

ثنائية الرؤية والمنهج في نقد الدكتور علي عباس علوان

هشام قاسم عيسى محيسن

dr.hisham.k.eesa@uomustansiriyah.edu.iq

الجامعة المستنصرية ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية

الملخص

لم يصدر الناقد (علي عباس علوان) في كتابه النقدي هذا عن رؤية أكاديمية صرف، فقد كان يجمع بين النزوع الأكاديمي الصارم الذي يلتزم بالأعراف، والقوانين الفنية الحادة في تقويم الشعر، وتحليله والأكاديمية الموضوعية، وبين الرؤية الذاتية التي تستند إلى ذوقه الشخصي، ومعرفته بالشعر العربي، قديمه وحديثه، وثقافته المزدوجة العربية والغربية، ومن الممكن القول إن ثنائية (الرؤية والمنهج) قد تعاضدتا في نقده، وبدأ كتابه تطبيقاً حياً عليها، أما (الرؤية) فهي المنظور النقدي الذي يصدر منه الناقد إلى القضية، أو القصيدة، والشاعر التي تخرج من الخاص إلى العام ومن الجزئي إلى الكلي. فلم تكن الآراء النقدية الواردة في الكتاب آراء انطباعية سائبة ترد عفواً، بل كانت منبثقة من رؤية الناقد المعمّقة والواعية بها، ولم تكن هذه الرؤية منفصلة عن الإجراء المنهجي الذي تمثّل في (المنهج الفني) الذي مارسه الناقد نقده عبره في دراسة اللغة، والصورة، والإيقاع.

الكلمات المفتاحية : القضايا الشعرية ، المذاهب الأدبية ، الرؤية ، المنهج ، السردية

The Duality of Vision and Method in the Criticism of Dr. Ali Abbas Alwan

Hisham Qasim Eesa Muhaisen

Mustansiriyah University, College of Education, Department of Arabic Language

Abstract

In this critical work, the critic **Ali Abbas Alwan** did not stem from a purely academic perspective. Instead, he combined a rigorous academic inclination—which adheres to established norms and sharp technical laws in evaluating and analyzing poetry—with objective academicism and a subjective vision based on his personal taste. This vision is grounded in his profound knowledge of both ancient and modern Arabic poetry, as well as his dual culture (Arabic and Western).

It can be argued that the duality of "**Vision and Method**" collaborated in his criticism, and his book emerged as a live application of this synergy. "**Vision**" here refers to the critical perspective through which the critic approaches an issue, a poem, or a poet, moving from the specific to the general and from the partial to the universal. The critical opinions presented in the book were not loose, impressionistic views occurring by chance; rather, they emanated from the critic's deep and conscious vision. Furthermore, this vision was not detached from the methodical procedure represented by the "**Technical Method**," through which the critic practiced his critique in studying language, imagery, and rhythm.

Keywords: Poetic Issues, Literary Movements, Vision, Method, Narrativity

يعد الناقد علي عباس علوان من النقاد العراقيين الرواد في دراسة الشعر العربي في العراق، ولا سيما في كتابه المهم (تطور الشعر العربي الحديث في العراق) إذ يعد كتابه مرجعاً رئيساً ومهماً لا يُستغنى عنه في قراءة الشعر العربي الحديث بعامة والعراقي بخاصة في المرحلة التي درسها الناقد التي تبدأ مع بدايات هذا الشعر في القرن التاسع عشر، وتنتهي بتجربة الشعر الحر في العراق التي كانت مع نهاية النصف الأول من القرن العشرين.

ويُعد كتابه واحداً من أهم الكتب النقدية الأكاديمية العراقية في مواجهة تجربة الشعر العراقي الحديث كما وصفها الناقد فاضل ثامر وهي:

- 1- الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، د. جلال الخياط، 1970.
- 2- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، يوسف الصائغ، 1978.
- 3- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، 1975.
- 4- دير الملاك، د. محسن أطيّمش، 1982 (ثامر، مدارات نقدية، 1987، صفحة 15).

ونلاحظ أنّ الناقد في كتابه النقدي هذا لم يكن يصدر عن رؤية أكاديمية صرف، فقد كان يجمع بين النزوع الأكاديمي الصارم الذي يلتزم بالأعراف، والقوانين الفنية الحادة في تقويم الشعر، وتحليله والأكاديمية الموضوعية، وبين الرؤية الذاتية التي تستند إلى ذوقه الشخصي، ومعرفته بالشعر العربي، قديمه وحديثه، وثقافته المزدوجة العربية والغربية، فقد تابع - فضلاً عن مرجعيته التراثية الأمثلة الشعرية والنقدية الغربية، عبر ما تُرجم إلى العربية منها - متابعة حثيثة تدل عليها استشهاده الكثيرة التي فاض بها كتابه في أغلب مواضعه، ولا سيما في التنظير إلى القضايا الشعرية ضمن نظرية الشعر الغربية، والمذاهب الأدبية الكبرى في العالم ومتابعة تلك القضايا في النصوص الشعرية للشعراء الغربيين.

ومن الممكن القول إنّ ثنائية (الرؤية والمنهج) قد تعاضدتا في نقد الدكتور علي عباس علوان، وبدا كتابه تطبيقاً حياً عليها، أما (الرؤية) فهي المنظور النقدي الذي يصدر منه الناقد إلى القضية، أو القصيدة، والشاعر التي تخرج من الخاص إلى العام ومن الجزئي إلى الكلي. فلم تكن الآراء النقدية الواردة في الكتاب آراء انطباعية سائبة ترد عفو الخاطر، بل كانت منبثقة من رؤية الناقد المعمّقة والواعية بها.

ولم تكن هذه الرؤية منفصلة عن الإجراء المنهجي الذي تمثّل في (المنهج الفني) الذي مارس الناقد نقده عبره في دراسة اللغة، والصورة، والإيقاع.

في سيرة الدكتور علي عباس علوان:

ولد الدكتور علي عباس علوان في مدينة البصرة عام 1938، وتخرج من كلية الآداب في بغداد عام 1960 ونال شهادة الماجستير من جامعة القاهرة عام 1964، والدكتوراه بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف الأولى عام 1974. أصدر الناقد عدداً من الكتب والدراسات في الرواية والشعر، ويعدّ من النقاد العراقيين المؤسسين الأوائل. عمل سنوات طويلة أستاذاً للنقد العربي الحديث في كلية التربية جامعة بغداد، وشغل منصب رئيس جامعة البصرة بعد تقاعده بين سنتي 2005 و 2009، وتوفي في نيسان 2013 (علي، 2013). ويُعد كتابه (تطور الشعر العربي الحديث في العراق) هو من أهم كتبه وهو يلخص رؤيته النقدية الحديثة إلى الشعر العراقي التي انتهج فيها (المنهج الفني - التاريخي) وسيكون هذا الكتاب محوراً لقراءتنا النقدية هذه.

ثنائية الرؤية والمنهج في نقد علي عباس علوان:

يضع نقاد الحداثة شروطاً للناقد (الحداثي) يقع في مقدمتها شرطان أساسيان هما الرؤية والمنهج، أما الرؤية فهي الفلسفة النقدية الشاملة، والمنظور المتكامل للعمل المنقود سواء أكان قضية نقدية، أم نصّاً أدبياً؛ فغياب هذه الرؤية يعني غياباً للرؤية النقدية، ومفهوم النقد، بينما يعني المنهج اعتماد الناقد على عدد من السياقات الإجرائية المتجاوبة، والمتسقة فيما بينها، التي تنتهج منهجاً من مناهج النقد، وضروريه الخارجية أو الداخلية، السياقية أو النصّية (صالح، 2016، الصفحات 181 - 182).

وحين نراجع هذه الرؤية على نقد الناقد (علي عباس علوان) نلاحظ تمثّل هذين الشرطين والبعدين في نقده على نحو واعي بأهميتهما، وضرورتهما لمزاولة النقد ويفصح عن ذلك عبر مسارين الأول: هو تفوهات النقدية في مقدمات كتبه، ومقالاته وهي تعدّ إفصاحاً مباشراً

عن رؤيته ومنهجه، والمسار الثاني: هو المسار الإجرائي غير المباشر الذي نصل إليه عبر قراءتنا النظرية والتطبيقية لنقده كما يرى الناقد فاضل ثامر وهذه أولى الثنائيات في نقده.

ونلاحظ انعكاس حدود هذه الرؤية على ميادين اشتغال الناقد، ومن الممكن تحديد ملامح الرؤية النقدية للناقد عبر عددٍ من القناعات التي بقي محافظاً عليها ومدافعاً عنها، وضمن رؤيته الذاتية وجد الناقد أن ميدان التحديث الأدبي يقع في الشعر والسرد على حدٍّ سواء، منطلقاً من أن مرحلة الستينيات من القرن العشرين كانت المفتوح الحدائي الذي بدأ منها، وما زال فمذ الستينيات أصبحنا بأزاء زمن التحولات الإبداعية، والانقلابات المنهجية النقدية مما منح الرؤية النقدية أفقاً نظرياً وإجرائياً مغايراً للمألوف يصعب تجاهله أو نكرانه.

وجد الناقد أن مرحلة الستينيات هي مرحلة (الانقلابات المعرفية)، والمنهجية، والأدبية شعراً ونثراً فمن هذه المرحلة بدأت مسيرة الحداثة والتحديث العراقية، ووضع القناعات التقليدية الأكاديمية منها، وغير الأكاديمية جانباً لرسم طريق الحداثة الممتدة والمتنوعة. وتبعاً لذلك وضع الناقد رؤية نقدية خاصة به تستقرى مسارات التحول في الأدبية والنقدية العراقية في إعادة النظر إلى المؤلف الأدبي والنقدي، وحدد لهذا الأمر ثلاثة مسارات أو اتجاهات انطلق منها النقد العرب في رؤاهم، واختياراتهم، ومناهجهم الأول هو الاستسلام التام لكل ما انتجه (المركز الميتروبولي) الغربي بما يعرض الوعي إلى مخاطر المثاقفة السلبية، متخلياً عن هويته وخصوصيته الثقافية والوطنية، والمسار الثاني تمثل في محاولة اجترار مشروع نقدي حدائي يزاوج بين المعطيات المنهجية، والرؤى النقدية العالمية ولا سيما في ميدان الدراسات الأسنسية والسيمولوجية، وبين حاجاته النقدية والثقافية الخاصة، أما المسار الثالث أو المسلك الثالث فكان يكمن في الموقف السلبي المتخلف عن ركب الثقافة والحضارة العالمية فكان على هامش العصر وطاقتاه المعرفية (ثامر، مدارات نقدية، 1987، الصفحات 27 - 28).

وبدا الناقد في هذا كله ناقداً شمولياً مؤسساً قر التجارب النقدية والثقافية قراءة نقدية فاحصة مميّزاً بذلك _ وضمن رؤيته الاستقرائية النقدية _ بين ثلاث مراحل، وثلاثة أصناف من النقد أما المرحلة الأولى فهي مرحلة القلق والفوضى بينما كانت المرحلة الثانية هي مرحلة الكشف والتنقيب لما يصح أو لا يصح في ميدان المثاقفة النقدية أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التأسيس النقدي العربي الحديث والاختيار الذاتي أو الشخصي وكان النقد فيها أيضاً على قسمين الأول هو المنفتح على الرافد الغربي فاختر ما يناسبه في المنهج والرؤى والنظرية على نحو واعٍ يوازن بين الذات والآخر، بينما اختار القسم الآخر موقف الرفض للتغيير أو الخروج على الطرائق المألوفة والتقليدية في التعبير والنقد، وضمن رؤية فاضل ثامر النقدية أن علوان وضع تحديداً زمنياً لظهور الملامح الحداثية للنقدية العراقية مرتبطاً بالملامح الحداثية الشعرية والسردية التي تمثلها حركة الشعر الحر والرواية والقصة العراقية منذ الخمسينيات من القرن العشرين، وإن هذه المرحلة قد تبلورت تبلوراً حاداً في الستينيات ضمن رؤية جدلية تربط بين التحديث النقدي والأدبي، بما يجعلهما متزامنين وليسا متقاطعين، ولو راجعنا رؤية الناقد الخاصة في هذا الإطار لوجدناها تتجلى في قناعته الثابتة بضرورة الانطلاق من منظورات متعددة ومقاربات ومناهج حداثية مختلفة، ومتكاملة توصلنا إلى حالة الحوار النقدي المطلوبة التي يوحدّها الهمّ الحدائي المشترك، هذا من جانب ومن جانب آخر فإنه أبدى مرونة نقدية لافتة للنظر توسّع من دائرة النظر النقدي والمنهجي ولا تحصره في نطاق ضيق (ثامر، مدارات نقدية، 1987، الصفحات 25 - 26) (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 23 - 31).

ملامح المنهج النقدي للناقد:

أكد الناقد علي عباس علوان أهمية الممارسة النقدية المنهجية في نقد النصوص، وتقييمها، ومعاينة المظاهر الجمالية لها، منفثاً على المنطلق المنهجي الحدائي لمعرفة الأنساق، والبنى، والشفرات، والرؤى، وكل ما يكشف عن أبنية النصوص، وتلمس مظاهر شعريتها، فالناقد لا ينظر إلى النص بوصفه (وثناً) بل بوصفه بنية جمالية موجهة نحو القارئ أو المتلقي الذي يتفاعل معه بدراسة منهجية واعية تقيم مع النص علاقة حوارية جدلية، فمعنى النص يبقى ناقصاً لا يتم استكمالها بمعزل عن الآخر (النقدي) على وفق اشتراطات منهجية منطلقاً من مظان سياقية، أو نصية، بما يكشف في الوقت ذاته عن تعدّد الرؤى، والأصوات، والقراءات داخل فضاء النص ذاته؛ فإن منحى النقد الأدبي كما يراه الناقد يقوم على حواريتين: حوارية الخطاب الأدبي القائمة على تعدّد الأصوات، وحوارية الخطاب النقدي التي تقوم على تعدّد السياقات المنهجية للناقد (إطيمش، 1982، صفحة 51).

وفي السياق ذاته كان الناقد ميلاً إلى اتساع المدى المنهجي للناقد، وعدم الامتثال إلى النظرة المحايدة للنص أو النظرة البنائية النصية التي تكتفي بالمستويات السانوية والسميولوجية، بل يذهب إلى الجمع بين ما هو نصي وما هو سياقي ومرجعي لينفتح على التناصات التي يخترنها النص من تأريخية، أو اجتماعية، أو أدبية، أو تراثية، أو معاصرة بوصفها أبنية نصية تم تفعيلها وبنائها وتحولت إلى أبنية نصية، فالمعرفة النصية التي تتيحها رؤية الناقد ومنهجه لا تكتفي بما هو بنائي أو نصي بل هي معرفة سوسيولوجية، وواقعية، من نوع خاص مغايرة للنظرة التقليدية المألوفة التي تقوم على محاكاة الواقع ونسخه، والتطابق معه (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 7) لأن النص يحيلنا عبر علاقاته اللغوية والدلالية إلى الواقع، والمجتمع، والإنسان، والكون فإنّ هذه السياقات قد تحولت إلى سياقات نصية جمالية عبر وسيط مهم وهو الكتابة، ويتضح ذلك عبر قراءتنا لنقده للشعر العراقي الحديث الذي ركّز فيه على الظواهر الفنية وأسماء الشعراء الذين اختارهم الناقد، والتركيز على الفضاء التاريخي الشعري الذي تحركوا فيه والناقد يتناول الشعر العراقي منذ القرن التاسع عشر بشكل عام وليس منذ منتصفه أي مرحلة ظهور شعر التفعيلة (الشعر الحر) والتأكيد على مصطلح (الحديث) ودلالته الفنية أو النقدية على الرغم من أن الكتاب لم يقف عند (القصيدة الحديثة) المتمثلة بقصيدة التفعيلة لأنه ينتهي عند مرحلة الشعر الحر.

وإذا ما أردنا أن نجمل الرؤية المنهجية للناقد لوجدنا تمثلاً في ثلاثة مسارات:

- 1- صياغة المنطلقات التاريخية والفنية للقصيدة العراقية ضمن فاعلية التطور.
- 2- صياغة الفروض الإجرائية والتطبيقية التي تقوم على دراسة المظاهر الفنية والوعي بها.
- 3- تحليل النصوص تحليلاً فنياً يركز على المظاهر الفنية ولا سيما الخيال والصورة واللغة والموسيقى مع مراعاة السياق الاجتماعي والتاريخي (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 6 - 7).

مفهوم المذاهب الأدبية عند الناقد:

عُني الناقد علي عباس علوان بالمذهب الأدبي، وكانت له رؤية نقدية خاصة إليه فقد أقام كتابه (تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق) على مفهوم المذهب، وتابع الشعر العراقي في ضوء الرؤية النقدية المذهبية، ولا سيما المذهبان الكلاسيكي والرومانسي وكان المذهب (الكلاسي) كما يطلق عليه يعادل (الشعر الإحيائي) الذي يقوم على استحياء التراث الشعري العربي، والنسج على منواله كما هي علاقة الكلاسيكية بالأدب القديم فقد درسه بين النظرية والتطبيق، ووجد في الشعر الكلاسيكي ظواهر وسمات تعمقت ونضجت في الكلاسيكية الجديدة وكان خير من يمثلها لديه هو شعر الجواهري فدرس أبرز الظواهر الفنية والغرضية في شعره كما درس الخصائص الموضوعية (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 255 - 335).

ومن المعروف أنّ هذا المذهب هو من أوائل المذاهب الغربية التي نشأت في أوروبا في القرن السادس عشر هذا المذهب الذي كان يقوم على استحياء الآثار الأدبية اليونانية والرومانية محتكماً إلى العقل بعيداً عن المبالغات أو الخيال الجامح (خشبة، 1961، الصفحات 70 - 71).

ولم تكن المحاكاة الكلاسيكية للآثار القديمة محاكاة عمياء بعيدة عن الفردة والإبداع فقد كانت مقرونة بالعقل والمنطق واللياقة الأدبية (حمادة، 1982، الصفحات 171 - 172).

والكلاسيكية تعني الاتباعية للنماذج العليا والأصالة، وتابع علي عباس علوان مظاهر الكلاسيكية عند أربعة شعراء عراقيين وجددهم أقطاباً لها وهم الرصافي، والزهراوي، والشبيبي، والكاظمي، فتابع هؤلاء الشعراء في أغراضهم وصورهم الشعرية وكانت رؤيته النقدية إلى الجانب المذهبي في شعرهم تعتمد على التناغم بين الفنية والموضوعية، وكان يجد في قصائدهم صدقاً للتراث الشعري العربي ولا سيما الشعر العباسي (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 165).

وكانت نقطة التحول في رؤيته النقدية تتمثل في قراءته لشعر (الجواهري) الذي وجده يمثل تطوراً وتحولاً عن النمطية الكلاسيكية إلى نمط آخر مغاير هو (الكلاسيكية الجديدة).

ويراجع الناقد شعر الجواهري (مراجعة مذهبية) لا تمتثل إلى آراء النقاد الآخرين التي يجدها متطرفة في نظرتها إلى شعرية الجواهري معها، أو ضدها ويدعو إلى دراسته (دراسة حرفية) (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 257)، وهو لم يوضح دلالة (الدراسة الحرفية) إلّا أنّ متابعة نقده للجواهري وقراءته له تدل على أنّ مصطلح (الحرفية) لديه يعني

(المنهجية) فكانت دراسته لشعر الجواهري هي دراسة منهجية تقوم على المنهج الفني إذ تجمع بين (الشكل والمضمون) وبين دراسة الأغراض والمضامين والمظاهر الفنية الكلاسيكية تحت ما يُعرف لديه بـ (مرحلة التقليد).

فقد وجد شعر الجواهري ينضوي تحت الخصائص العامة للمدرسة الكلاسيكية في بداياته الأولى فيمكن أن يوضع ضمن اتباع مدرسة الزهاوي، والرصافي، والشبيبي، والكاظمي إلا أنه تطوّر في شعره ودخل مناطق شعرية جديدة لم يألفها سابقوه ولا سيّما ظاهرة (الجنس الحاد) (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 277) وكان شعره لديه في كلاسيكيته الجديدة على ثلاث مراحل مرحلة البدايات أو التقليد، ومرحلة الاضطراب، ومرحلة النضج ووجد أنّ المرحلة الأخيرة هي المرحلة العقلية التأملية في شعر الشاعر، ولا سيّما نظريته إلى الكون والوجود، فضلاً عن سمة التفرد، والأنا المتضخمة، التي رصدها الناقد في شعر الجواهري، ورصد أربع خصائص فنية في شعره يرى أنّ سابقيه لم يقفوا عندها هي:

1- علو النغم 2- التشكيلات الصوتية أو الموسيقية ونرى أنها ترتبط بالأولى، 3- الجنس، 4- التكرار.

كما أنه رصد لديه العناية باللوحه أي مجموعة الصور المتغاممة فيما بينها التي تعتمد على نقطة تداعي تمثّل بؤرة اللوحه، وعمقها البعيد ويجد تمثلاً للدرامية فيها ليدرس التداعي، والتضاد في الرؤى والتضاد، مما يوصلنا إلى الظاهرة التصويرية لدى الجواهري ليدرس مهيمنات الصور لديه مثل صورة الشجر، وصورة الأفق، وصورة الشهيد وغيرها وكان الناقد قد استعان بالإحصاء لدراسة الصور المكررة والمفردات التصويرية المعبّرة عنها (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 319 - 325).

وبذلك نجد أنّ الناقد قد تعمّق في فهم دلالة المذهب، وخاض في أبرز خصائصه وسماته مدرّكاً اختلاف المذهب الغربي في خصوصيته، وسماته الأصلية، في بلد نشأته، وتطبيقاته في الأدب العربي، أو العراقي كما طبقه الناقد، وكان يدرس الاتجاه الكلاسيكي ضمن رؤية نقدية تؤمن بالمتأقفة بين الآداب، أو على نحو أدق بين أدبين هما العربي والغربي، بما يحافظ على الأسلوب العربي، وتحوير الشعر الغربي بما يجعله موافقاً للشعر العربي، أو كما استعار له وصف (تلقيح الشعر العربي بالشعر الفرنسي) الذي أطلقه عليه النقاد (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 98 - 99).

وتبدو معالجة الناقد المنهجية مبالغة إلى (المنهج الفني) كما ذكرنا فرؤيته النقدية إلى القصيدة تقوم على أنّها (شكل ومضمون) أو بناء فني متكامل، وهي رؤية أكاديمية لا تؤيد تغليب عنصر على آخر في العمل الشعري، أو الأدبي، وترى في ذلك عنثاً وتعتسماً وإنّ أي تغيير يصيب أحد عناصر القصيدة يؤدي إلى تغيير في عناصرها الأخرى (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 162 وما بعدها).

وكان تركيزه في الجانب الفني على عنصر الوزن والموسيقى بالدرجة الأولى، والدخول في التفاصيل العروضية التي تتم عن معرفة نقدية عميقة في هذا الجانب، وكانت دراسته العروضية والموسيقية هي الأكثر بروزاً وهيمنة على ما عداها في قضايا الشكل والبنية الفنية، أما ما عداها فكان فيها أقرب إلى روح التفسير منه إلى التحليل الفني أو البنائي، ولا يبدو ذلك غريباً فقد جانس في هذا الأمر سواه من النقاد العرب والعراقيين، فلم تكن المناهج النصية من بنائية وأسلوبية وسميائية وغيرها قد عرفت طريقها إلى الممارسات النقدية العربية في هذه المرحلة.

ونلاحظ الأمر ذاته في رؤيته النقدية إلى الاتجاه الرومانسي، ووجد أنّ روح التجديد والحداثة قد عرفت طريقها إلى القصيدة العراقية عبر الملامح الرومانسية بعد أن تغلّغت في الوطن العربي بعد ((حملة نابليون وبعثات محمد علي، ودوران المطبعة وحركة الترجمة والتأثر الحضاري في مصر ولبنان وبلاد الشام منذ أواخر القرن التاسع عشر)) (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 341).

وكانت رؤيته النقدية إلى الرومانسية قائمة على مراجعة تاريخية- نقدية للرومانسية، في استعراض مطوّل خاض في سماتها، وأغلب أعلامها، وإشكالاتها النظرية والبنائية، وراجعها في إيجابياتها وسلبياتها، وموقف النقاد منها بين مؤيد، ومعارض، وارتباطها بحركة الواقع العربي، وراجعها في تطبيقاتها العربية، على أنّها تيار يمثل (الجديد) في الشعر العربي المتفاعل مع الشعر الغربي، وأثار إشكالية عدم الاتفاق النقدي على ملامح تلك الحركة الفنية الكبرى عربياً، وأنّها عانت من صعوبة في الحكم عليها، في الأقطار العربية، وعلى من يمثلها عربياً من الشعراء، ولا سيّما مع إدراكه بأنّ نجم الرومانسية قد أفل عند الغربيين وأنّها ((مست مجتمعا طوال

نصف قرن أو يزيد، بل أثرت عميقاً في كثير من شعرائه وكتّابه وفنانيه عامة إلى اليوم)) (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 344).

وكان الغور النقدي في تطبيقاتها العربية من لدن الناقد لافتاً للنظر، ومثله تطبيقاتها في الشعر العراقي مع السياب، والبياتي، ونازك الملائكة، وبلند الحيدري ويمثلهم عربياً صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وغيرهم وكان الناقد واعياً بصعوبة القول بـ (نقاء المذهب)، أو المزج بين أكثر من مذهب في الإبداع الشعري وهذا أمر رئيس ومهم في المعالجة المذهبية للشعر، كما أنه وجد آثار الرومانسية واضحة في النظرية النقدية إلى الشعر ولا سيما، مع مدرسة الديوان والمهجر التي هي صدى لما قدّمه كبار الرومانسيين الأوربيين في هذا الشأن (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 373 وما بعدها).

وكان الناقد واعياً في رؤيته النقدية، ومعالجته المنهجية إلى أنّ المحاكاة لآثار الآخرين من الأدباء يمثل (آخر) وليس ذاتاً، وبمعنى ثانٍ أنّ المحاكاة لا تعني المطابقة، لأنّ الذوات لا يمكن أن تتطابق، فالمحاكاة تكون في بعض الملامح، التي بدت مذهبياً ركائز فنية استندت إليها المذاهب الأدبية الغربية، وجاء الأدب العربي، ومنه العراقي محاكاة لها في خطوطها البارزة، مضيقاً إليها من روحه، ومن مؤثرات عصره، على اختلاف أنواعها الاجتماعية، والسياسية، والتاريخية، والفنية.. وهكذا كانت رؤية ناقدنا ومنهجه.

وكان تبعاً لذلك مراجعاً للشعر العربي الحديث الرومانسي عند شعراء مدرسة الديوان: العقّاد، والمازني، وشكري وآرائهم النقدية إلى الشعراء العرب الرومانسيين وشعر (خليل مطران) ولا سيما في صورهم الشعرية، وفعل الأمر ذاته مع شعراء المهجر وشعراء مدرسة أبولو (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 373 - 388).

وقد انتهى من هذا كله كما قدّمه إلى اختلاف صورة الرومانسية الغربية أو الأوربية عن العربية لاختلاف الحاضنة الاجتماعية، والسياسية، والفنية.. مما يؤكد أنّ التأثير والتأثير أو ما أطلقنا عليه المحاكاة لدى ناقدنا مرتبط برؤية موضوعية تميل إلى الأكاديمية في الابتعاد عن التطرف في فهم فلسفة المحاكاة.

ولم يختلف الأمر عن ذلك مع الرومانسية العراقية، ورؤية الناقد إليها فالشعر العراقي هو جزء من الشعر العربي خاضع إلى ما خضع له، متأثر بسياقاته الاجتماعية والفكرية والفنية ذاتها، مع بعض الخصوصية المرتبطة بالواقع الاجتماعي العراقي والمؤثرات فيه. وتابع الناقد السياقات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية العراقية للوصول إلى حكم صائب مرتبط بسياقاته، وهو حين راجع النزوع الرومانسي في الأدب العراقي لم يقتصر في ذلك على الشعر، بل ناقشه في متغيراته الأدبية، ومن ذلك الأدب العامي، والشعبي، ونشأة القصة العراقية على يد محمود أحمد السيد، وحركة الشعر العراقي تحت عبارة (الشعر العصري) (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 398).

كما تابع الصحافة العراقية ولا سيما مجلة الحرية، ومجلة الوميض التي عدّهما رائدتين في الدعوة إلى القيم الأدبية الجديدة وانتقاد الأدب القديم ونعته بالرجعي (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 399 - 403).

ووجد ناقدنا أنّ الشاعر العراقي في إطار الموجة الرومانسية كان مقلداً للشعراء العرب في مصر والمهاجر، لأنه لم يكن مطّلعاً على الرومانسية في مظانها، أو منابعها الغربية الرئيسة، وكان لا يفهم الرومانسية إلّا من خلال ما يقرأه من قصائد جبران، وإيليا أبي ماضي، وشكري، وأبي شادي، وعلي محمود طه وغيرهم.

وبدت مراجعة الناقد لتلك النماذج مرتبطة بالصور التعبيرية أو بالمضامين العصرية في النظر إلى الواقع والطبيعة والعاطفة كما أنّه تابعها في تحولاتها العصرية الموسيقية والعروضية في النغور من وحدة الوزن والقافية والميل إلى أشكال الموشح والمربع والمخمس والمقاطع المختلفة القوافي والأوزان وكان مثاله في ذلك شعر إبراهيم الوائلي الذي جعله يمثل المرحلة الرومانسية الأولى في الشكل والمضمون (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 413 - 415).

وفي رؤيته لهذه المرحلة وجد الناقد أنّها مرحلة وسطى بين الكلاسيكية والرومانسية، إذ لم تتضح لدى الشاعر ضمنها ملامح الرومانسية، وسماتها المذهبية بوضوح ونقاء، وربما كان النزوع الكلاسيكي أقوى من الرومانسي الذي لم تتضح خصائصه الفنية والأسلوبية بعد، ولأنّ الكلاسيكية هي أكثر أصالة وتجذراً في كتاباتهم الأدبية أو الشعرية على نحو أدق.

وانتقل الناقد من هذه المرحلة إلى مرحلة مذهبية رومانسية لاحقة هي أنضج وأكثر تمثيلاً للرومانسية وتمثيلاً لها في الرؤية، والخيال، وطبيعة اللغة، ومفارقة الواقع الكلاسيكي إلى ما يمثل وجهة جديدة تعبيرية، ووجد مثال ذلك لدى الشاعرين علي الشرقي، وعبد القادر رشيد الناصري (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 416).

وهذا يعني أنه قد ميّز في محاكاة الرومانسية في رؤيته النقدية بين المرحلة الابتدائية الانتقالية، ومرحلة النضج والوعي الفني.. وكان هذا من خلال تحليل النصوص الشعرية للشعراء، ومتابعة مضامينهم، وصورهم الفنية.

راجع ناقدنا شعر المرحلة الرومانسية الثانية من خلال متابعة ظاهرة (الشعر الجديد) ومراجعة دلالاته عند شعراء الرومانسية الإنجليز كما قررها ريتشاردز وكولردج، وخلص إلى أنه نقيض القديم وأن الجمود هو نقيض التطور. ومن هذا المفتاح ذهب إلى دلالة التجديد في التنكيك والقصيدة الجديدة. وفي رؤيته النقدية للجديد كان يبدو متأثرًا بأبيوت في مفهوم (التطور والأصالة) حيث قسم الشعراء إلى قسم يقدّون التنكيك، وقسم يطورون التنكيك، وقسم يبتكرون التنكيك وأنه انتهى إلى أن (الابتكار) كلمة خاطئة في الشعر، وأن القصيدة الأصيلة أصالة خالصة هي قصيدة رديئة رداءة خالصة (علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 420).

ومن الواضح أن ناقدنا كان يتعامل مع الجديد والتجديد تعاملًا موضوعيًا من غير مغالاة في الدعوة إلى الحداثة فكان يدعو إلى التواصل بين القديم والجديد، وبين التراث والحداثة بعيدًا عن التغني الرومانسي بالتراث بطريقة توفيقية لا تمكننا من التجديد (الخياط، 1970، صفحة 53).

وتابع الشعراء العراقيين الرومانسيين وأبرزهم علي الشرقي في زحزحة الموقف الكلاسي ومفارقته. فالتحول الفني أو الأسلوبي لا يكون دفعة واحدة، بل هو كما رآه الناقد يستلزم قطع مرحلة أو مراحل للوصول إلى اليقين في التعبير والتصوير الفنيين، وأنه لا يعني البدء من فراغ بل من أصل ينشأ منه ويضيف إليه فالأجناس الأدبية عند الأوروبيين مثلًا منذ أرسطو وصولاً إلى القرن الثامن عشر كانت تتحول من جنس إلى آخر لتكون ثلاثة أجناس هي الجنس الغنائي، والجنس الملحمي، والجنس المسرحي إلا أنها تعد جميعًا فنونًا شعرية موزونة مقفاة (وارين و رينيه ، 1972، الصفحات 295 - 311). بل كانت تقوم على المواءمة والتداخل، والتكامل فيما بينها مع التمييز بين الملحمية والمسرحية والغنائية منها (أرسطو، 1967، الصفحات 3 - 5).

وبذلك نجد أن رؤية الناقد، ومن ثمّ منهجه الفني المرتبط بها قائمان على فكرة الديمومة، والاستمرار، والتحول من غير تطرف يعد غير مقبول في التأثير والتأثير، ولا يتم تمثله في أساليب الشعراء. ولم تكن قراءته لشعراء المرحلة الرومانسية الثانية وأبرزهم علي الشرقي قائمة على ما يراه هو في أشعارهم من هذا النزوع، بل كان يقرن وعيه بوعيهم ويراجع ثقافتهم، وآراءهم في هذا المجال فتابع رأي الشرقي في هذا النزوع التجديدي: ((... نشأت وفي رغبة عن الأسلوب والموضوع القديمين، لأنّي لا أجد في الأسلوب جرس الشعر وهو تلك القطع الموسيقية التي تتألف فنكون القصيدة.. وإذا كان هناك شيء فليس توقيعًا مؤثرًا على العواطف أو انجذابًا للروح. أما الموضوع.. فقل ليس فيه شيء من روح العصر)) (الشرقي، 1927) نقلًا عن (علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 424).

وهذا يعني أن ناقدنا كان يمزج بين وعيه النقدي بالشعر، بالوعي النقدي للشعراء الذين يكونون محورًا لقراءته النقدية، وفي تعميق لرؤيته النقدية يعمد إلى التضافر بين ما هو نقدي وما هو أكاديمي، إذ نجد تمثلاً واضحاً للمنظور الأكاديمي في نقد علي عباس علوان، كما أنه لم يكتف بهذه النقوّهات أو الآراء النقدية، بل كان يتابع هذه الرؤية في قصائد الشرقي ويراجع نجاحه في الاقتراب من التجديد التصويري الرومانسي، فيراه قد عبّر فنيًا عن الذات الرومانسية والطبيعة المرتبطة بها في قصيدته المبكرة (قصص البلب) إلا أنه وجده في قصيدته واقفًا أيضًا تحت تأثير الاتجاه الكلاسيكي وبعض سماته اللغوية (علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 426).

ومن الواضح أن ثنائية الرؤية والمنهج كانت ممسكة بنقد الناقد الرؤية النقدية التي تتابع الشعر والشعراء نقدًا، وتبحث عما يعززها من آراء النقاد والشعراء، لتعميق الموضوعية الأكاديمية، والمنهج الفني الذي يتابع الشعر في الشكل والمضمون، وفي البنية والدلالة عبر التفسير، والتحليل للغة، والصورة، والإيقاع مما يؤكد فاعلية المنهج الفني لديه، مع اليقين بأن هذه المنهجية الفنية كانت مشفوعة بالرؤية التاريخية والاجتماعية في آن.

وبدت قراءته لشعر عبد القادر الناصري قراءة نقدية فاحصة تتمثل فيها رؤيته الفنية ومنهجه المرتبط بها، وهو قد وجد في شعر الناصري التمثيل السلبي للتجديد، ومحاكاة المثال الرومانسي، بعد أن كان (الشرقي) يمثل الأنموذج الإيجابي في محاكاة التجديد

الغربي، و (العربي) عبر وعيه المتقدم بالتجديد، وفهمه تطبيقه، فقد تابعه ناقدنا، كما مرّ بنا، عبر نقدهات النقدية، وقصائده المستوعبة لذلك الوعي.

وكان الناصري بعيداً عن الخط الإيجابي في المحاكاة، فقد وجده الناقد واقعاً في التقليد السلبي غير القادر على محاكاة الأمثلة التي يصدر عنها بل يقوم باستنساخها وتقليدها، ومن الطبيعي أن لا يحمل التقليد بعداً إبداعياً لا في الوعي، ولا في التشكيل. واستعرض الناقد شعر عبد القادر الناصري، وهو يتابع نهاية خط التطور في الشعر العربي وصولاً إلى قصيدة شعر التفعيلة أو ما يسميه بقصيدة الشعر الحر ووجده متخلّفاً عنها.. فراجع الناقد المحاولات الرائدة التي سبقت قصيدة الشعر الحر على يد السياب، ونازك الملائكة، ولا سيّما تجارب أمين الريحاني في الشعر المنشور عام 1905، ومحاولات أحمد زكي أبو شادي المنبثقة من محاكاة الشعر الغربي في القرن العشرين ولا سيّما حركة الشعر في إنجلترا وأميركا.. وتابع ناقدنا المحاولات العربية الكثيرة في هذا الشأن متابعة دقيقة، ولا سيّما في الجانب الموسيقي، والعروضي، الذي برع الناقد فيه، وكانت له بشأنه معرفة ضافية، وعميقة، ووجد أن تجربة (أحمد باكثير) إيقاعياً بعيدة كما ابتدعه وابتدأه السياب والملائكة.. ووصل إلى هذه الرؤية بعد تحليل قصائد (باكثير) تحليلاً إيقاعياً وموسيقياً دقيقاً وموازنته مع قصيدتي (الكوليرا) لنازك الملائكة، و (هل كان حباً) للسياب (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 521 - 525).

وحين وصل إلى الشعر العراقي وجده راكداً قبل سنوات الحرب بعد أن راجع قضية (الشعر الجديد) عربياً والخصومات التي دارت حوله بشأن (السلفية والمستقبلية) التي أثارها (سلامة موسى)، فكان شعر الناصري يمثل هذه المرحلة الدقيقة من مراحل تطور الشعر في العراق ومثّلت قصيدته، كما رأى الناقد المرحلة الدقيقة من مراحل تطور الشعر في العراق، كما تمثّل قصيدته ظاهرة التقليد أحسن تمثيل، على الرغم من أن بعض الكتاب والشعراء العرب قد غالوا في تقييم شعره.. باعتباره أول صوت شعري في العراق يحمل غناء الرومانسيين.. (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 532).

ووجد الناقد أن شعر الناصري لم يكن سوى تقليد لقصائد أبي شبكة وتجربته الحديثة في تصوير اللذة والشهوات، إلّا أنّه لم يبلغ شأوه كما رأى الناقد بسبب ثقافته المحدودة وعدم معرفته باللغة الأجنبية، وعدم اطلاعه الواسع على الشعر الأوربي ونظرياته الفنية وضعف اطلاعه على الموروث الشعري واللغوي (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، الصفحات 545 - 547).

ووصلت رؤية الناقد ذروتها النقدية وهي تتابع آخر التحولات، والتطورات التي وصلت إليها القصيدة العراقية ممثلة بقصيدة الشعر الحر، التي مثّلت نهاية (خط التطوّر) كما عبّر عنها الناقد، والتي انتهى معها مشواره النقدي في هذا الكتاب الرائد الذي فحص الشعر العربي بعمق ودراية نقديتين.

ولم يكن وقوفه عند قصيدة الشعر الحر تفصيلياً، ولا مستقصياً كما كان مع المراحل التي سبقتها الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والرومانسية بمراحلها الأولى والثانية، وحركات التجديد في الشعر العربي، فقد اختتم كتابه بالإشارة والتتويه بأصالة الشعر العراقي في تجربته (الحداثيّة) في الخروج على المألوف والتقليدي في الشكل والمضمون في ممارسة الشكل الجديد القادر على إنهاء التوتر بين قيود القصيدة التقليدية والتحديث والتجديد الواعي والناضج.

ووجد ناقدنا أن السياب ونازك الملائكة على الرغم من اطلاعهما على محاولات التجريب الفنية التي مارسها شعراء المهجر، وجماعة الديوان، وأبولو قبل الحرب العالمية الثانية، ومثلها محاولات باكثير، وأبي شادي، إلّا أن تجاربهم في بناء القصيدة تبدو مختلفة اختلافاً عميقاً في النوع والدرجة عما سبقها من تجارب بسبب ثقافة الشعراء، واتّساع أفقهم واطّلاعهم الواسع على الشعر الغربي.

ونستدل من هذا أن ناقدنا في رؤيته النقدية ومنهجه الفني المرتبط بها لا يجعل الشعر، ولا ينظر إليه على أنّه نتاج للإبداع والقرينة الشعرية حسب، بل يجده مباطناً لتجربة الشاعر الثقافية واطّلاعه على أمثلة الشعر العليا في التراث، والأمثلة العليا الغربية في الشعر العالمي، لخلق ما أسماه الناقد بـ (التوتر) البعيد عن التأثير والتقليد لمحاولات التجريب في القصيدة الحديثة.

وصنّف ناقدنا (التوتر) في سياقات ثلاثة الأول بين جنة المضامين، وتعدّد المشاكل الاجتماعية التي خلّفتها الحرب العالمية الثانية وداهمت الشعب العراقي، والتوتر الأعم في الفن بين الرؤية الموروثة عن السلف، والرؤية الجديدة، والتوتر الثالث في البون الشاسع بين الماضي كله عربياً وعراقياً والحاضر الشديد الاضطراب، وهو توتر يعم الجميع (علوان، تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، 1975، صفحة 556 وما بعدها).

ويبدو أنَّ ما وصفه الناقد بالتوتر يمثل رؤية الناقد إلى التناغم بين الشكل والمضمون، وتجسير المسافة بين القديم والجديد، وبناء الأساليب وإقامة سياقات الإبداع على أسس ثقافية راسخة تضيف إلى الإبداع عمقاً ودراية. ومما تقدّم نجد أنَّ الناقد علي عباس علوان قد مثّل أنموذجاً للناقد الأكاديمي الممتلك لأدوات النقد الرئيسية من معرفة بعلوم اللغة، والعروض، والبلاغة، والعلوم المجاورة الأخرى من علم اجتماع، وتأريخ وغيرها، هذا في المكتسب، يضاف إليها الموهبة النقدية المستبصرة بالإبداع، والعارفة بمظانه مع الاطلاع على ما يجد في دراسة الأدب ونقده من إجراءات منهجية كان المنهج الفني هو المُتبنى لديه، وبذلك تكاملت ثنائية الرؤية والمنهج لديه، واستطاع الناقد عبرهما تقديم رؤية شاملة للشعر العربي بعامّة والعراقي بخاصة عبر ما يقرب من قرن كامل من عمر الشعر العربي.

المصادر

- إبراهيم حمادة. (1982). مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية. مجلة فصول، مج: الثالث، ع، 1.
- أرسطو. (1967). فن الشعر. (التمهيد الذي كتبه د. شكري محمود عياد، المحرر) القاهرة: دار الكتاب العربي.
- أوستن وارن، و رينيه ويليك. (1972). نظرية الأدب. (تر: محيي الدين عبد الحميد، المترجمون) بيروت: مطبعة خالد طرابيشي.
- بشرى موسى صالح. (2016). الواحد والمتعدد مقاربات جمالية- ثقافية في الأدب والنقد (المجلد 1). بغداد: دار ومكتبة عدنان.
- جلال الخياط. (1970). الشعر العراقي مرحلة وتطور. بيروت: دار صادر.
- دريني خشبة. (1961). أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات. القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- عبد الرضا علي. (27 أيار، 2013). علي عباس علوان.. شهادة في لقطات.
- علي الشرقي. (تشرين ثان، 1927). علي الشرقي يتحدث عن الشعر. جريدة البرهان، ع 8.
- علي عباس علوان. (1975). تطور الشعر العربي الحديث في العراق. بغداد: منشورات وزارة الإعلام.
- فاضل ثامر. (1987). مدارات نقدية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- محسن إيطيمش. (1982). دير الملاك. بغداد: دار الرشيد.

References

- Ali, A. R. (2013, May 27). *Ali Abbas Alwan: A testimony in snapshots*.
- Al-Khayyat, J. (1970). *Iraqi poetry: Stages and development*. Dar Sadir.
- Al-Sharqi, A. (1927, November). Ali Al-Sharqi talks about poetry. *Al-Burhan Newspaper*, (8).
- Alwan, A. A. (1975). *The development of modern Arabic poetry in Iraq*. Ministry of Information Publications.
- Aristotle. (1967). *Poetics* (S. M. Ayad, Ed. & Intro.). Dar al-Kitab al-Arabi.
- Hamada, I. (1982). Shawqi's theater and French classicism. *Fussul Magazine*, 3(1).
- Itaymesh, M. (1982). *Deir al-Malak*. Dar al-Rashid.
- Khashaba, D. (1961). *The most famous theatrical movements and models of famous plays*. Ministry of Culture and National Guidance.
- Saleh, B. M. (2016). *The one and the multiple: Aesthetic-cultural approaches in literature and criticism* (1st ed.). Adnan Library and Publishing House.
- Thamer, F. (1987). *Critical orbits*. Dar al-Shu'un al-Thaqafiya al-Amma.
- Wellek, R., & Warren, A. (1972). *Theory of literature* (M. D. Abdul Hamid, Trans.). Khalid Tarabishi Press. (Original work published 1948).