر بالتشكيل الصوري والرسم والخط، مثال على ذلك القصائد الصورية لأبولينير، فقصيدة " المطر " كتبها على هيئة مطر متساقط، وقصيدة التابوت والسريد نضدها على شكل تابوت وسرير، فضلاً عن قصائد أخرى جاءت على هيئة قلب او مرآة ، او تاج وغيرها، وقد نقل الكبيسي نماذج للشعر الصوري منها غربية واخرى عربية^٣، ثم وقف الكبيسي على دراسة شعر محمد بنيس وعبد الله راجع، لانهما عنده مشتركان في فلسفة القصيدة التشكيلية، وقد وقف على ما قاله النقاد حول طبيعة قصيدته التشكيلية^٤

٣. **القصيدة الكونكريتية:** عدّها الكبيسي احدى مصاديق القصيدة البصرية لأنه يجمع بين العناصر الادبية والبصرية والصوتية، فإن شعراء القصيدة الكونكريتية يحاولوا أن يشيّدوا قصائدهم كنماذج من كلمات ترتب فوق الورق، لتكون اشكالياً تنقل دلالة ربما لا يمكن نقلها بطريقة اخرى^٥، وهي أيضاً من نتاج المذهب الدادائي؛ اذ اتخذ مبدأ " الهدم الذي هو بناء ايضاً " اشكالياً متعددة في الشعر فجاء من الشعر ما هو جدّي وما هو عبثي وصيبياني، وأثر في أجيال من الشعراء في أماكن متعددة من العالم^٦، ثم وقف الكبيسي على شاعر للقصيدة الكونكريتية عادل فاخوري وحلّ له نماذج من قصائده التشكيلية^٧.

ثانياً: مفاهيم السرد والانواع الادبية:

١. **الانواع الادبية:** تحدث الكبيسي عن كيفية تمييز الانواع الادبية، وعناصرها وسمات كل نوع ادبي فيها، من منظور غربي، إذ نجده عاد الى نقاد غربيين في تحديد ماهية النوع الادبي، و طرائق تمييزه، واورد ما يراه باختين في هذا الشأن؛ من إنّ النوع الادبي هو الاكثر رسوخاً في الادب، يبقى محافظاً على عناصره غير

^١ . ينظر: ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١٢٨.

^٢ . ينظر: التلقي البصري للشعر، خرفي محمد صالح، الملتقى الدولي الخامس " السيميائ والنص الادبي"، جامعة محمد خيضر-بسكرة، الجزائر، ١٧ نوفمبر ٢٠٠٨، ٥٦٢.

^٣ . ينظر: المنزلات، منزلة الحداثة، ١١٣، ١٢٧.

^٤ . ينظر، المصدر نفسه، ١٢٩، ١٣٢.

^٥ . ينظر: المنزلات، منزلة الحداثة، ١١٦، ١١٤.

^٦ . ينظر، المصدر نفسه، ١١٧.

^٧ . ينظر: المصدر نفسه، ١٤٣، ١٣٥.

القابلة للفناء، الا إنها دائمة الاستمرار والتجدد مع روح العصر، لذا فهو يرى إنَّ النوع الادبي يبقى دائماً متشابهاً ومختلفاً، قديماً وجديداً، فهو دائم التجدد والاستمرارية^١ بينما يرى كوزينوف ان ما يحدد الصنف الادبي هو المضمون لانه يعطي النوع الادبي سمته الاصلية، التي تجعله يتميز بها عن الانواع الاخرى، وقال: إنَّ ما يحدد الصنف الادبي هو المضمون، اذ إنَّ (المضمون يُوجدُ حتماً شكلاً خاصاً بالصنف الادبي)^٢، إلا ان الكبيسي لم يتناول قضية تصنيف الانواع الادبية من جذورها الغربية القديمة فالنوع الادبي حضي باهتمام النقد الغربي منذ القدم ، اذ ميز افلاطون في جمهوريته بين السرد والحوار او بين الحكى القصصي والحكى المسرحي حيث يشمل الاول على السرد والحوار بينما الثاني يشمل الحوار فقط فالملحمة تمثل النمط الاول ، والمسرحية المأساوية والهزلية تمثل النمط الثاني^٣ ثم جاء ارسطو وصنف الحقل الادبي تحت ثلاث انماط رئيسة صنف تحتها جميع للاجناس والانواع الادبية اذ قسم الادب الى ثلاث اقسام: الادب الغنائي، والادب الملحمي، والادب الدرامي^٤ وبقي هذا التقسيم للأدب مثلاً في اوروبا حتى القرن العشرين، وضل النقد متمسكين به وبقيت هذه النظرية تشكل لديهم الارض الخصبة حتى بعد التطورات التي اصابته المجتمع الغربي وولادة النظرية الاجناسية على يد العالم الغربي فردينارد برنيوتير (١٨٤٩-١٩٠٦) وهو اول من بوب نظرية الاجناس الادبية واطلاق عدد من البحوث التي تؤكد على العلاقة الترابطية بين الادب والعلوم الطبيعية، وما استنتجه من تشابه بين النوع الادبي من حيث التطور والتسلسل والانواع في مملكة الحيوان على إن النوع الادبي في تطور مستمر ولا يختلط مع الانواع الاخرى^٥، وبقيت هذه الافكار الصارمة حتى جاء تياراً ولد من رحم الرومانسية يدعو الى ازالة تلك الحدود وعدم ارهاق الابداع الفني بتلك التقسيمات^٦، هنا تكون الحادثة قد اخذت مجراها في تفكيك وتداخله مع الانواع الاخرى.

٢. تداخل الانواع الادبية: وهنا ينكشف فهم الكبيسي لفكرة الانواع الادبية، وكيف يتشكل منها فهمه للشعر وعلاقته بالأنواع الابية الاخرى، فقد انتقل الجنس الادبي من

^١ . المصدر نفسه، ٥٣، ٥٤

^٢ . ينظر : المصدر نفسه، ٥٣-٥٤.

^٣ . ينظر: نظرية الاجناس الادبية نحو تصور جديد للتجنيس الادبي، جميل حمداوي، كتاب الالكتروني، ط٨، ٢٠١١، ١.

^٤ . ينظر، مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ٥.

^٥ . ينظر: تداخل الاجناس الادبية في القصيدة العراقية المعاصرة، احمد محمد ابراهيم، رسالة ماجستير، الجامعة الاسلامية ، غزة، كلية الآداب، ٢٠١٥، ١٨.

^٦ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٣.

مرحلة الصفاء والنقاء الى مرحلة الاختلاط والتداخل، وكان أول دعاة هذا الهدم هو (فكتور هوجو) الذي هاجم القواعد الكلاسيكية الصارمة وسار على نهجه عالم الجمال الايطالي (كروتشه) فهو يرى إن الادب عفوي، يصدر من الاديب من دون أن يفكر في قواعد وقوانين الاجناس، لكن يبقى تشكيل الاجناس لديه مهماً ليس للمبدع او الاديب فحسب، بل للناقد المعني بدراسة النص الادبي^١، فقد انتقلت عملية التجنيس من مرحلة الصفاء والنقاء النوعي مع الشعرية اليونانية الى مرحلة وحدة الاجناس الادبية، مع الرومانسية وصولاً الى مرحلة الاختلاط والتهجين والتلاقح مع نظرية باختين^٢، وهذا ما اشار اليه الكبيسي في طبيعة تداخل الانواع الادبية اذ يقول: " تتلاقح القصة القصيرة والقصيدة في اطار مفهوم (الشعرية): (بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص) بحسب ياكبسون، وهكذا، مع إن السرد تُوصف به جميع الانواع السردية، كالرواية والقصة والخبر والاسطورة.. الخ، لكنها تتميز بخصائص خاصة بكل نوع، مثلما إن طرائق تحليل السرد تتنوع بتنوع الانواع السردية، فضلاً عن تنوعها داخل النص السردى الواحد، بحسب رولان بارت.^٣، ومع هذه المرحلة الحداثية اصبح السرد يتسيد القصيدة الغنائية واشاع (الاختلاط) بين الشعر والنثر^٤

٣. الرواية: قدم الكبيسي فهماً خاصاً غربياً للرواية، بوصفها نوعاً ادبياً، وطبيعة تكوينها، وما دور المؤلف فيها؟ في بدايتها ونهايتها وبنية السرد فيها، وهل وجدت بفعل المؤلف ام النص يجد نفسه؟ وما دور القارئ بها؟ هذا ما نظّر له الكبيسي اعتماداً على نقاد غربيين، اذا بدأ بحديث إمبيرتو إيكو عن نفسه، قائلاً: (إن رواياتي تنتهي من تلقاء ذاتها، لست أنا من يُنهيها، النص يفوق كاتبه ذكاءً، يفوقه بأشواط)^٥، فضلاً عما نقله الكبيسي من مقولات بارت عن المؤلف، بأن الكتاب حيٌّ، بينما المؤلف ميت، والرواية هي من نتعلم منها كقراء، لا من المؤلف، أمّا عن الشخصية، فقد نقل الكبيسي رأي الروائي تابوكي، في إن الشخصية هي من تحدد وتفرض الامور على الروائي^٦.

٤. السردية: من المصطلحات التي وقف عليها الكبيسي وربطها بالشعر، وجعلها من سماته، ولم يجعلها من خصائص الشعر العربي الحديث فحسب، بل هي ظاهرة

^١ . ينظر: تداخل الاجناس الادبية في القصيدة العراقية المعاصرة، ٢٤، ٢٣.

^٢ . ينظر: نظرية الاجناس الادبية، ٩.

^٣ . مداخل في النقد الادبي، ٥٢-٥٣.

^٤ . ينظر: تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، محسن اطيّمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٠، ١٤١، ١٤٣.

^٥ . ينظر: هكذا كلمتني الرواية، طراد الكبيسي، ازمّة، الاردن، ط١، ٢٠٠٨، ٧.

^٦ . ينظر: هكذا كلمتني الرواية، ٧.

بارزة في الشعر القديم أيضا، كما في النصوص التي وصلتنا عن الحضارات القديمة ومبدأ الخليفة: (السومرية، والبابلية، المصرية، الهندية، الاغريقية، .. وغيرها) ما هي إلا نصوص تنطوي على عناصر سردية، والنص في معظمه مجموعة سرود صغرى متتابعة^١، إلا أن " الوظيفة الشعرية تظل هي المهيمنة على القصيدة الغنائية السردية، وهي لا تطمس الوظيفة المرجعية وتعتمد الى تدمير الواقع كما يرى بعض النقاد، بل تزداد هذه الوظيفة، ظهورا رغم هيمنة الوظيفة الشعرية وتحكمها في صياغة عناصر القصيدة"^٢، فالبنية السردية تدخل على النص الشعري لتضيف له لا لتفقده شعريته، وهذه احد تمثلات تداخل الانواع الادبية.

ولم يعدّ الكبيسي السرد في النص الشعري ظاهرة حديثة بل هي خصيصة حدثت، ثم وقف على شعراء تمثلت لديهم هذه الخصيصة هم: السياب والبياتي وسامي مهدي وحسب الشيخ جعفر وياسين طه حافظ و حميد سعيد و يوسف الصائغ، وصلاح عبد الصبور وأدونيس وأحمد حجازي وسعيد عقيل و إلياس أبي شبكة وجبران وغيرهم، وربما نزولا الى أبي تمام وأبي نواس وذو الرمة وعمر بن أبي ربيعة وامرئ القيس ولبيد وحتى المهلهل وغيرهم من الشعراء والنصوص التي تحمل من فضائل السرد وتقنياته^٣.

٥. **الحكاية العجيبة:** من المصطلحات التي تعود الى فلاديمير بروب، التي وظفها الكبيسي في خطابه النقدي عن آليات السرد، وجعلها إحدى الخصائص السردية للحكايات الشعبية، والاساطير القديمة، اذ يقول: " وما يلاحظ أيضاً، على الكثير من الحكايات الشعبية والاساطير والملح والنوادر، انها تُسرد بأشكال متعددة وبشخصيات متباينة، لكنها مكررة – متواترة كما ان وظائفها محددة. وينطلق هذا بشكل خاص على النوع الذي يسميه بروب (الحكاية العجيبة) حكايات الجن والسحر والخوارق حيث يلاحظ (ان شخصيات متباينة تنجز في الحكاية العجيبة، أعمالاً متماثلة، أو غن أعمالاً متماثلة قد يتم تنفيذها بكيفيات متباينة جداً)"^٤، وهذا ما أكد عليه بروب في كتابه (مورفولوجية الحكاية) الذي انطلق به من مقترح شكلاني لدراسة الحكاية الشعبية الروسية والتركيز على المبنى الحكائي من جهات، ورصد الانساق الهيكلية لتلك الحكايات، ويلاحظ بروب بأن ما يتبدل في الحكايات هذه هو أسماء الشخصيات لكن الثابت هو أفعالهم ووظائفهم، وإن عدد الوظائف التي تتضمنها الحكاية العجيبة

١ . ينظر: المنزلات، منزلة القراءة، ١٠٢.

٢ . قراءات في الادب والنقد، شجاع مسلم العاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ٤٩، ٥٠.

٣ . ينظر المصدر نفسه، ١٠٣، ١٠٢.

٤ . قراءات في الادب والنقد، ١١٣.

محدودة، وهذه الوظائف متشابهة، وتنتمي كل الخرافات العجيبة فيما يتصل ببنيتها الى النمط البنيوي نفسه^١.

٦. **المتن الحكائي والمبنى الحكائي:** من المصطلحات النقدية التي اشتغل عليها الكبيسي في دراسته رواية (طائر الحوم) لحليم بركات التي صنفها بأنها رواية سيرة ذاتية، والذي يعزز الجانب السيري في الحكاية العبارات التي تتردد داخل النص والتي نقلها الكبيسي وهي (أنا عربي من سوريا ، انني كفروني، أنا روائي، أكتب أدبا حديثاً، تابعت دراستي في مشغن ...الخ) اذ يرى بأن الرواية تحكي أحداثاً وذكريات وقعت له في أميركا^٢ ، اذ وقف الكبيسي على المتن الحكائي للرواية.

أما المبنى الحكائي فقد وقف عنده الكبيسي ودرسه دراسة تطبيقية، وقد مثل لديه، النسق الذي أدى به الحاكي ما وقع، وهو نسق يعتمد جملة طرائق من السرد: الحوار بينه وبين حبيبته، المونولوج الداخلي، الاسترجاع والتحليل المباشر، واستنطاق الشعر، والاسطورة وغيرها من تقنيات البناء الحكائي، فقد وقف على الزمن والشخصية والمكان وطبيعة تناسق المشاهد بحيث تمثل في الرواية نسقا متوالياً فضلاً على دراسة اسلوب الرواية الشعري، كل هذه العناصر والتقنيات مثل لها بنصوص منها كي يوضح طبيعة البناء الحكائي للرواية^٣.

ثالثاً: مصطلحات النقد والثقافة:

١. **الحداثة:** هذه من المفاهيم الكبيرة التي رافقت التطور والتحول الفكري والنقدي لدى الكبيسي؛ لأنه قد صاغ لها فهماً خاصاً في المرحلة الاولى من نتاجه النقدي في السبعينيات، وتحديداً في كتاب شجر الغابة الحجري، الصادر سنة ١٩٧٥، وحتى في التسعينيات في كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، على إنها من نتاج المتتابعات المفتوحة، وما هي إلا نتيجة حتمية من تطور القديم، وصولاً به الى الحداثوي، والحديث عنها لا يرتبط بزمن معين قديم أو معاصر^٤، وهذا ما وقف عليه البحث في الفصل الاول، وتم تفصيله هناك^٥، وصولاً الى نتيجة قارة بأن المرجعية التراثية هي من وجهت فكر الكبيسي نحو هذا الفهم، أما في مرحلة متأخرة من النتاج النقدي عند الكبيسي، وجدنا أن هذا الفكر قد تحول الى فهم غربي، استند فيه الى المرجعية الغربية، وإعادة فكرة الحداثة وما بعد الحداثة الى العالم الصناعي الغربي، وليس من

^١ . ينظر: فلاديمير بروب ومورفولوجية الحكاية العجيبة، د. جميل حمداوي، صحيفة المثقف ١٨ / ٦ / ٢٠١٩، العدد ٤٧٦٠.

^٢ . ينظر، المنزلات، منزلة القراءة، ١٣٠، ١٢٩.

^٣ . ينظر، المصدر نفسه، ١٣٤، ١٣١.

^٤ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٥٠.

^٥ . ينظر: الفصل الاول من هذه الرسالة، ١٦.

حق العربي الحديث عنها، وهذا تحول كبير في تفكيره النقدي، اذ يقول: " لست أدري ما إذا كان يحق لنا نحن أبناء الجنوب/ العالم الثالث/ الوطن العربي/ أن نتحدث في الحداثة، وما بعد الحداثة. في التأريخ وما بعد التأريخ.. كما يتحدث أبناء الشمال / العالم الاول/ العالم الصناعي/ أم نحتضن موتانا وننتظر حتى يدفن الاموات موتاهم! " ^١، وهو يذهب مع من يرى بأن كل حديث عن حداثة عربية، هو بمثابة خرافة، وإن ما يسمى حداثة عربية إنما هي "حداثة مهربة" أي إنها غريبة بأكملها ^٢، هذا هو التحول والتطور الفكري الذي جعل من الكبيسي يعطي فهمين متناقضين لمفهوم واحد، بل إن المرجعية هي من وجهت خطابه النقدي.

٢. الرمز: ذهب الكبيسي في تحديد مفهوم الرمز في الادب الى فهم بول ريكور له، إذ يقول: " أسمى الرمز كلّ بنية دلالية، او معنى مباشر وأولي ولفظي، ينبني أو يقوم علاوة على ذلك على معنى غير مباشر، ثانوي مجازي، لا يمكن أن يفهم إلا من خلال المعنى الاول، لذلك فتُمّة حاجة الى التأويل، وهو العمل الذي يقتضي تحليل المعنى الخفي من خلال المعنى الظاهر، وربط مستويات المعنى المتضمن بمستوى المعنى اللفظي" ^٣، وهذا ما دعا اليه المذهب الرمزي عندما اتخذوا وجهةً مخالفةً للرومانسية التي أغفلت في التعبير عن انفعالات الاديب فأخذ الشاعر يلجأ الى الرمز ليختفي وراءه ويجسد عواطفه واحاسيسه، لان عظيم الشعر عندهم هو ما خفيت دلالاته وغمض معناه، واستغلق فهمه على المتلقي للوهلة الاولى ^٤، ثم انتقل الكبيسي الى بيان مفهوم الرمز في الادب والنقد الحديثين، وقدم فهماً غربياً له، بالاعتماد على ما طرحه ستانلي هايمن، يقول الكبيسي: " -عن موقع الرمز في الادب والنقد الحديث- ينقل ستانلي هايمن في الفصل (كنث بيرك والنقد المتصل بالعمل الرمزي) عن كنث بيرك قوله: (بدأت الحديث عن ثلاثة ميادين، هي: النحو البلاغة والرمز، وانا أرى إنَّ النقد الحديث ربما لم يستطع أن يقدم شيئاً جديداً حياً لدراس الادب الا في الميدان الثالث) " ^٥، لأنَّ عملية تفكيك الشفرات والسنن تفسح المجال لظهور نص آخر، بحسب ما يرى إل.إل. جيمز ^٦ هنا يكون الكبيسي قد ربط مفهوم الرمز في الادب بما يشير له نقاد غربيين فهي من افكارهم، والكبيسي تبني تلك الآراء بفعل مرجعيته الغربية التي تدفعه للإيمان بأفكارهم وآرائهم وصحة ما يذهبون اليه في هذا الشأن.

^١ . الاختلاف والانتلاف في جدل الاشكال والاعراف، ١٥، ١٦.

^٢ . المصدر نفسه، ١٦.

^٣ . مداخل في النقد الادبي، ٧٣.

^٤ . ينظر: الرمزية في الشعر الغربي، جلال عبد الله خلف، مجلة كلية الآداب، جامعة ديالى، العدد ٧٩، ١٢٤، ١٢١.

^٥ . الرمزية في الشعر الغربي، ٧٤.

^٦ . ينظر: المصدر نفسه، ٧٣.

٣.التناص: بعد أن أصَّلَ الكبيسي لوجود مفهوم التناص في الأدب العربي القديم بمصطلح السرقة، ومفهومها بتوسع - كما أشرنا لذلك في المبحث الاول- عاد وكشف مفهومه من منظور غربي، وأكد على أن " التناص Interlexualite مصطلحٌ معاصرٌ لدلالات مفهومية نقدية وفلسفية قديمة، شأنه شأن الكثير من المصطلحات التي لم يتم الاتفاق بشأنها"^١ هذا من ناحية المصطلح، فهو حديث، ثم نقل مفهوم جوليا كرسيفا عن التناص، ومفهوم سولير له، بأنَّ النص هو ملتقى لنصوص كثيرة، وما قاله فوكو فيه، بأنَّ لا وجود لنص يتولّد من ذاته، وما اضافه رولان بارت فيه ايضاً، على إنَّ ميزة الاثر الادبي هو إنَّه يفتح آفاقاً جديدة لنصوص أخرى.^٢

كل هذا يكشف عن طبيعة الكبيسي في الاحاطة بالمفهوم من ناحية التأصل فهو تراثي وينطوي تحت مفهوم السرقة، ومن ناحية تطوره واستخداماته وتبلور المصطلح والمفهوم في الساحة الادبية اعتماداً على رؤى غربية؛ لأنَّ التناص مفهوم نقدي ظهر وتطور في مرحلة ما بعد البنيوية، اذ جاء رداً على بعض مشكلاتها من حيث انغلاق النص، واحداث انتقالاً من النص الى التناص، واصبح النص عبارة عن نسج من نصوص من نصوص سابقة يقوم بامتصاصها وتحويلها.^٣

٤.النقد النسوي: أصَّلَ الكبيسي لأولية ظهور الاهتمام بالنقد النسوي بأصول غربية، بدئها بـ" رأي جيريمي هوثرن: أنه منذ أعلنت فرجينيا وولف في روايتها (غرفة خاصة ١٩٢٩) أن جيلها يعيش النظام الأبوي، بدأ الاهتمام بالرواية النسوية، او الرواية التي تتناول موضوعة النساء، او النساء في الرواية"^٤، وهذا التأصيل غربي لظهور هذا النمط من النقد، كذلك نقل ما دعت اليه روث شيري في مقدمة كتابها(مقدمة في الكتابات النسوية)، عن ضرورة معرفة جنس الكاتب عند قراءة أو دراسة أي عمل ادبي.^٥

٥. النقد الاخلاقي: وهو -عنده- النقد الذي يتصل بالأخلاق العامة، والنظر للعمل الادبي في حدود النفع أو الضرر^٦، وقد أعاد الكبيسي هذا النوع من النقد الى افلاطون، يقول: "بهذا المعيار طرد افلاطون الشعراء من مدينته الفاضلة،(...)، أما هوراس وماثيو أرنولد فقد مرّجا بين النفع والامتع،(...). وهذا ما ذهب اليه ت. س

^١ . المنزلات، منزلة الحداثة، ٤٩.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٤٩-٥٠.

^٣ . ينظر: عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، اديث كيرزويل، ترجمة، جابر عصفور، دار عيون

المغربية، ط٢، ١٩٨٦، ٢٧٧.

^٤ . مداخل في النقد الادبي، ٣٥.

^٥ . ينظر : المصدر نفسه، ٣٤.

^٦ . ينظر: المصدر نفسه، ١٨.

إليوت " ^١، هذا يعني إن افلاطون حكم على الشاعر بالوظيفة الاخلاقية التي يقدمها الشعر والرسالة السامية التي يحملها، فهو اداة تربية وتقويم خلقي من حيث هو الوسيلة للحصول على حقيقة، اما اهتمام افلاطون بالجمال الفني فلم يخرج عن الاطار الاخلاقي فقد ظل مرتبطاً به ^٢.

اما ارنولد فقد ربط بين المنفعة الاخلاقية والجمال، ذلك بأن يكون استخدام الشاعر للأفكار الاخلاقية يجب أن يشفع بالجمال الفني ^٣.

بهذه الافكار التي طرأها الكبيسي يكون قد ربط اوليات ظهور النقد الاخلاقي بالنقد التراثي الغربي

٦. **التفكيكية:** التفكيك مصطلح مقابل للمفردة الانكليزية Construction التي ترجمها قاموس اكسفورد بالبناء او التشييد، او التركيب اللغوي، أما إذا جاءت مسبوقة ب De فتكوّن الكلمة المركبة **de Construction** فهي تعطي معنى تفكيك البناء أو تقويضه أو تهديمه ^٤، وهو مصطلح غربي استخدمه دريدا في النقد الادبي الحديث، التي تشير الى إن التفكيك عملية او نشاط قراءة يصعب حصرها بمنهج معين او مفهوم، وهو غالباً ما كان يستشهد بجيمس جويس بوصفه القوة المحركة للكتابة التفكيكية وليس سوسير، وهذا ما أكد عليه مارك كوري، على إن جويس مصدر الهام ودافع للآراء النظرية التفكيكية في السبعينات والثمانينات ^٥، فالكبيسي ينطلق من هذه التصورات الغربية، ولا يخرج عن افكار هذه الشخصيات العلمية الكبيرة في فهمه للمنهج التفكيكي وتطبيقاته.

٧. **المتابعات المفتوحة:** من المصطلحات الفكرية التي عني بها الكبيسي واستعملها، وهي نقلاً عن جورج كوبلر التي ذكرها في كتابه (نشأة الفنون الانسانية) ويعني بها تلك المنجزات التي ما تزال على الرغم من قدمها، تأخذ مجالاً للتأثر والتوسع في الدراسة ^٦، وقد تداولها الكبيسي في اشتغاله النقدي عندما عرض تقنية التناص، و تحدث عن اهمية المنجزات الحضارية على وجه العموم والمنجزات الادبية والفنية خاصة، لبيان الصلة والتسلسل في منجزات الانسان الحضارية، اذ يقول: " إن المنجزات الحضارية/ الفنية والادبية/ هي اشبه بمتابعة مفتوحة تتوالّد كل متتابعة عن

^١ . المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

^٢ . ينظر: النقد الاخلاقي اصوله وتطبيقاته، نجوى صابر، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ١٢٤، ١٢٥.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ١٣٥.

^٤ . ينظر، المصطلح النقدي الترجمة والتوظيف، علي حسين يوسف، مكتبة هليوبولس، مصر، الطبعة الاولى ، ١١٧، ١٠١٦.

^٥ . ينظر: مداخل في النقد الادبي، ٥٥-٥٦.

^٦ . مقالة في الاساطير، ٤٣.

السابقة لتنداح في اللاحقة ... ويرجع هذا في رأي شتراوس الى تأثير الثقافة الموروثة والمحبة والتربية في الفرد حيث تكوّن داخله، نوعاً من النظام المفروض"^١، فإن المبدع الحديث بقدر ما هو بحاجة الى القضايا الحديثة والمعاصرة لتجديد فنه وتعميق رؤيته، يكون بحاجة الى العودة الى مصادر بدائية ونصوص من منجزات الانسان البدائي فدخل الاساطير أو استخدام الاسماء: عشتار، أوفيليا، عائشة، مثلاً كلها رموز ممتلئة بكل ما اكتنزه الوجدان الانساني من مشاعر في الحب والعشق والجمال^٢.

٨. التجريب: هو مصطلح نقدي يدل على " المحاولة الدائمة للخروج على طريق التعبير المستقر، أو التي اصبحت [قوالباً] وأنماطاً، وابتكار طرق جديدة"^٣، وهو أحد سمات كتابة ما بعد الحداثة، اذ شاعت فيها نزعة نحو الابداع الدائم والدعوة الى تجاوز الصيغ المغلقة^٤.

وهذا الاتجاه الادبي، جاء نتيجةً لظروف تتصل بالتغيرات العامة التي حدثت في اوربا، وما كان خلفها من تحولات فلسفية وثقافية، كالتوجه نحو الذات الانسانية وحرية الانسان في الابداع والحياة^٥.

وقد استخدم الكبيسي هذا المصطلح في حديثه عن الخصائص البارزة في القصيدة العراقية، ووضع له مفهوماً يُبيّن فهمه للتجريبية، اذ يقول، " وأقصد بالتجريبية هنا، مواصلة التطوير والبحث عن أساليب وتقانات جديدة، واذا كان هناك من يأخذ على التجريب المتواصل، عدم توفير الفرص لخلق تقاليد وصيغ تعبيرية، راسخة فان التجريب أي تجريب، لا يحقق انعطافه المختلف، إلا من خلال اختراق ما هو مؤتلف، والمؤتلف تراكم يتحقق عبر سلسلة من الانجازات التي يكون بعضها قابلاً للتحول، وبعضها الآخر غير قابل للتحويل إلا في حدود معينة وفي إطار العام"^٦.

٩. الالتزام: يُعد مصطلح الالتزام من المصطلحات التي قدمت المفاهيم التي انبثقت عن ادبيات المذهب الواقعي الاشتراكي، الذي ينص على ارتباط الادب بالبنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية، وهذا ما أكد عليه المفكر الوجودي الفرنسي " جان بول

^١ . المنزلات، منزلة الحداثة، ٥٠، ٥١.

^٢ . مقالة في الاساطير، ٤٤، ٤٣.

^٣ . زمن الشعر، ادونيس، دار الساقى، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ١٤٨.

^٤ . ينظر: النص المفتوح في النقد العربي الحديث، ١٧٢.

^٥ . ينظر: اشكال التخيل، من فئات الادب والنقد، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ١٠٩.

^٦ . المنزلات، منزلة القراءة، ١٠١، ١٠٠.

سارتر" الذي يُعد أول من بلور مصطلح الالتزام - وذلك اربعينيات القرن العشرين- للدلالة على مسؤولية الاديب، وارتباط الفن بالمجتمع^١، وهذا ما أراده الكبيسي في حديثه عن مفهوم الالتزام اذ جعله أحد وظائف الادب، وذلك " بالتعبير بإيمان عميق عن روح الثورة والتغيير ووحدة الامة أو المعاناة الجماهيرية في حركتها التاريخية، ... ويقف على النقيض من مواقف " السكون" وعدم الاكتراث أو مواقف الحيرة والتذبذب والتذرع بحجج " جمالية" الفن أو ان الشعر يرفض الالتزام، هذه الدعوة التي تلقفها البعض عن كتاب أوربيين دون أن يميزوا بين حضارتين ومجتمعين، حيث تنتهي بنا مثل هذه المواقف الى مهادنة الواقع والخضوع لشروطه وتكريس كل أخطائه بتعطيل الثقافة عن أداء دورها الخطير في المعركة^٢، وهذه المسؤولية التي حملها الكبيسي على عاتق المثقف هي من مضامين الاشتراكية والواقعية، وشعار الفن للمجتمع. لكن هذه المواقف الفكرية من قضايا التحرر والوحدة والثورة يجب أن تجسد بالتعبير عنها بكل ما اختزنته ووعته الذاكرة أو المخيلة الانسانية، لأننا نبحت في موقف الشاعر الفكري، ونظرته الى هذه القضايا بأسلوبه الخاص وطرقه التعبيرية، لأنّ الاسلوب ليس شكلاً بل مضموناً في الوقت نفسه، ولا جمالية من دون مضمون، والكبيسي رفض الشعر الذي قيل في مناسبات وطنية وتحريرية، مثل نكسة حزيران عام ١٩٦٧م؛ اذ جاء معظمه مهزوماً شكلاً ومضموناً، بينما يقف موقف المتشرف من قصيدة السياب (المغرب العربي) التي حملت البعد الحضاري لمفهوم النضال العربي والبعد التاريخي- الثقافي، متمثلاً في استثارة الموروث الثقافي والبعد الانساني متمثلاً في جعل الذات محتوى الجماعة وأخيراً البعد الجمالي متمثلاً في عرض الرؤية الفكرية في اسلوبية ادبية حديثة^٣ وبهذا يكون الكبيسي قد أكد على وجب التزام الشاعر مع عدم تناسي الجماليات الفنية للأدب، فلا يتحول الفن الى خطابات سياسية فقط.

١٠. **افق الانتظار:** ويسمى أيضاً افق التوقع، ويراد به نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات، أو النظام الذهني والافتراضات التي يضعها القارئ فتصبح أولى الافتراضات التي ينطلق منها القارئ، وهو من المفاهيم التي وظفها " ياكوس" لتوضيح الطريقة الجديد في دراسة الاعمال الادبية بيان دور القارئ، ولم يكن ياكوس هو أول من تداول هذا المصطلح فقد سبقه "كارل بوبر" في أعماله، وقبله " هيدغر"

١ . ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ٢٩.

٢ . النقطة والدائرة، ٣٧، ٣٨.

٣ . المصدر نفسه، ٤٠، ٣٩.

و " هوسرل" و " غادامير" ، حتى أصبح افق التوقع من أولى مهمات جماليات نظرية التلقي^١.

أما الكبيسي فقد ربط مفهوم افق الانتظار لدى القارئ بالنظرية النقدية النصية الجديدة ايضاً، وجماليات التلقي، على اعتبار " إنَّ النقد لا يكون الا حول " نص" كائن. النص سابق في الوجود، والوجود- الكون (نص) سابق على الانسان. وعندما وُجد الانسان، أخضع (نص) الكون – الطبيعة لتقديمه أي لإحداث ما يمكن أن يحدثه من تغييرات"^٢ ثم استمر الكبيسي في تقديم رؤيته بهذا الخصوص، وقال: " إذن- ليس هناك: نقد نصي. ولكن بعد تراكم النصوص، وظهور ما عُرف بالنظرية من (فن الشعر لارسطو وهوراس.. الى قدامة بن جعفر والجرجاني والقرطاجني.. فالمعاصرون من العرب والعالم) كانت " النظرية" وما تزال تستلخص من النصوص على مبدأي: الاختلاف والائتلاف: الائتلاف يُجنس النوع ويرسم الخصائص، ويخلق ما يسمى بـ " افق الانتظار" لدى القارئ أو المشاهد. والاختلاف يدفع بحركة النوع: أفقياً وعمودياً ويبرز القدرات الشخصية في إطار الحركة العامة للنوع"^٣.

^١ . ينظر: بحوث في القراءة والتلقي، مجموعة مؤلفين، ترجمة، محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨، ٣٥.

^٢ . المنزلات، منزلة القراءة، ١٠٣.

^٣ . المصدر نفسه.

المبحث الأول

بناء الذات نقدياً

ثمّة عوامل عدّة كوَّنت عقلية الكبيسي النقدية منها ما كانت متصلة بالواقع السياسي والاجتماعي ومنها ما كان متصلاً بالواقع الثقافي والايديولوجي للعصر أو الواقع العراقي الثقافي، ومنها ما كان ذاتياً، وهو موضوع هذا الفصل، شمل تجربته الخاصة ودراسته وتلمذته ومرافقته لشعراء جيله وانتمائه الى جيل ثقفي محدد، فهو يجد في النقد الخلق والابداع وليس الحوار مع الابداع الادبي فقط، يقول: " ليس النقد لتفسير النصوص وشرحها وتقييمها وحسب، ولكنني عندما اكون ناقداً خالقاً، اكون مساهماً فعالاً في عملية الخلق الفني ذاتها"^١، في اشارة صريحة الى اهمية الذات في تقديم الفكر النقدي للناقد، اذ كانت مرجعيته الذاتية وكل هذه التحولات، تساعد على تبلور الفكر النقدي عند الكبيسي، وانعكس ذلك بشكل ملحوظ على خطابه النقدي، ومن هذه المرجعيات المعاصرة ما يأتي:

اولاً: النقد العربي المعاصر.

شكلت الدراسات النقدية العربية الحديثة، والنقاد العرب، مرجعية فكرية للخطاب النقدي عند الكبيسي؛ إذ احتفى خطابه النقدي بمجموعة من النقاد العرب والعراقيين المعاصرين له، أو ممن سبقوه في تناول الموضوعات النقدية في الادب والشعر، وقد ظهرت مجموعة كبيرة من اسماء النقاد العرب والعراقيين في كتبه النقدية، واستدعى كتبهم في مجال المصطلحات والمفاهيم النقدية والافكار والمواقف النقدية، وقد بنا قدرا من فكره النقدي على انتاجهم النقدي، وكان في مقدمتهم، أدونيس وإحسان عباس وكمال ابو ديب _ سنقف على اثرهم في خطاب الكبيسي _ فضلاً عن آراء أخرى لشكري عياد^٢ وجرجي زيدان^٣ و البهيتي^٤ و صلاح فضل^٥ و مالك المطلبي^٦ و مجدي وهبة^٧ و فيصل دراج^٨ سامي سليمان^٩ و مصطفى سويف^{١٠} و

^١ . تخطيط مشروع عن نقد الشعر، مجلة الكلمة / العدد ٣، السنة الثالثة، شباط ١٩٧١، ٧.

^٢ . ينظر: في الشعرية العربية، ١٦-١٧.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ١٧.

^٤ . ينظر: المصدر نفسه، ٣٢.

^٥ . ينظر: المنزلات، منزلة القراءة، ٥٢.

^٦ . ينظر: في الشعرية العربية، ٥٢.

^٧ . ينظر: مداخل في النقد الادبي، ٨.

^٨ . ينظر: المصدر نفسه، ١٣.

^٩ . ينظر: المصدر نفسه، ٧٥.

يوسف الخال^٢ وغالي شكري^٣ وفاضل العزاوي^٤ وطه حسين^٥ وعيسى الناعوري^٦ وغيرهم ممن لم يذكر اسماءهم في المتن واكتفى بتبني آرائهم النقدية والاحالة الى كتبهم، من امثال (الغذامي وحاتم الضامن وحسين نصار و إبراهيم خليل وعلي جعفر العلاق وغيرهم)، كل هذا الكم الكبير من الفكر النقدي الحديث لعب دوراً رئيساً في بناء عقلية نقدية عند الكبيسي.

أما احسان عباس وادونيس وكمال ابو ديب، الذين ظهر نقدهم في خطاب طراد الكبيسي النقدي، فهم اكثر النقاد العرب الذين استدعاهم الكبيسي في خطابه النقدي، نوردهم بحسب كثرة الورود في كتابات الكبيسي النقدية.

١: أدونيس: برَزَ اسم أدونيس كثيراً في خطاب الكبيسي، وفي مواضع متفرقة، ناقداً عربياً معاصراً مهماً مرة، وشاعراً مرة أخرى، جعله الكبيسي مرجعية نقدية له في مواطن عدة، ومن المواقف النقدية التي رجع فيها الكبيسي اليه ما نجده في كتاب (النقطة والدائرة)، فقد عرض الكبيسي رأيه في الحداثة في الشعر بوصف الرأي لشاعر عربي معاصر، يقول: " أن اكتب شعراً امرٌ يقتضي أولاً أن يكون لدي شيء اوصله الى الآخر، وان يكون هذا الشيء جديداً او غريباً بمعنى ما على الآخر، الجديد في الشعر هو الابتداع الذي يتضمن اضافة الى ما قبله، بحيث تزخر هذه الاضافة بطاقات رؤياوية وتعبيرية تقاوم الزمن، وبحيث يكون الشعر ينبوعاً لا يستنفد"^٧، فضلاً عن ذكره آراء لشعراء آخرين^٨، وفي موضع آخر، عرض وجهة نظره في ما يتعلق بماهية الحداثة الشعرية، اذ " يعتقد البعض أن الحداثة الشعرية هي التخلي عن خاصيتي الوزن والقافية، وان (التشكل النثري) كما يسميه ادونيس هو دخول في الحداثة"^٩، الا أن " حركة التغيير ينبغي تلمسها والبحث عنها في نسيج القصيدة الداخلي: اللغة، العلاقات اللغوية، المجازات، الصور والاختلة، والمشاعر.. الخ. أي فيما يسميه أدونيس بـ(تفجير مسار القول و أفقه)"^{١٠}، فضلاً عن مشكلات الحداثة التي تحدث بها الكبيسي، اذ " علقَ بها الكثير من المفاهيم والظواهر، أو

١. ينظر: المصدر نفسه، ٨٨.

٢. ينظر: المنزلات، منزلة الحداثة، ٩ و ٢٨.

٣. ينظر: الغابة والفصول، ٣٩، ٤٠.

٤. ينظر: شجر الغابة الحجري، ٣٣٨ و ٤٣٥.

٥. ينظر: في الشعرية، ٦٢.

٦. ينظر، ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١٠٧.

٧. ينظر: النقطة والدائرة، ٩٣.

٨. ينظر: المصدر نفسه، ٩٤، ٩٥.

٩. المنزلات، المصدر نفسه، ٢١.

١٠. المنزلات، منزلة الحداثة، ٣٢.

(الاهام) كما يسميها أدونيس .. التي ليس من مفهوم الحداثة في شيء^١، فالكبيسي هنا يبعد كل ما علق بالحداثة من سلبيات، ويتبنى وجهة نظر أدونيس في ذلك الموقف.

وقد كان لأدونيس ومجلة شعر اللبنانية أثرٌ واضح في النقد العراقي من خلال كتاباته وإشاعته لمصطلحات نقدية مهمة، مثل (الحداثة)، و جهده في كتابه (الثابت والمتحول)، واستعماله لمصطلح (شعر الحداثة) الذي دعا اليه في تنظيراته^٢، وصار اسمه ومشروعه الفكري والادبي من ظواهر الثقافة العربية والعراقية آنذاك.

فضلا عن الفكر النقدي لأدونيس، نجد الكبيسي يقدمه بوصفه ذاكرة ادبية وثقافية له، ظهر هذا في مرافقته أدونيس في مؤتمر الادباء العرب التسع في بغداد، والعلاقة الطيبة التي تربطهما، اذ يقول الكبيسي " خلال مؤتمر الادباء العرب التاسع ١٩٦٩- وفي جلسة خاصة، في بغداد، قرأ علينا أدونيس قصيدته (هذا هو اسمي) والتي نشرت بعد ذلك في العدد الثاني، حزيران ١٩٦٩ من مجلة (الشعر ٦٩)- ومع ان القصيدة لم تكن مدورة تدويراً كاملاً، الا إنّ ظاهرة التدوير فيها كانت بارزة - او كانت من خصائصها الفنية: بناء وموسيقى وقد كانت حقاً قصيدة مؤثرة"^٣ وهذا بدوره يكون عقلية نقدية ذاتية عند الكبيسي قامت على النقدية العربية المعاصرة.

٢: احسان عباس: اتخذ الكبيسي من الناقد احسان عباس مرجعية له في مواقف نقدية عدّة، كان أبرزها حديثه النقدي عن نازك الملائكة، وشعرها، وعلاقة الزمن بالنص الشعري، واثره في بنية النص عند نازك الملائكة، من حيث قوة حضور الزمن أكثر من المكان، فالكبيسي تبني تلك الافكار في موضعين مختلفين، في كتابيه (المنزلات، منزلة النص) و(ارتحالات الشعر في الزمان والمكان)، يقول: " نرى ما رآه د. احسان عباس، بشأن موقف نازك من الزمن " فهي ترى الزمن قوة جبارة مطاردة للإنسان، يحاول ان يهرب منها لكنه لا يملك ان ينجو"^٤، فضلاً عن تبني رأيه في مقدرة نازك الملائكة في عروض الشعر العربي، يقول: " وكما لاحظ د. احسان عباس، ان اتقان نازك للعروض العربي وتمرسها بالتغيرات المختلفة في البحور والاوزان، قد جعل من (لعب الشكل) جزءاً من هوية ممتعة"^٥

١ . المصدر نفسه، ٢٠.

٢ . ينظر: تمثلات الحداثة في ثقافة العراق، فاطمة المحسن، منشورات الجمل، بغداد وبيروت، ط١، ٢٠١٥، ٣٤٧.

٣ . ينظر: الغابة والفصول، ٩٢.

٤ . المنزلات ، منزلة النص، ٣٠. ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ١١٦. وينظر: مصدره هناك.
٥ . المنزلات، منزلة النص، ٢١. وينظر مصدره هناك.

وفي موضع آخر، نقل بها الكبيسي عن احسان عباس، موقفه النقدي وعزز كلامه بوجهة نظره عن السياب، عندما رجّح الكبيسي بأن السياب " لم يكن (...) مفكراً، وما احسن ذلك، حتى عندما حاول ان يكون كذلك. قال الدكتور احسان عباس: خلا شعر السياب من مواقف تأملية أو كاد، ولا نجد عنده من هذا القبيل الا وقفتين صغيرتين يتأمل فيهما ما صارت اليه جيکور"¹، ولم يقتصر الامر على الآراء النقدية ؛ بل حتى في صياغة المفاهيم، اذ نقل عن احسان عباس مفاهيم عن الشعر المطبوع والمصنوع، اذ يقول الكبيسي: " ولعل أدق تحديد جاء به النقد العربي لهذه التفرقة – كما ذهب الى ذلك الدكتور احسان عباس –"²، ويحدد الكبيسي المفاهيم نقلاً عن كتاب احسان عباس (تاريخ النقد الادبي عند العرب) ويعده مصدراً مهماً من مصادره في النقد، هنا يكون الكبيسي قد رجع الى النقد العربي والنقاد العرب في مواقف نقدية له، وهذا ينم عن ارتباط فكره بالنقد العربي المعاصر.

٣: كمال ابو ديب: عاد الكبيسي الى كمال ابي ديب في مواقف نقدية عدّة، منها تخصص طبيعة الحادثة في الادب، وسماتها، يقول: " ويبدو ان كمال ابو ديب على حق عندما جعل " اللبس " احدى سمات الحادثة المميزة. واللبس حسب فهمه، هو (عملية خلق للتعددية. كل لبس هو تشابك بين اكثر من واحد...) فإن اللبس هو تجسيد للتعددية، (...) ومن التعددية نشأ الطبيعة الاحتمالية، وهكذا تبدو الحادثة مرتبطة جذرياً بالتعددية الاحتمالية"³، فضلاً عن تقديم الكبيسي لرأي كمال ابي ديب حول في طبيعة أولية الشعر من حيث اعتماده على النبر، اذ يقول: " ويتفق هذا مع ما ذهب اليه كمال ابو ديب على اساس دراسة القصائد الغريبة أو غير المنسجمة الوزن في الشعر الجاهلي . اذ قال: (بان اعتماد هذه الابيات المطلق على النبر لاكتساب شخصيتها الايقاعية، يشجع على قبول الفرضية التالية: ثمة مرحلة في تطوّر الشعر العربي سبقت عصر الخليل والقصائد الاخرى التي بنى عليها عمله، كان الشعر فيها قائماً على النبر، وان انتقال الشعر من مرحلة الايقاع النبري الخالص الى مرحلة الايقاع النووي (الكمي) (...) يستغرق قرناً قبل أن يتبلور ويتخذ شكلاً كاملاً نهائياً"⁴، اما فيما نقله الكبيسي من اراء حول ما يميز الشعري عن النثري، برز رأي كمال ابي ديب، يقول: " وذهب د. كمال ابو ديب الى إن الشعريّة: " في تموضع الاشياء في فضاء من العلاقات. " فلا كبير جدوى في تحديد الشعري على اساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الايقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال.. الخ، إذ ان أيّاً من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح

١ . النقطة والدائرة، ١٦٣ .

٢ . الغابة والفصول، ٣٥٨ .

٣ . المنزلات ، منزلة الحادثة، ١٦ .

٤ . في الشعريّة العربية، ١٤ .

اللغة، طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي هذا الدور الا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشاكّلة في بنية كلّية، والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها"^١، وبهذا يمثل وجود كمال ابو ديب مرجعية النقد العربي المعاصر في خطاب الكبيسي.

ثانياً: أثر التحولات الايديولوجية في خطاب الكبيسي النقدي:

التيارات الفكرية: كان للتحولات الفكرية في العراق الاثر البالغ في تحولات خطاب الكبيسي بوصفه ناقداً، ورافقها في تحولاتها وارتباطها بالأدب والثقافة، من خطاب ذي طبيعة ماركسية او اشتراكية او قومية او تراثية، فقد بدأ ثورياً طلائعياً، يدعو الاديب الى أن " يتكلم بلغة القرن العشرين، ينبغي أن يحمل وعي هذا القرن ويعبر عن حاجة أناس هذا القرن، (...) ليصبح بالإمكان تسييرها بما يتفق ومصلحة الجماهير الشعبية الكادحة"^٢، وهو بهذا يدعو الى الطليعية في الشعر، وهذه من افكار النقد في الخمسينيات والستينيات في العراق، جاءت عنده على حد قوله: "إنّ الروح الطلائعية التي يتصف بها الشاعر، لا يمكن ان تكون وهما قائماً في الذهن، ولا شكلاً مجرداً عن حاجة الناس الى الحرية والانطلاق، الطلائعية في الشعر، موقف فني وأيديولوجي، لا ينفصل عن السياسة والاجتماع والاقتصاد، وكل تجريد للطلائعية والتجديد في الشعر، وقصرهما على الشكل دون المحتوى الانساني، إنما هو رجعية، واتخاذ موقف مضاد للإنسان والعالم"^٣، كما إنه يرى إن الادب لا يسلك طريقاً جديداً وافكاراً جديدة مضامين جديدة " إلا إذا اغتنى بالافكار الاشتراكية العالمية، ضد الافكار البرجوازية والليبرالية- وضد الانانية، والفصل بين الموقف الاجتماعي والموقف الفني"^٤. وهذا خطاب يدعو الى التحرر والثورة في الشعر الجديد، ليعبر عن حاجة انسانية، وقد صرّح الكبيسي عن موقفه الايديولوجي هذا، وانه اثرٌ لفكر العصر الذي يعيشه، وربط المضمون الشعري الثوري الجديد بتحولات العصر، يقول: " هذا الارتباط بواقع العصر، وحركة التأريخ القومي والانساني المعاصر، (...) في أهم واعمق اتجاهات شعرنا العربي المعاصر، (...)، الاتجاه الاجتماعي- الثوري"^٥، كما إنّ خطابه في كتاب (في الشعر العراقي الجديد) الذي كتبه ١٩٧٢، كان خطاباً ثورياً متأثراً بنزعة العصر الذي يعيشه، اذ يجعل من " الشاعر الحقيقي اليوم، (...) مثقف ثقافة شعرية وسياسية واجتماعية وفنية. أي إنه: شاعر وثائر وفنان .. ورجل علم اجتماعي ونفسي، فيلسوف ذو قدرة على النفاذ والتحليل، والرؤية

^١ . المصدر نفسه، ٤٦.

^٢ . شجر الغابة الحجري، ١٣.

^٣ . شجر الغابة الحجري، ١٠، وقد كرر القول نفسه في صفحة ١١٧ من الكتاب نفسه.

^٤ . المصدر نفسه، ١٩.

^٥ . شجر الغابة الحجري، ١١٧.

الجدلية للأشياء والعالم. الشاعر الحقيقي: مناضل ثوري في سبيل الخلق والتغيير.^١

وهذا التوجه الايديولوجي، هو جزء من توجه عام في البلاد في مرحلة تشكيل تفكير الكبيسي الثقافي والنقدي، " فقد كانت الخمسينات في الشرق الاوسط بمجموعه، زمن ازدهار الشيوعية، إذ شكلت الماركسية في ذلك الوقت عصب الثقافة المتحرك، تجاوبا مع ما يمكن تسميته روح العصر"^٢، وفيما يتعلق بالأدب، فإن ماركس وأنجلز يريان ان الادب نتاج فوقي يخضع للقوى الاقتصادية والاجتماعية التي تمثل بنى تحتية، وعلى هذا الاساس فإن اي تفسير للأدب بمعزل عن المجتمع والاقتصاد والعلاقات الانتاجية يعد مغالطة كبرى لا تؤدي الا الى الزيف والخلط^٣، ومن ابرز ملامح الشيوعية والماركسية في الادب في هذه المرحلة، هي قضية طبيعة الفن الطبقيّة، التي اكد عليها ماركس وأنجلز، التي تفرض التزام الاديب بقضايا الطبقة الاجتماعية والانحياز اليها^٤، فهذه المرحلة هي مرحلة ازدهار الفكر الماركسي والشيوعي في الثقافة العراقية، ولا سيما في الادب والنقد، ثم استمرت هذه الحالة في الستينيات، " لأن ثقافة الستينات العراقية اكتسبت طابعاً بدا على صلة بحركات المقاومة العالمية ونشاط اليسار الماركسي الجديد"^٥، كل هذه التوجهات الفكرية في الثقافة العراقية المعاصرة ساعدت في بناء الفكر النقدي والثقافي عند طراد الكبيسي وصارت مرجعية له.

ثم إنه عاد في صفحات اخرى من كتابه (شجر الغابة الحجري، ١٩٧٥) الى ذلك الخطاب الثوري والطلائعية في الشعر، ومسؤولية الشاعر والاديب اتجاه وطنه، المسؤولية التي تجعله الصوت المعبر عن حاجات انسانية واجتماعية وثقافية واضحة، وان يأخذ مكانه بين صفوف الكادحين والجماهير^٦، معززا هذه الرؤية النقدية بخطاب كلا من ماركس وأنجلز، يقول: " ويرى أنجلز: " ان حرية الخلق لا تستقيم الا بمعرفة قوانين الطبيعة والمجتمع، ومعرفة امكانية وضعها موضع التنفيذ بصورة منهجية، وبدون هذا التصور لا تعني حرية الارادة غير اتخاذ القرار مع المعرفة الفعلية للموضوع.. ان الحرية تقوم في السيطرة على انفسنا وعلى الطبيعة الخارجية(...) هذه السيطرة المؤسسة على معرفة الضرورة الطبيعية"^٧، ويستمر الكبيسي في ربط الفكر الثوري بالفن، اذ يقول: ان "وظيفة الفن الاكثر اهمية بالنسبة

^١ . في الشعر العراقي الجديد، ٢٦.

^٢ . تمثلات الحداثة في ثقافة العراق، فاطمة المحسن، منشورات الجمل، بغداد وبيروت، ط١، ٢٠١٥، ٩، ١٠.

^٣ . ينظر: ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، علي حسين يوسف، دار الرضوان، عمان، الاردن، ٢٠١٦، ١٦٥.

^٤ . ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، ١٩٩٨، ٥٥.

^٥ . تمثلات الحداثة في ثقافة العراق، ٣٣٥.

^٦ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ١١٧، ١١٨، ١١٩.

^٧ . المصدر نفسه، ١٢٥.

لنا في مساعدة الانسان وخدمته وعرض علاقاته المتعددة مع الطبيعة ومع المجتمع ومع نفسه ذاتها، (...) فان الشعر عليه هو الآخر، ان يتجاوز حدود الوصف والتفسير الذي استغرقت عصور طويلة، الى محاولة تغير العالم. (...) فان الفكر الثوري هو الآخر يكتسب قوة المادة اذا ما تغلغل في نفوس الجماهير (انجلز)^١، وقد شبه الكبيسي الاديب الثوري والاشتراكي بالبطل الاسطوري، اذ يقول: " أي ان ذلك اشبه ما يكون بخلق البطل الاسطوري الذي يعي بوجوده، قضية يطرحها على الانسان (...) هذا البطل الاسطوري، هو النموذج الاشتراكي، الانسان الخلاق في مجتمع التحول او الجمود. (الشخصية النموذجية في ظروف نموذجية- على راي أنجلز)^٢، هذا فضلا عن ما نقله الكبيسي عن ماركس وانجلز حول تلك الشخصية (البروليتارية) الجديدة في العالم الاشتراكي الجديد، عندما يقول: " فقد أكد ماركس وانجلز - موسسا الاشتراكية العلمية- " ان الاحساس البروليتاري الجديد بالعالم يتشكل، ويوجد حتى قبل قيام الثورة الاشتراكية. انه يقوم على تناقض المجتمع البرجوازي المعاصر، على الاتجاهات الاشتراكية الداخلية التي تتدعم فيه يوما بعد يوم تبعاً لتطور المجتمع الدائم الى الامام ولازدياد حدة الصراع الطبقي فيه"^٣ على هذا يكون الكبيسي قد آمن بأفكار الماركسية ونقلها الى حقل الادب، وجعلها مرجعية له، وهذا ينم عن طبيعة انتمائه الفكري الماركسي، واحساسه بتغيرات العصر.

ويستمر هذا الخطاب الثوري والماركسي عنده، والدعوة بشكل صريح الى الكتابة الثورية في كتابه (الغابة والفصول)، الصادر ١٩٧٩، التي وصفها بأنها كتابة " تتجاوز كل القيم والمفاهيم والمصالح القطاعية والبرجوازية، وتقف على الضد منها، أي تسعى لنشر وتثبيت قيم ومفاهيم اشتراكية، تلك هي راية العصر التاريخية ولا راية غيرها."^٤، هذا الخطاب نابع من مرجعية ذاتية واحساس بالعصر، والتغير الذي يطرأ عليه، اذ نجده يتبنى الافكار الثورية والماركسية، كل هذه التحولات الفكرية والاحداث المعاصرة " أسهمت وبشكل فعال في تكوين (خطاب نقدي مرحلي) يقترب في ممارسته من النقد الايديولوجي... يعني بالدرجة الاساس بمضامين الواقعية الاشتراكية التي اصبح النقد في تلك المرحلة من ابرز دعائمها ومقوماتها "^٥ كما إنه قد اعترف بماركسيته عندما التحق بالجامعة في بغداد، قائلاً: " وقد تم تصنيفنا، بحسب (المساطر) الماركسية، في خانة (البرجوازية الصغيرة) و (

^١ .المصدر نفسه، ١٣٠.

^٢ . شجر الغابة الحجري، ١٢٦.

^٣ . المصدر نفسه، ١٢٧.

^٤ . الغابة والفصول، ٨.

^٥ . الخطاب النقدي عند طراد الكبيسي، ٢٠.

المثقفين الثوريين)^١، وكشف عن توجه ايدولوجي واضح عنده، وانتماء الى طبقة فكرية واجتماعية معروفة.

ثم ظهر التحول في الخطاب الفكري الجديد للكبيسي، وهو الخطاب القومي، الذي يدعو فيه الى وحدة الثقافة العربية، ويعود فيها الى تراثها القومي، ويوصي باستلهاام التراث القومي بوصفه اهم الادوات لصيانة حاضر الامة وبناء مستقبلها، وهذا في كتاب (النقطة والدائرة) الذي صدر عام ١٩٨٧، إذ يقول في وظيفة الثقافة وحضورها في المجتمع، إن " المطلوب من الثقافة العربية اليوم، الثقافة التي تؤمن بالتجديد والتحرير والديمقراطية والاشتراكية، وتهدف لبناء وترسيخ الشخصية القومية"^٢، فضلا عن تأكيده على ضرورة إنتاج أدب قومي ونقد قومي، وحدد نوع النقد الذي يرغب فيه، وهو ادب قومي يكشف عن ايدولوجيا واضحة، اذ يقول: " اننا في هذه المرحلة بالذات (...) بحاجة الى ادب قومي، ادب يعنى بمشكلات الامة، وما اتصل منها بماضيها وحاضرها"^٣، ويقول، أيضا، في فهمه لنوع النقد الذي يسعى اليه: " اننا (...) بحاجة الى نقد قومي، لا يتنكر لماضي الامة - الحضاري حقا- ولا ينجرف مع "موضات" الحداثة"^٤، وهذا التوجه الذي اتضحت به المضامين القومية العربية، والوحدة وما اتصل بها من قضايا عربية قومية، جاء مرتبطا بالتحول السياسي والفكري والسلطة في العراق، اذ تحول النظام الى الاشتراكي القومي بعد الحكم الملكي وثورة ١٤ تموز^٥، وهي اشتراكية عربية تختلف عن الاشتراكية الشيوعية الغربية العالمية، اذ اعتمدت العربية على مبادئ الاسلام، وهذا ما أكده ياسين خليل في كتابه المفاهيم القومية والاشتراكية^٦.

وقد شهدت هذه المرحلة تحولا كبيرا في خطاب الايدولوجيا العراقي الى القومية، متأثرا بالسلطة الحاكمة، كل هذه التحولات الفكرية في الساحة العراقية عاشها الكبيسي، وساعدت في تعدد خطابات الايدولوجيا وتحولاتها وثنائها في الفكر النقدي عنده؛ لأنه عاصر تلك التحولات وعاشها واقعا يوميا، وانتفع منها في تشكيل تصورات له للأدب والثقافة والنقد، ووظيفة الاديب والمتقف في المجتمع، وانتجت اشتغالات كبيرة عنده في دراسة التراث العربي واستلهاامه، ولم يقف الامر على ذلك، بل إن الاحداث السياسية العراقية في الثمانينات والحرب العراقية-

^١ . المنزلات، منزلة النص، ٤٩.

^٢ . النقطة والدائرة، ٢٦.

^٣ . المصدر نفسه، ١٤٤.

^٤ . المصدر نفسه.

^٥ . ينظر: الاشتراكية والقومية وأثرهما في الادب العربي، يوسف عز الدين، جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٩٦٨، ٧٩.

^٦ . ينظر: المفاهيم القومية والاشتراكية، ياسين خليل، مطبعة العاني، بغداد، ط١، د. ت، ٧٦.

الايروانية، جعلت من الكبيسي يقف على دراسة (قصيدة الحرب الحديثة في العراق) دراسة ومختارات من قصائد الحرب العراقية، الصادر عام ١٩٨٦، وقد أشار في مقدمة الكتاب الى طبيعة قصيدة الحرب الحديثة في العراق، وسبب وجودها، قائلاً: " إن القصيدة هذه (تأسست) في فضاء الحرب ، وكانت الحرب من نوع حربنا مع الطرف الايراني.. أي ليست معركة وحسب.. بل معركة عسكرية واجتماعية واقتصادية وثقافية"^١، وهنا يكون الكبيسي قد عالج موضوعات عصرية تواكب الحركة السياسية في العراق وتندفع بها بفكر قومي، وهذا يعني إن حركة العصر وتحولاته الفكرية والسياسية والاجتماعية كان لها صدى واضح في الفكر النقدي عند الكبيسي، فأصبحت من مرجعياته الفكرية.

٣. أثر تحولات الثقافة العراقية في خطاب طراد الكبيسي:

كان لحركة الثقافة في الوطن العربي والعراق على وجه الخصوص أثر بالغ في تنامي فكر الكبيسي النقدي؛ لأنه عاصر حركة ادبية ونقدية كبيرة، فقد شهد العراق نشاطاً فكرياً وادبياً ملحوظاً بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك لكثرة الادباء وانتشار الثقافة، واهتمام المعاهد العلمية بالنقد الادبي، فقد تطور النقد مع حركة التجديد في الشعر وظهور الشعر الحر، وانقسام النقاد بين مؤيد ومعارض له^٢، وهذا ما أشار له الكبيسي أيضاً في تطور حركة الادب العراقي بعد الحرب العالمية الثانية، إذ " يظهر لكل متتبع لمراحل تطور الادب العراقي، ان نقطة الانطلاق الحقيقية للتجديد بدأت بعد الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥-١٩٤٦. نتيجة تأثيرات موضوعية، وثقافية: عربية واجنبية"^٣، فضلاً عن الملامح الفكرية والادبية والنهضة النقدية التي ظهرت في الوطن العربي في نهاية القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين، التي تمثلت في أفكار جماعة الديوان في مصر وبيان الرابطة القلمية في المهجر وكذلك ظهور جماعة أبولو في مصر، وحالة النقد في العراق التي ارتبطت بالحالة السياسية والاجتماعية والثقافية^٤، هذه التحولات في الشعرية العربية، وولادة النوعين الكبيرين الكبيرين في الشعر العربي، وهما قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وما رافقهما من حركة نقدية كبيرة، كل هذا صار مجالا للنقاد طراد الكبيسي للاشتغال النقدي، ومرجعية نقدية مهمة في خطابه، وسنأتي في هذا على شيء من التفصيل:

^١ . قصيدة الحرب الحديثة في العراق، ٨.

^٢ . ينظر: الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥-١٩٨٠ في معايير النقد الاكاديمي العربي، عباس ثابت حمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٣٤، ٢٠١٠.

^٣ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٧٤.

^٤ . ينظر الشعر العراقي الحديث، ٣٢، ٣٣.

اولاً: حركة الشعر: ارتبط خطاب الكبيسي بطبيعة الشعر العراقي في تلك المرحلة – نهاية الخمسينات ومطلع الستينات- وما رافقها من تحولات في المضمون والشكل الشعريين، اذ إنّ اتجاهات الشعر بعد الحرب العالمية الثانية قد اختلفت لاختلاف العوامل التي ساعدت في ظهورها، فقد ظهر الاتجاه الاجتماعي الذي عني بالقضايا الاجتماعية، وهناك الاتجاه السياسي الذي كان قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ يتمثل بمعارضة السلطة^١، وهناك التيار القومي الذي يرصده يوسف عز الدين، الذي تمثل في استجابة الشعراء العراقيين لمشكلات العرب وازمات الامة، مع تلون أشعارهم بنظرة إنسانية أيضاً^٢، وتلون الشعر بمضامين جديدة، مثل انطلاق "ما اتفق على تسميته: بالشعر الثوري الذي ينقل الكبيسي تعريف أدونيس له، بقوله: "الشعر العربي الثوري هو الذي يعلن موت كل ما يميت الانسان العربي، ومن يعيش الثورة، سواء في الابداع في الكلمة او في الابداع في العمل، يعرف دوره العظيم في تكوين الانسان الجديد، فالثورة هذه النشوة الانسانية بامتياز، تمحو الازمنة، تقرب البعيد، تفتح عالماً جديداً لا ينتهي"^٣، وهذا المضمون الشعري ظهر مع اندلاع الثورة الفلسطينية وهزيمة حزيران ١٩٦٧، وأما قضية الثورة والتغيير كان في صدارة مهام الشعر^٤، كذلك ما يسميه الكبيسي (القصيدة السياسية) التي تعني بالحدث ذا الطابع السياسي كحركة التحرير ومعاداة الاستعمار والامبريالية، وقيام الثورات وكل ماله علاقة بحياة الجماهير^٥، فضلاً عن حركة التجديد في الشعر العمودي وظهور شعر التفعيلة وقصيدة النثر، لان " هذا الجيل هو الذي رافق ظهور حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة) وتلقاها وتلمذ لها، وأصبح أخيراً (...) ينقدها ويطمح الى تطويرها"^٦، وهذا ما نجده فعلاً في مشروع الكبيسي النقدي، اذ بحث في أولية ظهور ظهور الشعر الحر، وفي قضية الرائد الاول له، ونفى ما ادعته نازك الملائكة في أسبقيتها في الكتابة فيه، وانتهى الى كونه انتاج غربي (فرنسي)^٧، هذه الرؤية النقدية لدى الكبيسي نتيجة لظهور جيل شعري جديد، وحركة تحولات شعرية، وانفتاح الساحة النقدية على تلك الحركة الشعرية، لأن هذا الجيل – بعد ان بلغ العشرينات في الستينات- أصبح قادراً على أن يرجع الى المصادر التي تلقى منها الرواد معارفهم

^١ . ينظر: الادب المعاصر في العراق (١٩٣٨ – ١٩٦٠) ، داوود سلوم، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٢، ٥،

^٢ .

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٧٨.

^٤ . المنزلات، منزلة النص، ٥٣.

^٥ . ينظر: المصدر نفسه، ٥٣.

^٦ . ينظر: الغابة والفصول، ١٨.

^٧ . الموجة الصاخبة، شعر الستينيات في العراق، سامي مهدي، دار ميزوبوتاميا ، ط٢، ٢٠١٤، ٢١.

^٨ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٤٤، ٤٣.

ومعلوماتهم عن التجديد، ليكشف ما قدمه رواد هذا التجديد من نجاح وإخفاق وممن استفادوا^١، وهو يشكل مرجعية مهمة في النقد العراقي الحديث.

ثم جاءت مرحلة شعرية مهمة في تشكيل خطاب الكبيسي النقدي، هي مرحلة الستينيات، وهي مرحلة اقرب اليه من ناحية الزمن، وقد اطلق عليها فاضل العزاوي مصطلح (الحدث الثانية)^٢، وهي المرحلة الثانية بعد مرحلة الرواد، تميزت بحراك فكري وفني كبيرين، ظهر فيها جيل " تميز عن سبقه وتلاه، ذل لأنه يختلف في تكوينه الثقافي والنفسي عن جيل الرواد الذي تكون في ظروف الحرب العالمية الثانية وما تلاها من احداث في العراق والوطن العربي والعالم"^٣.

ثم ظهرت قصيدة النثر العربية، وظهر معها خطاب نقدي كبير، وتحولت الى موضوع نزاع وحوار بين الخطابات النقدية الاكثر تباينا في مقاصدها او مفاهيمها^٤، مفاهيمها^٥، وشكلت حركة نقدية غنية حولها، في مجلات (الآداب) و(شعر) الخمسينيتين، وتجاوزت النقد العرب، من ادونيس في كتابه مقدمة للشعر العربي، الى انسي الحاج في مقدمته لديوانه (لن) عام ١٩٦٠، ووصلت الى العراقيين، لتكتب فيها نازك الملائكة^٦، وما قدمته هذه الاعمال من اطار نقدي واسع، واخذت اهمية نقدية كبيرة في مراحل تأسيسها، ليكون هذا " الشعر الجديد، بهذا المعنى، استجابة وجواب محتمل، بصيغة المغيرة والاختلاف، عن اسئلة العصر الحديث: الوجودية والمعرفية"^٧، وحركت المياه في كل اتجاهات النقد، من المصطلح الى المفاهيم الى البنيات النصية والاسس النظرية، حتى صارت لها نظرية واضحة، و" ان مجموعة المفاهيم التي وردت في مقالتي ادونيس والحاج، كانت كافية، في حدود معينة، لصياغة نظرية متكاملة، او شبه متكاملة، حول "قصيدة النثر"^٨، كل هذا الحراك الادبي والنقدي جعل الكبيسي يتناول قصيدة النثر بالدرس والتحليل، ويطرح مصطلحها ومفاهيمها وما يحيط بها في الشكل والمضمون، ويركز على قصيدة النثر في العراق^٩، وتكون الحركة النقدية حولها مرجعية لخطابه النقدي.

^١ . ينظر: الموجة الصاخبة، ٢١.

^٢ . الروح الحية، فاضل العزاوي، دار المدى، دمشق، ١٩٩٧، ١٣٩.

^٣ . الموجة الصاخبة، شعر الستينيات في العراق، سامي مهدي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط٢، ٢٠١٤.

^٤ . ينظر: الخطاب النقدي حول قصيدة النثر العربية، جاسم حسين الخالدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٧، ٢٣.

^٥ . ينظر: كتابها قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار الاداب، بيروت، ط١، ١٩٦٢.

^٦ . قصيدة النثر العربية، الاسس النظرية والبنيات النصية، عبد القادر الغزالي، وزارة الثقافة المغربية، المغرب، ط١، ٢٠٠٧، ٩٣.

^٧ . افق الحدث وحدث النمط، ٨٧.

^٨ . ينظر، كتابه (محاولات التجديد في الشعر العربي الحديث) الصفحات من ٣٩ الى ٦٩.

هذه هي الحركة الشعرية التي عاصرها الكبيسي وشكلت له مرجعا فكريا، وكل هذه العوامل أغنت خطابه النقدي بما يتناسب وحركة الشعر العراقي الحديث، مما جعل نقده ينصب في الاهتمام بحركة التجديد في الشعر من (شعر حر وشعر مرسل) في كتبه النقدية (شجر الغابة الحجري والغابة والفصول)، وقد خصص لذلك كتابا كاملا، عنوانه (محاولات التجديد في الشعر العربي)، صدر عام ١٩٨٩، ودراسة للشعراء الرواد و البحث في اهمية الشكل الجديد، كل هذا نابع من احساسه بالتغير في الثقافة العربية والعراقية، اذ صارت له مرجعية فكرية في الخطاب النقدي.

ثانياً: حركة الصحافة: اتاحت حركة التطور في الصحافة فرصة كبيرة للنقاد العراقيين لتوسيع وعيهم النقدي وتطويره، وسمحت بالنشر الغزير والقراءة والمعرفة الادبية والثقافية، وصارت مرجعا مهما للنقاد والشعراء العراقيين، وقد أشار الكبيسي الى وفرة النشر في الصحافة العراقية المعاصرة وما قدمته من " السهولة في النشر التي وفرتها لهم الصحافة التقدمية في البلد، لا ينبغي أن تضلهم عن حقيقة مهمة، هي إن النشر وحده لا يخلق أدبيا"^١، اذ أخذ الشعراء الشباب ينشرون كتاباتهم بسهولة في الصحف اليومية، وهذه العبارة الحادة منه توحى بمقدار النشر الكبير في الصحافة العراقية آنذاك، بحيث يجمع الجيد وغيره من انتاج الشعراء.

صارت هذه المجالات في الستينيات تقدم وظيفة كبيرة على مستوى الادب والنقد، فهي تقوم بـ" نشر الادب والتعريف به واطلاع الجمهور على جهود الادباء والمفكرين من خلال النشر والترجمة للنتاجات الادبية والنقدية"^٢، وقد انتفع النقاد في هذه المرحلة من الصحافة كثيرا، ثم ان الادباء والنقاد يعملون في الصحافة في تحريرها والاشراف عليها^٣، وصارت مرجعا لهم في وعيهم النقدي والادبي، و " ظل الاديب مدينا للصحافة وليس لكونها منبرا له فحسب، بل لأن لها الفضل في انتشاره وتطوير انواعه، وقد سمحت كذلك في تبني كل جديد ومغاير، اذ كانت المقالة الادبية والشعر والنقد والقصة القصيرة من ابرز فنون الكتابة التي وجدت طريقها الى الصحافة"^٤، وساهمت في تشكيل الخطاب الادبي والنقدي العراقي الحديث.

^١ . ينظر: الغابة والفصول، ٣٠١.

^٢ . اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة اليومية العراقية، ٢٥.

^٣ . ينظر، سنوات البداية – المعاناة والانجاز، عبد الرحمن مجيد الربيعي، جريدة الزمان، السنة الرابعة عشر، عدد (٤١٦٤) ٣ نيسان، ٢٠١٢.

^٤ . مجلة الكلمة ودورها في الادب العراقي الحديث، رياض حمزة عبود، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة القادسية، قسم اللغة العربية، ٢٠١٨، ٩.

وقد أشاد الكبيسي بفضل المجلات والصحف اليومية التي ساعدت في تنمية الثقافة في جيله في الستينات وما بعدها، فقد كان للشعراء الستينيين " منابرهم التي كانوا يسيطرون على معظمها سيطرة كاملة، من المجلات: (الكلمة) و (الاقلام) و (الشعر ٦٩) و (الف باء) و (الاديب المعاصر)، ومن الصحف اليومية ...، (الانباء الجديدة، النصر، الثورة العربية، العرب، صوت العرب، التآخي، اللواء، المنار، الجمهورية)، وقبلها : (البلاد، الحرية، صوت الاحرار)"^١، وهذا يكشف عن نشاط صحفي فعال في الجانب الادبي والثقافي في العراق، ساعد النقاد -ومنهم الكبيسي- في الحصول على فسحة مهمة لنشر فكرهم النقدي والاطلاع على الفكر النقدي لغيرهم، وهذا ليس بغريب؛ فهي " اقدر على استكناه الاثر الادبي، واقوى على سبر غوره، والاعراب عن ذلك ببيان كافٍ في تأدية مرامي العمل الادبي"^٢.

وهذا الامر لا يختلف في الصحافة العربية، فقد احتسب الكبيسي فضلها على الجيل الستيني، فهو كبير وفعال، عندما صارت الصحافة فرصة للنشر والتطور والمعرفة، قائلاً: " أما عربياً، فقد وجدوا مجالاً رحباً في المجلات: (الآداب، مواقف، شعر، غاليري ٦٩)" ^٣.

وقد أشاد الكبيسي بفضل مجلة (الكلمة) وصاحبها حميد المطبعي على الشعراء الستينيين، وهو منهم بالطبع، اذ يقول: " فعلى صفحات (الكلمة) التقى جميع الادباء الستينيين وعدد غير قليل من الادباء الرواد والخمسينيين الذين يؤمنون بالجدة والحدثة"^٤، وهو أحد الشعراء الستينيين - كما صرح سابقاً - وقد أكد على أهمية ما قدمته هذه المجلة " من عطاء أدبي ثرّ (...) وحرية لم تشهده أي حقبة أو صحيفة في تاريخ العراق المعاصر، فمع الالتزام السياسي والموقف الفكري الواضح من قضايا الامة ومشكلات العصر، (...) إلا إنهم كانوا شديدي (الالتزام) (...) بحرية التعبير والتشكيل الفني"^٥، وقد نشر الكبيسي قدرا مهما من المقالات في هذه المجلة، كشفت عن خطابه النقدي وسماته، وهي ثلاث عشرة مقالة في النقد والادب^٦.

ويتضح مما تقدم فضل الصحافة على النقاد والادباء في الحقبة الستينية، كان كبيراً ومع هذا التنامي الثقافي، كان الكبيسي أحد الشعراء الرواء وأحد النقاد الجدد؛

^١ . المنزلات، منزلة النص، ٥٨، ٥٩.

^٢ . على جواد الطاهر الناقد المثالي، سعيد عدنان، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١١، ٤٧.

^٣ . المنزلات منزلة النص، ٥٩.

^٤ . المصدر نفسه.

^٥ . المصدر نفسه.

^٦ . ينظر: مجلة الكلمة ودورها في الادب العراقي الحديث، ٢٠٢، ملحق الاطروحة.

فقد صدر له أول كتاب عام ١٩٦٩، سبقته مقالات نقدية نُشرت في الصحف والمجلات^١، لتشكل الصحافة مجالات رحبة لطراد الكبيسي في تكوين المرجعية النقدية والادبية واتاحة النشر الجيد.

ثانياً: التجربة الذاتية: تحدث الكبيسي عن تجربته الذاتية، وعن مرحلة معينة من حياته، واكب فيها الشعراء الستينيين، وتعلم منهم، وربطته بهم علاقات وصداقات، اذ يقول: " عندما جئت بغداد من (القرية-المدينة/ هيت) ودخلت الجامعة بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ كان قد سبقني، او زاملني، شعراء عدوا من " الستينيين"- على الرغم من إنَّ بعضهم نشر بضع قصائد في أواخر الخمسينيات (وكنّت قد نشرت قصيدتين في (الاديب) اللبنانية في عامي ١٩٥٦، ١٩٥٧) لكن الجو الثقافي والاجتماعي لبغداد والجامعة (...) غيّر كثيراً من مفاهيمنا وأخلاقيتنا نحو المجتمع والادب"^٢، وهذه تجربة ذاتية خاصة تأتي من انتقاله من الريف الى المدينة ومن الهامش الجغرافي الى المركز المتمثل بالعاصمة بغداد، ثم تحوله الى شخص اكااديمي، ثم إنه يصرح بانتمائه الى الفكر الماركسي بعد دخوله الى الساحة الثقافية في بغداد، وتصنيفه في من تم تصنيفهم فكرياً، يقول: " وقد تم تصنيفنا بحسب (المساطر) الماركسية، في خانة (البرجوازية الصغيرة) و (المثقفين الثوريين) أن نعلن انتماءنا الاقطاعي والفلاحي، فكرياً واخلاقياً، وأن نندمج أو نقرب من مرتبة المثقفين التقدميين: البياتي، السياب (...) وسعدي يوسف، وكاظم جواد، ومحمد البريكان.. وحتى الجواهري ومحمد صالح (...) لم تكن المرتبة والتراتبية تعنينا كثيراً قدر ما كان يعنينا أن نمتص إنجازات رواد التجديد الشعري العربي- من العراق ولبنان وسوريا- وأن يكون لنا (صوت) مختلف"^٣، هذا الانتماء الماركسي، والمعاصرة للشعراء الرواد -كما صرح به- أغنته كثيراً على صعيد الفكر النقدي، والتجربة الثقافية الخاصة، وهي تدخل في مجال التجربة الشخصية له، وقد أشار الى الدفعة الاولى من الرواد من جيل ١٩٦٠ التي عاصروهم؛ لأن معظمهم كان طلبة في الجامعات، يذكر منهم: (صلاح نيازي، محمد سعيد الصكار، حنظل حسين، سليمان الجبوري، عبد الستار الدليمي، ياسين طه حافظ، سامي مهدي، فاضل العزاوي، طراد الكبيسي، حسب الشيخ جعفر، خالد علي مصطفى..)، يصنف الكبيسي نفسه من الشعراء الستينيين_ وقد أشار الى تغيب بعض منهم، (أمّا بسبب السجن أو الامور المعيشية) في الاعوام (١٩٦٣-١٩٦٦)، ثم عاد من عاد الى بغداد وتجمعوا في مقهى (البلدية)، ثم صدرت مجلة (الكلمة) في كانون الثاني ١٩٦٧، التي ساعدت في لم

^١ . نشر اول مقالة نقدية في مجلة الكلمة هي (الاساس الايقاعي في الشعر الحديث، مجلة الكلمة، الحلقة الثالثة، في ١ ايلول ١٩٦٧.

^٢ . المنزلات، منزلة النص، ٤٨، ٤٩.

^٣ . المنزلات، منزلة النص، ٤٩.

الشعراء^١، بذلك يكون الكبيسي قد عاش مع النقاد والشعراء في حياتهم الادبية والشخصية وواكب تحركاتهم وانتاجهم الادبي والثقافي، وهي تجربة ذاتية خاصة صارت مرجعية ذاتية لتفكيره النقدي وما اكتسبه من وعي.

يشير الكبيسي الى أهم المقاهي في بغداد، الى جمعت الستينيين، ليقدم ذاكرته عن تجربته الذاتية الخاصة في الثقافة والنقد، امثال مقهى (البلدية)، " فقد كان مأواهم الاول ومنطلقهم، ومرجع العدد الاكبر منهم"^٢، ويبدو إن هذا المقهى، وما فيه من اجتماع ثقافي أضاف له كثير من المعرفة الادبية والنقدية؛ لأنه أولاً: كان يضم أدباء متنوعي الاتجاهات بعثيين وشيوعيين ومستقلين محسوبين على الطرفين، أو اصدقاء شخصيين، وكان هذا التنوع يظهر في الآراء وينعكس في كتاباتهم^٣، وثانياً: لأنه كان أحد روادها بحسب ما يقوله سامي مهدي^٤، وما أشار له الكبيسي سابقاً، ثم إنه اعترف بتلمذته على هؤلاء الرواد في الثقافة والشعر، قائلاً: " لا يستطيع احد، اليوم أن ينكر (تلمذته) على هذا او ذاك، بهذا القدر او ذاك، من جيل الرواد والخمسينات، وأعني بالتأثير بشكل خاص"^٥، هنا يكون الكبيسي قد اعترف بذلك التأثير الذي تركته تجربته الشخصية فيه، من دخول الجامعة، وملازمة الشعراء الرواد في فضل التلمذة، وتكوين التفكير، فضلاً عن كونه شاعراً ستينياً صدر له ديوان شعري تحت عنوان (أوراق التوت)^٦، وهذا بدوره يثري الجانب النقدي له من حيث كونه شاعراً، يشترك مع الشعراء في همومهم وثقافتهم ووعيهم وازمتهم، ويمكن من اكتشاف قواعد الكتابة الشعرية وتقنياتها وشروطها .

ثالثاً: التلمذة: لم يكتف الكبيسي بالإشارة الى معرفته وتلمذته على الشعراء الرواد، فقد ذكر أدباء آخرين كان لهم الفضل في اتساع ثقافته، هم:

١: عبد الوهاب البياتي: ذكر الكبيسي أنه تتلمذ على يد الشاعر عبد الوهاب البياتي يقول: " أشهد أنه لم يكن شاعرٌ أقرب اليَّ من أستاذي وصديقي الشاعر عبد الوهاب البياتي"^٧ فقد أشار الى معرفة شخصية به كأستاذ شاعراً وصديق، ثم حدد علاقته به قائلاً: " أما البياتي، فتبدأ علاقتي به منذ العام (١٩٥٢-١٩٥٣) أيام كنت طالبا في الصف الثالث متوسط ثم الرابع الثانوي في ثانوية الرمادي، وحيث كان البياتي مدرسنا في اللغة العربية وآدابها، واستمرت هذه العلاقة طيلة حياة الشاعر،

^١ . المنزلات، منزلة النص، ٤٩، ٥٠.

^٢ . الموجه الصاخبة، ٤٢.

^٣ . ينظر: الموجه الصاخبة، ٤٦.

^٤ . ينظر: المصدر نفسه، ٤٤.

^٥ . المنزلات، منزلة النص، ٥٠.

^٦ . أوراق التوت، طراد الكبيسي، مطبعة الغري، النجف، ١٩٦٨.

^٧ . سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٤١.

سواء كان في بغداد، أم خارج العراق (...) حتى قبل وفاته بفترة قصيرة"^١ وهذه إشارة صريحة من الكبيسي الى ارتباط تجربته الشخصية مع كبار الادب والشعر، وهي تشكل له مرجعية ذاتية.

٢: الشاعر فريدريكو غارسيا لوركا: وهو ليس بعراقي، لكننا ادرجناه لتلمذة الكبيسي عليه واطلاعه على شعره وتأثره به، وتشكيله لقدر كبير من ذاكرته الشعرية والجمالية، ليشكل رافدا من روافد تجربة الكبيسي الذاتية، وقد أشار الكبيسي الى تأثره به، اذ يقول: " أما لوركا، فهو الشاعر الذي نزل منزلة كبيرة في نفسي لا تقاربها إلا منزلة نيرودا، ومايا كوفسكي، وناظم حكمت الذين تعرفت عليهم في وقت واحد تقريبا ١٩٥٤، بفضل ترجمات عربية- لبنانية (...) منها ترجمات الدكتور علي سعيد، حيث بدأت أول قراءة لي عن لوركا بفضل كتاب (عرس الدم) الذي ضم دراسة مطولة ودقيقة عن حياة لوركا ومساره الشعري، (...) ثم تلا هذا ترجمة الشاعر الصديق الراحل كاظم جواد مع السيدة زوجته سلافة حجاوي، كتاب إيان جبسون: (لوركا قيثار غرناطة) ثم قصائد عديدة مترجمة في الصحف الادبية، إضافة الى عمل لوركا: (الشاعر في نيويورك) و (لوركا والغناء الاندلسي)، وأخيرا إيان جبسون: (غرناطة لوركا)"^٢، وهذه أيضا إشارة صريحة في الاستزادة الفكرية من الشاعر لوركا اذ جعله مرجعاً له يعتد به، وهو أيضا يقع ضمن تلمذة الكبيسي.

هذا الكم الواضح من العطاء الفكري الذي حظي به الكبيسي، بدءاً من بلده – العراق- واكب فيه حركات فكرية متنوعة، ونشاط ثقافي وايدولوجي كبير، وتحولات وازمات في السياسية و الاقتصاد، صار له مرجعية فكرية وثقافية، وكان له دور كبير في تفجر قوى كامنة لدى الشباب في كتابة جديدة غنية، فضلاً عن نشاط الساحة الثقافية العربية، وغناها، وتطور ادواتها، ومعاصرتها لجيل –الستينيين- الذي كان له الفضل الاكبر في تطور الادب، وانتاج كتابة جديدة، على مستوى الشعر والصحافة والنقد، كل هذه التغيرات والثقافات المتجددة كان لها الفضل في تكوّن عقلية النقدية وتطورها.

^١ . المصدر نفسه.

^٢ . سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٤١.

المبحث الثاني

مرجعية التنظير

كوّن الكبيسي خطاباً نقدياً واسعاً، يقوم على حقل مصطلحات ومفاهيم نقدية رصينة، وافكار نقدية مرتبطة بقضايا مهمة، كانت مرجعيتها الذات المفكرة الشخصية، شكلها من متبنياته الخاصة، ووسعها واستعملها بصورة خاصة ايضاً، لم يعتمد في تشكيلها على المرجعية التراثية او الغربية فقط، انما اضاف لها من ابداعه الخاص ومستحدثاته، منها الآتي:

اولاً: المصطلحات النقدية.

١. الثورية: الادب الثوري مرحلة متقدمة في الثقافة الانسانية؛ ينتقل فيها الانسان الى مرحلة فكرية متطورة، تجعل موقفه من السلطة والقضايا الكبرى واضحاً وجلياً، يجري فيه " الانتقال من التأييد الداخلي الى التعبير خارجياً عن هذا الموقف بكل ما ينتجه الاديوب او الفنان من آثار وتكون هذه الآثار محصلاً لمعاناة صاحبها لإحساسه العميق بواجب الكفاح ولمشاركته الفعلية في تحقيق الغاية من الالتزام"^١، والثورية من المصطلحات التي استعملها الكبيسي للدلالة على الشعر والشاعر والادب، وسّعه، واعطاه بعداً يتجاوز الادب، ليتصل بالفكر يربط وبالايديولوجيا والثقافة، وهذا التوسيع من طباع الكبيسي التنظيرية؛ فهو ينتقل الى المفاهيم المنتشرة في حقول معرفية متعددة، ولا يتناولها في حدود النقد فقط، اذ قال فيه: " الثورية في الادب. الثوري في رأيي، عموماً، في السياسة او الادب او الفكر.. هو ذلك الانسان الذي يعيش تجاوز القيم والاساليب باستمرار، بوعي وادراك حقيقيين"^٢، وعنده من الثورية انواع، منها الثورية المقلدة: وهي تلك الثورية التي ما تكاد تنتصر، او تستقر، حتى تخلق تقاليداً التي تحاول أن تحافظ عليها، متوهمةً إنها خلقت المستقبل كله"^٣، ومنها الثورية الحقّة: وهي الثورة التي لا تقاليد لها غير الثورة والتجاوز المستمر... ثورة مستمرة داخل الثورات، وصراع دائم متجدد من اجل البقاء والطهر. وسط كل مظاهر الفساد والزوال"^٤، وعناية الكبيسي بمفهوم الادب الثوري ليست غريبة؛ فهو مرحلة مهمة في الموقف من القضايا والناس والسلطة، يتخذها الاديوب سبيلاً في حضوره الانساني والوطني الملتزم، ومزيته المهمة الثانية انه ينتقل بالاديب من ذاته الفردية الى المجموع، الى الاخر و(الغير)، فهو ادب ذاتي وغيري بالوقت نفسه، "

١ . المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ٣١.

٢ . شجر الغابة الحجري، ٦٧.

٣ . شجر الغابة الحجري، ٦٨.

٤ . المصدر نفسه، ٦٨.

وان كان صاحبه يعبر عن ذاتيته فلا بد ان يكون في عين الوقت غيريا مترابطا بما حوله ينبض وجدانه بهمومهم"^١، وارتبط مصطلح الثورية والمثقف الثوري- عند الكبيسي- بثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨، فلم يقتصر التوجه الثوري على القادة والعسكريين فحسب بل حظي بتأييد أعداد كبيرة من الناس في مقدمتهم المثقفون اليساريون^٢ وقد تطلق كلمة " ثوري " لوصف النتاج المكتوب وليس الشاعر نفسه، وهي من أهم المفردات في قاموس جيل الادباء الشيوعيون في السبعينيات ايضا وما قبلها^٣.

امّا الشاعر الثوري، فهو -عنده- رائد ثورة مهمته ايصال رايتها الى الجيل التالي^٤، ومشروع كبير في التغيير والاصلاح.

ثم وسّع دائرة أثر الشعر الثوري، وجعله يضطلع بمهام في الحياة والمجتمع، منها: إنه يعمل على هدم كل المؤسسات والمنشآت المادية والثقافية والفنية المتهرئة، والسكونية في المجتمع، ومن مهامه ايضا، تطوير الموروثات الثقافية والفنية والمادية، لتكون الارضية الجديدة للبناء الجديد، ومنها، بناء مواقف ثورية وتقدمية وجمالية جديدة، فالشاعر الثوري مستقبلي دائما^٥، غير سكوني، وغير جامد بالطبع.

وربّط الشعرَ بالثورة ربطاً مباشراً، فكل ثورة ومرحلة ونمط تفكير له شعره الخاص به، الذي يحمل خصائص الثورة ونزعتها وقيمها، اذا قال: " إنَّ الثورة اسلوب في التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بغيرها اولاً، وان لكل ثورة اسلوباً خاصاً، ينبع من طبيعة الظروف الموضوعية والتأريخية المحيطة بها، في التعبير والتغيير. والشعر الذي هو اسلوب من اساليب التعبير والتغيير... تتشكل خصائصه وحرفياته من طبيعة المرحلة والتجربة الحياتية ... فمن الطبيعي جداً أن يكون لشعر الثورة خصائصه وحرفياته التي تنبع اساساً من الممارسة اليومية للعمل الثوري"^٦، لا يفصل الكبيسي بين الشعر والثورة، ويعدّه الادراك المتصور للثورة، واسلوب من اساليبها العملية في التغيير والمقاومة^٧، لكنه يركز على تكريس جانب الوعي العميق في مفهوم ثورية الشعر، ويرى إنه ليس طريقة بدائية في النزعة الثورية، فيقول: إنَّ

^١ . الثقافة العربية امام تحديات التغيير، تركي الحمد، دار الساقى، بيروت، ١٥، ١٩٩٣، ١٢.

^٢ . ينظر: تمثلات الحداثة في ثقافة العراق، ١٥٦.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ١٣٣.

^٤ . شجر الغابة الحجري، ٦٨.

^٥ . شجر الغابة الحجري، ١٤٢.

^٦ . المصدر نفسه، ٤١٢.

^٧ . ينظر: المصدر نفسه، ٤١٢.

القصيدة الثورية ليست طلقة تقتل او قنبلة تنفجر، إنّ القصيدة الثورية، وعي يتغلغل في وعي الجماهير، والجماهير هي التي تمارس عملية التغيير^١.

وقد حدد الكبيسي مرحلة الستينيات لتكون مرحلة نزعة الثورية في الشعر العربي، بما في شعرها من سمات وخصائص تكشف عن روح ثوري كبير، يقول: " كانت الثورية مودة الستينيات- على المستويين التركيبي والأيديولوجي"^٢، وكشف عن سماتها في الفن والفكر في مستوياته الشكلية والموضوعية، كما انه ربط الشعر الثوري بأدونيس، فقد كان أدونيس في نظره ثورياً في شعره على مستوى الرؤية والنسيج^٣، وقد حدد الكبيسي سمات الشعر الثوري في الشعر العربي على نحو عام، وفي شعر أدونيس على وجه التحديد، بسمات هي: التعبير المباشر مع تقطيع الجمل، والخطاب الاعترافي، وخطاب لاقتات في التظاهرات الجماهيرية وسواها، وخطاب السرد المباشر، ونمط الإقرار ونمط ما يسميه بـ (المنشور السري)، وخطاب الدعاء الصوفي، ونمط السارد الراوي عن شخصية الآخر- الغائب، والحوار في ظل تخفي الشخصيات، والسرد القصصي^٤، وقد اورد امثلة من شعر أدونيس لهذا النمط من الشعر الجديد، ووصل في تحليلها الى ما اراده من ثورية أدونيس شعرياً.

٢. تيار الشعبية: يرى الكبيسي ان هذا التيار هو اساس من اهم الاسس التي استندت اليها حركة الشعر المعاصر، بعد الحرب العالمية الثانية، وهي محاولة لجعل الشعر شعبياً، وهو رده الى منبته الاصلي، وهو ذات الفرد- شاعراً او انساناً من عامة الشعب^٥، ومن سمات هذا التيار ان الشاعر يجعل شعره بسيطاً صادقاً في التعبير، قريباً من القارئ، متحدثاً اليه بلغة قريبة من مداركه، وعن اشياء تدور عليها^٦، وهو يرى ايضاً، ان الشعر إذا اراد أن يكون خلاقاً، يسهم في صنع المستقبل، انسانياً، عليه أن يكون شعبياً، ملتحمًا بواقع الجماهير، مجسداً آمالها^٧.

ثم اورد الكبيسي امثلة لهذا التيار في التراث العربي، نقل فيها ما اورده مُحَمَّد نجيب البهبيتي في الشعر العربي، وما أسماه بتيار الشعبية، ومثّل له بالوليد بن يزيد، وابي العتاهية والعباس بن الأحنف، ومن خصائصه، تيسير اللفظ وتقريب المعنى وتعميم الموضوع، مع الاحتفاظ بمستوى فني يليق بالشعر ومكانته السامية^٨، وبذلك

١. ينظر: في الشعر العراقي الجديد، ٣٨.

٢. سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٢٩.

٣. ينظر: سفر الالباء في الشعر والشعراء، ٢٩.

٤. ينظر: سفر الالباء، ٣٠، ٣١، ٣٢.

٥. ينظر: شجر الغابة الحجري، ٦٩.

٦. ينظر: المصدر نفسه، ٦٩.

٧. ينظر: المصدر نفسه، ١٢٨.

٨. ينظر: سفر الالباء، ١٨٥، وفي الشعرية العربية، ٣٢.

يكون الكبيسي قد وضع مفهوماً موسعاً لهذا التيار في الشعر ودوافعه ورسالته في المجتمع، ونماذجه في التراث العربي.

ثم تحدث عن اللغة الشعبية، وهي - عنده - ليست العامية بالطبع، بل هي عفوية التعبير وابتداع اسلوب الحكاية وازدحام الاحداث اليومية فيها^١، وانها من اهم سمات الكتابة الجديدة عنده، فهي تحول مهم في الشعرية وجمالياتها.

٣. القصيدة الشبيئية، او شعر الأشياء، أو شعر الشيء، وهو الشعر الذي يقوم على فكرة إنَّ الشعر ليس اكثر من كلمات تعبّر عن اشياء، الاشياء التي تكون العالم، فالعالم ليس الا اشياء، حية وجامدة، ساكنة ومتحركة، حتى الانسان ليس في حقيقته الا شيء من الاشياء التي تكون الوجود، الذي هو الآخر شيء، كما ان العدم شيء آخر^٢، واورد لهذا الشعر امثلة من الشعر الياباني القديم ولعزرا باوند ولريفاتير، وشعراء امريكيين واوروبيين كثيرين، تابع في شعرهم الاشياء، من الازهار والمياه والطيور والبيوت والمطر، واشياء الطبيعة الاخرى، والانسان والامكنة^٣.

ثم قدّم رؤيته المتعلقة بخصائص توظيف الاشياء في الشعر، وما يقدمه هذا الاسلوب من خصائص في الفن والمعنى، من إنَّ هذه النصوص لا تقدم نسخاً جديدة للواقع، أو تصويراً عن حقيقة الواقع بقدر ما تقدم احساساً بعمق الاشياء، وهو اسلوب يقوم على توظيف الرمز والاستعارة، وعلى المجاز المرسل، ويركز على ايقاظ حس حُبّ التفاصيل عند الانسان، في مواجهة الاشياء البعيدة عن الصورة الانسانية، من النبات والحيوان، ثم انه موضوع قديم يكرس شعرية القصيدة دائماً^٤. استثمره الكبيسي في التأسيس لرؤية نقدية لمشروع الشعر في العصر الراهن.

٤. الكتابة الجديدة، والشعر الجديد، والقصيدة الجديدة، وشعر اليوم، هذه مصطلحات لمفاهيم متقاربة على نحو كبير، استعملها الكبيسي للدلالة على نمط من الشعر المعاصر، فالقصيدة الجديدة عنده، هي قصيدة تطرح فهماً ووعياً فنياً وحضارياً جديداً، مغايراً لما طرحته القصيدة الخمسينية، بغض النظر عن شاعر القصيدة الجديدة، هل هو شاب بدأ في الستينيات ام شاعر بدأ في الخمسينيات؟^٥ أمّا حركة هذه هذه القصيدة، فقد اسمها حركة الشعر الجديد، وحدد لها الستينيات بدايةً ومنطلقاً،

^١ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٦٦.

^٢ . ينظر: سفر الالباء، ١٢١.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ١٢٣ وما بعدها.

^٤ . المصدر نفسه، ١٣٥.

^٥ . ينظر: في الشعر العراقي الجديد، ١٧.

وقال: إنها شكلت انعطافاً تاريخياً جديداً في مستوى الشعر، وشهدت تحولات فنية وفكرية جديدة، تتوافق مع التحول الفكري والحضاري لعالمنا اليوم^١.

ثم جاء ليصف الكتابة الجديدة، بقوله: هي كتابة ليست متعالية على الواقع، وحركة العصر، انها الكتابة والشعر الذي يتغلغل في اعماق الواقع، متفاعلاً مع حركة العصر واسلوب الفكر المعاصر^٢، وتوسع في فهم الكتابة الجديدة وفي علاقتها بالتراث وسماتها العامة، فهي تنطلق من حاجات الانسان وواقعه، متجددة من دون توقف، انسانية النزعة، لا تتعامل مع التراث بقديسية، وتبحث فيه عن التراث الثوري، والقيم المتحولة، وتسعى الى المستقبل^٣. وهو في حديثه عن القصيدة الجديدة ومرادفات هذا المصطلح يحدد لها زمناً هو زمنه الذي يعيشه، ويعددها من تحولاته وسمات الجمال الشعري فيه، ويعددها من منجزاته الثقافية والفكرية الحديثة.

اما مصطلح الشعر الجديد، فهو مطابق لهذه المصطلحات في مفهومها، بخصائصها وشعرائها وظواهرها الفنية^٤، ومثلها مصطلح شعر اليوم، بالمفهوم ذاته، وما رافقه من ظروف موضوعية وحضارية جديدة^٥. وقد نسبته الى المرحلة الزمنية التي يعيش فيها الكبيسي.

٥. رواية الحقبة: او " قصة الفترة الزمنية" اذ تعني بعرض صورة للمجتمع آنية وفي فترة معينة وخاصة في فترة الانتقالات، وهي تختلف في غاياتها وطريقة بنائها فتكون اقل شمولاً واكثر تعلقاً بالفترة الزمنية المعاصرة، أما شخصياتها فإنها تكتسب حقيقتها الانسانية، لتمثل مجتمع في فترة معينة فتجعل الاشياء نسبة وخاصة ومحدودة بالتاريخ، ويمثل هذا النوع في الادب العربي " عودة الروح " لتوفيق الحكيم، و" شجرة البؤس" لطفه حسين و" الرغبة" لتوفيق يوسف عواد^٦ وهو من مصطلحات الرواية المهمة؛ وهي الروايات التي حاولت أن تؤرخ لحقبة معينة، ووضع اجتماعي معين، وهي ظاهرة بارزة في الرواية العربية في السنوات العشر الاخيرة، وهي تلك الروايات التي تحاول أن تحصر البطل والاحداث في حقبة سياسية او تاريخية معينة^٧.

^١ . ينظر: المصدر نفسه، ١٧.

^٢ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ١٥.

^٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٥.

^٤ . ينظر: في الشعر العراقي الجديد، ٣٤.

^٥ . ينظر: في الشعر العراقي الجديد، ٢٩.

^٦ . ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥، ١٥١، ١٥٠.

^٧ . ينظر: النقطة والدائرة، ١٣٣.

٦. القصيدة المتأملّة: وهي قصيدة يبرز فيها الجانب الفكري والفلسفي، وهي نوع من الشعر الذي " يحمل الحكمة او يعبر عن فكرة"^١، ولا يعتني بالصياغة اللفظية والجمالية فقط، بل يحمل كثيرا من المواقف والافكار التي تطرح مواضيع الفكر بطريقة شعرية، وتتناول مواضيع الموت والحياة والانبعاث، والخلق وعقاب الانسان ومشكلاته، وعلاقته بالطبيعة والوجود^٢، واورد لهذه القصائد الفكرية الفلسفية المتأملّة امثلة من الشعر العراقي الرافديني القديم، وموضوع كلكامش وانكيدو والعالم الآخر، ثم اورد امثلة من الشعر العربي الجاهلي، لطرفة بن العبد وغيره، واشعار للصعاليك ولشعراء عباسيين، من امثال ابي نواس والمتنبي والمعري، يكشف من خلال قراءتها العميقة ما تحمل من فكر وفلسفة ورؤية للحياة والوجود^٣.

٧. الجسدية: وهي - عند الكبيسي- سمة من سمات النص الادبي الحديث، تقوم على تقديم الجسد في النص، وتكريسه، والانطلاق منه في الكتابة، والاحتفال به، وهي في الشعر العربي الحديث، تنبع من تخيل شاعري للجسد الآخر ومن الظمأ والحاجة الملحة اليه^٤، ومصدر الجسدية هو الادب الاوربي الحديث؛ فهي ضرب من العدوى (بـالغثيان) الاوروبي الادبي^٥. تأثر بها العرب فظهرت سمة في شعرهم وكتاباتهم الحديثة، وصار للجسدية من تهيمن على كتابته عند العرب.

٨. الادب العبقري والادب الرجعي: الادب العبقري والاديب العبقري، هما من تجاوزا حدود الزمن المحددة، وتمكنا، بالفن والفكر من الامتداد وتخطي الحقب المتعاقبة، وكونا اجابة على الاسئلة التي يطرحها الانسان في كل العصور^٦، اما الادب الرجعي، فهو الادب الذي يمثل استعادة زمن معين لم يعد له وجود، او موجود ولكنه راسب من رواسب التأريخ الماضي وليس مكانه التاريخ المعاصر^٧، وقد رشح رشح ملحمة كلكامش لتكون ادبا عبقريا خالدا على مر العصور ومختلف الامكنة، على الرغم من مرور آلاف السنين، فهي خالدة على مستوى الفن والفكر، طرحت صياغة ادبية عالية وفكر انساني عميق^٨.

٩. التسلسل: وهي خاصية في النص الادبي، يعرف بها، وهي النظام، وهي وجود ترتيب معين لوحدات، او متتاليات النص، مطرد بشكل متفاوت مما يشكل خاصية

١. المصدر نفسه، ١٠٩.

٢. ينظر: النقطة والدائرة، ١١٠.

٣. ينظر: النقطة والدائرة، ١١٨ وما بعدها.

٤. ينظر: المصدر نفسه، ٩١.

٥. ينظر: المصدر نفسه، ٩١.

٦. ينظر: الغابة والفصول، ١٠.

٧. ينظر: المصدر نفسه، ١٠.

٨. ينظر: الغابة والفصول، ١٠.

اساسية هي التسلسل^١، وهي التي تبني وحدة النص من خلال ترديد وحدات معينة فيه^٢.

١٠. الواقعية الانتقادية: وهي فكرة متعلقة بالشعر، يرى الكبيسي انها من سمات الشعر الجديد، يتصور اصحاب هذا الشعر ان كل شيء جاهز للشعر، والشعر قابل لان يحتوي كل شيء، كل تفاصيل الحياة والانسان، اليوميات العادية جدا، حتى التافه منها، ودافعها الفلسفي ان الانسان في هذا العصر، يمتلكه شعور بالقلق والاغتراب، يجعله لا يسلم بالموروثات الفكرية والمفاهيم المسلم بها^٣.

١١. الشعر الجماهيري: وهو مصطلح استعمله الكبيسي في سياق مناقشة اشكاليات الشعر العراقي الحديث، واشكالية التوصيل وعلاقة الشعر بالجمهور، اذ قال ان ثمة وهم في فهم الشعر الجيد، بانه الشعر الجماهيري، اي الشعر الذي يرضي الجمهور، ويتفاعل معه الجمهور بالتصفيق والاعجاب، اذا نفى ارتباط هذه القضية بجودة الشعر، وطرح فكرة الجمهور النخبوي وليس الجمهور العام غير الواعي بالشعر وجماليات، فالشعر الجماهيري هو الشعر الذي يلهب الجماهير غير المتخصصة المتذوقة لجيده، وهو ليس من الشعر الجيد بالطبع.

١٢. الطلائعية في الشعر: الطليعية "Avant Garde" وهو مصطلح عسكري يستخدم في الفكر السياسي والاجتماعي يراد به طليعة الجيش او الكتيبة المتقدمة فيه، وقد دخل هذا المصطلح الحقل الفني والادبي الغربي في ثلاثينات القرن التاسع عشر، ويراد به الحركات التي ظهرت في المشهد الثقافي بعد ان احدثت تغييرا اساسيا في البنى الفكرية والجمالية^٤.

و"يعرف بيرناردوت الطليعية كمصطلح فني بقوله: " كل طليعة هي اولا الانقطاع عن باقي الجيش ورفض كل نظام وسلوك مشترك" والاساس من هذا التعريف هو الانقطاع عن الماضي والحاضر وعن كل المكونات التي صنعت هذا الحاضر بكل سلبياته المختلفة"^٥ اما في الوطن العربي فقد ظهرت في اربعينات وخمسينات القرن العشرين والتي مثلت الحداثة آنذاك التي تسعى الى فردانية المثقف الساعي الى خلق يوتوبيا اجتماعية عبر محنتين: العاطفة الانسانية والنبرة الحقوقية او القانونية، ومنذ نهاية الثلاثينات برز صوت الجواهري وهو يتصدر المشهد الثقافي

^١ . ينظر: كتاب المنزلات، منزلة النص، ١١.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ١١.

^٣ . ينظر: في الشعر العراقي الجديد، ٢٣.

^٤ . ينظر: طرائق الحداثة، رايمند يليمز، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩، ٧٧.

^٥ . مفهوم الطليعية والتجريب في المسرح، الصديق الصادقي العماري، مجلة طنجة الادبية، العدد ٦٣، ربيع ٢٠١٧، ٢٠.

في العراق^١ والشعر الطلائعي -بحسب مفهوم الكبيسي- هو الشعر الذي لا ينفصل فيه الموقف الفني والادبيولوجي، ويرتبط بالسياسة والاجتماع والاقتصاد، وحركة العصر، والطبقات الاجتماعية ومشكلاتها وصراعاها الطبقي، وهذه الروح الطلائعية التي يتصف بها الشاعر، لا يمكن ان تكون وهماً قائماً في الذهن، ولا شكلاً مجرداً عن حاجة الناس الى الحرية^٢، بل هي موقف ايدولوجي يترجم عن طريق الشعر، ومن يريد أن " يتكلم بلغة القرن العشرين، ينبغي أن يحمل وعي هذا القرن، ويعبر عن حاجة أناس هذا القرن،... على أن يرتبط التعبير عن هذه الحاجات بأسمى درجات الفن، فالشاعر الحقيقي... يعمق وعي القارئ بالواقع وبالثورة"^٣ فالشعر الطليعي مرتبط بالانسان والواقع ومعبرا عن حاجاتهم.

قد ساعدت مجلتا (الآداب وشعر) في رواج هذا الشعر؛ من خلال تبنيهما قضية الشعر الطليعي في الخمسينيات، وعملهما على العناية بالشعراء الطليعيين في اقطار البلاد العربية كلها، وفي طليعتهم شعراء العراق الطليعيين^٤، مما ساعد في انتشار هذا الاتجاه في الكتابة الادبية والشعر منها على نحو خاص.

١٣. الشعارية: وهي سمة في الشعر تكون فيه عندما تستهلكه الشعارات، ويقوم على النزعة الخطابية والاحتفالية، ويكون تحريضاً، أنياً، لان بريقه ينطفئ، بعد ان تتجاوزه الاحداث، فيصبح نوعاً من الوثائق^٥، وهذا ما اكد عليه الكبيسي عندما قال: " ثمة باصرة أو رؤيا مستقبلية تحذر الشاعر من الوقوع في ما هو فان.. فمقتل الشاعر والفن عموماً هو الثرثرة او السقوط فيما هو ظرفي طارئ، أي أن يكتفي الفن بأن يؤدي دوراً مرحلياً. مرتبطاً بالحدث وحسب ثم يصير بعده عبئاً على الادب وتاريخه الذي هو تاريخ الامة، لا أن يوجد ويرسخ قيماً ومواقف وجدانية وفكرية وجمالية لا تزول بزوال الحدث"^٦ وهذه النزعة الشعارية في الادب هي احد مصاديق مصاديق الادب الثوري.

وقد مثل لهذا المصطلح بشعر سليمان العيسى، وتياره القومي الثوري الوجدوي في الشعر، وكيف استهلكته (الشعارية) وصار مجرد وثيقة لثار العروبة ووجدتها^٧، محلاً قصائده التي يزعم انها تحمل هذا الاتجاه في الكتابة.

^١ . ينظر: تمثلات الحداثة في الثقافة العراقية، ٦١، ٦٢.

^٢ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ١٣.

^٣ . شجر الغابة الحجري، ١٣.

^٤ . ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ٦٥٠.

^٥ . ينظر: النقطة والدائرة، ٥٤.

^٦ . المصدر نفسه، ٥٧، ٥٨.

^٧ . ينظر: المصدر نفسه، ٥٤.

ومن شعراء هذا التيار ايضاً (كمال ناصر يوسف الخطيب، وعلي الجندي، وعلي الجلي، وممدوح عدوان، وسامي مهدي، وحמיד سعيد، و خليل الخوري، و خليل حاوي)^١

١٤. الشعر القصصي: وهو " قسم من اقسام الشعر الغنائي تتحقق فيه عناصر القص والحكي والحرص على وضع اطار قصصي للقصيدة، وعلى هذا يتمثل فيه ايضاً قدر من وحدة الحدث ونمو الشخصية"^٢ وهذه العلاقة بين الشعر والقصة هي علاقة قديمة، اذ ان كل نص شعري هو عبارة عن حكاية، و " الشاعر القديم ترسل - فيما ترسل- من تقنيات لعرض تجربته في ذلك الشكل الذي اقترب فيه من صيغة الحكي، والانسان بشكل عام يتحدث عن اخباره وانجازاته اليومية رحلاته في شكل حكي قصص يراعي فيها الترتيب الزمني احياناً، وعرض الشخصيات المشاركة في هذه الاحداث"^٣. وقد استعمل لكبيسي هذا مصطلح للدلالة على شعر تداخل فيه السرد والشعر، وطالت القصائد، وصورت قصصا كثيرة احتاج فيها الشاعر الى آلاف من الابيات، وتجاوز فيها القافية، وجعل النظم حراً، وهي قصائد تشبه المطولات، تقدم صيغة قصصية في اطار الشعر^٤.

١٥. العصرانية، وهو مصطلح نقدي يعني به الكبيسي التوهم عند المبدعين والكتاب بان كل ما يصل الينا هو معاصر ومناسب، وهذا من قبيل الخيال، ومن اوهام النقد الادبي العربي، الذي صارت -فيه- الظاهرة النقدية اشبه بظاهرة (الموضات) التي جعلت النقد العربي فريسة المناهج الحديثة بغض النظر عن مناسبتها للواقع من عدمه، واصالتها وقدرتها على قراءة النصوص العربية^٥.

١٦. الوضع التخيلي، وهو شرط من شروط الادب عند الكبيسي، من دونه لا يوجد ادب، وهو من شروط الادب عند النقاد العرب القدماء، امثال القرطاجني، والسجلماسي، وابن سينا^٦، وحدده الكبيسي في النثر العربي في الادب الخرافي، وفي وفي ادب الرحلات الخرافية الى الفردوس او الى الجحيم، مثل (رسالة الغفران ورسالة الزوابع والتوابع) وغيرها من الكتابة^٧، ثم صار مصطلح الشعرية - فيما

^١ . ينظر، المصدر نفسه ٦٠.

^٢ . جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، لونجمان، مصر، ط١، ٢٠٠٠، ٢٨٠.

^٣ . تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ١٤٩.

^٤ . ينظر: الغابة والفصول، ٣٧.

^٥ . ينظر: النقطة والدائرة، ١٣١.

^٦ . ينظر: جماليات النثر العربي، ٢٧.

^٧ . ينظر: جماليات النثر العربي، ٢٨.

بعد- هو المصطلح الجامع لكل شروط الادب، التي من ضمنها التخيل^١. فهو سمة الخيال في الكتابة الادبية وخاصيتها التي تجعل من الادب ادباً.

ثانياً: مناقشة الافكار.

١. افكار النقد الادبي:

طرح الكبيسي افكاراً في الادب والنقد تحمل مرجعية ذاتية في الحكم النقدي ورؤيا خاصة، اذ تناول علاقة الناقد بالمبدع من حيث كون المبدع مصدر للمعلومات النقدية المتعلقة بنصه الابداعي، وهل بإمكان الناقد الادبي ان ينتفع من البيانات والاشارات والمعلومات التي يقدمها المبدع عن نصوصه المكتوبة؟ يرى الكبيسي ان الناقد بإمكانه ان ينتفع من هذه المعلومات والحقائق لكن ليس للدرجة التي يصير فيها الناقد ضحية للكاتب نفسه، في احياءه او رؤيته وتصريحاته، وعليه ان يكتشف رؤيته عن النص من خلال النص نفسه، وينتفع من اللقاءات والندوات والحوارات والاستفتاءات التي يطلقها الكاتب، من دون ان تكون مسلمات يقتنع بها كليا^٢

ثم تناول مشكلات النقد الادبي، والنقد القصصي على وجه الخصوص، وحدد من مشكلاته، غياب المنهج، وغياب الرؤية النقدية الخاصة النابعة من الفعالية القصصية العربية، وعلاقة هذه الفعالية بتطور الابداع القصصي العالمي، وركز على مشكلات النقد القصصي، وهي اشكالية المنهج، واشكالية المصطلح، وتخطب الناقد بين وعيه الاجتماعي وحسه الفردي الخاص^٣

ومن افكار النقد المهمة التي طرحها الكبيسي، فكرة المنهج النقدي المناسب لقراءة الرواية العربية، وانطلق من خصوصية الاعمال الروائية العربية، على الرغم من كون هذا النوع الادبي جاء من تأثير الادب الغربي الحديث، فانه يحمل من خصوصية الثقافة العربية في محتواه وشكله كثيراً من الاختلافات.

ثم انه تناول فكرة من قال بوجود انواع ادبية عربية قديمة مشابهة الى الرواية الحديثة على نحو كبير، كالأساطير والحكايات والقصص التي تعد جذورا للقصة والرواية العربية الحديثة، فانه يدعو الى ضرورة وجود منهج نقدي مناسب للرواية العربية، خاص بها، منهج ينبع من خصوصية الثقافة العربية وواقعها، يستطيع النقاد

١ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٧.

٢ . ينظر: النقطة والدائرة، ١٣٢.

٣ . ينظر: النقطة والدائرة، ١٣٢.

بواسطته من قراءة النصوص العربية القراءة المناسبة التامة، التي تكشف خصوصية الابداع العربي^١.

ومن افكاره في النقد العربي، ما اسماء بوهام المباحكات القرائية، وهي محاولات يقيمها الناقد العربي، ليجد تشابها وتقاربا بين عمل ابداعي اوروبي وعمل ابداعي عربي، ويحاول اكتشاف التشابه بينهما، مثل محاولة كشف التقارب بين روايتي (الظالمون) لعبد الرزاق المطلبي و(أرض الله الصغيرة) لأرسكين كالدويل^٢.

ثم تناول فكرة النقد الاكاديمي، ومشكلاته، والبحث الاكاديمي، ووصفه بانه مجرد ملاحظات ونقدات ذوقية لا يعتد بها كثيرا، ولم يعد يفي بالحاجة الماسة اليه؛ لان التاريخ والبيوغرافيا استغرقا معظم البحث والدراسة فيه^٣.

ثم تناول - على نحو من التفصيل- فكرة الثبات والتغيير في الفكر العربي، ولا سيما ما يتعلق بجانب النقد منه، وتناول مشكلات الفكر التي جعلت من النقد جامدا وحركته بطيئة، ومنها مفهوم العربي للمدارس الادبية والنقدية، وفكرة المدرسية نفسها لم تكن محددة المفهوم، مثل الواقعية وغيرها من المدارس، ليس هناك مدارس محددة المعالم بل هناك اتجاهات في الادب، ثم ان هذه المذاهب والمدارس والاتجاهات الادبية عندما وصلت الى العرب وصلت متأخرة، في الاربعينيات وما بعدها، بعد ان كادت تطوى في العالم الغربي، ثم ان احتفاء المثقف العراقي بالتراث قد حرمة من التلاحق مع الادب الغربي ومنجزاته الكبيرة^٤.

٢. افكار الشعر

تحدث الكبيسي على فكرة الشكل الشعري، ووصفها بوصف غريب بعض الشيء؛ وقال ان الحديث فيها هو الحديث في مسألة ميتة^٥، وانكر على الشعراء الرواد والنقاد عنايتهم بقضية الشكل الشعري في مناقشة مسألة الريادة في الشعر الحر، وحاول الكشف عن قضايا اهم من الشكل الشعري في مناقشته للريادة وظروفها وتحولات الشعر في ايامها، وهي المظاهر التركيبية واستعمالات اللغة وترتيب الكلمات والخطاطة العروضية والتنغيم الموسيقي وموضوعات القصيدة الجديدة^٦.

١ . ينظر: المصدر نفسه، ١٣٠، ١٣١.

٢ . ينظر: المصدر نفسه، ١٣١، ١٣٢.

٣ . ينظر: النقطة والدائرة، ١٣٢.

٤ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٧٥.

٥ . ينظر: كتاب المنزلات، منزلة القراءة، ٧٧.

٦ . ينظر: المصدر نفسه، ٧٧.

ثم تحدث على فكرة الوزن واهميته في الشعر، وقال ان الشعر القديم الاول الذي وصل الينا لم يكن يخضع الى صيغة محددة واضحة في الوزن، والغالب فيه ان لكل شعر وزنه الخاص، او نظامه التأليفي الخاص، فالشعر السومري – البابلي يعتمد النبر والبناء المقطعي، والشعر العبري والحبشي والسرياني له نظامه الخاص ايضا، وان الشعر القديم يعمل على تحقيق شروط الشعرية بصيغ متعددة، ايقاعية ومجازية وتركيبية، وليس بشرط الوزن فقط^١.

وتناول قضية الفكر في الشعر، واتخذ لها الشاعر ذي الرمة مثالا، في كشف اثر البيئة في تكوين الشاعر فكريا، وقال ان ذا الرمة يعيش في نجد، وهي صحراء داخلية صعبة، تستوطنها قبائل عدنانية، في مواطن غير صالحة للعيش، جعلت الناس فيها تضر الى التنقل كثيرا، ولا سيما الشعراء منهم، والانتقال الى الحواضر والمدن، والاتصال بولاية الامر فيها، والتأثر فيها فكريا، وهذا اتضح في شعر ذي الرمة، فكريا وسياسيا ومن ناحية المبادئ والقيم عنده، وكل بنائه الفكري بسبب بيئته التي نشأ فيها^٢.

^١ . كتاب المنزلات، منزلة النص، ١٥٨، ١٥٩.

^٢ . ينظر: ذو الرمة، دراسة ونقد، ٦.

المبحث الثالث

مرجعية الاجراء النقدي

يتناول هذا المبحث مرجعيات القراءة الذاتية في خطاب طراد الكبيسي النقدي، اذ تتضح آثار المورد الذاتي في فكره النقدي، في قراءته لحالة الاجيال الشعرية وتحولاتها وسمات الكتابة فيها، وهذه هي القراءة العامة، الخارجية، وهي تتناول مرحلة او جيل ادبي بالمجمل، ثم القراءة الخاصة، في نصوص وكتاب محددين.

اولاً: القراءة الخارجية:

١: قراءة الاجيال الشعرية:

اخذت الاجيال الشعرية مساحة وافية في فكر الكبيسي، اذ تناول موضوع الاجيال من نواح عدة، من ناحية شعرية النص في تلك المرحلة، والتوجه الفكري لشعرائها، وخطابهم الثقافي العام، وانجازهم في مجال الانتاج الادبي العام، كاشفاً تحولات العصر الفكرية والثقافية، فضلاً عن تناوله الظرف السياسي الذي يؤثر حتماً في كل جيل أدبي يمر به، الذي- بدوره- ولّد تمايزاً بين الاجيال الادبية، تبعاً للظروف التي يعيشها الكاتب، فتشكل لديه دوافع نفسية وحاجات للكتابة في هذا المضمون او ذاك، وبهذه الصيغة الكتابة او تلك. والكبيسي في هذا التتبع الزمني والفني لمرحلة معينة يكون قد استخدم المنهج التاريخي والفني في قراءاته، الا ان هذا المنهج لم يكن متخذاً شكله الدقيق كما في الدراسات الاكاديمية مثلاً التي تناولت تطور الشعر العراقي الحديث، كما فعل جلال الخياط في (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) وما فعله علي عباس علوان في (تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤية وجماليات النسيج)، انما اتخذ من المنهج ما يتلائم وقراءته النقدية، ففي قراءته للمشهد الشعري الستيني مثلاً تتبع الموضوع تاريخياً وفنياً، فضلاً عن قراءته لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب فقد جاءت الدراسة بقسمين الاول تاريخي، والاخر فني^١، كل هذه التفصيلات سنقف عليها في هذا المبحث.

وقد جاء تقسيم فقرات المبحث لقراءة الاجيال على وفق الزمن، فكل جيل له حدوده الزمنية الافتراضية، بحسب تسميات الكبيسي له، وتقسيماته التي هي:

^١ . ينظر: الخطاب النقدي عند طراد الكبيسي، ٦٠، ٦٤.

١: جيل الرواد: استغرق الكبيسي في قراءة هذا الجيل، من ناحية القيمة والابداع والريادة، وتناول خطاب رواده الشعري بنحو من الفحص والتحليل والقراءة، وبالتتبع التاريخي لمرحلة الرواد من الناحية السياسية والاجتماعية والثقافية، ليبين ظرف ولادة هذا الجيل الذي حقق انعطافاً كبيراً في الجانب الفني للشعر العربي، باحثاً في اسباب ظهور الشعر الحر، ودوافعه، فهو يرى إنَّ الاحداث السياسية كانت قاسيةً بعد الحرب العالمية الثانية، والقوانين العسكرية محيطةً بالفنان وحياته، فكان طبيعياً أن يتخذ الصراعُ الادبيُّ طابعَ العنف والتأرجح بين السلب والايجاب^١، كما أنَّ هذا الاضطراب في الحياة السياسية، ضيق من فرص ازدهار مشاريع هذا الجيل، بل كانت ثورة تموز ١٩٥٨، قد شغلت الناس بالسياسة، وشغلت جبهة المثقفين، وكان نتيجة لهذه الظروف مغادرة كثير من المثقفين بلدهم، ليستأنفوا مشروعاتهم الخمسيني في مكان آخر، كما فعل عبد العزيز الدوري وعبد الجبار عبد الله وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وعلي الشوك، وغيرهم^٢، وقد تكون هذه نتائج سلبية لظروف واجهها هذا الجيل التنويري المهم، أمَّا النتائج الايجابية، فقد تمثلت في بحث الفنان عما يعبر عن طموحه في الحياة المترفة، فوجد في الشعر الحر ما يحقق له هذا الطموح، فضلاً عن اقبال الذهنية العربية على الآداب الاوربية، ودراسة احدث نظريات الفلسفة والفن^٣، اذ اجتمع التحول الذاتي لدى جيل الرواد، والظروف العامة في البلاد، وانفتاح الحياة على مجتمعات غربية مهمة، فأنتج حركةً شعريةً جديدةً، حققت صدىً ملحوظاً في الساحة الفنية.

ثم وقف الكبيسي على اهم مميزات الحركة الجديدة في عام ١٩٥٤، وهي:^٤

١- اشتعال الروح الرومانسية وانطفائها، اذ انتج هذا الجيل اقوى عطاءات الروح الرومانسية، التي اثرت على نحو كبير في تغيير الصيغة الثقافية للمجتمع والادب، تمثلت في مجاميع شعرية وهي (خفقة الطين، ملائكة وشياطين، أزهار ذابلة، عاشقة الليل، شظايا ورماد، المساء الاخير، قصائد عارية، اغنيات ليس للآخرين)، اذ افرغ هذا الجيل جلَّ ما لديه من روح رومانسية في انتاجه الشعري هذا، ثم انطفأت تلك الروح، وجاءت مرحلة الواقعية الجديدة، وولدت معها (أباريق مهشمة) و(الاسلحة والاطفال)، وكثير من قصائد السياب وكاظم جواد، وزهير احمد ومحمد جميل شلش، وسعدي يوسف، وغيرهم.

١ . ينظر: في الشعر العراقي الجديد، ٥.

٢ . ينظر: تمثلات الحداثة في ثقافة العراق، ٥٥.

٣ . في الشعر العراقي الجديد، ٥، ٦.

٤ . ينظر: المصدر نفسه، ١١، ١٤.

- ٢- الاهتمام بالحدث، فقد كان الشعراء يعتقدون به كثيراً، سواء أكان السبب هو التحرر من الديباجية القديمة، أو التعبير عن روح العصر وما ينتاب الناس من نوازع الغضب والقلق واليأس.
- ٣- اعتماد التكرار في بناء القصيدة، سواء أكان لمسايرة التطور الجديد في الاساليب الشعرية أم كان عشوائياً.
- ٤- انتجت هذه المرحلة أكثر المطولات الشعرية، مما اسموه بالملاحم والقصص الشعري.
- ٥- الاهتمام بالحادثة الداخلية، وخلق التوتر النفسي حولها، إذ يعتمد الشاعر على توزيع الحادثة على ازمان مختلفة، كما هو بيّن عند بلند الحيدري.
- ٦- الاهتمام بوحدة القصيدة ونموها العضوي.
- ٧- الاهتمام بالمونولوج الداخلي، والموقف الدرامي اتجاه الحياة، فضلاً عن اعتماد طريقة السرد القصصي وإدارة الحوار.

ووقد درس الكبيسي وجود الموروث العربي في مرحلة الرواد، متقصياً نصوص الرواد، وحاكماً عليها، وقال في هذا: " وإذا تقصينا بتعميم كبير - الموروث العربي في شعرنا الجديد في الخمسينيات نجده يكاد يكون محدوداً مقصوراً على ما يلهم من مواقف اجتماعية وسياسية، ويصح دلالات ورموز لها " ^١ إلا إنه يوجه اسباباً دعت لاستدعاء الموروث العربي، ويناقشها، وهي " ظروف المرحلة الخمسينية، وهي مرحلة تميزت بتصاعد النضال الوطني والقومي ضد الاستعمار والصهيونية، والانظمة الرجعية والاقطاعية، والبرجوازية الكومبرادورية، وقد كان انشغال الشاعر وتوجهه الكفاحي هذا محدداً لنظرته الى التراث، واستلهم قيمه ورموزه النضالية والروحية والمادية، الموظفة اساساً لخدمة القضية هذه" ^٢، وقد جاء تركيز الكبيسي في هذا الصدد في شعر شاعرين من الرواد، هما السياب والبياتي، إذ تناول طبيعة وجود التراث العربي في نصوصهم أكثر من غيرهم من الشعراء، وكيف جاء النص التراثي في شعرهم، سواء اكان اقتباساً أو تضميناً ^٣، وقد اوضحنا ذلك في الفصل الاول من هذه الرسالة.

ولم تقتصر دراسة الكبيسي لجيل الرواد على تمظهر التراث العربي في شعر هؤلاء فحسب، بل حظي -عنده- كل من السياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري بدراسات خاصة في هذا الشأن، سواء أكانت في فصول متناثرة في كتبه،

^١ . التراث العربي، ٤٤، ٤٥.

^٢ . المصدر نفسه.

^٣ . المصدر نفسه، ٥٠، ٤٥.

او كما فعل مع البياتي، بإصدار كتاب يتناول وجود الاسطورة في شعره، تحت عنوان " مقالة في الاساطير، عبد الوهاب البياتي أنموذجاً" الصادر في عام ١٩٧٤ .

اما عن التجديد الشعري في تلك المرحلة، فقد حكم عليه الكبيسي بأنه تجديد تجريبي، فكان كل شاعر يجرب، محاولاً أن يختط لنفسه طريقاً متميزاً يضاهي به قوة المحافظين على النظام التقليدي، وهذه المحاولات كانت تدور حول اهداف رئيسة ثلاثة ركز عليها الرواد، وحاولوا الخروج عليها، وهي:

١- الوحدة العروضية المستقلة للبيت الشعري.

٢- وحدة القافية في القصيدة.

٣- البنية اللغوية التقليدية.

فجاء التغيير بما يأتي:

١- اعتماد وحدة التفعيلة المكررة غالباً.

٢- الغاء وحدة القافية.

٣- تغيير البنية اللغوية، سواء بالاعتماد على لغة قريبة من الكلام المحكي، او تغيير البنية النحوية - التركيبية.

٤- اعتماد البنية التصويرية معادلاً موضوعياً للفكرة او الحدث.

٥- الاهتمام بالوحدة الموضوعية، ونمو القصيد العضوي في بناء هندسي متقصد لا يخلو من عفوية وبساطة^١.

والكبيسي يرى انه قد كان في تلك المرحلة عوامل مهمة تدفع بالشاعر الى التغيير، منها ما هو متصل بالشاعر نفسه، متعلق بالتكوين الثقافي والاجتماعي والفكري له^٢، ومنها ما هو متعلق بالمجتمع، او المحيط الثقافي الذي يعيش فيه، اذ " كان الهم الثقافي- الابداعي، رديفاً او مدمجاً في الهم الاجتماعي- السياسي، فقد كان المجتمع كله يخوض معركة تحرره، سياسياً واجتماعياً وثقافياً، ولم يكن بالإمكان ، بأي حال، أن تكون الثقافة والابداع بعينين عن المعركة بأي معيار كان، على المستويين العام والخاص"^٣، فضلاً عن التقاء الطرق بين العالم الغربي والاديب العراقي، اذ واجه دخول المذاهب الفلسفية والاجتماعية والادبية، ورأى عالماً متحركاً جديداً، ساعده في انشاء ادب جديد، وشعر جديد يتناسب

١ . المنزلات، منزلة النص، ٤٣، ٤٢.

٢ . ينظر: المنزلات، منزلة النص، ٤٢.

٣ . المصدر نفسه، ٤٧.

وطبيعة الحياة الجديدة،^١ ولا ننسى إن الكبيسي كان شاعراً، ومواكبا لتلك الأحداث، منغمساً فيها.

ولم يقتصر الكبيسي في تقديم فهمه لحركة التجديد في الشعر، بل ناقش آراء شعراء ونقاد معاصرين كثيرين في هذا الشأن، وقدم فهمهم لحركة الشعر إلى جنب فهمه الخاص لها، إذ تطرق إلى فهم صلاح عبد الصبور، الذي يرى إنَّ المهم في حركة التجديد هو الطابع الادائي والاسلوبي، والتعبير عن حساسية العصر، وليس تغير قواعد العروض أو الشكل الشعري^٢.

أمَّا خليل حاوي، فقد اورد له الكبيسي رأيه في موضوع الحداثة في القصيدة من الجانب الفكري ايضاً، في أن " تلتفت الى الواقع اليومي والواقع المعاش، ولكنها ليست واقعية مسطحة، تقف عند حدود هذا الواقع، بل تنفذ عبر هذا الواقع الى اعماق النفس الانسانية"^٣، وقد ايده الكبيسي في فكرته هذه بطبيعة الحال.

وأمَّا البياتي، فيرى ان للتجديد ملامح كثيرة، أولها: البحث عن ملامح الانسان المشتركة في الازمان، والآخر: على أن لا يقتصر التجديد على العروض، بل يجب ان يكون الشعر العربي فناً مستقلاً يحمل اهدافاً وغايات، وليس شعراً غنائياً ذاتياً فحسب^٤، بينما نقل الكبيسي عن موقف ادونيس في هذا الشأن، الذي اعلن عن تمرد القصيدة الحديثة على الذهنية التقليدية التي تجعل من الشعر القديم أنموذجاً لكل شعر يأتي بعده، ويتمثل ذلك التمرد في الجانب الفني واللغوي^٥.

ولم يقتصر حديث الكبيسي في تلك المرحلة حول التجديد في الشعر، فقد اشار الى الثورية التي انطلقت في مرحلة الرواد، ويريد بالثورة ذلك الاندفاع الكبير الذي احده المثقف في الفن والادب، ولم يقتصر الامر على الشعر بل جاء ذلك التغيير ليلاص جميع ميادين الفن، بما فيها: القصة والرواية والمسرح والسينما والموسيقى والفلسفة والادب والسياسة والاجتماع، ثورة لم تشمل الاشكال بل جاءت لتشمل الاشكال والافكار والموضوعات^٦.

^١ . ينظر: الغابة والفصول، ٥٣، ٥٢.

^٢ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٥٩.

^٣ . المصدر نفسه، ٥٨.

^٤ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٥٨.

^٥ . ينظر: المصدر نفسه، ٥٨، ٥٧.

^٦ . ينظر: الغابة والفصول، ٦١، ٦٠.

ان اشتغال الكبيسي المتوجه الى مرحلة الرواد هو اشتغال مائز وكبير، حاول فيه الوقوف تحولاتهم الفنية والاسلوبية، وانساقه العامة والخاصة، وظروف نشأة هذا التحول الادبي والثقافي الكبير، ومسألة الريادة والجانب التأريخي لحركة الشعر الحر وما رافقها، بانياً خطابه النقدي في هذا كله على مرجعية الذات، وتجربته في الشعر والنقد والثقافة.

ثانياً: جيل الستينيات: بدأ حديث الكبيسي عن ذلك الجيل في التحديد الزمني، فقد صرح بأن هذا الجيل " لم يبدأ ... من منتصف العقد كما يذهب البعض، بل من اوله، وبعد ثورة ١٩٥٨ مباشرة، لما احدثته من تغيير في بنية المجتمع، وما انفتح من افاق ثقافية، وعلى الرغم من الفوضى والتطاحن السياسي في مدة حكم عبد الكريم قاسم وبعد سقوطه، فإن هذه المرحلة قد اثرت كثيراً في حركة الثقافة، وكانت لهما انعكاساتهما على الثقافة والمثقف، الا أنَّ الحقيقة هي أنَّ الدفعة الاولى من جيل ١٩٦٠، كانت تبحث عن مشروعها الشعري التجريبي الخاص، وسط الفوضى والعماء، وهيمنة جيل الرواد والخمسينات"^١.

وقد انصب اهتمام الكبيسي في حديثه النقدي عن هذا الجيل، كونه احد افراده اولاً، والسبب الآخر، هو أنَّ هذا الجيل كان حافلاً بالتقدم الثقافي والادبي، وقد جاء تقسيم دراسة هذا الجيل على وفق عناصر وافكار طرحها الكبيسي في خطابه النقدي، وهي:

أ- مصادره الثقافية: لم يولد أي جيل في الوسط الفني والثقافي من فراغ، بل يجب أن تكون هناك عوامل ومصادر ساعدت في انبثاقه، وقد جاء في مقدمة تلك المصادر الثقافية الآتي:

اولاً. جيل الرواد والخمسينات، اذ يرى الكبيسي أنَّ " معظم جيل الرواد والخمسينات لهم عطاؤهم ووجودهم الفاعل في الساحة الثقافية... ولا يستطيع احد أن ينكر (تلمذته) على هذا أو ذاك، بهذا القدر، أو ذاك، من جيل الرواد والخمسينات"^٢، وهذا العطاء امتد ليكون جيلاً جديداً، بروى وافكار جديدة، تسعى نحو التغيير فـ " ليس صحيحاً القول بأنه (لم يكن للستينيين في العراق آباء)، فلم يولد الستينيون سفاحاً.. وأصولهم تدل على (بنوّة) لهذا الشاعر أو ذاك من الشعراء الرواد والخمسينيين، وبالذات السياب والبياتي وسعدي يوسف وأدونيس وصلاح عبد الصبور.. بل يمكن القول أن تأثير أدونيس في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات كان

^١ . المنزلات، منزلة النص، ٤٩.

^٢ . المصدر نفسه، ٥٠.

واضحاً ومباشراً في عدد غير قليل منهم"^١، وإلى هذه الرؤية ذهب سامي مهدي عندما قال بأن " شعراء هذا الجيل بدأوا يقدمون منجزهم الشعري ويطرحون مفهوماتهم، ويدعون إلى تعميق التحول الذي بدأه جيل الرواد"^٢.

٢. النكبات والثورات، إذ وُلد ذلك الجيل من رحم الانقلابات والثورات التحريرية، الثورة الفلسطينية، وثورات التحرير العربي في الشمال الافريقي، وثورات التحرير في امريكا اللاتينية (ثورة جيفارا)^٣، فضلاً عن هزيمة حزيران ١٩٦٧، وافكار اليسار الاوربي، وثورات الطلبة والشباب وحركة البييتكس، وعودة التروتسكية، واعادة قراءة الدادائية والسريرية، وانتشار (السارتريّة)، وخيبات الامل في الاحزاب والثورات وغيرها، فمن هذا (الخراب الجميل) كما يصفه ادونيس وجد الستينيون انفسهم، وكان الأجدر بهم أن يُنتجوا عالماً جديداً، إذ اجتمع جميع ادباء البلد على اختلاف منازعهم واصولهم ومواطنهم واتجاهاتهم السياسية والثقافية على رسم المشروع الستيني، ذلك المشروع العربي الذي لم ينفرد به بلد دون اخر^٤، فالحروب والثورات ترسم نتائج سلبية وايجابية على المجتمعات، ونتاج هذا الجيل كان من ايجابياتها الاولى، إذ وُلد بعد مخاض عسير مرّت به البلاد.

٣. انتشار الصحف والمجلات والمقاهي الثقافية، إذ " شهدت حقبة (الستينات) ما لم تشهده أي حقبة من ازدهار السوق الثقافي: كتب ومجلات تغصُّ بها المكتبات والارصفة، والعربات بأرخص الاثمان! مما هو (مُحرّم) و (غير محرّم)"^٥، وكانت تلتقي تجمعات المثقفين في مقهى (البلدية)، وواكب ذلك صدور مجلة (الكلمة) ١٩٦٧^٦.

وقد قدمت تلك المقاهي ما لا تستطيع تقديمه المؤسسات والاتحادات الادبية والتجمعات الثقافية، فكانت الارض التي تنطلق منها معالم الادب الجديد واخذ طريقه الى الحياة الثقافية^٨.

١ . المنزلات، منزلة النص، ٥٦.

٢ . الموجة الصاخبة، ٢٧.

٣ . ينظر: المنزلات، منزلة النص، ٥٠.

٤ . ينظر: المصدر نفسه، ٥٧.

٥ . ينظر، المصدر نفسه ٥٠.

٦ . المنزلات، منزلة النص، ٥٧.

٧ . ينظر، المصدر نفسه، ٥٠.

٨ . الموجة الصاخبة، ٣١.

ب- القصيدة الستينية: تناول الكبيسي القصيدة الستينية ضمن دراسته لهذا الجيل، إذ اعطاها مساحة واسعة، ودرسها من ناحية الشكل والمضمون، فضلاً عن نماذج لشعراء ستينيين^١، قد اطلع عليها وحللها بمناهج نقدية مختلفة، ليقف على قراءة عامة للنص الستيني، وكان من بين القضايا التي اكد على وجودها في قصائد هذا الجيل، هي:

١. المضمون، اختلفت مضامين القصيدة الستينية مع اختلاف توجهات الشعراء الثقافية والسياسية، إلا أنَّ جوهر القضية التي يدافع عنها الاديب ظلَّ واحداً: تحرير الامة من الاستعمار، والمجتمع من التخلف، والفرد من الاضطهاد، والوطن من التجزئة، والمرأة من التقاليد التي خلقها المجتمع الذكوري، والمتقف من المصطلح القديم^٢، فضلاً عن اشتراكهم في ابراز الملامح القومية للشخصية العربية، وابرار خصائص البيئة المحلية والقومية للوطن والمواطن العربي، وربط هذه الخصائص بنضال الانسان^٣، وبالتالي فإنَّ القصائد اخذت " تميل الى اغناء القارئ بالرؤيا والافكار التي تساعد على تكوين موقفه الخاص من الاشياء التي تجابهه"^٤ تجابهه

٢. اللغة، لم تكن لغة الستينيين واحدة، فقد كانوا شديدي الحرص على أن تكون لكل واحد منهم لغة خاصة وجديدة، قادرة على استيعاب تجاربهم الجديدة، فكان ثمة تباين واضح في لغاتهم، مثلاً، لغة فاضل العزاوي جاءت لغة بسيطة تقترب من الكلام المحكي، أمَّا خالد علي مصطفى وحמיד سعيد عبد الامير معلة فقد تمسكوا بالفصاحة العربية مع بعض الاقتراب من لغة الموروث، ومنهم من يجمع بين البساطة والفصاحة القوية^٥، وهذا التباين جاء نتيجة انشقاق عملية التجريب على منحيين مختلفتين اولها: هادئ ورصين، ينطلق من داخل العمل الابداعي، ويحترم التراث، ويتواصل معه، ويعده رافداً اساساً له، والآخر: جانح متطرف مقحم على العمل الابداعي من خارجه، وينطلق من قطيعة مع التراث ومجاراة الاعمال الابداعية الاجنبية^٦، فجاءت لغتهم مختلفة باختلاف تطلعاتهم وميولهم، إذ حاول اصحاب المنحى الاول "أن يكتبوا شعرهم

١ . ينظر: النقطة والدائرة، ٥٧، ٤١.

٢ . ينظر: النقطة والدائرة، ٤٨.

٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٥.

٤ . المنزلات، منزلة النص، ٥٠.

٥ . ينظر: المنزلات، منزلة القراءة، ٥٥.

٦ . ينظر: الموجة الصاخبة، ٢٣٢.

بلغة استعارية غير اللغة السياقية الواضحة التي كتب الرواد بها أشعارهم"^١، تمثلت هذه اللغة عند خالد علي مصطفى؛ فجاءت قصيدة (ملاحم الصحراء) المكتوبة ١٩٦٤ لتمثل أنموذجاً مبكراً للقصيدة الستينية المكتوبة بلغة استعارية تفضي الى استعارة كلية^٢، هذا في المنحى الاول، أمّا الثاني، الذي قلد نماذج أجنبية معينة وتأثر بمفاهيم مجلة (شعر) فقد برز فيه فاضل العزاوي ومؤيد الراوي^٣، وهناك طائفة اخرى من الشعراء " يستسهلون لغة الشعر في القضايا القومية والسياسية، وبعضهم يغالون في نظرتهم الى لغة الشعر، ويجدون انها يجب أن تبقى عالية عزيزة مرتفعة عن الكلام العادي، إنَّ كل هؤلاء لا يدرون أنَّ من أعظم مزايا الشعر، لا يرتفع عن لغة الكلام، بل أن يرتفع بها، فهو يبدأ منها"^٤

٣. الشكل، يرى الكبيسي إن القصيدة الستينية قامت " بكسر الحدود الشكلية الفاصلة بين الشعر الفنون الاخرى، إذ جرت الاستفادة من الرسم والبوستر والقصة والرواية والفوتوغراف والسيناريو، نجد ذلك في قصائد فاضل العزاوي، بعد تجارب سعدي يوسف في مجموعتيه (الساعة الاخيرة) و (الليالي كلها) وهكذا في الكثير من قصائد صادق الصائغ و حميد سعيد وسامي مهدي و طراد الكبيسي، ولن ننسى التجربة الرائدة في القصيدة البصرية لقحطان المدفعي في ديوانه (فلول) الصادر عام ١٩٦٥^٥.

٤. الوزن والايقاع: من المشكلات التي جابهها الستينيون، لأسباب عدّة؛ منها، رتابة القصيدة الحديثة في نظام (التفعيلة)، والالتهام الذي وُجه للقصيدة الستينية؛ وهو الانفلات من الوزن وفوضى الايقاع أو غيابه، ونتيجة لهذا ظهرت قصيدة النثر، او التنويع الذي حدث في تفعيلات القصيدة الواحدة، بحسب نظام تتالي المقاطع او التداخل بينها، فضلاً عن اعتمادهم الموسيقى الداخلية الناشئة عن الالفاظ والصور والبناء الدرامي والحوار والمونولوج، فأصبحت القصيدة غنية ومتنوعة في الايقاع^٦.

ولم تقتصر دراسة الكبيسي لشعر هذه المرحلة، وعنايته بهذا الجيل على تقدّم القصيدة الستينية وتطلعات شعرائها، بل وقف على المشكلات التي عانت منها

١ . المصدر نفسه، ٢٥٦.

٢ . ينظر، المصدر نفسه، ٢٥٩.

٣ . ينظر، الموجة الصاخبة، ٢٦٩.

٤ . النقطة والدائرة، ٤١.

٥ . المنزلات، منزلة النص، ٥٦.

٦ . ينظر: المنزلات، منزلة النص، ٦٠.

الحركة الشعرية، وهي اشكالية التوصيل، والانفصام بينها وبين الجماهير الشعبية، لأسباب ذكر منها:^١

١. الاحباطات السياسية المتعددة ، والدموية أحياناً.
٢. الغزو الثقافي الليبرالي الذي ساهم في بعض دور النشر العربية.
٣. تمزق القوى الوطنية الى احزاب ومنظمات في صراعات دائمة.
٤. تدهور الوضع الاقتصادي، وخاصة الفئة البرجوازية الصغيرة.
٥. نقشي الامية وانتشارها، وتراجع الوضع الثقافي للمجتمع.
٦. المشكلات الفنية للشعر الجديد، وعلاقة ذلك بالقارئ.
٧. غياب الحرية والديمقراطية في الجانب السياسي والثقافي، مما ادى الى محاربة الشعر والشاعر الجديد.

كل هذه التفصيلات التي يطرحها الكبيسي حول جيل الستينيين كانت في اغلبها حول الشعر الستيني العراقي؛ لأنه قد اجتاحت الساحة الادبية، واخذ يهيمن بأفكاره- على الاجيال الاخرى؛ لأنَّ " تجارب شعراء ما بعد الرواد هي التي سادت ساحة الشعر في العراق بين الخمسينات والسبعينات ثم عقدي الثمانينات والتسعينات"^٢، أو لأنَّ طراد الكبيسي هو من جيل الستينيين، فكانت احداث هذا الجيل الفنية تحيط به، وشارك فيها بشكل او بآخر، وهذا ما أكدّه سامي مهدي، عندما قال: " إن طراد الكبيسي كان أكثر المهتمين بالحركة بوجهيها النظري والابداعي. ولاعجب فقد بدأ شاعرا من شعرائها، ثم تفرغ للنقد، فكان أعزّر النقد كتابة عن الشعر الستيني،...ولا يضاهيه في ذلك غير الناقد حاتم صكر"^٣.

أما في الوطن العربي، فقد خصص الكبيسي فصلاً في دراسة جيل الستينيات في المغرب الغربي، وقسّم دراسته على قسمين: الاول كانت في الجانب التاريخي لهذا الجيل، اذ جزم بأنَّ ظهور الشعر الحديث عندهم، وبشكل واضح وبطريقة الجماعة، كانت في بداية الستينيات، وبخاصة عام ١٩٦٤^٤، ثم حدد الكبيسي اسبابا لهذا التأخر في انجاز التحول الى الشعر الجديد هناك، أولها: "وضع المغرب تحت الحماية الفرنسية والاسبانية، الذي كان حائلاً دون الالتقاء الثقافي والفكري بين المشرق والمغرب، فبدر شاكر السياب، مثلاً، لم يُعرف في المغرب معرفة حقيقية إلا

^١ . ينظر: شجر الغابة الحجري، ٣٥، ٣٩.

^٢ . الشعر في العراق ١٩٨٠ - ٢٠٠٠، دراسة موضوعية فنية، عدنان رشيد شكر الجبوري، اطروحة دكتوراه، كلية الاداب، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٢، ٢٢.

^٣ . الموجة الصاخبة، ٣٨٤.

^٤ . ينظر: المنزلات، منزلة النص، ٦٥.

بعد الستينات، ولم تدخل مجلة (الآداب) المغرب إلا بعد الستينات^١، أمّا السبب الآخر: فهو متعلق بالمتقف نفسه؛ فهم " من فئة البرجوازية الصغيرة، ولم يمتلكوا (الحساسية الواعية) للتغيير... إلا في أوائل الستينات"^٢.

أما القسم الآخر: من دراسة الشعر العربي الحديث في المغرب، فهو ينصب في الجانب الفني للمتن الشعري المغربي، إذ تناوله من ناحية المعنى والمبنى، والظواهر المميزة للقصيدة المغربية على وفق نصوص للشعر المغربي الحديث^٣، وخلص من هذه الدراسة بنتائج، بيّن فيها طبيعة الشاعر المغربي وشعره، وهي:^٤

أولاً: الشاعر المغربي طموح لأن تكون لتجربته الشعرية سماتها الخاصة التي تميزها عن الشرق والغرب.

ثانياً: حريص على أن يكون نتاجه أشد التصاقاً بمجتمعه ومكوناته التاريخية والثقافية، بما فيه التراث المغربي- الاندلسي بشكل خاص.

بهذا، يكون الكبيسي قد وضع إحاطة كاملة تقريباً- للجيل الستيني من الناحية التاريخية، وأوليات ظهوره، ومن ناحية شعراء هذا الجيل، فضلاً عن دراسة القصيدة الستينية شكلاً ومضموناً، وهذه الدراسة تتم عن ارتباط الكبيسي بمكونات هذا الجيل، والافادة منه لأنه أحد شعراء ونقاد هذا الجيل.

ثالثاً: مرحلة (ما بعد الستينات):

لقد حرصنا أن تكون التسمية هكذا؛ لأن الكبيسي وقف مع النقاد الذين تخرجوا في أن يطلقوا على شعراء السبعينات مصطلح " جيل"، وذلك " لاعتقاد النقاد بعدم اكتساب السبعينيين الصفة الشرعية لمصطلح ((جيل))، من جانب، وإصرار السبعينيين على استيفائهم شروط هذه الصفة من جانب آخر"، فقد رفض فاضل ثامر إطلاق مصطلح "جيل" عليهم في كل ما كتب عن شعراء السبعينات أو الثمانينات، فلم ينعت تجربتهما بالجيل؛ لأنه يجد تداخلاً بين شعراء السبعينات والثمانينات^٥، معللاً تخرجه من إطلاق مصطلح جيل على شعراء هذه المرحلة، قائلاً: " لا يمكن أن اتفق مع فكرة ظهور جيل ادبي جديد في السبعينات؛ وذلك لأن

^١ . المصدر نفسه، ٦٦.

^٢ . المصدر نفسه، ٦٦، ٦٧.

^٣ . ينظر، المصدر نفسه، ٧٧، ٨٤.

^٤ . ينظر: المصدر نفسه، ٨٦.

^٥ . الاجيال الشعرية ما بعد الرواد حتى ١٩٩٠م في الدراسات العراقية، علي حسين جلود الزبيدي، اروحة دكتوراه، جامعة ذي قار، كلية التربية، ٢٠١٠، ٨٢.

^٦ . ينظر: المثال النقدي، قراءة منجز الناقد فاضل ثامر في نقد الشعر، جاسم حسين خالدي، منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠١٨، ٦٣.

ظهور جيل ادبي جديد يشترط جملة من الظروف الموضوعية والذاتية المحددة، التي لم تتوفر بعد، فضلاً عن أن تجارب أكثر الشعراء الذين ظهوروا في نهاية الستينات هي امتداد لتجربة شعراء الستينات"^١.

وهذا الشاعر السبعيني غزاي درع الطائي، اعترض على خلاف النقد حول طرحهم من قول كلمة جيل على شعراء هذه المرحلة، ذاهبا بالقول انه ((لم يسبق أن اختلف النقاد والشعراء العراقيون إزاء مسألة أدبية مثلما اختلفوا حول الشعراء الشباب، ... ، فالشاعر خالد علي مصطفى يصرّ على تسميتهم بالشباب الأحداث، وعباس عبد جاسم يسميهم (الشعراء الجدد) ، وحمزة مصطفى ، وآخرون يسمونهم (جيل السبعينات)، ومجلة (الكلمة) أسمتهم (شعراء ما بعد الستينات) على اعتبار أن الستينات هي المقياس الأساسي))^٢.

أما طراد الكبيسي، فقد تناول هذا الجيل الشعري على نحو مختلف؛ كتب عنه وهو في داخله، كتب عنه في كتبه التي امتدت بين ١٩٧٢ و ١٩٧٩، ووسمه بتسميات عدة، اولها (مرحلة ما بعد الستينات)، وقال انه الجيل الذي كتب وبدأ الكتابة في مناخ اجتماعي وسياسي يختلف تماما عن المناخ الذي بدأ الكتابة فيه جيل الرواد والستينيات، فهو – شعريا- الجيل الذي مهد له هذا الجيلان الارض ورسخا له تجربة فنية متطورة من جهة، ومناخ فكري وثقافي جديد من جهة اخرى^٣، وقد اسماه –ايضا- جيل الشعراء الشباب^٤، الذين " يحاولون من خلال شعرهم وكتاباتهم، أن يقيموا مفهوماً جديداً للحدث، ينبع اساسا من تطلعات العصر،... وطموحه الى الحياة والتجديد، من خلال الثورة والمأساة المعاشة، وهذا لا يعني أن غيرهم من الاجيال السابقة لم تكن لهم تطلعات أو انهم لم يعيشوا مأساة عصرهم، لكن بالتأكيد ثمة فرقا جوهريا في طبيعة تطلعات كل منهم ودوافعهم"^٥، وقد تحدث الكبيسي في إنه من اوائل النقاد الذين سلطوا الضوء على هذا الجيل الشعري، ونظروا له بروح نقدية بعيدة عن التحزب لأي من الاجيال السابقة، كان ذلك في مقالة كتبها في مجلة الموقف الادبي سنة ١٩٧٤^٦.

وقد وقف الكبيسي متقصياً اهمّ السمات العامة او الطاغية في شعر هذا الجيل، وهي تنطلق من احكام نقدية ذاتية، ناتجة عن تقصي ودراسة شعر هؤلاء الشباب، او

١ . مدارات نقدية، في اشكالية النقد والحدث والابداع، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٠، ٢٨٤.

٢ . مناقشة في تجربة الشعراء الشباب ، غزاي درع الطائي، مجلة الطليعة الأدبية، ع٧، ١٩٨٠ : ٦٦ .

٣ . ينظر: الغابة والفصول، ٢٨٥.

٤ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٨٨.

٥ . شجر الغابة الحجري، ٦١.

٦ . ينظر: الغابة والفصول، ٢٨٨.

نقلا عن مقالات كُتِبَتْ حول هذا الجيل الجديد في مجلة (الكلمة)^١، او مجلة (الطليلة الادبية)^٢، و(سلسلة كتابات جديدة) الصادرة عن وزارة الثقافة والفنون^٣؛ لان هذه المجالات والاصدارات عنيت بهذا الجيل، ومن هذه السمات هي:^٤

١- من الظواهر الاكثر بروزاً في ادب شعراء الشباب هي التماثل او التشابه في اللغة والموضوعات والتشكيل اللغوي الموسيقي، اذ لا وجود لأصوات منفردة بمعنى الكلمة وإن وجدت فهي ضائعة من بين الكم الهائل من التماثل.

٢- ندرة الجديد من الكتابة الشعرية، فهذا الجيل هو استمرار لجيل الستينيات، إلا أنَّ هناك من الاصوات الواعدة امثال (عبد المطلب محمود، خليل الاسدي، كاظم الحجاج، مرشد الزبيدي ، كاظم جهاد، هاشم شفيق، زاهر الجيزاني، هادي ياسين، وغيرها)، لكنها -لقلَّتْها- ولقلَّة عطائها، او لأنها لم تطور بداياتها، صار النقد في حرج من امر التنبؤ بمستقبلها، او الحكم لها بالفراة.

٣- التناقض الصارخ بين النظرية (الدعوة الى كتابة قصيدة اليوم) والتطبيق، أي القصيدة اليومية التي هي طموح لإلغاء الطرح اللغوي والداخن والمخبط لهموم وتطلعات الحقل والمعمل والشارع، الذي يحمل معه اقصى انواع الفردية، او اسوأ أشكاله المشاعة، وفي هذا سقوط لحدث عبر معالجة غير موفقة.

٤- العجز عن ايجاد (قصيدة الفرخ الثوري) إلا في المناسبات وفي بعض من لحظات الصفاء، مستثنيا من هذه الظاهرة ديوان (الاغنية والسكين) لبشرى البستاني؛ لأنه ديوان يشرق بالفرح، ويملاً النفس ثقةً، كذلك معظم قصائد عبد المطلب محمود التي تتوهج بالأمل العربي المقبل، وما كتبه ايضاً خليل المعاضيدي في قصيدته (إنَّ في قمصاننا وطناً ساخناً) ، وما كتبه ساجدة الموسوي في (زهرة بابلية).

٥- يشكل التدوير شكلاً غالباً في كتابات شعراء (ما بعد الستينيات)، فمن مجموع (١٨ قصيدة) مثلاً، نجد ما لا يقل عن (١٧ قصيدة مدورة)، وهذا ما اوقع الشباب في اخطاء؛ لأنه يذهب وراء العروض دائماً ليصل نهايته الجملة ببداية الاخرى، فهم لم يدركوا طبيعة العلاقة بين التجربة الداخلية والتجربة الفنية.

١ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٦٧، و ٣٠٠،

٢ . ينظر المصدر نفسه، ٢٩٤.

٣ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٨٦.

٤ . ينظر: المصدر نفسه، ٢٩٤، ٣٠٠.

وهناك ملاحظات ذكرها الكبيسي عن شعراء جيل اواخر الستينيات واولائل السبعينيات، وضعها تحت عنوان (قراءة اخرى في شعر الشباب)، من هذه الملاحظات^١:

١- ضعف علاقة شعراء هذا الجيل بتراثهم، فالتراث بالنسبة لأكثرهم لا يشكل قوة ديناميكية، وحياة متواصلة عبر الازمنة الثلاثة: الماضي الحاضر المستقبل، لكن مع هذا، هناك شباب يشكل التراث لديهم جزءاً مهماً من تجربتهم الغنية، وعلى الرغم من قلة هذه التجارب التي قدموها، إلا أننا يمكن أن نشخص لديهم براعة في هذا المجال، منهم معد الجبوري في ديوانه (اعترافات المتهم الغائب) وبعض المواضيع من ديوانه (للصورة لون آخر..) ، كاظم الحجاج في قصيدته (الكهف والترقيم) ، وغزاي درع الطائي في لغته، ومرشد الزبيدي و خليل الاسدي وكاظم جهاد في قصيدته (يجيئون ابصرهم) وعبد الخالق الركابي في قصيدة (اوفيليا) و(الهجرة في المدينة)، وسلام الواسطي في استعمال التراث الفلكلوري، وقدرته على تجسيم اوضاع الفقراء او الكادحين، وساجدة الموسوي في (القمم الخضراء)، إلا أن هذه الاستفادة تتضاءل ازاء استفادة جيل الرواد والستينيات من التراث العربي والاسلامي والعراقي القديم^٢.

٢- إنَّ المعجم اللغوي لدى هؤلاء الشباب، معجم محدود وضيق جداً، وهذا يؤثر في كتاباتهم من ناحيتين، الاولى: تكرار مفردات معينة في كل قصيدة، والاخرى: عجز هذا الكم المحدود من المفردات على استيعاب التجربة، فيلجأ الشاعر الى المترادفات او البدائل اللغوية، والمترادفات تكاد تكون مسألة محضورة، أو هي نقص في ثقافة الشاعر، وقد يكون هذا التشابه في المعجم الشعري جاء "نتيجة ظروف الشعراء المتشابهة، واحتكاك بعضهم ببعض، وتقارب ثقافتهم وتشابه مصادرها... مما يعكس لدى غير العارفين بهذه الحقيقة ان ثمة تقليداً، أي أن يقلد الشعراء بعضهم بعضاً... لكن الاسلوب، وطريقة انشاء العلاقات اللغوية وتناول التجارب وعمقها، هو الذي يميز شاعراً آخر"^٣.

٣- اما بناء القصيدة، ويقصد بها الكبيسي مجموع المستلزمات التقنية والجمالية والموضوعية للقصيدة، فقد جاءت مختلفة من شاعر الى آخر، ومتفاوتة بحسب طاقة الشاعر الذاتية وبحسب وعيه وادراكه لقضية "اللغة الشعرية".

^١ . ينظر: الغابة والفصول، ٣١٣، ٣١٠.

^٢ . ينظر: الغابة والفصول، ٢٩٢، ٢٩٣.

^٣ . في الشعر العراقي الجديد، ٣٢.

اما فيما يتعلق بالجانب الفني، فقد نقشه الكبيسي، وقف فيه على^١ :
١- اللغة، اذ وجد أنَّ هناك صعوبة في تحديد مستوى معين للغة؛ لأن الشاعر نفسه يعاني من تقلبات في جودة اللغة، ففي احد القصائد يكون بمستوى عالٍ وفي اخرى يظهر ضعيفاً، او إنَّ درجات قوة اللغة وضعفها في تفاوت بين الشعراء، " فالقول بأنَّ المعاصدي وبشرى البستاني وهادي ياسين وكاظم الحجاج وغزاي وسلام الواسطي.. مثلاً، عندهم لغة جيدة وقدرة على التوصيل، واحياناً جميلة، لا يعني ذلك انهم بدرجة واحدة، بل هناك داخل هذه " العمومية" خصوصيات: فمصطفى عبد الله يتميز عموماً بالتركيز، وكذلك موفق محمد عندما لا يطيل فيقع في "حلبة" فاضل العزاوي، وقصيدة الماجدي تتميز بالتمازج الحاد بين اللغة والاحساس، والمعاصدي بالشفافية والانسياب، والجزيري بالميل الى الجزالة والرغبة في الاستطراد في الصور، والحجاج بالاعتماد على التراث والقدرة على استغلاله: لغة وفكرة^٢، وهذا التمايز والاختلاف في طريقة الكتابة واللغة الفنية جعلت الكبيسي لا يطلق حكماً نقدياً جازماً في شأن لغة شعراء ما بعد الستينيات، ولا يعطي هذا الجيل سمة واحدة في لغته .

٢- الصورة الفنية، اذ يجد الكبيسي معظم الادباء الشباب يعتمدون الاستعارة الجزئية، والمباشرة، اذ القصيدة -عندهم- "وحدات" تتلاحق بدلاً من أن تنمو نمواً طبيعياً، اذ يضطر الشاعر -احياناً- للتخلص من تداعياها الى تقطيع القصيدة، وبالتالي تقطيع الصورة الكلية الى جزئيات مرقمة على هذا النحو(١،٢،٣...).

٣- الغموض، من الظواهر البارزة في شعر هؤلاء الشباب، وذلك للظروف السياسية الخاصة، وقلق الشاعر من الكشف عن نواياه وفكرته تجاه السلطة أو المجتمع، وقد يصل الغموض لدرجة كبير، يضيع فيها فهم اي شيء من النص.

ثانياً: القراءة الخاصة

وهي قراءة الناقد للنصوص الابداعية المحددة، وللكتاب المحددين خارج اجيالهم وازمانهم، وليس في اطار عام كبير، وهي مواقف نقدية مختلفة؛ فيها قراءة الانبهار، وقراءة الموافقة المحايدة، وقراءة الرفض.

^١ . ينظر: الغابة والفصول، ٣٠١، ٣٠٧.

^٢ . ينظر: المصدر نفسه، ٣٠٦، ٣٠٥.

يطلق الكبيسي العنان الى ذاته في اطلاق الاحكام النقدية والجمالية على انواع ادبية، او اجيال شعرية، او مراحل شعرية وثقافية، او نصوص معينة، او شعراء منفردين، ويتعمق في القراءة الخاصة لها، وهو يرجع في هذه الاحكام الى مواقفه الايديولوجية والثقافية والحضارية، وخبرته النقدية الخاصة، وتتضح مرجعية الذات عنده في فكرة مفهوم النقد اولاً، فهو يرى ان النقد حالة ذاتية صرفة، تشتغل فيها الذات النقدية المبدعة بوضوح^١، لذلك نجده يميل -على نحو واضح- الى دراسة ادب وادي الرافدين (ملحمة كلكامش بشكل خاص) والتراث العربي القديم.

كما انه يولي الادب اهمية كبيرة في الحياة، ويصر على وظيفة للأديب في هذه الحياة، ورسالة واضحة، يقول: " ان تحديدنا لدور الاديب، بوقوفه في صف الحرية والثورة، انما ينطلق من وعينا بانه لن يكون هناك تقدم بدون حرية واعية مناضلة، وثورة مستمرة هادفة"^٢، وهو ينطلق -هنا- من دافع ايديولوجي ذاتي واضح في فهم وظيفة الادب ودور الاديب في الحياة.

ويستمر في وضوح الذات واطلاق الاحكام النقدية والثقافية الخاصة في الادب، لكنه يقدم الاحكام على مرحلة من مراحل الادب وجيل شعري بارز، يقول: " الشاعر العراقي، شاعر وطني وتقدمي- الاقلية نادرة تافهة - وما يميز بينهم وضوح الرؤية الواقعية، ووضوح الرؤية الفنية، ودرجة التوحد بين الموقف الفني والموقف الاجتماعي. واذا كان البياتي والسياب وبلند ابرز ممثلي الشعر الجديد، في الخمسينات، فانهم، مع شيء من التواضع " كانوا يعتقدون انهم في بداية الطريق، وفي طور التجربة والمحاولة"^٣، انه يطلق احكاما تتعلق بالوطنية وعدمها على اجيال شعرية عراقية، وينطلق من ذاته الواضحة هنا، ليقدم موقفه النقدي والفكري، فضلاً عن حكمه النقدي على الشاعر المثقف العربي فهو عنده صنفان: الاول " شاعر يمتلك ثقافة لاشك بها، ولكن شعره غير مثقف، (...) اما الشاعر الاخر (المثقف) فهو الذي يكون شعره مثقفاً فعلاً، (...) فتحس حين تقرأ شعره، بان شيئاً يتغلغل في وعيك"^٤ هذا أيضاً يمثل انطباعاً ذاتياً في الأحكام النقدية.

ومن تجليات هذا التوجه النقدي الذاتي ما نجده في حديثه عن:

^١ . ينظر: تخطيط مشروع عن نقد الشعر، طراد الكبيسي، مجلة الكلمة، العدد الثالث، السنة الثالثة، شباط ١٩٧١، ٢٣، ٧.

^٢ . دور الاديب العربي في بناء المجتمع العربي المعاصر، طراد الكبيسي، بحوث مؤتمر الادباء العرب السابع، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٦٩، ٤، ٣.

^٣ . في الشعر العراقي الجديد، ١٣، والكلام الذي بين قوسين هو للسياب، ينظر مصدره في كتاب طراد السابق.

^٤ . الغابة والفصول، ١٣، ١٤.

لويس عوض، في مجال شعره وديوان (بلوتولاند)، يقول الكبيسي: " وبقدر ما تكون القصائد عادية ولا قيمة لها. تكون مقدمة الديوان ذات اهمية. ففيها اعلن الشاعر موت الشعر العربي منذ عام ١٩٣٣ بموت احمد شوقي (..) على ان موت الشعر لسببين: أولهما ان لويس ليس بشاعر ولا يؤخذ الشعر بجريرة شاعر فاشل. وثانيهما ان جيلنا يحس الشعر اكثر مما يحسه جيل شوقي"^١، لم يحلل الكبيسي اشعار لويس عوض ولم يصل فيها الى قراءة فنية، بل اطلق حكما ذاتيا على الشاعر وعلى اشعاره وعلى مرحلة احمد شوقي الشعرية، بمرجعية نقدية ذاتية.

اما أدونيس: فقد أطلق الكبيسي عليه حكماً نقدياً يتهمه بالتناقض، فيما يصرح به للصحف الاوربية وما يكتبه في الصحف العربية، وهو حكم ذاتي، اذ يقول : على الشعر أن يبقى بعيدا عن السياسة، فالشعر ظاهرة جمالية لها خصوصيتها، بينما شعر أدونيس في معظمه شعر سياسي^٢، وهذه إحدى إشكاليات المثقف العربي على ما يقوله الكبيسي.

أما حميد المطبعي: وهو رئيس تحرير مجلة الكلمة، الذي يقول فيه: " لقد كان حميد المطبعي أديباً يمتلك كل مؤهلات (المبشر الرسولي) فقد كان مبشراً للأدب الستيني ومبشراً لقصيدة النثر، ومبشراً لأدباء ما بعد الستينات والسبعينات، (...) ومبشراً بموت الشعر العمودي"^٣، وهذا أيضا حكما ذاتيا نابعا من معاصرته له، وموقفا شخصيا طيبا منه، اذ وجد به أديباً له دورا كبيرا في استمرار التجديد في الشعر وإكمال مسيرة الشعراء الستينيين.

^١ . شجر الغابة الحجري، ٥٥.

^٢ . ينظر، النقطة والدائرة، ٥٨. الهامش ١١.

^٣ . المنزلات، منزلة النص، ٥٩.

الخاتمة

بعد القراءة الشاملة لنتاج الناقد العراقي طراد الكبيسي توصل البحث الى جملة من النتائج، كان من اهمها:

- استند الخطاب النقدي عند الكبيسي على مرجعيات ثقافية متنوعة، اذ شملت ثلاث مرجعيات ثقافية، وهي المرجعية التراثية، والمرجعية الغربية، ومرجعية الذات والعصر.
- أعطى الكبيسي قيمة عُليا للتراث، عبر الهوية التي يمنحها للامة اولاً، وما يقدمه من ديمومة لروح العصر عبر الاجيال ثانياً، فضلاً عن قيمته الجمالية الكبيرة، واثرها في الكتابات التي تحاكيه.
- اتسعت حدود التراث لديه، لتشمل الجوانب الفنية، بما فيها ادب الحضارات القديمة والاسطورة، والجانب الديني، بما فيه القران الكريم والسنة النبوية، والجانب المعرفي، المتمثل بالمعارف والخبرات والقيم والعلوم الاخرى.
- كشفت قراءة النص الابداعي عند الكبيسي وبالاغتماد على توظيف آليات وتقنيات تراثية، بما فيها البلاغة والنقد العربي القديم، عن تراثية تفكير الكبيسي، اذ اتسعت هذه القراءة التراثية لتشمل نصوص تراثية قديمة ونصوص حديثة من الشعر العربي الحديث.
- اعتمد الكبيسي على فكره التراثي في مناقشة كثير من القضايا النقدية والمصطلحات والمفاهيم في الادب الحديث واعادها الى قضايا نقدية في الادب العربي القديم، اذ ربط الشعرية الحديثة بالنظم، والتناص بالسرقات، والقصيدة البصرية بالموشح الاندلسي والمهيمنة بالقصيدة، والشعر الكونكريتي بالمشجرات، وقصيدة النثر بالكتابة التراثية، وغيرها من المفاهيم التي طُرحت في البحث.
- تمثل اثر الفكر الغربي في خطاب الكبيسي والمرجعية الغربية فيه في جوانب عدة، منها فهمه لتحويلات الشعر العربي الحديث، منها الشعر المرسل و الشعر المنثور والشعر الحر وقصيدة النثر، كلها جاءت بفعل الفكر الغربي الذي اجتاحت الساحة الادبية العربية، فضلاً عن الدوافع الذاتية والنفسية عند الاديب العربي، التي دفعته للتطلع نحو التجديد ومواكبه التطورات الادبية العالمية، امّا المذاهب الادبية، فقد ربطها أيضاً بالأصول الغربية.
- اعتمد الكبيسي على المناهج النقدية الغربية في قراءة نصوص شعرية حديثة، بعد أن اسس لتلك المناهج وربطها بالأصول الغربية، وهي المناهج السياقية والمناهج النصية والمناهج الانساقية، وبهذه الطروحات يكون الكبيسي قد

غادر الفكر التراثي، واعتمد على اصول غربية في جوانب معينة من مشروعه النقدي وفي مراحل معينة من حياته.

- هناك تحولات ملحوظة في فكر الكبيسي تمثلت في طرحه معالجته لبعض المفاهيم في النقد، فالشعر مثلاً أخذ فهماً تراثياً في مرحلة معينة من فكر الكبيسي، ثم تغير وتبنى الفهم الغربي له في مرحلة متأخرة من نتاجه النقدي، كذلك فهمه للحدث، فقد اصل لها تراثاً في مراحل الاولى من الكتابة النقدية ثم نفى ذلك التأصيل في مرحلة متأخرة وجعل لها جذوراً غربية بحتة، كذلك ما قدمه في مفهوم التناص أيضاً، فالمرجعية وتغيراتها هي من تدفعه في طرح القضايا النقدية ومعالجتها.

- يمكن أن نقول إن الكبيسي هو (ناقد مرحلي)؛ لأن نتاجه النقدي كان مواكباً لتحولات العصر الفكرية، فقد ظهرت ملامح النقد الاشتراكي في الستينات والسبعينات، ثم تحول الى ناقد قومي في الثمانينيات، فضلاً عن تنوع نتاجه فقد اصدر كتاب بعنوان (قصيدة الحرب في الشعر العراقي الحديث) تطرق في جزئي الكتاب الى الشعر الذي يحمل موضوعات الحرب، وهذا الزمن متوافق مع الحرب العراقية الايرانية، فهو ناقد يكتب في كل القضايا والموضوعات الفكرية التي يعاصرها.

- كان لحركة التطور الصحفي في العراق والوطن العربي الاثر البالغ في توسيع فكره الكبيسي النقدي، فالعمل في الصحف والمجلات العراقية أغنت نتاج الكبيسي كماً ونوعاً، فضلاً عن الحركة الثقافية المتمثلة بالتجمعات والمقاهي الثقافية في العراق في الستينيات، وملازمته لشعراء ونقاد من جيله.

- تركز فكر الكبيسي النقدي على جيل الستينيات أكثر من الاجيال الاخرى، ربما يعود السبب كونه شاعر في تلك المرحلة، واحد افراد ذلك أو اشتعال الحركة الثقافية في الستينيات الزمن هو من دفعه الى ذلك.

- تركز خطاب الكبيسي واشتغاله النقدي على الشعر أكثر من النثر، فقد أخذ الشعر المساحة الاكبر في فكرة من ناحية الحديث في قضايا النقدية أو قراءاته له، نسبة الى النوع الادبي الاخر وهو النثر، فقد اخذ المساحة الاصغر والمرحلة المتأخرة من نتاجه النقدي، متمثلاً في كتاب (هكذا كلمتي الرواية) الصادر في ٢٠٠٨.

- امتداد المدة الزمنية التي كتب بها الكبيسي التي امتدت ما بين ١٩٦٩-٢٠١١ ومعاصرته لكثير من التحولات الفكرية والسياسية واختلاف السلطات في العراق، واشتغاله في الصحافة، كان من اهم اسباب تنوع ثقافته وتعدد مرجعياته الثقافية.

قائمة المصادر

القرآن الكريم

الكتب:

. آفاق نقدية، قراءات في المتون وفي مناهج التحليل، سامي مهدي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط ١، ٢٠١٤

. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، احسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، ط ١، ١٩٧٨.

. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠٠١.

. اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في العراق، دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، مرشد الزبيدي، بين ١٩٥٨ - ١٩٩٠، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

. اثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦.

. اثر التراث في الشعر العراقي المعاصر، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ١٩٩٠.

. الاختلاف والائتلاف في جدل الاشكال والاعراف، طراد الكبيسي، اتحاد الكاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠٠.

. الادب العربي الحديث، تاريخ كيمبردج للأدب العربي، تحرير: عبد العزيز السبيل وآخرون، النادي الادبي الثقافي، جدة، السعودية، ط ١، ٢٠٠٢.

. الادب المعاصر في العراق (١٩٣٨ - ١٩٦٠) ، داوود سلوم، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٢.

. ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، طراد الكبيسي، دار اليازوري، عمان، الاردن، ط ١، ٢٠٠٩.

. الاسطورة في الشعر العربي الحديث، أنس داود، دار المعارف، القاهرة، د.ب، د.ب.

. الاسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، فرحان بدري الحربي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٣.

. الاسلوبية، الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، ط٢، ٢٠١٠.

. الاشتراكية والقومية وأثرهما في الادب العربي، يوسف عز الدين، جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٩٦٨.

. اشكال التخيل، من فشتات الادب والنقد، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

. اشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأجناس، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

. افق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة شعر، بيئة ومشروعاً ونموذجاً، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.

. أهدى سبيل الى علمي الخليل، العروض والقافية، محمود مصطفى، شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ١٩٩٦.

. أوراق التوت، طراد الكبيسي، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٦٨.

. تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، راجعه: عبد الله المنشاوي و مهدي البحقيري، مكتبة الايمان، مصر، د.ب.

. البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم، ملحمة كلكاش نموذجاً، طراد الكبيسي، سلسلة افاق، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، ١٩٩٤.

. بحوث في القراءة والتلقي، مجموعة مؤلفين، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨.

. التراث والتجديد، حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للتراث والنشر، بيروت، ط٤، ١٩٩٢.

. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، محمد نجيب البهيتي، دار الكتب القاهرة، ١٩٥٠.

. تحليل الخطاب السردي، "معالجة سيميائية تفكيكية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ"، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢.

. تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.

. تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٠.

. التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨.

. التلقي البصري للشعر، محمد صالح خرفي، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الادبي"، جامعة محمد خيضر - بسكرة، الجزائر، ١٧ نوفمبر ٢٠٠٨.

. تمثلات الحداثة في ثقافة العراق، فاطمة المحسن، منشورات الجمل، بغداد وبيروت، ط١، ٢٠١٥.

. الثقافة العربية امام تحديات التغيير، تركي الحمد، دار الساقى، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله ابراهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٠.

. الجامع الكبير، سنن الترمذي، الامام الحافظ ابو عيسى محمد الترمذي (ت ٢٧٩)، تحقيق: شعيب الارنؤوط وعبد اللطيف حرز الله، دار مؤسسة الرسالة، القاهرة، ٢٠٠١.

. جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، لونجمان، مصر، ط١، ٢٠٠٠.

. جماليات النثر العربي- الفني، طراد الكبيسي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.

- . حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، س. موريه، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٩٦٩.
- . الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق : محمد علي النجار، عالم الكتب – بيروت، دون طبعة، من دون تأريخ.
- . الخطاب النقدي حول قصيدة النثر العربية، جاسم حسين الخالدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠١٧.
- . الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريرية، عبد الله محمد الغدامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٦.
- . دور الاديب العربي في بناء المجتمع العربي المعاصر، طراد الكبيسي، بحوث مؤتمر الادباء العرب السابع، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٦٩.
- . الذاكرة الشعرية، قيس كاظم النابي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨.
- . ذو الرمة، دراسة ونقد، طراد الكبيسي، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٦٩.
- . الروح الحية، فاضل العزاوي، دار المدى، دمشق، ١٩٩٧.
- . الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ب.
- . الرومانسية في الادب الاوروبي، بول فان تيكم، ترجمة: صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ط ١، ١٩٨١.
- . زمن الشعر، زمن الشعر، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط ١، ٢٠٠٥.
- . سفر الالباء في الشعر والشعراء، طراد الكبيسي، دار دروب للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط ١، ٢٠١١.
- . السورالية في عيون المرايا، امين صالح، دار الفارابي، بيروت، ط ٢، ٢٠١٠.
- . شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي، مطبعة الشعب، بغداد، ط ١، ١٩٧٥.
- . شعر الحرب عند العرب، طراد الكبيسي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٣.
- . الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥-١٩٨٠ في معايير النقد الاكاديمي العربي، عباس ثابت حمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠١٠.

- . الشعر العربي الحديث (١٨٠٠ ، ١٩٧٠)، تطور اشكاله وموضوعاته بتأثير
الادب الغربي، س. موريه، ترجمه وعلق عليه: سعد مصلوح وشفيع السيد، دار
الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩١.
- . الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل،
دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.
- . الشعر المنثور والتحديث الشعري، حورية الخمليشي، منشورات الاختلاف،
الجزائر، ط١، ٢٠١٠.
- . الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، محمد جمال باروت،
منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨١.
- . الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر، دار ازمنة، عمان،
الاردن، ط١، ٢٠٠٦.
- . الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي
العربي، بيروت، ط١، د.ت.
- . الصوفية والسوريالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط٤، ٢٠١٠.
- . طرائق الحداثة، رايمند يليمز، ترجمة: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة،
الكويت، ط١، ١٩٩٩.
- . عالم النص، دراسة بنيوية في الاساليب السردية، سلمان كاصد، دار الكندي،
عمّان، الاردن، ط١، ٢٠٠٢.
- . عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، اديث كيرزويل، ترجمة: جابر
عصفور، دار عيون المغربية، ط٢، ١٩٨٦.
- . علم النص، جوليا كرسستيف، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء،
ط٢، ١٩٩٧.
- . على جواد الطاهر الناقد المقالي، سعيد عدنان، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١١.
- . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق، علي محمد
البجاوي وأبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العالمية، عيسى البابي الحلبي
وشركاها، ط١، ١٩٥٢.

. الغابة والفصول، طراد الكبيسي، دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ١٩٧٩.

. اللغة الثانية، في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط١، ١٩٩٤.

. فن القصة، محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٥٥.

. فنون الادب الحديث بين الادب الغربي والادب العربي ، عبد العاطي شلبي، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ط١، ٢٠٠٥.

. في الادب الحديث ونقده، عماد سليم الخطيب، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٩.

. في الخطاب النقدي العراقي، عبد الكريم عباس الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١، ٢٠١٧.

. في الشعرية العربية، طراد الكبيسي، دار ازمنة، الاردن، ط١، ١٩٩٨.

. قراءات في الادب والنقد، شجاع مسلم العاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

. قصيدة الحرب الحديثة في العراق، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

. قصيدة النثر العربية من التأسيس الى المرجعية، عبد العزيز موافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.

. قصيدة النثر العربية، الاسس النظرية والبنىات النصية، عبد القادر الغزالي، وزارة الثقافة المغربية، المغرب، ط١، ٢٠٠٧.

. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧.

. قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، ساندي سالم ابو سيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.

. القول الشعري، منظورات معاصرة، رجاء عيد، المعارف، الاسكندرية، ط، ١٩٩٥.

. لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د. ت.

. اللغة الثانية، اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

. لغة النقد الحديث في العراق، من المقالة الى النسيئة، عارف الساعدي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٤.

. ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، علي حسين يوسف، دار الرضوان، عمان، الاردن، ٢٠١٦.

. محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

. المصطلح النقدي، الترجمة والتوظيف، علي حسين يوسف، مكتبة هليوبولس، القاهرة، الطبعة الاولى، ١٠١٦.

. مداخل في النقد الادبي، طراد الكبيسي، دار اليازوري، الاردن، عمان، ٢٠٠٩.

. مدارات نقدية، في اشكالية النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

. مدخل الى مناهج النقد الادبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤.

. مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

. مرجعيات الفكر السردي الحديث، هادي شعلان البطحاوي، دار الرضوان، عمان، الاردن، ط١، ٢٠١٦.

. مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، اليامين بن تومي، منشورات الاختلاف، دار الامان، الرباط، ط١، ٢٠١١.

. مرجعيات بناء النص الروائي، عبد الرحمن التمار، دار ورد الاردنية، ط١، ٢٠١٣.

المثال النقدي، قراءة في منجز الناقد فاضل ثامر في نقد الشعر، جاسم حسين الخالدي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠١٨.

. المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات و نصوص لأبرز أعلامها، عبد الرزاق الأصفر، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، د ط ، ١٩٩٩.

. المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٣.

. المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، مجموعة كتاب، ترجمة، عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠.

. المرجعيات في النقد والادب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، ٢٧-٢٨ تموز ٢٠١٠م، منشورات عالم الكتب الحديث، الاردن، ط١، ٢٠١١.

. مسند الامام احمد بن حنبل، ابو عبد الله احمد بن حنبل (ت ٢٤١)، تحقيق: شعيب الارنؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ٢٠٠١.

. المعجم الادبي، جَبُور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

. المعجم الوسيط، ابراهيم انيس وآخرون، مجمع اللغة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤.

. معجم المصطلحات الادبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة و كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

. معجم المصطلحات اللغوية، خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

. معجم المورد، منير البعلبكي، ورمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، د ت.

- . معجم مصطلحات الادب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ط ١، ١٩٧٤.
- . معجم مقاييس اللغة، احمد بن فارس بن زكريا أبو الحسن، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، د ت.
- . مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربيين بيروت، ط ١، ١٩٩٤.
- . المفاهيم القومية والاشتراكية، ياسين خليل، مطبعة العاني، بغداد، ط ١، د ت.
- . المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، جواد علي، دار صار، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.
- . مقالة في الاساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ط ١، ١٩٧٤.
- . مقدمات في الشعر السومري الافريقي الصوفي، طراد الكبيسي، وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ط ١، ١٩٧١.
- . مقدمة ابن خلدون، ابن خلدون، دار احياء التراث العربي، بيروت، د ت.
- . مقدمة بلوتولاند وقصائد أخرى، لويس عوض، ضمن كتاب " نظرية الشعر " ، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب ، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني، (مقالات، شهادات، مقدمات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٩٦.
- . مقدمة في أدب العراق، طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦.
- . من ادبنا المعاصر، طه حسين، دار الآداب، بيروت، ط ٤، ١٩٨٣.
- . مناهج النقد الادبي، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط ٢، ٢٠٠٩.
- . مناهج النقد المعاصر مصطلحاته، صلاح فضل، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢.
- . المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٥.
- . المنزلات، منزلة القراءة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٧.

. المنزلات، منزلة النص، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٢.

. منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط ٢، ٢٠١٤،

. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٣.

. النص المفتوح في النقد العربي الحديث، عزيز حسين الموسوي، دار الصادق ودار المنهجية، عمان، الاردن، ط ١، ٢٠١٦.

. النص في ضيافة الرؤيا، دراسة في قصيدة النثر العربية، رحمن غركان، دار رند، دمشق، ط ١، ٢٠١٠.

. نظرية الاجناس الادبية، نحو تصور جديد للتجنيس الادبي، جميل حمداوي، كتاب الكتروني، ط ٢٠١١، ١.

. النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، ١٩٩٨.

. النقد الاخلاقي، اصوله وتطبيقاته، نجوى صابر، دار العلوم العربية، بيروت، ط ١، ١٩٩٩.

. النقطة والدائرة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

. هكذا كلمتني الرواية، طراد الكبيسي، ازمنا، عمان، ط ١، ٢٠٠٨.

. الهوية والذاكرة، جويل كاندو، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩.

الاطاريح الجامعية:

. الاجيال الشعرية ما بعد الرواد حتى ١٩٩٠م في الدراسات العراقية، علي حسين جلود الزبيدي، اطروحة دكتوراه، جامعة ذي قار، كلية التربية، ٢٠١٠.

٠ الخطاب النقدي عند طراد الكبيسي، راكان أحمد خلف، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠١٨.

. تداخل الاجناس الادبية في القصيدة العراقية المعاصرة، احمد محمد ابراهيم، رسالة ماجستير، الجامعة الاسلامية ، كلية الآداب، غزة، ٢٠١٥.

. جماليات الشعر الشفاهي، نحو مقاربة اسلوبية للنص الشعري الشفاهي، احمد زغب، اطروحة دكتوراه، جامعة بن يوسف، الجزائر، كلية الآداب، ٢٠٠٦-٢٠٠٧.

. الشعر في العراق ١٩٨٠ - ٢٠٠٠ ، دراسة موضوعية فنية، عدنان رشيد شكر الجبوري، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٢ .

. شعر الستينيات في الخطاب النقدي العراقي الحديث، بيداء عبد الصاحب عنبر، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠١٤.

. مجلة الكلمة ودورها في الادب العراقي الحديث، رياض حمزة عبود، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة القادسية، قسم اللغة العربية، ٢٠١٨.

الدوريات:

. احد والحرية والربيع، كاظم جواد، مجلة الآداب، دار الملاين، بيروت، مج ١، ع ٦، ١٩٥٤.

اسطورة الموت والانبعاث، جبرا ابراهيم جبرا، مجلة شعر ، العدد، ٢٠

. الأساس الايقاعي في الشعر الحديث، طراد الكبيسي، الكلمة، عدد ٣، مايس ١٩٦٧.

. الأيقونة اللفظية في القصيدة السينية، طراد الكبيسي، المورد، العدد ٣، يوليو ٢٠٠٢.

. البياتي رحلة نصف قرن، طراد الكبيسي، الجديد، العدد ٥، يناير ١٩٩٥.

. التناص، المصطلح ، القيمة، حافظ المغربي، مجلة علامات في النقد، ج ٥١، م ١٣ / ١ مارس ٢٠٠٤.

. الرمزية في الشعر الغربي، جلال عبد الله خلف، مجلة كلية الآداب، جامعة ديالى، العدد ٧٩، (د.ت).

. الرؤية النقدية في الاختيارات الشعرية، طراد الكبيسي، نزوى، العدد ١٧، يناير، ١٩٩٩.

. الشعر العربي والاتجاهات الجديدة في عصر النهضة الادبية، نجم الدين الحاج عبد الصف، مجلة الادب، الجزائر، العدد الثاني، نوفمبر ٢٠٠٤.

. تخطيط مشروع عن نقد الشعر، طراد الكبيسي، الكلمة، العدد ٣، السنة ٣، شباط ١٩٧١.

. تشكيل شعري، طراد الكبيسي، الكلمة، العدد ٢، اذار، ١٩٧٤.

. تطير الانام في تفسير الاحلام، طراد الكبيسي، الحياة الثقافية، العدد ١٣٤، يناير ٢٠٠٢.

. جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر احمد عبد الكريم، فاطمة سعدون، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد ٨، ٢٠١٢.

. سنوات البداية – المعاناة والانجاز، عبد الرحمن مجيد الربيعي، جريدة الزمان، السنة الرابعة عشر، العدد (٤١٦٤) ٣ نيسان، ٢٠١٢.

. شعر عبد الله البردوني، طراد الكبيسي، الجديد، العدد ١٦، يوليو ١٩٩٧.

. فلاديمير بروب ومورفولوجية الحكاية العجيبة، جميل حمداوي، صحيفة المثقف، العدد ٤٧٦٠.

. في البدء كانت القصة، شعرية القصة والقصة الشعرية، طراد الكبيسي، الاقلام، العدد ١٢، ١١، ١٠، تشرين ١، تشرين ٢، كانون ٢، ١٩٩٥.

. في البر والبحر واعالي الجبال، طراد الكبيسي، نزوى، العدد ٥٢، ١ اكتوبر ٢٠٠٧.

. في المقبرة اللاواعية، طراد الكبيسي، الاديب، العدد ١٢، ١ ديسمبر ١٩٥٦.

. قراءة في قصائد الملتقى، طراد الكبيسي، الطليعة الادبية، العدد ١، يناير، ١٩٧٩.

- ١ . قصائد منقوشة اصلاً بالحرف المسماري، طراد الكبيسي، مجلة عبقر، العدد ٩، ١ يناير، ٢٠٠٩.
- ٢٣٨، ١ يناير، ١٩٨٦ . قصيدة الحرب، المقدمة، التجربة، الفن، طراد الكبيسي، البيان الكويتية، العدد ١٩٨٦.
- ٢٠١٧ . مفهوم الطليعية والتجريب في المسرح، الصديق الصادقي العماري، مجلة طنجة الادبية، العدد ٦٣، ربيع ٢٠١٧.
- ٢٠٠٢ . مفهوم المرجعية واشكالها تأويل النص، محمد خرماش، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، العدد ١٢، ٢٠٠٢.
- ١٩٧١ . مقدمة في الشعر الصوفي، طراد الكبيسي، المورد، العدد ١-٢، يناير ١٩٧١.
- ١٩٧٩ . مكتبة الطليعة الادبية الغابة والفصول، طراد الكبيسي، الطليعة الادبية، العدد ٩، سبتمبر ١٩٧٩.
- ١٩٦٦ . النشاط الثقافي في الوطن العربي، طراد الكبيسي، الآداب، العدد ٩، سبتمبر ١٩٦٦.

Republic of Iraq

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Al-Muthanna University

College of Education for Humanities

Department of Arabic Language



The Cultural References to The Critical Thought of Tarrad Al-Kubaisy

A thesis

Submitted to the Council of the College of Education for Humanities , Al-Muthanna University, in Partial Fulfillment of the Requirements for the Master Degree in Arabic and its Arts

Presented By

Wala'a Hameed Nimah

Supervised By

Prof. Dr. Mohammed Flaih Hasan Al-Giboury

1441 A. H.

2019 A.D.