استمداد المرجعية التراثية في النظرية النقدية العربية المعاصرة
نجيب العوفي نموذجا

يونس الجراري
مختبر اللغة والأدب والتواصل
جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب

مقدمة:

انطلقت هذه الدراسة من فكرة مفادها أن حياتنا، وسلوكاتنا ومبادئنا والقيم التي نناضل عنها والآليات التي نستخدمها... وتصوراتنا وأفهامنا لكل الظواهر (طبيعية وإنسانية) تجد أرضيتها ومنبعها في الإرث الذي خلَّفه من سبقونا، باعتباره "النحن" الذي يعيش فينا و لم نعشه، تارة، وفي ابتكارات ومعجزات "الآخر" التي تمارس علينا الغواية، وتستهوينا بسحرها ونجاعتها، تارة أخرى، وفي الاثنين معا، مرات عديدة.

سنعمل في هذا المقال على تعيين بعض المفاهيم، والمصطلحات والقضايا التي يمتحها نجيب العوفي من خلاصات ونتائج الإرث المعرفي القديم (النقد، والبلاغة، والعروض، والتصوف)، بحثا عن طرق إعادة إنتاجه لهذا الموروث بما يناسب الزمكان الخاص، إذ الراجح أنه من المستحيل تحقيق المطابقة في هذه المثاقفة الداخلية؛ وذلك راجع بالأساس إلى اختلاف الأنظمة المعرفية والتاريخية والاجتماعية؛ أي؛ أن هذا التداخل النصي نسبي وليس مطلقا في الزمن، بمعنى أن له أشكالا عدة، ولعل القياس هو المهيمن عليها.

يعتبر تحديد المتن من مهام ناقد النقد، وهذه العملية أساسية وضرورية حسب الإبستيمولوجيا وتاريخ الأفكار، إذ إنه من الضروري الكشف عن الأقوال أو الكتابات أو الأشكال المدورسة باعتبارها مواضيع ومعطيات ومعلومات ستُحلَّل وتُفكَّك وفق مستوياتها، وستُناقش حسب ما تُمليه العلاقات المتشابكة ضمن موضوع المرجعية التراثية باعتباره الموضوع الأساسي في

هذه الدراسة. ومدار التحليل والنقاش هاهنا؛ هي نصوص الناقد نجيب العوفي باعتبارها مضغة أو عيِّنة من الوضع الثقافي والنقدي العربي المعاصر عامة والمغربي خاصة، ونخص بالذكر كتبه الثلاثة:

- نجيب العوفي،
- "درجة الوعي في الكتابة"، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980م.
- "جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر"، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.
- "ظواهر نصية"، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1992م.

يمكن اختزال الإشكالية المؤطرة لهذه الدراسة في السؤال الآتي: **ما حدود اشتغال المرجعية التراثية في الخطاب التنظيري والنقدي لنجيب العوفي؟**

كانت هذه الإشكالية متأتية من اقتناعنا الراسخ بضرورة صياغة الأسئلة المعرفية المركَّبة من المشاكل المتصلة التي ترتبط عضويا فيما بينها، ولا تقبل الحلول الجزئية باعتبارها منظومة من العلاقات التي لا تمنح إمكانية حلها منفردة، فكما يرى باشلار الذي يعتبر كل معرفة جوابا عن مسألة، فإذا لم يكن ثمة مسألة لا يمكن أن تكون هناك معرفة علمية، إذ لا شيء ينطلق بداهة، ولا شيء معطى كل شيء مبني[1].

سيركِّز المنهج المتَّبع في هذه الدراسة، على ثلاث محطات متداخلة، هي الوصف والتحليل والتأويل، تتركز الأولى في عرض وتحديد المستويات التراثية التي تحضر في المتن النقدي لنجيب العوفي، والثانية في تفكيك هذه المرجعيات وتنظيمها، والثالثة في تأويل الاستدعاء والاستثمار الخاصَّين لمنجزات السلف في المنجز النقدي لنجيب العوفي.

يتمثل الهدف الأساسي من هذا العمل في تبيان أحد الأنساق المشكِّلة للنظرية النقدية المعاصرة، حيث سنبرز اشتغال الملمح التراثي في المتن النقدي لنجيب العوفي عبر تعيين المرتكزات المعرفية والنقدية التراثية القائمة في خطابه، مع التركيز على الطريقة أو الكيفية الخاصة التي يتعامل بها الناقد مع منجزات السلف.

1. المرجعية النقدية:

سنميط اللثام عن بعض الأعلام/ النقاد والمصطلحات النقدية القديمة التي تدرج إلى كتابات نجيب العوفي عبر الشرفات والكوى... لتُؤسس توفيقية بين السلف والخلف، ولتصهر المسافات وتوحِّد الرؤى والتصورات، يقول الباحث عبد الحق بتكمنتي في هذا الصدد محدِّدا هذه المصطلحات النقدية: "نجد، الإيغال والتضمين والتفقد والتمحل، والتنقيح والجزالة والجهد والحذق والرصانة والعفوية والفحولة، ومعنى المعنى، وشاعر خنذيذ وشاعر مفلق وشاعر فقط، وشعرور والانتحال والكلفة والمعنى والمبنى والهجنة والمطلع والمطولة... الخ"[2].

1.1. النقاد العرب القدامى:

سنكشف بداية عن الأعلام/ النقاد الذين يأتي نجيب العوفي على ذكر أسمائهم لتزكية تصور، أو لنسف فكرة أو لغير هذا وذاك... يقول نجيب العوفي: "يقول ابن سلام الجمحي (ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف (...) وكان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي)"[3].

إن هذا الاستدعاء لقولة ناقد عاش في القرن الثالث الهجري (ت 232ه)، استدعاء مباشر وتقريري؛ أي تناسخي إلى حد ما، ويقول نجيب العوفي كذلك: "كم هي مُضيئة كلمات – ابن رشيق – في هذا المجال (ولا يكون الشاعر حاذقا مجوِّدا حتى يفتقد شعره ويُعيد في نظره. فيسقط رديئه ويُثبت جيده. ويكون سمحا بالركيك منه مطرِحا له، راغبا عنه)"[4].

استجلب نجيب العوفي كلام شاعر وناقد من القرن الخامس الهجري (ت 456ه)، ليؤكِّد على ضرورة تقويم الشاعر لشعره وتنقيحه وتحبيره قصد إخراجه في أحسن صورة للمتلقي/ الجمهور، وهذا ما لا يجده في شعر محمد الميموني، الذي يعتني بالفكرة/ المعنى ولا يُعير كثير اهتمام للشكل بتفقده وتزيينه. وفي فقرة أخرى يجمع نجيب العوفي الناقدين (ابن سلام الجمحي وابن رشيق القيرواني)، في قوله:"رغم عدم اقتناعنا – منهجيا – بمبدأ تقسيم الشعراء إلى طبقات، على طريقة ابن سلام الجمحي، فإن استلهام هذا المبدأ قابل لأن يُسعفنا هنا – إلى حد – في صدد تحديد أبعاد الوعي الشعري عند الشعراء الشباب وتقييمه. بل يمكن أن نذهب إلى أبعد من هذا، فننسج عل منوال ناقد كلاسيكي آخر كابن رشيق حين قسَّم الشعراء إلى نماذج أربعة، رتَّبها بحسب الاقتراب أو البعد من (الوعي الشعري) على النحو التالي:

- ✓ شاعر خنذيذ.
- ✓ شاعر مفلق.
- ✓ شاعر فقط.
- ✓ شعرور وهو لا شيء"[5].

يتَّبع نجيب العوفي طريقةَ تقسيم الشعراء عند النقاد القدامى، وينسج على منوالهم في تعامله مع الشعراء المغاربة المعاصرين، في سياق هذا الاشتغال نجد عبد الحق بتكمنتي يقول: "إن أنواعا من الاستعادة تكثر عند العوفي، مثل استعادة القياس، قياس (...): فئة ذات وعي شعري فاتر، وفئة ذات وعي شعري متوسط، وفئة ذات وعي شعري محكم، على التقسيم الذي وضعه ابن رشيق لتقسيم الشعراء إلى (مفلق وخنذيذ وشاعر فقط، وشعرور)"[6].

قد لا ينفصل ما قام به نجيب العوفي كثيرا عمَّا نادى به النقاد الماركسيون في التعامل مع التراث، حيث أراد أن يطوِّر ذلك التقسيم الأدبي الخالص ليُدخِله في دوَّامة الصراع الإيديولوجي بزيادة مفهوم "الوعي"، الذي كان يوحي، مباشرة، أيام المد اليساري إلى وعيين اثنين لا ثالث لهما؛ وهما: الوعي الرجعي/ البرجوازي كنقيض رئيسي للوعي الثوري/ البروليتاري، وهناك حديث لمبدع الجمالية الماركسية جورج لوكاش، قريب من هذا التعامل لنجيب العوفي مع التراث حيث يقول: "في كل صلة حية بحياة الشعب يعني التراث عملية تقدم متحرِّكة. إنها أخذ وحذف وحفاظ وتطوير أرقى للقوى الحية الخلَّاقة في مأثورات آراء الشعب وأفراحه، في مأثورات الثورات وأن يمتلك المرء صلة حية بالتراث يعني أنه يكون ابنا لشعبه محمولا على تيار تطوره"[7].

تحضر أسماء نقاد قدامى آخرين عند نجيب العوفي، مثلا في قوله: "تعطي للواقع أبعادا وظلالا جديدة ووارفة وتجعل للشعر كما قال الآمدي نوطة بالقلب وعلوقا بالنفس"[8]، واستشهاده بقولة ابن قتيبة (ت 276ه): "ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين"[9]. استقدم القولة الأولى أثناء حديثه عن اللغة الجمالية عند المحاطي، والقولة الثانية أثناء تناوله إحدى كُبريات القضايا النقدية "القدم والحداثة"، التي شغلت الفكر النقدي العربي القديم ولا زالت تشغله في الحاضر، كما شغلت باقي الخطابات النقدية عالميا لما فيها من عوامل مشتركة ودواعٍ للاستمرارية بين بني البشر.

نسجِّل ملاحظة أساسية متمثِّلة في كون التمايز الحاصل، مثلا، بين نجيب العوفي وجابر عصفور؛ في إطار العلاقة والتعامل مع التراث، هو أن الأول يستعمل أو يوظِّف التراث، في حين أن الثاني يُناقش ويؤوِّل التراث، أو ما معناه، أن هناك قراءتين ممكنتين للتراث، هما؛ القراءة الاستعمالية والقراءة التأويلية، وهذا لا ينفي إمكانية تداخل القراءتين لدى الناقد الواحد، مع ضرورة ترجيح أو تغليب إحداهما على الأخرى.

1.2. قضايا نقدية قديمة:

وفي استمداد آخر لمنجزات النقاد القدامى، يقول نجيب العوفي: "كان عمود الشعر الذي أقام المرزوقي دعائمه النهائية، معادِلا لعمود السياسة ومدعِّما له، كلاهما سلطة آمرة وملزِمة، وكلاهما قوام الشيء الذي لا يقوم إلا به"[10]، غير أن الأسئلة التي يطرحها هذا الإسقاط في التعامل مع البنيتين (السياسية/ النقدية) هي: هل كان للأمويين عمودهم الشعري، وللعباسيين عمودهم الشعري... ؟ هل تحدث التغيرات الثقافية في بناء اجتماعي معين بنفس وتيرة التغيرات المادية/ الاقتصادية؟ ماذا يقول نجيب العوفي في القانون الجدلي الموسوم بـــــ "التطور اللامتكافئ" القائل بعمومية التناقض وبخصوصيته في آن؟

يقوم نجيب العوفي بتحيين آخر للإرث النقدي العربي، حيث يقول: "في التعريف العربي الكلاسيكي للشعر، إنه (كلام موزون مقفى، دال على معنى) ويمكن أن نعكس هذا التعريف السيئ السمعة، فيصدق وصفا وتعريفا لهذا الشعر الذي يغدو كلاما غير موزون وغير مقفى وغير دال على معنى"[11].

يُدلي الناقد بموقف صريح من التعريف القديم للشعر بعدم تبنِّيه ووسمه بـــــ "سيئ السمعة" من جهة، ويستقبح بعضا من الشعر المغربي المعاصر لعدم تمثُّله للشروط الملزِمة في التعريف "السيئ"، وهذا ما يمكن أن نعتبره توظيفا مزدوجا لقولة قُدامة، حيث ينسف بها ممارسة شعرية معينة، ويجعلها تنسف نفسها كذلك.

إن الأمثلة كثيرة على التبيئات التي يقوم بها نجيب العوفي للقضايا والمفاهيم النقدية التراثية في منجزه النقدي، فتحضر في متنه تعابير من قبيل: عبيد الشعر، شعراء الحوليات، أغراض الشعر، المعنى والمبنى، الفحولة... غير أنه يبقى مع ذلك يقرُّ بعجز الموروث النقدي العربي – وحده – في تقديم مقاربات ودراسات وافية للنصوص الأدبية الحديثة عامة والمستحدَثة خاصة، حيث يقول: "تراثنا النقدي لا يقدِّم لنا الأرضية المنهجية والاصطلاحية الماهِدة التي يمكن الانطلاق منها نحو مقاربة وتلقِّي الأجناس الأدبية الجديدة وبصفة أخص الأجناس السردية. فقد كان هذا التراث منشغِلا طيلة أحقابه وحتى نخاعه بثابتين رئيسين، الشعر

والإعجاز القرآني"[12]، كما يذهب إلى أن: "من أهم خصائص النقد العربي القديم (...) وصفيته وشكلانيته وعدم احتفاله بالنسيج الداخلي للنص إلا فيما ندر"[13].

يمكن القول إن نجيب العوفي يتَّصل بالتراث بقدر ما ينفصل عنه كما يقول الجابري، فهو، وإن اعتمد مفاهيم تراثية كثيرة، وإن استوحى منه أفكارا عديدة، عبر آلية القياس، وإن اكتنزت نصوصه بأسماء نقاد عرب ضاربين في القدم... إلا أنه يبقى مؤكِّدا على التناول الجزئي للظاهرة الأدبية من جهة، وبفوضى المفاهيم والآليات في المدونة النقدية القديمة من جهة ثانية، ولعل تصور نجيب العوفي في هذا السياق شبيه بالذي قال به الدكتور عز الدين إسماعيل مقارنا بين الجهاز المفاهيمي المنهجي في الفهم القديم والتصور الحديث، حيث ذهب إلى أن النظرة الحديثة تتميز "بتحديد المعاني وانضباطها بما لا يترك مجالا للحدس والتخمين أو لأكثر من فهم واحد. والنظرة القديمة فيها كثير من الإبهام والاتساع الذي يفتح الباب لكثير من الاحتمالات. وأقرب مثل لذلك مسألة "تخير لذيذ الوزن" فلست تدري ما الوزن اللذيذ هذا"[14].

رغم هذا الذي أتينا على ذكره، يبقى نجيب العوفي غير منكِر لمنجزات النقد القديم، ومما يؤكد هذا، قوله: "بالنسبة لي كان التعرف على العطاء النقدي العربي القديم في أهم نصوصه فرصة ثمينة لا شك في جدواها وتأثيرها. ومهما يكن حجم ما كُتب عن هذا العطاء، فإن هناك مناطق دفينة فيه لم تُقتحم و لم تُكشف على نحو دقيق وعميق، ولا شك في أن هذا راجع إلى المناهج المستعمَلة لحد الآن في التعامل مع هذا العطاء. إن قراءة جديدة لهذا العطاء تنطلق من أركيولوجية الصمت كما قال الخطيبي كفيلة بأن تقودنا إلى كشوف هامة قد لا نعدم لها نظائر حتى في أهم التيارات النقدية المعاصرة"[15].

يمكن اعتبار، في السياق نفسه، أن أيَّ قراءة للتراث هي موقف منه بالدرجة الأولى، وهذا ما يُفضي إلى التأكيد على أن الذي يُريده نجيب العوفي من التراث هو جانبه التقدُّمي والعقلاني، وهو ما أكَّده في موقفه الرافض لعمود الشعر، الذي اعتبره تسلطا على المبدعين مصدره ما هو رسمي/ السياسة، ولعل استحضار عبد الكبير الخطيبي لخير دليل على تبنيه للمهمش والمنسي والمسكوت عنه في التاريخ العربي القديم، وهذا ما يُظهِر كذلك مدى تماهيه مع تصور جورج لوكاش الذي يقول: "أنا على يقين أن اكتشافنا للماضي الديمقراطي للثقافة الألمانية ليس طريقا إلى الرجعية، بل إنه طريق إلى المستقبل ومساعدة إيديولوجية على تحرير ألمانيا"[16]، فالبدائل هنا جغرافية فقط، فالعرب عوضا عن ألمانيا حسب تصور نجيب العوفي.

يمكن أن نختم هذا المحور بقولة لنجيب العوفي يصرِّح فيها بموقفه التوفيقي من قضية التراث وبالتالي الحداثة، إذْ لا يُنكر ماضيه ولا يتنكَّر لحاضره، حيث يقول: "إننا أبناء وصنائع عصرنا، فلا نملك من ثم أن ندير له ظهورنا ولا مناص من أن ندور، شئنا أم أبينا، في فلك جاذبياته وحساسياته. وإننا أيضا وأساسا، أبناء وصنائع أمة لها تاريخها وهويتها وأسئلتها ضمن المعترك الإنساني العام، فلا نملك من ثم أن نُدير لها ظهورنا ولا مناص من أن ندور، شئنا أم أبينا في فلك جاذبياتها وتناقضاتها.

نعم، للانفتاح

ولا مغلظة، للانبطاح"[17].

2. المرجعية البلاغية:

نبتدئ حديثنا في هذا المحور بفكرة نراها من الأهمية بمكان، حيث إنها تُبيِّن العلاقة القائمة بين البلاغة والنقد، يقول محمد العمري: "البلاغة مكوِّن من مكونات النظرية النقدية، وثمرة من ثمرات الملاحظة النقدية الأولية. إن البلاغة تصرُّ على الاستقلال بكل ما يتصل بالبنية النصية للخطاب في بُعديها الشعري والتداولي وما يتصل بهما من عناصر تفسيرية وسوسيولوجية وتاريخية مما يدخل في مجال اللغة الواسع. ويبقى للنقد الأدبي أن يركِّب المواد البلاغية مع ما يراه من مواد أخرى تتعلق بالأجناس الأدبية وسيرورة تلقيها"[18].

يَعتبر محمد العمري العلاقة بين البلاغة والنقد علاقة حتمية وتكاملية؛ فالبلاغة عبارة عن فنون جمالية وأساليب بيانية تحتكر النص لها، وتوغِل في بنياته وتضاعيفه ولا تغفل أثناء عملية التفسير عن التواشجات الحاصلة بينه (أي النص) وبين البنيتين التاريخية والاجتماعية، في حين أن النقد تقدير لهذه الفنون ولتلك الأساليب، وتطعيم لها بكل ما بوسعه تتميم العملية النقدية من معطيات وآليات.

2.1. مصطلحات بلاغية:

سنركز، حصرا للكلام، على التوظيف الخاص لنجيب العوفي للإرث البلاغي العربي في نقوده وتحليلاته الأدبية، ومن المصطلحات التي يستدعيها من حقل البلاغة: السجع والمجاز العقلي والمجاز اللفظي والإنشاء والخبر والتعقيد والتعقيد اللفظي والمعنوي، والاستعارة والكناية... الخ[19].

يتضح أن نجيب العوفي يستدين من منجزات السلف أدوات وآليات تُسعِفه في مهامِّه، ما يستلزم بالضرورة نتيجة مفادها أنه ليس من أنصار طي صفحة الماضي وإحداث قطيعة مع التراث عامة والبلاغة خاصة، وبالتالي فهو لا يرى فيه/ فيها شيئا متخلِّفا ما دام يُبيح لنفسه حق هذا الاقتراض.

غير أن شكل هذه الاستدانة ليست واحدة بين النقاد والبلاغيين، ولا حتى لدى الناقد الواحد؛ فنجيب العوفي مثلا، يعتمد من حين إلى آخر على نتائج البلاغيين العرب القدامى فيأتي بأقوالهم، لكن هذا الاستدعاء ليس إسقاطيا وآليا، بل لا يمكن له أن يكون كذلك، فهو لا يُحافِظ على ذلك السياق الخاص الذي طُرحت فيه القولة، وهذا أمر طبيعي، مرده إلى تغيُّر الظروف والاهتمامات العامة والخاصة، ما يُفضي بالضرورة إلى تغيُّرٍ في التوظيف للشيء الواحد بين الماضي والحاضر، مثلا، نأخذ قوله: "يقول البلاغيون العرب، إن زيادة المبنى من زيادة المعنى. بيد أن زيادة المبنى، في كثير من نصوص الأشعري، تتم بآلية لغوية كمية لا بآلية لغوية كيفية"[20]، فهو يأتي بالقول كما صِيغَ قديما، غير أن المنجز الشعري للأشعري ينسِف السياق الأول الذي استُعملت فيه لِمَا في شعره من مآزق ونقائص على المستوى اللغوي وبالتالي الدلالي من جهة، ولِمَا في قراءة نجيب العوفي من تحيز لمعان محدَّدة لا ترى في غيرها سوى زخرفة وحذلقة لا غير.

نستحضر بالإضافة إلى ما تم ذكره، اتكاءات أخرى لنجيب العوفي على المنجز البلاغي القديم؛ والنماذج في هذا السياق كثيرة؛ مثلا، ينعت الجمل الشعرية في أشعار كل من "عماد الدين السعيد" و"المسكيني الصغير" و"عبد اللطيف الفؤادي" بأنها مجرد "ضروب من الاستعارات والتشبيهات والكنايات المبعثَرة لا تفلح في تأسيس بناء مجازي محكم ومستقل بذاته"[21]. ويصف الصور الشعرية عند محمد السرغيني، فيقول: "إنها تُغري وتُبهر ببريقها وبذخها، لكنها قلما تحفل بالإيغال وقلما ترحل بالخاطر إلى عالم شعري شفاف وعميق"[22].

نُلاحظ في القولتين خمسة مفاهيم كبرى، هي: (الاستعارة، التشبيه، الكناية، المجاز، الإيغال)، لا أحد يُناقش في شرعية انتسابها لإمبراطورية البلاغة، غير أننا لا نجد مسوِّغا لهذا الجمع في القولة الأولى بين أربعة مفاهيم؛ علما بأن "الذي يتوخى تحديد المصطلح عند ناقد أو بلاغي قديم على سبيل المثال، عليه أن يُدرك أن موضوع عمله ليس مجموعة من الألفاظ، ولكنه مجموعة من السياقات المعرفية والإيديولوجية المتجاوِبة والمتعارِضة، أي أن هناك حقلا مركَّبا يقتضي الخوض فيه أن يضطلع الباحث بإجراءات تحليلية وتفسيرية وتأويلية تمثِّل شكلا من أشكال التفكير النظري"[23]، وهذا ما لا نجده عند نجيب العوفي،حين يستثمر – بهذه الطريقة العرضية –مفاهيم كانت ولا تزال مدار نقاش وصراع كبيرين.

2.2. عبد القاهر الجرجاني نموذجا:

يعتمد نجيب العوفي – ضمنيا – على أحد كبار البلاغيين العرب القدامى، هو عبد القاهر الجرجاني، حيث يقول: "معظم قصائد الشعر الجديد تقوم على أساس معنى المعنى، بل لا نعدم حتى في قصائد الشعر الكلاسيكي هذه الخاصية"[24]، غير أن للناقد شكري عزيز الماضي وجهة نظر في المسألة وجب استحضارها؛ حيث يذهب إلى أنه "على الرغم من استشهاد النقاد الجدد بشذرات من النقد القديم وذكر اسم الجرجاني كثيرا فإن المرء يشعر أن هذه المحاولة تهدف إلى تسويغ آرائهم وأفكارهم أكثر منَ التواصل والتفاعل الجدِّي مع التراث النقدي أو تطوير آراء الجرجاني بدليل أنهم لم يلتفتوا إلى تلك الشذرات إلا بعد احتكاكهم بآراء النقاد الغربيين، وهي مسألة تُثير قضية مهمة وهي كيفية التعامل مع التراث النقدي"[25].

لا يدَّعي أحد أن قراءة التراث عامة والبلاغة خاصة قد تكون محايِدة وغير منحازة – وإن أرادت ذلك لنفسها – وبالتالي فإن تسخير أي تراث كيفما كان؛ يكون في الغالب الأعم من أجل الانتصار أو الاصطفاف أو الإدانة أو الإخفاء أو التحريف... يقول في هذا الصدد، حسن مخافي: "إن أية قراءة لا تستطيع أن تدَّعي البراءة، وهي تُقارِب التراث النقدي، لأنها تحمل داخلها رؤية معاصرة، بمعنى الانتماء إلى العصر والانخراط في مشكلاته الثقافية والأدبية، التي تُخفي وراءها رؤية محدَّدة إلى الحياة والإنسان والواقع"[26].

يمكن الإقرار بأن لمسألة الخلفية الفكرية دور كبير في مساءلة التراث البلاغي وكذا توظيفه، غير أن المَعيب هو هذه الاختزالية في التعامل معه؛ حيث نسجِّل غياب أسماء وازنة في المتن النقدي لدى نجيب العوفي من قبيل الجاحظ، وابن المعتز وابن سنان الخفاجي، ويبقى الغائب الأكبر الذي لا يمكن أن يُبرَّر غيابه؛ وهو صاحب أنضج وأتم تصور فيما يتعلق بالبلاغة وبالنقد العربيين؛ الناقد والبلاغي الأندلسي حازم القرطاجني.

نستنتج مما تقدم، أن طبيعة التعامل مع إبداعات وتنظيرات أجدادنا على المستوى البلاغي أو الفلسفي أو الفقهي... تبقى مشوبة بكثير من الانتقائية من حيث الاستدعاء وكثير من التلفيقية من حيث التوظيف؛ فالعقلاني يعود إلى ابن رشد وأترابه، والتداولي يُدافع عن الجاحظ، والصوفي يستحضر الحلاج، والماركسي يغلِّب الغفاري عن غيره، وهكذا دواليك.

3. المرجعية العروضية:

يجب أن يتضمن الشعر موسيقى معيَّنة تعكس نفسية الشاعر، وروحَ القصيدة وجوهرها، وتُسَوِّغُ من ناحية أخرى استيعابها وتذوُّقها لدى المتلقي، فالموسيقى في الشعر لديها قدرة على تجسيد الإحساس المستكين في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبِّسا ببنائه الموسيقي. الأمر الذي يولِّد بينهما ترنيمة متَّحدة ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التخدير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لا بد من انتصابه على ماهية العمل الفني كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعري ونغمه الموسيقي[27].

إن هذه الموسيقى المرافقة قد تكون؛ وزنا دقيقا بالغ الإحكام كما في القصيدة الكلاسيكية، وقد تكون إيقاعا أقل دقة وانضباطا كما في قصيدة التفعيلة، فكان – والحال هـــــذه – لزاما على نقاد الشعر أن يتناولوا أثناء تحليلاتهم وتقويماتهم للقصيدة الشعرية جوانب إيقاعية وموسيقية؛ مستندين في ذلك إلى علم العروض الذي يدرس وزن البيت الشعري وتقفيته. علما بأن هذين العنصرين بالإضافة إلى عنصر التخييل هي عماد تعريف الشعر عند حازم القرطاجني في قوله: "الشعر كلام مُخيَّل موزون مختص في كلام العرب بزيادة التقفية"[28].

سنعمل، استكمالا لما بدأناه، على تقديم بعض المصطلحات العروضية التي يوظِّفها نجيب العوفي في نقده للشعر، من قبيل؛ البيت والقافية والتفعيلة والبحر والوزن والتدوير والزحافات... الخ[29].

يحضر مصطلح "البيت" أثناء حديث نجيب العوفي عن المجاطي، في قوله: "قد يبدو هذا البيت، بالدلالة العميقة والرامزة التي ينطوي عليها (الصخب في السكون والنور عبر الظلمة) نقيضا للمقدِّمات السابقة ونسفا لأطروحاتها"[30]، ويحضر كذلك بصيغة الجمع في قوله: "الأبيات الآنفة بإيقاعاتها المشنفة"[31]، ويصف الشاعرَ نفسه، مسخِّرا مجموعة من المصطلحات ذات الحمولة العروضية في قوله: "تماسك الإيقاع الموسيقي واحترام العروض الشـــــــــعري (للشاعر قصائد عمودية سابقة تتفاوت قوة وضعفا) مع التزام القافية موحَّدةً أو منوعَّة"[32]، ومصطلح "الروي" حين يذهب إلى أن محمد السرغيني يعمل على "استدعاء كلمات تبدو – أثناء التمعن فيها – كأنها مقحمة، لاشتمالها – فحسب – على ذات النغمة أو ذات الروي"[33].

كما استثمر نجيب العوفي مصطلحَ "الوزن" أثناء حديثه عن "شعر الشباب"، وهذا ما يتبيَّن في قوله: "قد لا يكون الوزن في حد ذاته مهما بالنسبة لشعرية الشعر. فقد يحضر الوزن ويغيب الشعر، ويحضر الشعر ويغيب الوزن"[34]، والقولة لا تعني أن

نجيب العوفي لا يلحُّ على ضرورة الوزن في الشعر؛ وإنما هذا الكلام جاء في سياق توبيخه للشعراء الشباب الذين لا يملكون ناصية اللغة من جهة، ولا يجتهدون في تحصيل الحس الموسيقي من جهة ثانية، فقال قوله ذلك مؤكدا على ضرورة التمكن من الإيقاع الداخلي التعبيري للألفاظ وجرس الأصوات، الذي قد ينوب عن غياب الوزن والقافية؛ وخير دليل على أنه لا يأخذ موقفا سلبيا من البناء العمودي، قوله: "ليس كل كلام وُزِّع وفق أعاريض الخليل يحمل – بالتالي – روح التخلف وسيماء الضحالة"[35].

لا يعتبر نجيب العوفي تكسير النظام التقليدي شرطا للنبوغ الشعري عكس ما ذهب إليه مجموعة من النقاد، مثل شوقي ضيف الذي يُخاطِب الشعراء بقوله: "حطِّموا القوالب القديمة الرتيبة حتى تتلاحم الوحدة الموسيقية في القصيدة مع انفعالات الشاعر، وحتى تتنوع بتنوع مشاعره وأحاسيسه، فالقصيدة لا تُنظم لقوافيها وإنما تُنظم لذاتها، لما تعبِّر عنه من وجدان مضطرب، لا يستقر على حال، وأولى للقصيدة أن تصوِّر هذا الاضطراب فتتغير وحداتها الموسيقية بتغير خوالج النفس حتى تكون حية نابضة، إنها لابد أن تتأرجح"[36].

يصرِّح نجيب العوفي بخصوص التدوير أنه "كان من ضمن الإنجازات البنيوية التي حقَّقتها القصيدة المعاصرة انطلاقا من الخمسينيات، استجابة لحاجة واستكمالا لشرط، رغم أن نواة هذا الإنجاز كانت كامنة في صلب القصيدة العمودية. إلا أن القصيدة المعاصرة فجَّرت هذه النواة على نحو خلاق وعميق"[37]، فالتدوير شكْلٌ عروضي يرسِّخ إمكانية التواشج بين الأسطر الشعرية في القصيدة المعاصرة، وهذا ما يُلغي إمكانية القول باستقلالية السطر عن باقي الأسطر، لتكوِّن بذلك مقطعا أو قصيدة مدوَّرة في كليتها.

كما يذهب بخصوص "عبد الله راجع"، و"أحمد الطريبق" إلى أنه "بقدر ما يتلاحم الصوت مع المعنى عند هاذين الشاعرين بقدر ما يتلاحم البناء الموسيقي عندهما ويتخلَّص من الزحافات والانكسارات"[38]، غير أننا لم نفهم هذا "التخلص من الزحافات"، فكأن نجيب العوفي يَعيب وجود الزِّحافات في الشعر، وهذا أمر يصعب القول به أو الاتفاق عليه؛ لأنه من المعلوم أن للزحافات أثرا في الإيقاع الشعري بزيادة سرعة الوزن أو إبطائه؛ إذْ كان الشاعر إذا أكثر من استخدام الزحافات التي تحذِف السواكن فتزيد نسبة عدد المتحركات عن عدد السواكن، أصبح الوزن سريعا، وإذا بالغ في الزحافات التي تُسكِّن المتحركات هدَّأ الإيقاع، ولا تكون السرعة أو الهدوء إلا صدى لما تعتمل به نفس الشاعر وتجري به تجربته الخاصة. كما أن الشعراء

"استفادوا من إمكانية الزحاف ليحقّقوا ما يمكن أن يكون قريبا من الاستبدال في العروض الإنجليزي ويعني استبدال تفعيلة من وزن ما بتفعيلة من وزن آخر في داخل الوزن الأول"[39]. وهذا يكون – في الغالب – من أجل كسر الروتينية والرتابة المفروضة من الخارج، وأنصع دليل على الوظيفة الفنية للزحافت هو أن قصائد فحول الشعراء الذين نظموا الشعر طوعا لا كرها لم تخل من هذه الزحافات وتلك الرخص.

ألمحنا إلى بعض المصطلحات والقضايا العروضية التي تحضر بظلالها في كتابات نجيب العوفي النقدية، وهذا ما يؤكّد أن الماضي يسكننا مهما ابتعدنا عنه من جهة، ويُسعفنا على فهم ما استُجدَّ عبر عقْدِ المقارنات وتبيئة الفروقات، من جهة ثانية، أو كما قال الجابري: "الجديد لا يُفهم إلا بالمقارنة مع القديم، والحاضر لا يُتصوَّر إلا بالماضي"[40].

نؤكّد كذلك على قول جابر عصفور الذي يعتبر كل قراءة للتراث هي قراءة "متحيِّزة بالضرورة، وعلينا أن لا نؤرق أنفسنا بذلك كثيرا، أو نخجل منه، لأننا لا نستطيع أن نفهم القدماء فهما محايدا تاما. إنما نحن نفهمهم في ضوء ما يؤرِقنا من مفاهيم معاصرة، ونبحث لديهم عن إجابات أو حلول لمشاكل تحيط بنا"[41].

4. المرجعية الصوفية:

تخترق كتابات نجيب العوفي، عن وعي أو غير وعي منه، العديدَ من المصطلحات ذات الأصول الصوفية من قبيل؛ الحضرة والرؤيا ولحظة التجلي والحدس... الخ[42]. وأُريدُ بالمصطلح الصوفي تلك الألفاظ التي "جرت على ألسنة الصوفية من باب التواطؤ"[43].

4.1. المصطلحات الصوفية:

يحضر في خطابه النقدي مصطلح الحلولية، والشاهد على هذا قوله: "إن عبد اللطيف الفؤادي بالبساطة والإيحاء المشار إليهما آنفا يحسم هذا التشتت ويدحضه بقناعة محدَّدة حين يكتشف الصورة البديل، صورة المناضِل الذي كسر ثنائية الفكر والعمل ووحَّدهما في أقنوم واحد عبر حلوليته في الموطن واختراقه لأسوار همومه واغتساله في مطهره الساخن"[44].

يتضح أن في هذا الاستعمال الخاص للحيلولية نَفَسٌ ماركسي أو نكهة يسارية، والشيء نفسه عندما يُلحِق لفظ "الثورية" بمصطلح "الرؤيا" في قوله: "يصدر – خصوصا في هذه اللوحة — عن رؤية متفتِّحة ومتفائلة ترنو إلى المستقبل دون أن توهِنها أو تُشتِّتها إحباطات الحاضر وسلبياته. بيد أن الميموني لم يصل – بعد – إلى صياغة رؤيا ثورية"[45].

يسعى نجيب العوفي إلى تبيئة التراث عامة والصوفية خاصة، وفق ما كانت تستلزمه اللحظة التاريخية – أيام السبعينيات والثمانينيات – بكل ما فيها من عنفوان وأملٍ في التغيير، وذلك عبر تحوير هذه المفاهيم عن دلالاتها الأصـــلية – إن وُجدت في الحقيقة معان أُوَّل – وهذا شيء طبيعي إذا ما اعتبرنا أن للحقول المعرفية المتباينة سلطتها في تكييف المصطلحات وفق تصوراتها ومنطلقاتها العامة؛ لكي لا تبدو غريبة من جهة، ولتنضبط للنسق الكلي من جهة ثانية.

وبالشاكلة نفسها – تقريبا – يقول العوفي، في موضوع (القضية الفلسطينية): "ليس الزمن الفلسطيني هنا مناسبة ظرفية استثنائية. ليس مرادِفا للخطابة ولا حائط مبكى. ولكنه "حضرة" شعرية وتاريخية"[46]. تعبِّر الحضرة في الأصل عن موقف شعوري ذاتي وخبرة خاصة بالمُريد أو السالك في طريقه إلى الله حين يتحقق "شهود العبد أنه بين يدي الله تعالى"[47].

كما يصرِّح نجيب العوفي بخصوص قصيدة الشعر بأنها "كانت وستظل ذلك (الانفعال) الفائق الذي يسمو عن سياق الانفعالات الرتيبة ويتسنَّم ذراها، وتلك اللحظة المتوهِّجة الراعشة التي تغتصب سكون الأشياء، وتكاد ترقى إلى مستوى التجلِّي والكشف"[48]، فالكشف في معجم "التعريفات" هو "الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودا أو شهودا"[49]، والتجلي في المعاجم الصوفية هو: "ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب"[50].

استثمر نجيب العوفي هنا، مقولتي "الكشف" و"التجلي"، ليمزجَ بين الشعر والصوفية لأن كليهما متلازمان "إذ كلاهما يبحث عن المَثل الأعلى وكلاهما لا يجيء إلا من الوجدان، ولاسيما حين يكونان في أسمى لحظاتهما"[51].

4.2. تجاذبات الخطاب الشعري والصوفي:

تنطلق الصوفية والشعر من أقصى سويداء الوجدان، إذ إن الألفاظ الصوفية "لا تُعرَف عن طريق منطق العقل والنظر بقدر ما تُفهم عن طريق الذوق والكشف، ولا يتأتى ذلك إلا لسالك يُداوِم على مخالفة الأهواء، وتجنب الآثام، والبعد عن الشهوات، وإخلاص العبادات، والسير في طريق الله (...) حتى تتكشف لهذا المُريد الصادق غوامضها، وتتجلى له معانيها"[52]، وباعتبار المريد كالميت بين يدي غاسله في علاقته مع الشيخ أو القطـــــب، فإن الحال نفسها – إن أعطينا لأنفسنا صلاحية التأويل – بالنسبة للشعر، فالشاعر عند نجيب العوفي مريد زاهد تَرَكَ ملذات الواقع وطموح التسلق الطبقي وفتَّت أحلام وطموحات البورجوازية الصغيرة... ليصير بذلك مِلكَ الجماهير، ووجوده من أجلها وفي سبيلها.

ينبلج هنا ما يمكن اعتباره ميتافيزيقا تخترق أقصى معسكرات المادية/ الماركسية التي تعوِّض المتعاليات الأفلاطونية في مُثله، بمتساميات من قبيل: الجماهير، الإنسان، التضحية...، كما لا يخفى ما لمصطلح "التضحية"، من أصول دينية في شخص السيد

المسيح، وكذا إسماعيل عليه السلام، بالإضافة إلى لفظ "الشهيد" كذلك... وحتى في الفهم المادي الجدلي فإنه يجوز هذا القول وفق القانون الرئيسي في الدياليكتيك المتمثِّل في وحدة وصراع الأضداد، فكل بنية تعيش في أزمة داخلية وتناقض جوَّانيٍّ حتى الفلسفة الماركسية نفسها تخضع لهذا الناموس الكُلِّي.

لعلَّ هذا الاستجلاب الذي يقوم به نجيب العوفي من الحقل الصوفي – في تأويل آخر – قد يروم التأكيد على طبيعة لغة الشعر التي هي ضد كل تقريرية وتواصلية مبتذَلة؛ فهي لغة الرمز والإيحاء، يقول أدونيس: "إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول، ما لم تتعلم أن تقوله"[53]، وهذا ما يتطابق مع اللغة الخاصة للصوفي الذي هو "فنان كلمة، وفنان يعبِّر بطرائق غير شائعة، ولا هي عمومية أو مجانية وجاهزة، ويجعل من اللغة عالما خاصا"[54].

إن اللغة التي يستعملها الصوفيون هي لغة أقل ما يقال عنها أنها عجيبة وغريبة، وغير مألوفة: "هي لغة غير شائعة، مُثيرة للدهشة وعدم الرضا، تصدم الحس المألوف. فليست المصطلحات وحدها جديدة، بل إن الكلمات تأخذ وظيفة مختلِفة ومعاني جديدة. يبعث الصوفي في الكلمة العادية (...) روحا واتجاها لم يكونا فيها قبلا؛ ويُحمِّلها مهمة نقل ما لا يُنقَل بالكلام الآخر وتعبير ما لا يعبَّر عنه"[55].

كما أن من الأمور التي تعضِّد، هذا التأويل، هو أن غالبية المتصوفين نظموا شعرا (الحلاج، ابن الرومي، محيي الدين بن عربي...)، من جهة، ولِمَا نجد في شعر السياب وأدونيس وصلاح الدين عبد الصبور... من إشراقات ونكهات عرفانية من جهة ثانية؛ فالشاعر والصوفي ينزحان عن لغة التقرير والتواصل والخطابة؛ فلغتهما هي لغة مجاز ورمز وإشارة وتلميح.

يذهب نجيب العوفي في سياق حسْمه للفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية المنزاحة إلى أن الشعرية تتحقق: "في نص ما، حين تُثير الانتباه إلى لغته وصيغته، وحين يقوم بسلسلة من الخروقات والانزياحات إن على المستوى المعجمي والدلالي أو الإيقاعي أو الرؤيوي"[56]، مع ضرورة التأكيد في الأخير على أن لغة المجاز الشعرية لا تتطابق مع لغة الشطحات الصوفية وإن اخترقت الأصوات السجل الواحد.

خاتمة:

عملنا في هذا المقال على تحديد الآثار التراثية في الكتابات النقدية لنجيب العوفي، انطلاقا من مكوِّنات أربعة، هي: المرجع النقدي والبلاغي والعروضي والصوفي. حيث يمكن القول إن هذا التوظيف للمصطلح التراثي له أهداف وغايات خاصة، إذ إن نجيب العوفي في استجلابه للإرث العربي لم يكن محايدا – بل لا يمكن أن يكون كذلك – عن متطلبات المرحلة المعاصرة وطموحات الغد؛ وهذا ما تؤكِّده الفكرة التي يُذيعها غالبية النقاد، والتي مفادها أن النقد القديم لم يكن نقدا منهجيا معلَّلا، على الرغم من وجود محاولات جادة... وهي متأتية من فهمهم الخاص للنقد الأدبي، الذي تُحدِّده المدارس الغربية والتوجهات الحديثة. وهذا بمثابة قياس الغائب على الشاهد، أو المعلوم على المجهول.

إن الاتكاء الذي يعمد إليه نجيب العوفي في توظيفه للتراث ينبني أساسا على التوجه الماركسي، وبالتالي إلحاق المفاهيم والقضايا التراثية بالنزوع الجدلي وهذا ما يبرز انطلاقا من مستويين، إما تعديل المتوارَث ليتلاءم مع الإواليات الماركسية، وإما انتقاء الأمور الأكثر تقدُّمية من التراث باعتبارها مادية حجولة تعزِّز المادية العلمية، وهكذا دواليك.

يرتبط هذا الإشكال بكيفية التعامل مع المدونة النقدية العربية القديمة من قِبَل النقاد والمؤرخين المعاصرين، حيث إنه من الواضح أن قراءتهم أو تأويلهم للتراث عبارة عن سيف ذو حدين؛ فَهُمْ من جهة، يحاولون التعريف بهذا المنجز والعودة إليه وإيذاعه بين القراء والمهتمين، ومن جهة أخرى، يطمسون أو يحذفون بعضا منه، أو يُعدّلونه ليتلاءم مع تصوراتهم ومذاهبهم، وهذه الممارسة المزدوجة غالبا ما تؤدي إلى التلفيق بين التصورات الغربية الحديثة والتصورات العربية القديمة.

نختم بقولة لمحمود أمين العالم تنزع كل براءة عن التعامل مع التراث وبالتالي استثماره، مفادها أن: "الموقف من التراث وهو بالضرورة موقف من التاريخ، وموقف من المجتمع وهو لهذا موقف سياسي عملي أو على الأقل يُفضي إلى مواقف سياسية عملية ذات دلالة اجتماعية محددة. وهذا هو معنى الطبيعة الإيدولوجية للموقف من التراث"[57].

الهوامش

[1] غاستون باشلار، "تكوين العقل العلمي: مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية"، ص: 14. بتصرف.

[2] عبد الحق بتكمنتي، "المصطلح في خطاب نقد الشعر بالمغرب: دراسة في المرجعية والبنية والسياق"، ص: 133.

[3] نجيب العوفي، "ظواهر نصية"، ص: 78.

[4] نجيب العوفي، "درجة الوعي في الكتابة"، ص: 200.

[5] "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 137.

[6] "المصطلح في خطاب نقد الشعر بالمغرب: دراسة في المرجعية والبنية والسياق"، م. س، ص: 167.

[7] جورج لوكاش، "دراسات في الواقعية"، صص: 152 153.

[8] "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 54.

[9] "ظواهر نصية"، م. س، ص: 83.

[10] نفسه، ص: 83.

[11] نفسه، ص: 25.

[12] ظواهر نصية"، م. س، ص: 7.

[13] "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 422.

[14] د. عز الدين إسماعيل، "الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة"، ص: 377.

[15] "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 422.

[16] "دراسات في الواقعية"، م. س، ص: 200.

[17] "ظواهر نصية"، م. س، صص: 13 14.

[18] د. محمد العمري، "البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها"، ص: 43.

[19] "المصطلح في خطاب نقد الشعر بالمغرب: دراسة في المرجعية والبنية والسياق"، م. س، ص: 167. بتصرف.

[20] "ظواهر نصية"، م. س، ص: 50.

[21] "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 159.

[22] نفسه، ص: 67.

[23] القولة لمحمد مشبال، جاءت في الفصل المخصص للحوارات، ضمن كتاب، د.محمد العمري، "أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة: دراسات وحوارات"، ص: 239.

[24] "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 83.

[25] شكري عزيز ماضي، "من إشكاليات النقد العربي الجديد: البنيوية – النقد الأسطوري مورفولوجيا السرد – ما بعد البنيوية"، ص: 21.

[26] حسن مخافي، "المفهوم والمنهج في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي"، ص: 10.

[27] رجاء عيد، "التجديد الموسيقي في الشعر العربي"، ص: 9. بتصرف.

[28] حازم القرطاجني، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ص: 189.

[29] "المصطلح في خطاب نقد الشعر بالمغرب: دراسة في المرجعية والبنية والسياق"، ص: 133. بتصرف.

[30] "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 55.

[31] نفسه، ص: 84.

[32] نفسه، ص: 54.

[33] نفسه، ص: 63.

[34] "ظواهر نصية"، م. س، ص: 72.

[35] "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 77.

[36] شوقي ضيف، " في النقد الأدبي"، ص: 108.

[37] نجيب العوفي، "جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر"، ص: 37.

[38] "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 162.

39 عبد المحسن فراج القحطاني، "بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر العربي"، ص: 139.

40 د. محمد عابد الجابري، "مدخل إلى فلسفة العلوم: العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي"، ص: 46.

41 جابر عصفور، "مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي"، ص: 9.

42 "المصطلح في خطاب نقد الشعر بالمغرب: دراسة في المرجعية والبنية والسياق"، ص: 133. بتصرف.

43 عاطف جودة نصر، "شعر عمر بن الفارض: دراسة في فن الشعر الصوفي"، ص: 174.

44 "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 154.

45 "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 82.

46 "ظواهر نصية"، م. س، ص: 38.

47 **عبد المجيد الشرنوبي، "شرح الحكم العطائية"، ص: 23.**

48 "درجة الوعي في الكتابة"، م. س، ص: 194.

49 الشريف الجرجاني، "التعريفات"، ص: 184.

50 عبد الرزاق الكاشاني، "معجم مصطلحات الصوفية"، ص: 173.

51 **د. يوسف سامي اليوسف، "مقدمة للنفري"، ص: 12.**

52 حسن الشرقاوي، "معجم ألفاظ الصوفية"، ص:7.

53 محمد بنيس، "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: 3 الشعر المعاصر"، صص: 125 126.

54 **د. علي زيعور، "الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: القطاع اللاوعي في الذات العربية"، ص: 78.**

55 **نفسه، ص: 43.**

56 "ظواهر نصية"، م. س، ص: 36.

57 محمود أمين العالم، "الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر"، ص: 225.