

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد
كلية الآداب
قسم اللغة العربية
الدراسات العليا

المؤلف والنص والقارئ
في النقد الحديث للشعر العربي
بين 1975 و 2000

أطروحة دكتوراه تقدم بها

الطالب عبد القادر جبار طه محمد

الى مجلس كلية الآداب / جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

فليح كريم الركابي

2010م

1431هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Π Πَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ
وَالَّذِينَ أُؤْتُوا الْعِلْمَ مَرَجَاتٍ وَاللَّهُ
بِمَا نَعْمَلُونَ خَبِيرٌ O

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

إقرار المشرف

أشهد أن هذه الرسالة الموسومة بـ(المؤلف والنص والقارئ في النقد الحديث للشعر العربي بين 1975 و 2000) المقدمة من الطالب(عبد القادر جبار طه)، تمت تحت إشرافي في كلية الآداب-جامعة بغداد، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في الادب الحديث.

التوقيع :

أ. د. فليح كريم الركابي
المشرف

توصية رئيس لجنة الدراسات العليا

التوقيع :

أ. م. د. يوسف اسكندر
رئيس قسم اللغة العربية

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة، نشهد أننا اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ((المؤلف والنص والقارئ في النقد الحديث للشعر العربي بين 1975 و 2000)، وقد ناقشنا الطالب (عبد القادر جبار طه) في محتواها ، وفي ما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بتقدير (مستوفي)

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ.د. فائز طه عمر	الاسم : أ.د. فليح كريم الركابي
رئيساً	عضواً ومشرفاً
التاريخ : / /	التاريخ : / /

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ.م. د. يوسف اسكندر	الاسم : أ.م.د. مؤيد عباس العيثاوي
عضواً	عضواً :
التاريخ : / /	التاريخ : / /

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ.م. د. فائز هاتو الشرع	الاسم : أ.م.د. عصام عسل
عضواً	عضواً :
التاريخ : / /	التاريخ : / /

صادق مجلس كلية الآداب / جامعة بغداد على القرار

التوقيع :
الاسم : أ.د. فليح كريم الركابي
العميد
التاريخ : / / 200

بسم الله الرحمن الرحيم
الى / ادارة المطبعة المحلية
المديرية العامة لتربية الرصافة الاولى
قسم التجهيزات
العدد /
التاريخ /
م / صنع ختم

تحية طيبة

يرجى التفضل بالموافقة على صنع ختم باسم متوسطة الزهاوي للبنين ونخول
السيد فراس عباس حسين م. ملاحظ في المدرسة اعلاه صاحب الهوية المرقمة
(14892) في 2010/9/15 .

للتفضل بالاستلام مع التقدير

حربي شرهان فياض
ء / المدير العام

نسخة منه الى :

- قسم التجهيزات / للمتابعة رجاء .
- قسم الحسابات / للمتابعة رجاء

الاهداء

الى الكائن حليماً

الى الذي خلق بي الى الاعالي وهوى في الفردوس يلحظني

أبي

أهدي هذا الجهد المتواضع

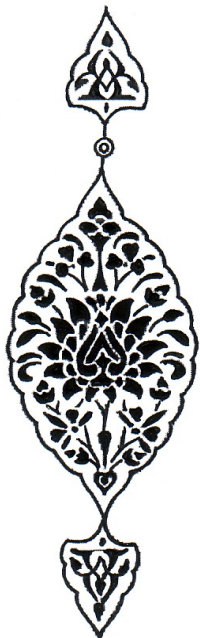
الباحث



المحتويات

رقم الصفحة	الموضوعات
6-1	المقدمة
42-7	التمهيد :
95-43	الفصل الاول : مركزية المؤلف في التيارات النقدية ما قبل النشوءية
55-44	المبحث الأول : تغييب النص
70-56	المبحث الثاني : النقد الموضوعي
95-71	المبحث الثالث : نقد التيارات الادبية
149-96	الفصل الثاني : النقد النشوءي
110-97	المبحث الأول : النقد التاريخي
134-111	المبحث الثاني : النقد الايديولوجي الاجتماعي
149-135	المبحث الثالث : الاتجاه النفسي للنقد
205-150	الفصل الثالث : النقد المنهجي
165-151	المبحث الأول : البنية الشاملة
180-166	المبحث الثاني : نقد التلقي
205-181	المبحث الثالث : النقد السيميائي
266-206	الفصل الرابع : نقد الاتجاهات المتغيرة
224-207	المبحث الأول : الاسلوبية
245-225	المبحث الثاني : البنيوية التكوينية
266-246	المبحث الثالث : التناصية
269-267	الخاتمة
290-270	المصادر والمراجع
A-B	الخاتمة باللغة الانكليزية

المقدمة



المقدمة

يُعد موضوع جدلية (المؤلف، النص، القارئ) من الموضوعات الدقيقة والحساسة في النقد الأدبي، حديثه وقديمه ، وبسبب عدم وجود منهج شامل كامل في تحليل النصوص الإبداعية العربية ، فإن حصر هذه الجدلية في منهج واحد يُعد مسألة في غاية الصعوبة . وإذا كان النقد القديم قد درس مولدات الإبداع عند المؤلف وحاول إيجاد مواطن الإبداع في النص فإن تنظيم العلاقة بين النص والمؤلف والقارئ كانت وما تزال موضع جدل بين المناهج النقدية المختلفة وذلك بسبب تعدد المدخلات في قراءة النص التي تمكنها من فك مغاليقها وإدراك أسرارها.

ولم تكن ثلاثية (المؤلف ، النص ، القارئ)، بعيدة عن النقد الحديث ، فالنظرية النقدية التي تعود أصولها وأسسها إلى أفلاطون(ت347 ق.م) وأرسطو (ت322 ق.م) ، أسست لدراسة الجمالية التي يثيرها النص لدى القارئ، وأسست لدراسة المثيرات الخارجية التي تدفع المؤلف للإبداع ، وعلى الرغم من عمومية الطرح في هذه المسألة في الفلسفة اليونانية القديمة، وأسهم العرب القدماء بقسط مهم في النقد الأدبي من خلال طروحات نقاد مثل الامدي(ت207هـ) في موازنته والجرجاني(ت471هـ) في نظرية النظم ، ولكن التطور الذي أصاب النظرية النقدية الحديثة في بدايات القرن العشرين ، ولاسيما بعد طروحات فرديناند دي سوسير بشأن اللغة ووظيفتها وعلاقتها بالجانب الاجتماعي جعل النص موضع اهتمام خاص في هذه الدراسات اللغوية فظهرت مناهج واتجاهات نقدية اعتمدت النص منطلقاً لتحليلاتها ودراساتها، ويعد المنهج الشكلي الروسي وطروحات النقد الجديد والمنهج البنيوي في طليعة المناهج والاتجاهات التي درست النص واعتمدته منطلقاً للتحليل ان لم تكن من اهم المناهج في هذا المضمار .



لقد سبقت هذه المناهج دراسات نقدية اعتمدت المؤلف اساساً لعملها وحاولت تحليل شخصيته والمؤثرات الخارجية فيها ومنها ، المناهج الاجتماعية ، والنفسية، والإيديولوجية التي نظرت اليه بوصفه بطلاً يحمل في نصوصه قيم التغيير ، وقد تأثر النقد العربي بهذه المناهج والاتجاهات وما تبعها من مناهج ومدارس واتجاهات نقدية ، كالسيمائية والتفكيكية ونظريات القراءة والتلقي والبنوية التكوينية وغيرها ، وكان هذا التأثير منطلقاً لمحاولات النقد العربي قراءة النص من مدخلات متعددة.

ولكن هل كانت هذه القراءات أمينة لمنابعها الفكرية وطروحاتها النظرية وأسسها الفلسفية والثقافية؟

تحاول هذه الدراسة الاجابة عن تلك الاسئلة من خلال إمطة اللثام عن حركة النقد العربي وكيفية عمله لتحليل النصوص واعادة تركيبها.

وقد اختار الباحث المرحلة الممتدة من عام 1975م وحتى عام 2000م لانه يرى ان هذه المرحلة تشكل الملتقى الحقيقي للتيارات والاتجاهات والنظريات النقدية الحديثة والقديمة ، ففي هذه المرحلة دخلت النقد العربي معظم الاتجاهات النقدية الحديثة التي أنتجها الفكر الغربي وكتب النقاد العرب تنظيراتهم النقدية على وفق الاسس النظرية للاتجاهات والمناهج النقدية التي عرفها الغرب، النشؤية منها والنصي ، كما درس الباحث النقد العربي من خلال معابنته للنصوص الإبداعية العربية على وفق هذه المناهج الحديثة وما خرج به من استنتاجات وخلاصات أضاءت النصوص وعمقت إدراك رسالتها ، إن هذه الخطوات التي عمل الباحث على قراءة النصوص النقدية من خلالها اصطدمت بكم هائل من المنجز الإبداعي والنقدي العربي إذ لا يمكن لأطروحة واحدة ان تدعي لنفسها الكمال أن تغطي هذه المرحلة واتجاهاتها ودراساتها دراسة شاملة .

ويعود السبب في ذلك الى ان هذه المرحلة تشكل اهم منعطف نقدي في تاريخ الأدب العربي لانها جمعت معظم المناهج الحديثة ان لم تكن كلها ودرست الأجناس الأدبية جميعها من (شعر، رواية، قصة، مسرحية، الى السيرة). ودرس الباحث في الفصل الأول المناهج التي سبقت الانطباعية وطريقة معاينتها للنص والتيارات النقدية وكيفية استخدام النقد العربي لمنطقاتها ، وفي الفصل الثاني درس البنيات التي تعتمد الموضوع أساساً لمعالجتها النقدية ، ودرس في الفصل الثالث البنيات الفرعية التي عالجها وعابنها النقد العربي الحديث ، وفي الفصل الرابع درس نقد المناهج التي تعتمد آليات محدد في طريقة قراءتها للنص ومنها (البنوية ، والتفكيكية ، والسيمائية) ، اما في الفصل الخامس فدرس الباحث الاتجاهات التي تحتمل أكثر من قراءة وآلية محددة في طريقة معاينة النص مثل (الاسلوبية ، البنوية التكوينية ، التناصية) .

ولكي يحاول الباحث مسك خيوط العمل وادارته بطريقة منظمة عمد الى ما يأتي

:

1. عدّ عمله نصوصاً تقع في اطار نقد النقد، وهذا الامر استلزم منه اقتباس نصوص طويلة لتوضيح النص ونقده وذلك لتسهيل مهمة قراءة النقد العربي فكراً وتطبيقاً من جهة والعثور على آليات عمل ثلاثية (المؤلف - النص - القارئ) من جهة أخرى.

2. تناول النصوص النقدية التي درست الشعر ، لان النثر يعني توجيه عمل الباحث نحو منظومة اصطلاحية اخرى غير منظومة نقد الشعر وكان اعتماد هذه القضية مبنياً على اساس تكوين جهاز مفاهيمي موحد ومتربط بين الباحث والقارئ، وهذه القضية يرى فيها أنها تسهم بتسهيل مهمة قراءة الأطروحة وإدراك اتجاهاتها.



3. لم يعتمد الباحث نصوصاً حديثة فحسب، بل اعتمد قراءة النقد الحديث لنصوص قديمة أيضاً وذلك من أجل مقارنة المدخلات النظرية مع المخرجات التطبيقية في عمليات النقد التي درست النصوص الشعرية في محاولة منه للوصول الى مستوى الترابط بين الاتجاه او المنهج ونتائج دراسته التطبيقية على النصوص.

4. اعترضت الباحث مشكلة اختيار النصوص النظرية للنقد ، وأي الاتجاهات التي يمكن ان تحاكم في ضوءها الاتجاهات الاخرى ، وهل تحاكم البنيوية بالتفكيكية أم بالمدارس السياقية وهذه القضية كانت في غاية الصعوبة، وتكمن صعوبتها في الحفاظ على حيادية عمل الباحث وعلميته اذ لا يمكن له ان يتبنى منهجاً ويرفض آخر ويقدم منهجاً على آخر ، لذلك عمد الى نقد كل منهج بأدواته وطروحاته نفسها لكي لا يبدو منحازا الى منهج معين.

تلك بعض الملاحظات التي أراد الباحث تثبيتها في مقدمته، مؤكداً ان الدراسة في خاتمتها الاولى كانت واسعة حتى وصلت الى اكثر من (500) صفحة ، وان الضغط والاختصار هو الذي جعلها بهذا العدد من الصفحات، فالموضوع واسع جداً ومسكه من أطرافه كلها كان يحتاج الى جهد استثنائي.

ومع ذلك وجد الباحث من خفف عنه تلك الأعباء وفي مقدمتهم الاستاذ الدكتور فليح كريم الركابي المشرف على هذه الأطروحة الذي أغناها بملاحظاته وافاد الباحث بتوجيهاته فله جزيل الشكر والتقدير والمحبة والعرفان، ولا يفوت الباحث ان يقدم شكره الجزيل ومحبهه للدكتور يوسف اسكندر الذي كان أخا وصديقاً واستاذاً يوجه الباحث ويحاوره في أمور الأطروحة من اجل إنضاجها وبلورتها فله كل تقدير.

وكل التقدير والاحترام الى أساتذة قسم اللغة العربية فرداً فرداً الذين كانوا للباحث أخوة خففوا عنه معاناة البحث والإجابة عن الأسئلة التي اعترضته ولاسيما تلك التي لم يستطع حلها.

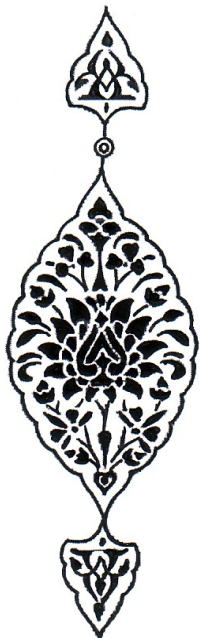


راجياً ان تكون هذه الأطروحة خطوة أولى في طريق رفع شأن النقد والادب
العربيين.

والله الموفق

الباحث

النمى ج ١



التمهيد

ان دراسة موضوع جدلية (المؤلف ، النص ، القارئ) في آليات اشتغال النقد العربي تستلزم تحديد هذه المصطلحات وإلقاء نظرة على التطور التاريخي الذي صاحب حركتها في النقد لادراك الكيفية التي ترتبط بها هذه المصطلحات مع بعضها بعلاقات التأثير والتأثر وعلى النحو الآتي :



النظرية الأدبية والمصطلح :

واجهت النظرية النقدية الحديثة مجموعة من الأسئلة وهي تحاول تحديد مفهوم النص ، وأولى هذه الأسئلة اتجه الى محاولة معرفة الحدود الفاصلة بين ما هو ادبي وغير ادبي من النصوص ، وما الذي يحمله لقارئه بوصفه ((يمثل شكلاً من أشكال الحوار له دوافعه الخاصة، وانه مكتوب لان لديه ما يقوله))⁽¹⁾، فالاتجاهات النشوئية ترى أن النظرية النقدية على علاقة قوية بالعلوم الإنسانية المجاورة في حين ترى الاتجاهات النصية ان النظرية النقدية تخصص غائي يعمل لذاته⁽²⁾ . وهذا الاختلاف في وجهات النظر بشأن النظرية النقدية انعكس على الموقف من المؤلف والنص والقارئ. فهناك من يذهب الى وجود إمكانات غير محدودة في النص وهناك من يذهب الى انه لا يمثل ذاته بل يمثل مؤلفه⁽³⁾، وعلى هذا الأساس تباينت زوايا النظر الى عناصر العملية الأدبية وتعددت تحديدها ، الأمر الذي اعاد النقاش

(1) آن جفرسون وديفيد روبي : النظرية الادبية المعاصرة تقديم مقارن- ترجمة سمير مسعود - ص 17 .

(2) المصدر نفسه - ص 18 .

(3) آن جفرسون وديفيد روبي - ص 20 .

بشأن أدبية بعض النصوص وملاءمتها للمرحلة التاريخية التي انتجتها ومقدرتها على تمثيل مجتمعتها أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها كاتبها⁽¹⁾ وسبب هذا التحول في النظرة يعود الى بروز تيارات جديدة تربط النص بالمرحلة التاريخية وتيارات أخرى تصنف النصوص على وفق مقاسات أدبية خاصة لم تكن موجودة قبل ظهور المناهج النصية ، فالاعمال التي كانت تدعى عند بعض النقاد أدباً ((أصبحت اليوم غير ادبية ، في وقت كانت في فرنسا في القرن السابع عشر مثلاً تعد جزءاً من حقل اوسع يدعى الاداب))⁽²⁾.

وهذا الأمر ناتج عن التمييزات التي تطرحها المناهج والتيارات والاتجاهات الحديثة بين ما هو أدبي وغير أدبي . ففي القرون التي سبقت القرن العشرين لم تكن الخلافات بشأن أدبية النص ذات أثر كبير في النقد ، ولكن ما أن بدأت التعريفات الجديدة للنص في بداية القرن العشرين تأخذ اتجاهات أخرى تختلف عن الاتجاه الموروث (السياقي) ولاسيما بعد ظهور النقد الجديد والشكلانيين الروس حتى اتخذ النص تعريفات أخرى ، فالشكلانيون مثلاً أعطوا للنص الادبي سماته المميزة عن النصوص الاخرى بقول بوريس ايخنباوم ((نحن لا تميزنا الشكلانية كنظرية جمالية ولا المنهجية التي تمثل نظاماً علمياً محدداً لكن الرغبة في خلق علم ادبي مستقل))⁽³⁾، في حين كان الماركسيون قد ذهبوا الى القول ان النص ((يمثل عنصراً من عناصر البنية الفوقية من دون تحديد لهويته الأدبية))⁽⁴⁾.

هناك من يعطي لمعالم النص رسالة اكثر تنميطاً وتنظيماً مما نجده في الاتصال العادي ، وهذه النظريات منها ما يركز على المضمون فينظر للنص على انه زخرفة للفكرة التي يحملها ومنها ما يضع عبء التمثيل على الشكل.

(1) محمد نديم خشفة : تأصيل النص - ص 29 .

(2) آن جفرسون وديفيد روبي - مصدر سابق - ص 18 .

(3) نصوص الشكلانيين الروس - نظرية المنهج الشكلي - ترجمة ابراهيم الخطيب - ص 31 .

(4) جدانوف : حول تطور الفلسفة - بلا مترجم - ص 43

ويذهب النقد الجديد الى القول ((معرفة المضمون بأنه ليس ما يقال فحسب بل الاسلوب الذي تقال به الاشياء))⁽¹⁾.

وعلى وفق هذه الطروحات تطورت النظرية الأدبية في غضون القرن الحالي (العشرين) الى ((فرع من الدراسات الأدبية يدرس كموضوع قائم بذاته))⁽²⁾.

ولتوضيح ما يقصد بالنظرية الأدبية الحديثة، لا بد من تمييزها من مجالين فكريين ترتبط بهما ارتباطاً وثيقاً ، ((هما التأملات الفلسفية حول الشعر والآداب التي تندرج تحت عنوان علم الجمال، والتأملات التي يقوم بها الكتاب الممارسون في طبيعة فنهم))⁽³⁾.

ويمثل النقد في قراءته للنصوص الجانب التطبيقي من الاتجاهات والتيارات والمناهج الأدبية لأنه يعيد تركيب النص ، ومعني بوصف وتفسير وتقويم المعنى المراد من النص والتأثير الذي ((تتطوي عليه الاعمال الأدبية في ما يخص القراء المتمكنين الذين ليسوا اكاديميين بالضرورة))⁽⁴⁾.

ان الترابط بين تطور الادب ذاته وتطور الحركة النقدية المرافقة او المتزامنة افضى الى انتاج مجموعة من العلائق الجديدة بين عناصر العملية الأدبية ، (المؤلف - النص - القارئ). وهذه العلائق اتخذت أوجهاً مختلفة في حركة النقد العربي الحديث فمنها ما اعتمد على المؤلف مدخلاً ومنها ما اعتمد النص مدخلاً ومنها ما اعتمد القراءة منطلقاً للتحليل.

وهذه الأوجه المختلفة ناتجة عن تعدد مواقف النظريات والاتجاهات والتيارات النقدية نفسها من هذه المصطلحات ويمكن إيرادها على النحو الاتي :

(1) آن جفرسون وديفيد روبي - ص 19 .

(2) المصدر نفسه - ص 5 .

(3) المصدر نفسه - ص 5 .

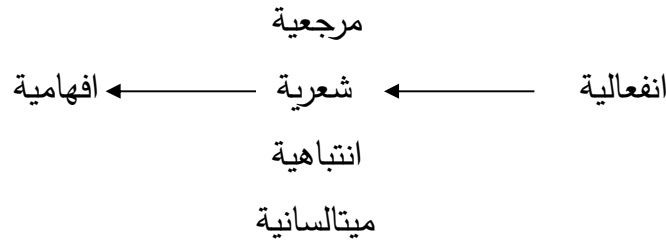
(4) المصدر نفسه - ص 8 .



1. المؤلف : شغلت قضية المؤلف الفكر الفلسفي قبل الدراسات الأدبية ، وحاولت الفلسفة اعطاء تعريف جامع مانع للمؤلف ، وكانت معظم التعريفات قد ذهبت الى ان المؤلف هو خالق النص ، أو منتجه أو مبدعه ، ولكن الفيلسوف الالمانى غوتفرد ليبنتز (ت1716م) ، الذي ادخل مفهوم الجوهر الفرد والعالم الممكن ، نظر الى المؤلف (الشاعر) ، على انه ممثل لهاتين المقولتين لانه ((يبدع عالماً موازياً للعالم الطبيعي الموجود ، عالماً مستقلاً لكن بنفس القدر من الاتساق))⁽¹⁾.

وكانت هذه النظرة الفلسفية قد ألفت بظلالها على عالم الادب فالكاتب في الاتجاه الواقعي خالق الادب ويذهب بوريس بورسوف الى ان ((الادب ليس وحدة بسيطة لكتاب متفرقين انه يعيش بكامله داخل كل واحد منهم))⁽²⁾، وكان المؤلف قبل الاتجاه الواقعي يمثل ((مكان النقاء الادب بالمجتمع))⁽³⁾ ، كما يذهب الى ذلك النقد التاريخي كما وجد المؤلف موقعاً متقدماً في عملية التواصل الانساني ، اذ اعتمده جاكوبسن العنصر الاول في ثلاثية العملية الادبية .

وعندما صاغ جاكوبسن نظريته في وظائف الكلام إعتياداً على الخطاطة الآتية وضعه منطلقاً لعمل الثلاثية ⁽⁴⁾ :



وأوضحها ترنس هوكز على وفق الخطاطة الآتية⁽⁵⁾ :

(1) تزفيتان تودوروف : الادب في خطر - ترجمة : عبد الكبير الخطاوي - ص 25 .

(2) بوريس بورسوف : الواقعية اليوم وابدأ - بلا مترجم - ص 14-15 .

(3) عمر محمد الطالب : مناهج الدراسات الادبية الحديثة - ص 97 .

(4) رومان جاكوبسن : قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولي ومبارك حنون - ص 33 .

(5) ترنس هوكز : البنيوية وعلم الاشارة - ترجمة مجيد الماشطة ، مراجعة : ناصر حلاوي - ص 76

السياق

المرسل أو الباث ← الرسالة ← المتلقي

الصلة (الاتصال)

السنن (الشفرة)

ويرى جاكوبسن في المرسل مولداً للوظيفة التعبيرية أو (الانفعالية) ، وهي مركزة على نقطة الارسال ، وتنزع الى التعبير عن عواطفه ومواقفه ازاء الموضوع الذي يعبر عنه ((ويتجلى ذلك في طريقة النطق مثلاً ، او في ادوات لغوية تفيد الانفعال كالتأوه والتعجب))⁽¹⁾ .

أما الرسالة ، فعنها تتولد الوظيفة الانشائية ، ((وهي الوظيفة التي تكون فيها الرسالة غاية في حد ذاتها لا تعبر الا عن نفسها وفي المناهج النصية هي المعنية بالدرس، وفي هذا التعريف افترقت المدارس والمناهج عن بعضها))⁽²⁾ .

والمتلقي ، وترتبط بالمتلقي الجوانب الجمالية من خلال الوعي الجمالي له لأنه ((يتناول الظواهر والاشياء، من خلال سماتها الحسية واثرها في الطبيعة النفسية والروحية منطلقاً من المقاييس الجمالية التي تشكل مضمونه القيمي))⁽³⁾ .

ووجد جاكوبسن ان سيادة او بروز احدى الوظائف هو الذي ((يجعل الكلام يصطبغ بسمات تلك الوظيفة))⁽⁴⁾ ، وقد بدأت اهمية المؤلف في مناهج النقد بالتراجع والانحسار قبل مرحلة البنيوية اذ جاءت السورالية لتزعزع مفهوم (المؤلف). يقول رولان بارت : ((لما كانت السريالية تتصح بلا هواة بالخروج المبالغت عن المعاني المتوقعة (وهذا ما كان يدعى بالهزة السريالية) ، ولما كانت تترك لليد العناية بان

(1) عبد السلام المسدي : الاسلوبية والاسلوب ص 158 .

(2) المصدر نفسه - ص 160.

(3) سعد الدين كليب : وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية - ص 27.

(4) رومان جاكوبسن : مصدر سابق - ص 28 .



تخط بأسرع ما يمكن ما لم يخطر حتى بالرأس ذاته (وهذا ما كان يدعى الكتابة الالائية)⁽¹⁾.

الا ان النقد الجديد لم يستبعد المؤلف بشكل كامل بل نقله من خارج العمل الى داخله، ((فالأهمية التي يعزوها النقاد الجدد للمعنى والرؤيا تقتضي المؤلف المستمر))⁽²⁾.

ويلخص جاكوبسن الموقف الشكلي من المؤلف بقوله: ((جوهرياً نحن نتعامل مع الحقائق اللفظية وليس مع الفكر))⁽³⁾.

وعدم التعامل مع الفكر يعني اقضاء المؤلف من موقعه الذي احتله في المناهج النشئية وهو جزء من عملية تطهير الادب ، اذ يذهب الشكلاونيون الى ان ((اقضاء المؤلفين والواقع والفكر عن موقعهم المركزي داخل الادب جزءاً من عملية تطهير الادب))⁽⁴⁾.

وفي البنيوية يمثل المؤلف مفعول العناصر التي تكون النظام وليس فاعلها وهو في فعل الكتابة يتبنى النظام اللغوي من تركيبية الجملة الى انتاج النص والمؤلف عند البنيويين ليس دائماً على وعي بالقصيدة طالما يستخدم لغة خاصة ليست ملكه⁽⁵⁾ ، ويعد بارت وفوكو من اكثر الباحثين والنقاد الذين نحوا بمفهوم المؤلف في المناهج الحديثة باتجاهات خارج النظرة السياقية ، فبارت كتب مقالة عن موت المؤلف في كتابه (الصورة ، الموسيقى ، النص) الصادر عام 1977م ، أما فوكو فقد كتب مقالة بعنوان (من هو المؤلف) في كتابه (اللغة والذاكرة المضادة والممارسة)، ((وفكرة

(1) رولان بارت : درس السميولوجيا - ترجمة عبد السلام بنعبد العالي - ص 83

(2) آن جفرسون وديفيد روبي - مصدر سابق - ص 48.

(3) المصدر نفسه - ص 54 .

(4) المصدر نفسه - ص 54 .

(5) نهلة فيصل احمد : التفاعل النصي النظرية والمنهج - ص 94 .

تتحية المؤلف انطلقت في البدء من تنظيراته التي تذهب الى الشخص الذي كتب العمل الادبي ولا يزال على قيد الحياة أو بقيد الحياة⁽¹⁾.

وذهب بارت في نظريته الى موقف متشدد يرى ضرورة قراءة العمل الادبي بمعزل عن المؤلف الامر الذي دفعه للتصريح بعبارة موت المؤلف الذي يرى فيه أنه ليس سوى ما في كتابه المتضمن ملامحه الخاصة ، فهو يرى ان العلاقة بين المؤلف وكتابه مثل العلاقة بين الابن وابيه ، ((لهذا فهي علاقة لا تحول فيها دون نمو الطفل نموا ذاتيا خاصا به))⁽²⁾ .

وموت المؤلف من وجهة نظر بارت لا يعني ابدا ان النص من السهولة بمكان حل شفرته او تفسيره او قراءته قراءة نهائية ، ذلك ((ان اعطاء النص موقعا محددا يعني فرض محدودية عليه وربطه بمدلول نهائي لا يتغير وبمعنى اخر يعني اغلاق النص))⁽³⁾

وعلى وفق المذهب التفكيكي فان المؤلف يعني ((الموقع او مكان الالتقاء بدلا من ان يعني الوجود المحدد او الحضور))⁽⁴⁾، وهذا يعني ان التفكيكية هاجمت فكرة الاصول او الحضور الذي ينبع منه العمل ، فعملية التأليف لا ترد الى جهد فردي، لأنه يوجد ((الى جانب الفرد مؤلفون ومفكرون ونقاد واصدقاء ومحررون وغيرهم))⁽⁵⁾.

وعادت الدراسات الفلسفية المهمة بالادب الى دراسة موقع المؤلف في العملية الأدبية في ضوء هذه الطروحات المختلفة ووجد عبد الفتاح كليطو ((ان المؤلف أصبح مبدأ يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية الفرد والانا))⁽⁶⁾، وهذه الهوية تمنع

(1) محمد عناني : المصطلحات الادبية الحديثة - ص 6 .

(2) نور عوض : نظرية النقد الادبي الحديث ص 4 .

(3) ميغان الرويلي : قضايا نقدية ما بعد البنوية - ص 158 .

(4) محمد عناني : مصدر سابق - ص 6 .

(5) المصدر نفسه - ص 6 .

(6) عبد السلام بنعبد العالي : الادب والميتافيزيقيا في اعمال عبد الفتاح كليطو - ص 22 .



او تقلل من امكانات قراءة النص قراءات متعددة ولاسيما بعد ان صارت هذه الانا مبدأ تجمع الخطاب ووحدة معانيه واصلاها ، واصبح ينظر الى المؤلف على انه ما يسمح بتفسير وجود وحدات معينة في نتاج ما ، ويفسر تحولاتها وانحرافات وتغيراتها المختلفة عبر سيرة حياته ورصد وجهة نظره الفردية ، وتحليل انتمائه الاجتماعي وموقعه الطبقي واستخراج مشروعه الاساس ، انه المبدأ الذي يسمح بقهر التناقضات التي يمكن ان تظهر في سلسلة من النصوص ، ويجب ان يكون هناك مستوى معين من فكرة أو رغبة من وعيه أو لا وعيه تلتقي في نقطة تحل التناقضات وانطلاقاً من هذا الحل تتربط العناصر المتنافرة بعضها ببعض أو تنتظم حول تناقض اساس واصل واحد ، فالمؤلف في الدراسات المعاصرة التي اعقبت التفكيكية والسيمائية ((ثورة تعبيرية معينة تتحلى بالتساوي الوجودي في النتائج والخيارات والرسائل))⁽¹⁾، وفي ضوء هذه المدركات يعتمد عبد السلام بنعبد العالي الى اقامة علاقة بين المؤلف والنص لأن النص مطالب بمصدره وبمعرفة مؤلفه والمناسبة التي ألف فيها والمعنى الذي اعطي له ، واذا ما وصل الينا غفلا على اثر حادث طارئ يكون علينا ان نقهر الصعوبة ونعود به الى مؤلفه لان الفعالية الأدبية لا تقبل النص الا كلغز في بداية قراءتها ، ((ان التراث الادبي يروي ذاته عبر الكاتب والشاعر ، وان الانواع هي التي تملي على الشاعر أو الكاتب قواعد التأليف ونماذجها وصوره))⁽²⁾.

كما درس عبد السلام بنعبد العالي مفهوم المؤلف في كتاب آخر ورأى ان العمل الادبي لم يعد تعبيراً عن مؤلفه ، ((وان المؤلف لم يعد قائلاً ، وانما يسمى هو ذاته مفعولاً وبالضبط مفعول النوع ووليدته ، وان المؤلف هو صاحب الالتزام السياسي ومفرغ المحتوى الذهني))⁽³⁾.

(1) عبد السلام بنعبد العالي - مصدر سابق - ص 22 .

(2) المصدر نفسه - ص 24 .

(3) عبد السلام بنعبد العالي - كتابة بين يديه - ص 24 .

ان طغيان الايديولوجيا على الرؤية الفلسفية والأدبية أفضت الى اعادة الاعتبار الى المؤلف لا بوصفه قوة مهيمنة في النص بل بوصفه قوة لموقف يتلاءم مع الاتجاهات الايديولوجية ، وبذلك عادت لغة التبشير ثانية الى الادب ، ولكن هذه اللغة لم تستطع ان تطور الموقف السياسي للمؤلف بسبب مقدرة الاتجاهات والنظريات الأدبية التي تعنى بالادب ذاته على الدفاع عن ذاتها وهذا جزء من اجراءات المناهج النصية وشكل من اشكال الجدل في علاقة عناصر العملية الأدبية ، فهناك من يرى ان المؤلف ذو نزعة فوضوية ومتمردة ويرفض التوقع داخل الأيدلوجيا كما يذهب الى ذلك برنادشو الذي يؤكد ((ان المؤلف ذا الخبرة الاجتماعية المحدودة وبسبب عزله وتأثره بعوامل النجاح والخيبة على حد سواء يتصف بكونه فوضوياً ذا نزعة فردية يضيق ذرعاً بالقوانين التي تنظم عمله ويكره القلة من زملائه تلك القلة التي تفضله رأياً))⁽¹⁾.

النص :

أجمل الباحث الفرنسي هيبولت تين عام (1863م) معنى الوضعية في الدراسة الأدبية باكثر اشكالها تطرفاً، وقال بوجوب النظر الى النص الادبي على انه تعبير عن سايكولوجية فرد معين، وهي بدورها تعبر عن الوسط والعصر الذي عاش فيه ذلك الفرد وعن العرق الذي ينتمي اليه، لينتهي الى صياغة الثلاثية المشهورة (العرق - الوسط - اللحظة)⁽²⁾.

لم تكن المناهج التي سبقت الاتجاهات النصية تؤمن بأن النص وجود موضوعي مستقل عن خالقه بل نظرت اليه على انه اما ان يمثل وثيقة لحالة نفسية لمبدع ليس سويّاً او انه يمثل بنية ترتبط بعلاقة وثيقة بالبنية الايديولوجية المهيمنة ، وبين هذه الآراء هناك اراء اخرى ترى فيه انه نتاج اجتماعي لعلاقات اجتماعية وطبقية غير مستقرة ، كما كان النص من وجهة نظر الاتجاهات والنظريات النشئية ((ظاهرة

(1) ريتشارد فندليتر : المؤلف المؤلف - ترجمة حارث المطليبي - ص 31 .

(2) محمد غنيمي هلال : الادب المقارن - ص 93 .



قابلة للتطور لان المجتمع نفسه يتطور ، وبما انه تشكل في الوعي الانساني فانه يعكس الوجود الاجتماعي المادي للناس⁽¹⁾.

أما في اللسانيات فإن ((النص في متته الأكبر لغة أو ما يحيل الى اللغة))⁽²⁾ وعلى هذا الأساس فانه بنية لغوية مستقلة لها عالمها الخاص وتكوينها المميز ((بوصفه لغة منتظمة في نسق من التراكيب))⁽³⁾، وهذا الاختلاف في النظر الى النص بين الاتجاهات النشوئية واللسانيات انعكس على الموقف منه في المناهج التفصيلية لكلا الاتجاهين ، فالنص بما انه لغة ، فانه من وجهة نظر الاتجاه البنيوي ((عالم مغلق له وجوده الخاص ، له منطق ونظامه ، له بنيته التي هي مجموعة من العلاقات الدقيقة القائمة بين اجزائه جميعاً))⁽⁴⁾.

ولم تتوقف اللسانيات عند هذا التعريف ، بل اتخذت تفرعات اخرى في المناهج المعبرة عنها أو التي تؤمن بضرورة استقلال العمل الادبي عن غيره من العلوم ، وهذه الاتجاهات عبرت عنها الشكلائية منذ منتصف العقد الثاني من القرن العشرين ورأت في ضوء افكارها الاساسية للوظيفة والاداة في اللغة ((ان النص نظام بغض النظر عن الوظائف التي ترتبط به))⁽⁵⁾، وعلى هذا الاساس لم تنظر الشكلائية في محتوى النص لنوع محدد من الشكل بل عدت النص حشداً تعسفياً (الى هذا الحد او ذاك من الصناعات أو الحيل) كما يذهب الى ذلك شك洛夫سكي⁽⁶⁾. اما البنيوية فتتظر الى النص على ((انه بنية مغلقة مكتفية بذاتها لا تحيل شيئاً الى الخارج))⁽⁷⁾، وعليه فإن النص ((نسق من العلاقات الباطنية (المدرسة وفقاً لمبدأ الاولوية المطلقة للكل على الاجزاء) له قوانينه الخاصة ، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة والانتظام

(1) شكري عزيز : نظرية الادب - ص 82 .

(2) نهلة فيصل احمد : مصدر سابق - ص 38 .

(3) : وائل بركات : مفهومات في بنية النص - ص 3 .

(4) وليد قصاب : مناهج النقد الادبي الحديث - رؤية اسلامية - ص 133 .

(5) جورج متان : علم اللغة في القرن العشرين - ترجمة نجيب غزوي - ص 88 .

(6) ديفيد بشيندر : نظرية الادب المعاصر وقراءة الشعر - ترجمة عبد المقصود عبد الكريم - ص 14 .

(7) جان بياجيه : البنيوية - ترجمة عارف منيمه وبشير اوبري - ص 8 .

الذاتي على نحو يفضي فيه أي تغيير في العلاقات الى تغيير النسق نفسه ، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى⁽¹⁾.

وفي المناهج التي اعقبت البنيوية (ما بعد البنيوية) ، حاول المنظرون كسر الحدود التي تجعل النص مغلقاً مكتفياً بذاته ، وبدأ هذا التحطيم لمقولة البنيوية الاساس بشأن النص على يد إمبرتو إيكو الذي افترض وجود نص مغلق ونص مفتوح ، يقيم من خلالهما النص علاقة مع القارئ وال كاتب ، فالنص المفتوح من وجهة نظر ايكو هو ((النص الذي يوجهه الكاتب الى قارئ معين وله معنى أني ومحدد ، ولكنه لهذا السبب في رأيه يقبل تفسيرات جديدة ومتتابعة ومن ثم فهو (مفتوح) ، وأما المغلق فهو الذي ليس له معنى محدد وهو في رأيه لا يقبل الا تفسيراً واحداً ومن ثم فهو مغلق⁽²⁾.

وبرزت بعد مرحلة البنيوية اتجاهات التناسية التي عدّت النص مجموعة من علاقات التقاطع مع نصوص أخرى ، ويعود الفضل في هذا الاتجاه الى (باختين) الذي ((اعتبر مفهوم التناسية مفتاحاً لقراءة النصوص⁽³⁾، وبعد ظهور السيميائية بدأ البحث عن مولدات النص ومكوناته الداخلية ، والبحث في اسباب التعدد ولا نهائيات الخطابات والنصوص ليصبح النص في ضوء هذه ((الأسس نظاماً له خصوصيته ومقوماته ولكنه ليس بمعزل عن غيره من الانظمة الاخرى⁽⁴⁾.

أما يوري لوتمان الذي مثل الجانب الشرقي من أوربا في بحوث السيميائية فذهب الى ان النص ((تعبير يختلف خلال استعمالات الاشارات ومن هذه الناحية فهو معارض للبنى غير النصية⁽⁵⁾.

(1) اديث كيرزويل : عصر البنيوية - ترجمة جابر عصفور - ص 280 .

(2) محمد عناني : مصدر سابق - ص 65 .

(3) نهلة فيصل احمد : مصدر سابق - ص 66 .

(4) المصدر نفسه - ص 71.

(5) صبري حافظ : التناس وإشارات العمل الادبي - مجلة عيون - ص 68 .

ويلخص محمد عزام مفهوم النص في السيميائية بقوله : ((لا يتحقق النص الادبي الا اذا نظر اليه كفعل تكوين تم واكتمل في مادة نصية معروفة ورغم ذلك يظل النص غير مكتمل ، فعمليات استكمالها في القراءة غير منتهية ، ما دام هناك قراء له))⁽¹⁾.

وهذه النظرة للنص قريبة من نظرة الاتجاه التفكيكي التي ترى ان النص شبكة احالات الى نصوص اخرى وهو تحول ذاتي دائم بفعل القوى التي تصطرع في داخله بين ان تبقى متماسكاً وان تقوضه من الداخل وفي هذا الصدد يقول دريدا: ((ما حدث ، اذا كان قد حدث ، هو عملية اجتياح ابطلت كل هذه الحدود والتقسيمات وارغمتنا على توسيع المفهوم المتفق عليه ... لما استمر في تسميته نص لاسباب استيراثية ان النص ... نسيج من الاثار التي تشير بصورة لا نهائية الى اشياء غير نفسها الى اثار اختلافات اخرى وهكذا تجتاح النص كل الحدود المعينة له))⁽²⁾.

القارئ

كان القارئ العنصر المهم في الدراسات الأدبية اكثر من سواه من نظم الاتصال الادبي⁽³⁾ ، فالشكلائية الروسية استبعدت الاستجابة الذاتية، لأنها ترى في هذه الاستجابة غير علمية لذلك تركت القارئ كي يراقب بصورة سلبية ملامح النص.

ويعد أي. إ. ريتشاردز حالة استثنائية في النظرة الى القارئ لأنه جمع بين الاهتمام باستجابة القارئ والغايات العلمية، على الرغم من ان نظريته السايكولوجية

(1) محمد عزام : النقد والدلالة - ص 62 .

(2) عبد العزيز حموده : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك - ص 367 .

(3) عبد العزيز ابراهيم : استرداد المعنى - دراسة في ادب الحداثة - ص 37.

الى القارئ كانت ساذجة نوعاً ما بسبب اعتماده القياس في استجابة القارئ كما يذهب الى ذلك آن جفرسون⁽¹⁾.

اما مدرسة كونستانس الفينومينولوجية فتذهب الى ((ان الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزمن وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي ، هو الذي يدعوه ياوس بجمالية التلقي))⁽²⁾.

وطور بارت موقفه من القارئ في كتابه (س.ز)، وموضع تطويره لمفهوم القارئ يكمن في اعتماده تجربة القراءة الثقافية والأدبية ويرى انها اداة مؤثرة في الطريقة التي تكتب بها النصوص ((اذ لا تكتب النصوص عنده في فراغ ولكن اما لكي تصادق على القواعد الثقافية او الادبية للقراءة او لكي تقوضها وحسب هذه النظرية لا يتلقى القارئ التأثير الذي يحدثه فيه النص تلقياً سلبياً))⁽³⁾.

واعتمد جاك لاكان هذه القاعدة واصبحت تحتل موقعاً مركزياً في نظريته، ولكنه ينتزع منها السياق التاريخي، ويدخلها في السياق السيكولوجي ، ويشير في هذا الصدد الى ان القارئ او متلقي النص هو الذي يقوم بدور حاسم في بناء المعنى⁽⁴⁾ ، وبحث امبرتو ايكو في كتابه (التأويل بين السيميائية والتفكيكية) جدلية العلاقة بين النص والقارئ فذهب الى ان النص جهاز يراد منه إنتاج قارئ نموذجي ، وهذا القارئ النموذجي يتصور بدوره كاتباً نموذجياً الأمر الذي يقدم القارئ في تأويل النص على المؤلف ويضيف ايكو : ((هناك حالة على المؤلف ان يسلم فيها بانتصار القارئ))⁽⁵⁾ والحالة التي يقرر فيها ايكو انتصار القارئ هي مرحلة القراءة والتأويل ، ولما كان مفهوم القراءة يتداخل مع القارئ وجد الباحث أنه من المناسب عرض تفاصيل أخرى عن القارئ في مبحث القراءة .

(1) آن جفرسون وديفيد روبي : مصدر سابق ص 21 .

(2) احمد بوحسن وآخرون : نظرية التلقي اشكالات وتطبيقات - ص 28 .

(3) آن جفرسون وديفيد روبي : ص 21 .

(4) المصدر نفسه - ص 22.

(5) امبرتو ايكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية - ترجمة وتقديم سعيد بنكراد - ص 93 .



جدلية مناهج النقد الادبي

عاش الغرب جدليات أخرى بين المناهج والاتجاهات الأدبية وأشد تلك
الجدليات اضطراباً كانت بين الماركسية والشكلانية وعلى النحو الآتي :

الماركسية

هاجمت الماركسية الشكلانية الروسية ((واتهمتها بالسطحية والذنيية والجنونية
والطبقية والرجعية والطفولية))⁽¹⁾، ويعد ليون تروتسكي من اشد الماركسيين تحاملاً
على المنهج الشكلاني، اذ ناقش اتجاهاته ووجد من وجهة نظره العقائدية ان هذا
المنهج فصل ماهو شعري عما هو عملي ((وفصل الادب عن الحياة الاجتماعية
وفصل الفن عن التاريخ والقصيدة عن الشعب والكلمات عن الافعال))⁽²⁾.

وسبب ذلك الهجوم يعود الى ان الشكلانية بطروحاتها قوّضت الأسس الفنية
والفلسفية التي تنظر من خلالها الماركسية الى الاداب والفنون ، إذ يستند الادب
والفن الماركسيان الى مرجعية فلسفية تعتمد الاسس الاتية⁽³⁾:

1. الاسبقية المطلقة للمادة على العقل .
2. الاسس الاقتصادية للافعال والمؤسسات الاجتماعية والحتمية التاريخية.
3. النضال الطبقي الدائم بوصف الصراع بين الطبقات هو المحرك الرئيس للتاريخ.
4. نظرية فائض القيمة.

(1) المارهولشتاين : رومان جاكوبسن أو البنيوية الظاهرية - ترجمة عبد الجليل الازدي - ص 15 .

(2) ليون تروتسكي : الادب والثورة - ترجمة جورج طرابيشي - ص 73 .

(3) فنست ب ليتش : النقد الادبي الامريكي من الثلاثينيات الى الثمانينيات - ترجمة محمد يحيى - ص 25 .

5. فرض الرأسمالية للطابع السلبي على العلاقات الانسانية وما ينجم عنه من اغتراب أو ما يعرف بالتشؤ.

6. الاستيلاء الحتمي للطبقة العاملة على السلطة.

7. اقامة المجتمع اللاتبقي او ما يعرف ب (اليوتوبيا الشيوعية).

وفي ضوء هذه الاسس سادت اربعة انماط من التحليل في الجماليات الماركسية وهي على النحو الاتي⁽¹⁾:

1. ما يعرف بعلم الجمال التقليدي الذي يعمل على اجراء البحوث التاريخية

والنظرية في الوضع العام للفن والادب في المجتمعات البشرية.

2. يحاول النوع الثاني تحديد دور الفن والادب في المجتمع ولا سيما وظيفته السياسية.

3. العمل على فحص الاعمال الفنية والنصوص الأدبية الماضية ولاسيما

الاعمال الكبرى او الروائع ليكشف عن تركيباتها الايديولوجية.

4. ويعمل النوع الاخير على اماطة اللثام عن الاعمال المعاصرة ليوضح ميولها

الايديولوجية وصلتها بالاوضاع القائمة.

وتذهب الماركسية الى ان الفن جزء من البنية الفوقية أو الاطار الايديولوجي

للوجود الاجتماعي، ومع ذلك فهي ترى في الفن انه لا يجسد الايديولوجيا فحسب بل

يحولها ويغيرها، ((فهو يعكس وينتج ويعيد انتاج الايديولوجيا ويحول مسارها ويعيد

تقييمها))⁽²⁾.

كما اعتمدت الماركسية مبدأ تقسيم العمل الأدبي الى شكل ومضمون وهذا

الموقف خاض مع النقد الجديد جدلاً منهجياً في رفضه لفكرة الشكل والمضمون التي

اعتمدها النقد الماركسي ، فالعمل الادبي (القصيدة مثلاً) عند سوزان لانغر لا يمكن

(1) روجيه غارودي : الماركسية وعلم الجمال - ترجمة جورج طرابيشي - ص 37 .

(2): فنسنت ب - ليتش : مصدر سابق - ص 27.



حصرها داخل اطار الشكل والمضمون، لانها اصوات وانغام وإيحاءات وصور وتداخ للمعاني، وان هذه العناصر يؤثر بعضها بالآخر لذلك تقرر لانغر انه ((يخطئ من يظن ان بالامكان التفريق بين الشكل والمحتوى في القصيدة))⁽¹⁾.

النقد الجديد :

ان الجدل الذي احدثه النقد الجديد مع الماركسية، استند الى عناصر الاتفاق والاختلاف مع النظرية الماركسية، فمن جانب عارض النقاد الجدد احالة الادب الى موضوعات خارجية (اجتماعية ، سياسية ، اخلاقية ، ايدولوجية) وشددوا على ((السمات الخاصة للادب، ولاسيما فكرة ان المعنى او التأثير لا يمكن تفسيرهما عن طريق اختزالهما الى انماط تعبير عادية))⁽²⁾.

وهذا التشديد يعد عنصراً مناقضاً للطروحات الماركسية، ولكن هذا التناقض لم يكن مطلقاً بل لامس النقد الجديد الماركسية في الحاحه على ((علاقة الادب بالعالم الحقيقي وعلى المساهمة التي يمكن ان يقدمها في مجال التغلب على مشاكل الوجود الإنساني اليومي))⁽³⁾.

وقد تم ايجاز مبادئ النقد الجديد بشكل واف على يد كلينث بروكس الذي كتب في موسوعة برنستون للشعر ونظرية الشعر عام 1974 تعريفاً موجزاً للنقد الجديد جاء فيه⁽⁴⁾:

1. النقد الجديد يفصل النقد الادبي عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية وتاريخ الافكار، والسياسة والاثار الاجتماعية ويسعى لتتقية النقد الشعري من هذه الاهتمامات الخارجية، وتركيز الاهتمام على الموضوع الادبي نفسه.
2. يستكشف بناء العمل وليس عقل المؤلف ولا ردود افعال القراء.

(1) محمود السمره : النقد الادبي والابداع في الشعر - ص 135.

(2) آن جفرسون وديفيد روبي : مصدر سابق - ص 123.

(3) المصدر نفسه - ص 122 .

(4) فنسنت ب - ليتش : مصدر سابق - ص 47 .

3. يدعو الى نظرية عضوية للشعر بدلاً من المفهوم الثنائي عن الشكل والمادة.
4. يركز على كلمات النص في علاقتها بكامل مضمون العمل، وتستمد الكلمة معناها المحدد من موقعها في السياق الشعري.
5. يمارس النقد الجديد قراءة مدققة للأعمال الأدبية ويعنى بدقة بظلال المعاني في الكلمات والأشكال الأدبية، واتجاهات المعنى في محاولة لتعيين الوحدة السياقية والمعنى في العمل الذي يدرسه.
6. يميز النقد الجديد بين الأدب وكل من الدين والأخلاق.
7. وعرف النقد الجديد مجموعة من الآراء المناقضة لاتجاهاته، ولعل ابرز ماوجه اليه من عيوب كانت (الانتقائية) التي تعني تناول الناقد ما يصلح لتطبيق افكاره. كما يمكن تلخيص البروتوكولات الشكلية التي وجهت (القراءة المدققة) على النحو الآتي⁽¹⁾:

1. إنتقاء نص قصير (قصيدة حديثة او ميثافيزيقية)
2. استبعاد المداخل النشوئية
3. تجنب البحث الاستقبالي
4. النص شيء مستقل لا تاريخي ومكاني الوجود
5. النص معقد مركب وموحد
6. القيام بالعديد من القراءات التأملية
7. كل عمل هو في حقيقته دراما من القوى المتصارعة
8. التركيز على النص والعلاقات المترابطة المتعددة داخله دلاليًا وبلاغيًا
9. الإلاحاح على الطاقات الابتكارية الجوهرية وبالتالي الاعجازية للغة الأدبية

(1) فنسنت ب ليتش : مصدر سابق - ص55-56 .

10. البحث عن بناء عام شامل متوازن او موحد من العناصر النصية المتنوعة
11. إخضاع التقاربات والصراعات لعمليات التحليل .
12. النظر الى المفارقة والغموض والتورية كأساليب لانهاء التشعبات وضمان نشوء البناء الموحد.
13. معالجة المعنى (الداخلي) كونه عنصراً واحداً فقط من البناء .
14. ملاحظة ابعاد المعرفة والخبرة في النص خلال النظر اليه.
15. محاولة ان يكون القارئ المثالي وان يوجد القراءة الوحيدة والحقيقية التي تتدرج تحتها القراءات المتعددة.

الشكلانية :

تشير وثائق التاريخ الادبي الى ان الشكلانية بدأت في عام 1914 عندما نشر شكولوفسكي مقالاً عن الشعر المستقبلي بعنوان انبعاثات الكلمة، اذ عدت هذه المقالة بداية للاتجاه الشكلاني الروسي، وفي عام 1915 ((أسس جاكوبسن صبحة ستة طلبة اخرين حلقة موسكو الانسانية)) وفي عام 1917 أسهم اوسيب بريك ((في تشكيل جمعية دراسة اللغة الشعرية الجديدة ، التي عرفت في ما بعد بالاسم المختصر (اوباياز) والتي ستتعاون بصورة وثيقة وحلقة موسكو))⁽¹⁾ لبيدأ البحث في لغة الشعر وخصائصها التي تميزها عن اللغة اليومية ليمتد الى المشاكل المعقدة للعلاقة بين هذا الفن والقطاعات الثقافية الاخرى او الواقع الاجتماعي لكن الاستمرار في هذا البحث لم يرق للسلطة البلشفية الجديدة في روسيا بوصفه مخالفاً لعقيدها وعلى هذا الاساس توقف ((ذلك المسعى الفكري المنظم بعد عام 1930 ، توقف عمل المساهمين الفرديين فيه عن حمل أي اهمية نظرية فقد تولى معظمهم عن اهتماماتهم السابقة))⁽²⁾.

(1) نصوص الشكرينيين الروس : مصدر سابق - ص25 .

(2) آن جفرسون وديفيد روبي - مصدر سابق - ص33.

وبين التاريخين شهد النقد الادبي ابرز الافكار التي طرحتها المدرسة الشكلانية الروسية واهم فرضياتها ونظرياتها واتجاهاتها بشأن الادب ، وكانت تلك الطروحات تعبر عن موقف سلبي من الدراسات التي لا تتجه الى النص مباشرة ، وهذا الامر جعلها عرضة لنقد الاتجاه الواقعي الاشتراكي الذي تبنته الدولة السوفيتية بعد ثورة اكتوبر عام 1917م.

حاولت الشكلانية جعل نظرية الادب امرا ممكن التحقيق وهذه المحاولة كان قد بدأها (الشاعر الانكليزي ت.س اليوت) الا ان النقد الجديد لم يمتلك الصرامة والثبات نفسيهما اللتين تمتعت بهما الشكلانية ويبدو ان اتفاق الشكلانيين مع اليوت كان وارداً في سلسلة البحث عن نظرية مستقلة للادب اذ سبق لاليوت ان قال: ((ان تحويل الاهتمام من الشاعر الى الشعر هدف جدير بالثناء))⁽¹⁾.

ولعل اهم مبادئ الشكلانية تتمحور في العناصر الاتية:

1. استبعاد كل ما هو غير ادبي في النص على نحو صارم ومنهجي.
2. تعارض الصلة بين الفن والحياة.
3. عملوا على تسويق الوجود المستقل للدراسات الأدبية وعدم ربطه بأي فرع اخر من الفروع المتاخمة .
4. الاجابة عن سؤال ما الماهية الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية.
5. استبعاد كل التعاريف والنظريات التي تنتظر للادب على انه محاكاة وتعبير.
6. حاولت تعريف الادب على انه فرقي أو تعارضي ، وعدته متكوناً من الفروق بين نظم الواقع الاخرى، وبهذا فان علم الادب ليس موضوعاً على الاطلاق، وانما مجموعة من الفروق.

(1) المصدر نفسه - ص35.

7. اعتماد مفهوم التغريب الذي يصفه شكولفسكي بقوله ((ان الفن ينعش فينا الحياة والتجربة، لانه ينزع الالفة عن الاشياء التي اصبحت معتادة، اوتوماتيكية))⁽¹⁾ .

في هذا الصدد يقول: ((ان الرقصة مشية محسوسة ، وبتعبير ادق مشية نظمت لتصبح محسوسة))⁽²⁾، ولهذا فان الشعر يعد اللغة الاوتوماتيكية من اللغة اليومية.

أما جاكوبسن فيذهب الى أن الأدب ليس موضوع العلم الادبي بل الأدبية، اي تلك الخصائص التي تجعل من عمل بالذات عملاً ادبياً⁽³⁾.

8. اعتماد التمييز بين مفهومي الأداة والوظيفة، فالأداة كما يقول جاكوبسن هي البطل الوحيد للأدب اذا أراد ان يصير علماً.

9. عد الأدبية السمة المميزة ليس للشكل بوصفه معاقاً فحسب بل بدرجة اهم الشكل المعاق وعلى هذا الأساس فإن النص الأدبي يتكون من عناصر ذات علاقة متبادلة وتفاعل متبادل فيما بينها، وذلك بغية التمييز بين العوامل المهيمنة والعوامل المؤتمتة.

ويذهب يوري تينيانوف وهو من اتباع النظرية الشكلانية انه ((لا وجود لشعراء او شخصيات ادبية، هناك شعر وادب ، ويتفق النقاد الجدد مع هذا الرأي بقول اليوت : الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية بل هرباً منها))⁽⁴⁾.

10. على الرغم من وجود تشابه بين النطق المعبر عن العواطف واللغة الشعرية ولاسيما فيما يتعلق بأهمية العناصر الصوتية ، الا ان هناك فارقاً أساسياً كامناً

(1) آن جفرسون وديفيد روبي - مصدر سابق - ص38.

(2) المصدر نفسه - ص39 .

(3) المصدر نفسه - ص39.

(4) المصدر نفسه - ص46.

وراء هذا التشابه السطحي مفاده ان الكلام العاطفي محكوم بشعور قائله في حين ان اللغة الشعرية محكومة بقوانينها المتصلة فيها.

ومن كل ما تقدم يظهر ان الشكلائية الروسية تعدّ ابرز واهم اتجاه او نظرية استطاعت الاطاحة بالتمييز بين الشكل والمضمون ولذلك كانت موضع هجوم من قبل الاتجاهات النشئية.⁽¹⁾

البنوية

استندت البنوية الى فرضيات دي سوسير الذاهبة الى ان اللغة اكثر منظومات التعبير تعقيداً وتمييزاً لانها مشابهة في بنيتها ووظيفتها لاي شكل من اشكال السلوك الاجتماعي، وهي تمثل الجانب الاجتماعي للسان⁽²⁾ وعلى اساس هذا المفهوم فان اللغة يمكن ان تصبح مثلاً رئيساً يحتذى به لفروع السيميولوجيا كلها.⁽³⁾

من هنا اصبحت البنوية تمثل تبديلاً جذرياً في منظور معظم العلوم الاجتماعية واصبحت تعني رؤية اشكال التعبير كعلامات يتوقف معناها على اعراف وعلاقات ومنظومات.

وكانت أولى الاستجابات لهذه الفرضيات جاءت من كلود ليفي شتراوس في الانثروبولوجيا البنوية حيث درس شتراوس العلاقات التي توحد كل الاساطير وأبنيتها بذهابه الى ان عمله انصب على اكتشاف النظام الكامن خلف انساق القرابة ونظم الزواج التي حولت الانتباه الى الاساطير وانظمتها في المجتمعات البدائية⁽⁴⁾.

وكان من نتائج دراسته إنه حدد البنية ووصفها بأنها نسق يتألف من عناصر يكون من شان أي تحول في واحد منها ان يحدث تحولاً في باقي العناصر

(1) آن جفرسون وديفيد روبي - مصدر سابق - ص55.

(2) فردينان دي سوسير : علم اللغة العام - ترجمة يوثيل يوسف - مراجعة مالك المطليبي - ص33.

(3) آن جفرسون وديفيد روبي - مصدر سابق - ص 160.

(4) كلود ليفي شتراوس : الاسطورة والمعنى - ترجمة شاكر عبد الحميد - ص30.

الأخرى⁽¹⁾، ومن خلال هذا التعريف يتجلى أن وراء الظواهر المختلفة يكمن شيء مشترك يجمع بينها ، وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية ، لذلك ينبغي من وجهة نظر شتراوس تبسيط هذه الظواهر من خلال إدراك العلاقات الداخلية فيها ، ومعنى هذا ان المهمة الأساسية التي تقع على عاتق الباحث الكشف عن نظام يكمن فيما وراء تلك الفوضى ومن ثم الوصول الى البنية التي تتحكم في صميم العلاقات الباطنية للأشياء⁽²⁾ ولكن المهم في نظر ليفي شتراوس هو اننا لا ندرك البنية إدراكاً تجريبياً على مستوى العلاقات الظاهرية السطحية المباشرة القائمة بين الأشياء ، بل ننشئها انشاء بفضل النماذج التي نعد من طريقها الى تبسيط الواقع واحداث التغيرات التي تسمح بادراك البنية⁽³⁾.

وهذا التصور للبنية ناتج عن ايمان البنيوية بأسبقية العقل على الواقع الخارجي ، إذ أكد شتراوس انه لم يكن يهدف من ابحاثه الانثربولوجية الى الوصول الى عادات متشابهة وسط عدد هائل من الملاحظات التي يتم اجرائها على ثقافات متباينة لان هذه التوصلات لا يتم الاهتداء اليها بوضوح على مستوى الملاحظة ، وانما تدرك على مستوى البناء العقلي ، بوصف هذا البناء هو الذي يشكل العنصر الكلي الشامل في الثقافة البشرية⁽⁴⁾.

وعلى هذا الاساس ربط شتراوس بين العلاقات التي تتحكم بالمجتمعات البدائية والعلاقات الكامنة في اللغة ذاتها وفي هذا الصدد توصل الى استنتاجات تفيد ان ما حاول ان يبينه في الطوطمية وفي العقل الوحشي على سبيل المثال ، هو ان تلك الشعوب التي عادة ما ينظر اليها على انها خاضعة تماماً للحاجة الى تجنب حالة التضور جوعاً ، والاستمرار في حالة قدرة على البقاء في ظل ظروف مادية شديدة القسوة، هذه الشعوب تكون قادرة تماماً على القيام بتفكير منزه عن الهوى أي انهم

(1) زكريا ابراهيم : مشكلة البنية - ص 36 .

(2) المصدر نفسه - ص 36 .

(3) فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية - ص 9 .

(4) المصدر نفسه - ص 9 .

يتحركون من خلال الحاجة أو الرغبة لفهم العالم المحيط بهم ، طبيعة ومجتمع هذا العالم ، ومن ناحية أخرى فإنه من أجل الوصول الى تلك الغاية فإنهم يتقدمون من خلال وسائل عقلية ، بالضبط كما يفعل الفيلسوف أو حتى كما كان يفعل العالم ، انهم يستطيعون ذلك ويطمنون اليه أيضاً وهذا هو الفرض الاساسي عند شتراوس⁽¹⁾.

ولهذا كانت مقارنة ليفي شتراوس في تحليلاته لعلاقات القرابة والمعنى قد ركزت كلية على فرضية انها منظومات ذات بنية مشابهة لبنية اللغة ، أما الافتراض الآخر فذهب الى ان الثقافة في كل احوالها لغة، لان الثقافة تتكون في اي مستوى من مستويات التخصيص او التعميم من علامات مبنية ومنظمة على غرار بناء نظم اللغة ذاتها⁽²⁾. وعلى وفق هذا الارتباط فإنه لا يمكن عدّ البنيوية مدرسة او عقيدة، لانها في الواقع ثورة قابلة لان تعمم في طرائق التفكير⁽³⁾. فالبنيوية طريقة لتحليل الفنون الثقافية اما الادب فهو بمعنى ما مثل أي شكل آخر من اشكال النشاط الاجتماعي او الثقافي الامر الذي يجعل تحليله بلغة علامية ممكناً⁽⁴⁾. ويختلف الادب عن الازياء او علاقات القرابة في انه ليس منظماً على غرار اللغة فحسب، بل ايضاً في انه يتكون عملياً من اللغة ، والكاتب في نظر كثير من البنيويين هو قارئ اللغة ويرتبط الانموذج اللغوي ارتباطاً وثيقاً باللغة في جوانب ثلاثة: الجانب المادي (اللفظي)، التنظيم الشكلي (السيمولوجي) وموضوعاته (اللغوية)⁽⁵⁾.

ويؤكد سوسير ان الكلمات لا تعتمد على الواقع في اكتساب معانيها، وان اللغة منظومة مكتفية بذاتها، لهذا فان المتكلم لا يضيفي المعنى مباشرة على اقواله، بل

(1) كلود ليفي شتراوس : مصدر سابق - ص 38 .

(2) آن جفرسون وديفيد روبي - مصدر سابق - ص 161.

(3) المصدر نفسه - ص 262.

(4) المصدر نفسه - ص 262

(5) آن جفرسون وديفيد روبي - مصدر سابق - ص 262.



المنظومة اللغوية ككل⁽¹⁾، وإذا ما نقلنا هذا المبدأ الى مجال الادب فانه ينبغي حلاً استبعاد كل من المؤلف والواقع كنقطتي انطلاق لعملية التفسير .

ويذهب جينيت في هذا الصدد قائلاً ((لقد اعتبر الادب لامد طويل رسالة دون مدونة ولذا بات من الضروري اعتباره لوهلة من الزمن مدونة دون رسالة))⁽²⁾ وعلى هذا الاساس يتكون المنهج البنيوي من تحليل البنى الداخلية في النص وهذا الاتجاه يجعل موقف البنيوية يختلف عن موقف الشكلايين الروس وموقف جماعة النقد الجديد في قضايا كثيرة بشأن النظر الى النص منها⁽³⁾:

1. رفض البنيوية موقف النقاد الجدد الذي ينهمك بالمعنى.
2. اهتمام البنيوية بالدوال يوازي من حيث المرتبة اهتمامها بالمدلولات.
3. العلاقة بين الادب واللغة ليست في الاساس علاقة سلبية او تعارضية وانما علاقة تواز أو تشاكل.
4. الادب منظم (كما في منظومات القربة) عند كل مستوى على نحو مشابه للغة، وكشف النقاب عن هذا التشابه يمثل جانباً مركزياً من غرض البنيوية.
5. ان تركيز اللغة على بنى الادب الدلالية تجعل المقاربة البنيوية تتحي مسائل المضمون كلها، وهذا يعني ان لغة الادب لا تحتل مرتبة ثانوية ازاء الرسالة التي يفترض في النص ان يحملها.

القراءة

تعددت مفاهيم القراءة تبعاً للمناهج والنظريات التي تتبنى هذا المفهوم أو ذاك ، ففي التعبير السوسيري تؤلف القراءة مع الكتابة وجهين لورقة واحدة ، يصعب فصلهما بل يستحيل ، ويصف باشلار هذه العلاقة قائلاً : ((ان كل قارئ متحمس

(1) فردينان دي سوسير : مصدر سابق - ص 32 .

(2) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص - ترجمة عبد الرحمن ايوب - ص 164.

(3) حبيب مونسي : القراءة والحادثة . ص 182.



للقراءة يكبت في ذاته ، من خلال الفعل القرائي ، رغبة الكتابة .. فلذة القراءة انعكاس للذة الكتابة وكأن القارئ طيف للكاتب ⁽¹⁾ ، وفي هذا التحديد يقيم باشلار علاقة جدلية بين القارئ والكاتب أي ان وجود القارئ هو الذي يحدد وجود الكاتب ، ولكن هذه العلاقة الجدلية ترتبط بعلاقة جدلية أخرى في مناهج وتيارات أخرى ، اذ أصبحت القراءة في اتجاهات السيميولوجيا والتفكيكية ونظرية التلقي بديلاً عن النقد ⁽²⁾.

ويرى الباحث ان جعل عملية التلقي بديلة عن النقد ناتج من علاقة القارئ بالنص ، اذ لا يمكن ان تتم عملية القراءة من وجهة نظر مناهج ما بعد البنيوية الا بحضور النص حضوراً حوارياً تفاعلياً ، شريطة ان يكون النص ثرياً والقارئ عاشقاً لتحقيق لذة القراءة .

وهذه النتائج التي توصلت اليها مناهج ما بعد البنيوية لم تأت من نظريات بلا جذور فلسفية بل سبقتها فرضيات ونظريات نظرت الى القراءة بطريقة مختلفة ودخلت مع المناهج السياقية واللسانية بجدلية القبول والرفض في محاولة لتأكيد وجودها أمام النظريات الحديثة ، فإذا كانت القراءة السياقية قد اهتمت بالعناصر الخارجية للنص ، (قراءة الموضوع والعوامل المشكلة له) ، فإن القراءات اللسانية اتجهت الى النص ، وجعلته محوراً لعملياتها ، ففي المناهج السياقية يعد النص فردياً يتجه فيه المؤلف الى الجماعة أو الى مجموع القراء ، وهذا الاتجاه جعل علم الاجتماع يتناوله بالدرس ومعه العلوم الإنسانية الأخرى وكان لكل علم من هذه العلوم طريقته الخاصة بتناول الظاهرة الأدبية من أجل امتحان مناهجها على النصوص ⁽³⁾.

ولم يرق هذا النمط من القراءة للمناهج النصية فبدأت بتوجيه الانتقادات الى القراءة السياقية محاولة اعطاء بديل لها ، ويذهب بيار ماشيري منتقداً القراءة السياقية قائلاً: ((لا يجد الباحث النزيه ما يختار ، فالمنهج التقليدي لم يفسر شيئاً إطلاقاً ،

(1) حبيب مونسي : مصدر سابق . ص 182.

(2) خليل موسى : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر - ص 9 .

(3) فؤاد ابو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان واوروبا - ص 65-67 .



اذ أن كل شيء عنده مفسراً سلفاً مادام الادب من أمر الغيب يعرف بالبداهة ويدرك دونما سؤال ، والمنهج النفساني لم يفسر بدوره شيئاً اذ هو لا يوفق الا بمخلفات غثة للتجارب الفردية وهي مخلفات لم تصنع يوماً في الأدب أثراً راقياً ، والمنهج الاجتماعي يعد الكثير ولا ينجز الا القليل اذ هو يمسك بحسابات لا يمتلك حق التصرف فيها وأما المنهج الهيكلاني فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري لماذا أحدث في القارئ انفعالاً⁽¹⁾، ويذهب الناقد حبيب مونسي مع هذا الاتجاه في نقده للقراءة السياقية فيقول : ((اذا كانت القراءة السياقية قد يمت وجهها شطر (الخارج) ، تحاور حقوله المختلفة مستفيدة من معارفها ، التي يعززها البحث الفلسفي والتاريخي والاجتماعي والنفسي محاولة ان تبقي باب التذوق والتأثر مفتوحاً على الداخل حتى لا يغيب النص كلية في ركام الفرضيات والتصورات فإن القراءة النسقية (النسقية) ستوكل لنفسها مهمة الغوص في مجاهل عالم مغلق⁽²⁾))، ويرى أن هذه القراءة تقر بوجوده واستقلاله ، فتعطي سمات الكائن الحي ذي الخصائص المميزة ، والتي تجعل منه ذاتاً تنعم بالشرعية ، والحياة ، مولداً ونشأة ، ومماتاً ، ويتحمل القارئ الناقد مسؤولية الافصاح عن كنهها في كل مرحلة من مراحل حياة هذه الذات.

ان اهم المبادئ التي اعتمدها يريدو نظرية القراءة في دراسة القارئ (المتلقي)، هو موضوع (استجابة القارئ) بوصف هذه الاستجابة تتشكل حسب ولفغانغ آيزر من عملية التفاعل بين النص والقارئ بوصف النص أثراً يمكن ممارسته وليس موضوعاً يمكن تحديده ، اذ ينبغي فهم النص من وجهة نظره كمجموعة من الاشكال والعلاقات الموزعة لتوجيه خيال القارئ⁽³⁾

(1) حسين واد : في مناهج الدراسة الأدبية - ص 37 .

(2) حبيب مونسي . مصدر سابق . ص 118 .

(3) ولفغانغ آيزر : القارئ الضمني - ترجمة هناء خليف غني - ص 12 .

وكان الناقد الانكليزي ريتشاردز من اوائل النقاد الذين درسوا موضوع استجابة القارئ دراسة علميه لأنه يرى في ((الشعر خلاص الإنسان بما فيه من تأثير يؤدي الى خلط ايقاع العواطف والانفعالات))⁽¹⁾.

وقدم النقاد الجدد الذين رفضوا هيمنة المؤلف على العمليات النقدية تصوراتهم بشأن دور كل عنصر من عناصر العملية الادبية وهذه التصورات ذهبت الى ضرورة فصل القصيدة عن الشاعر كما بشر أليوت بذلك⁽²⁾.

وفي ضوء طروحات النقاد الجدد بدأت بعض الجهود النقدية والبحثية في أوروبا تتجه الى دراسة القارئ وعملية القراءة ، وكانت هذه الجهود متمركزة في المانيا ، وذلك من خلال مدرسة كونستانس تحديداً ، ومن النقاد البارزين في مجال الدراسات التي اهتمت (بالقارئ) هانزروبرت ياكوس الذي درس جماليات التلقي ونظر لها بإشارته الى ان الادب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق الا عندما يتحقق تعاقب الاعمال لا من خلال الذات المنتجة فحسب ، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك ، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور⁽³⁾.

كما طرح في دراساته عن القارئ والتلقي مفهوم (التوقع) الذي كان مألوفاً في الدوائر الفلسفية الألمانية قبله وقدمه كل من هوسرل وهايدجر ضمن مجال (الرؤية والموقع) ، واستخدمه جادمير من بعدهما ليشير به الى ((مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب))⁽⁴⁾. أما ياكوس فقد طرحه باتجاهات مختلفة منها ، (أفق التجربة) ، (أفق تجربة الحياة) ، (بنية الأفق) ، (التغير في الأفق) ، ويذهب روبرت هولب الى ان العلاقة بين هذه المسميات ظلت مبهمة بسبب عدم تحديد ياكوس لتلك المفاهيم الى أن وضع ، أ.هـ جمبرش في كتابه (الفن

(1) جين تومكنز : دور القارئ في تشكيل النظرية الادبية . ترجمة عبد الحميد شيحة . ص 191.

(2) ابراهيم محمود خليل : النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك . ص 118.

(3) روبرت هولب : نظرية التلقي - ترجمة عز الدين اسماعيل - ص 152.

(4) روبرت هولب : مصدر سابق - ص 154 .



والوهم (تعريفاً لها يقول : ((انه جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة))⁽¹⁾.

التفكيكية :

تعد التفكيكية اتجاهاً نقدياً تقويزياً لمجمل الاتجاهات الفلسفية والثقافية التي سبقتها وللقد الأدبي ايضاً، ويصف ناقد عربي هذا الاتجاه بقوله: ((ان التفكيكية باعتبارها صيغة لنظرية النص تجرّب كل شيء في التقاليد تقريباً وتشكك في الافكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير واشكال الكتابة النقدية))⁽²⁾.

وهذه الطروحات التقويزية ركزت على نقض المركزية التي اعتمدتها البنيوية في معاينة النص ، لهذا سعت التفكيكية في مجال النقد الأدبي الى إبطال المقدمات التي يفضي اليها المعنى الظاهر ، ودعت الى اختراق النص من منظور مركزة العلاقة بين المؤلف والقارئ، كما دعت الى البحث عن المعنى المستتر أو المضمّر من خلال الكشف عن تعارض ما هو داخلي وخارجي⁽³⁾، كما اعتمدت على مبادئ معارضة للبنيوية في مجال الأدب اذ رفضت فكرة التمرّكز حول الصوت ورفضت الانساق والسياقات التي اعتمدتها البنيوية وذهبت الى ((ان الأدب شكل من اشكال الكتابة وان القصيدة أو القصة أو أي عمل أدبي هو بنية آثار ، تلك الآثار التي نعرف انها بصمات شبحية لا نعرف ماهيتها ، الا اننا واثقون من كينونتها ووجودها))⁽⁴⁾. وتعتبر هذه المبادئ عن خلفية فلسفية ضخمة قادرة على نقض التراث الفلسفي الغربي.

(1) المصدر نفسه - ص155 .

(2) عبد الفتاح كليطو : الكتابة والتاريخ - ترجمة عبد السلام بنعبد العالي - ص93 .

(3) ميغان الرويلي وسعد اليازعي : مصدر سابق - ص211 .

(4) س. رافيتتدران : البنيوية والتفكيك - ترجمة خالدة حامد - ص157 .

ويعد الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا الشخصية الرئيسة التي أسست التفكيكية ونظّرت لها، ففي عام 1966 وجه دريدا انتقادات حادة للبنوية وذلك في المؤتمر الذي عقد في جامعة هوبكنز بشأن المنهج البنوي⁽¹⁾، وانصبت انتقادات دريدا في كتابه (عن علم الكتابة) على بنوية دي سوسير بوصفها النفس الأخير للفلسفة الغربية والذي يسميه ذلك النظام الميتافيزيقي الممتد من افلاطون وأرسطو الى هايدجر وليفيتشتر وسيترووس ويعتقد دريدا ان نصوص أولئك الفلاسفة لا يمكن ان تنتهي الى بناء متكامل ، بل يزحزح الواحد منها الآخر ويقصيه وهذا النمط من القراءة يفرض نفسه في مجال النقد الأدبي على نحو خاص⁽²⁾.

ولذلك يطلق دريدا على ذلك الإرث الفلسفي (بالتمركز حول اللوغوس) ، أو (الاحالة الى خارج النص) ، وهو يرى ان تراث التمركز حول اللوغوس دائماً ما يضع أصل الحقيقة في اللوغوس ، أي (الكلمة المنطوقة أو صوت العقل أو كلمة الأله)⁽³⁾.

ويذهب دريدا الى ان موضوع العلم والميتافيزيقيا هو في طبيعة الكيان الحاضر ، وهنا تعلق قيمة الصوت المكتمل الحضور على علامات الكتابة التي يسميها (البكماء) ، لذلك تعد الكتابة في التراث كلاماً ثانوياً أو وسيلة لنقل الصوت وبدلاً أدائياً عن الحضور الكامل ، وهي متأخرة وثانوية وتمثل سقوطاً عن مستوى الكلام، ويصر التمركز حول النص في نظر دريدا بالحاح على ادماج الكتابة في الكلام ولا سيما في تفضيله الكتابة الصوتية أي الكتابة (كمحاكاة للصوت) ، . في حين يعتقد دريدا ((ان الوحدة الولادية (الاصلية) بين الصوت والكتابة ، هي وحدة تقادمية ، ان الكلام الاصلي كتابة ، لانه قانون ، قانون طبيعي ، والكلام البادئ مسموع في صميم الحضور في الذات كصوت للآخر وكإيعاز ، هناك اذاً كتابة حسنة وأخرى

(1) المصدر نفسه - ص 138 .

(2) ميغان الرويلي : مصدر سابق - ص 283 .

(3) جاك دريدا : الكتابة والاختلاف - ترجمة كاظم جهاد - ص 112 .

سيئة ، الكتابة الحسنة والطبيعية الخط الالهي في القلب والروح والكتابة الفاحشة المصطنعة ، التقنية والمنفية في برانية الجسد⁽¹⁾.

لهذا يذهب الى ان الكتابة هي أصل اللغة وليس الصوت كما تذهب البنيوية، ومفهوم الكتابة من وجهة نظره تعني أية ممارسة من التفريق والإيضاح والفصل بالمسافات وهي بهذا المعنى تشمل كل اشكال التسجيل والسك من كتابة القوانين الى تذكر الاحلام وشق الممرات عبر الغابة . ويستخدم دريدا هذا المفهوم عن الكتابة ليحدث انقلاباً في اقطاب اللوغوس . وعلى وفق هذه الفرضيات يرى دريدا ان تفسيرات ليفي شتراوس للأسطورة تعتمد على فرض واع للبناء ذي المركز . إن الغاء المركز أوجد في النقد الأدبي فرصة جديدة للمعنى للانكشاف ، ويذهب النقاد التفكيكيون الامريكان وفي مقدمتهم ميللر الى ابعد من ذلك فيزعمون ان النصوص الأدبية موجودة بقصد اختيار معانيها والكشف عنها من خلال عملية اعادة الخلق التي يقوم بها النقاد⁽²⁾.

ولهذا يلزم هذا المنهج القارئ الناقد بتحقيق خطوتين : ((الأولى قراءة النص قراءة تقليدية هدفها تحقيق مناطق غموضه وتفكيك ثوابته ، وفي هذه الخطوة يعالج القارئ النص باعتباره تركيباً لغوياً يحاول الكشف عن خصائصه البلاغية وعن بنيته المتغيرة لجعلها في حالة مفتتة ثم يعاود تركيبها على نحو مغاير لوظائف عناصرها الاصلية بحيث يصبح ما كان هامشياً مركزياً وما كان جوهرياً غير جوهري⁽³⁾)).

وفي الشأن الفلسفي عمد دريدا في قراءته لظاهريه هوسرل وفلسفة هايدجر الى نقض فكرة التمركز (الحضور) حول العقل ، اذ وجد فيها محاولة لإعادة التمركز حول النفس بوصفها أولية في الحضور ، ويرى دريدا ان مشروع هوسرل ، يؤكد اختصار اللغة الكامن على طبقة ثانوية من التجربة ، وان تفحص هذه الطبقة يؤكد وجود المركزية الصوتية التي تتسم بها الميتافيزيقيا ولنقض هذه الفكرة اعتقد دريدا أن

(1) جاك دريدا : مصدر سابق - ص 118 .

(2) ميغان الرويلي وسعد اليازعي : مصدر سابق - ص 111 .

(3) سمير سعيد حجازي : مناهج النقد الادبي المعاصر بين النظرية والتطبيق - .

هناك في كل نص قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص ، وان ما يهتم التفكيك هو الاقامة في البنية غير المتجانسة للنص والعثور على تواترات يقرأ النص من خلالها نفسه ويفكك ذاته وفي النص نفسه قوى متنافرة⁽¹⁾.

السيمائية :

توقع فردينان دي سوسيرفي محاضراته عن اللغة التي بدأت في عام 1906 في جامعة جنيف⁽²⁾ ظهور علم جديد هو علم العلامات وانظمة العلامات اسماء (السيمولوجيا) ، وكان يعتقد ان نوع اللغويات البنيوية التي وضعها يمكن ان تقوم بدور منهجي رئيس في ذاك المجال الجديد⁽³⁾، بقوله : ((عندما يغدو علم الاشارة (السيمولوجيا) علماً مستقلاً بذاته يظهر السؤال الآتي : هل سيضم هذا العلم طرق التعبير التي تعتمد على الاشارة الطبيعية المحضة كالاشارات الصامتة في التمثيل الصامت مثلاً أم لا ؟))⁽⁴⁾.

وفي الوقت نفسه تصور تشارلز ساندروز بيرس وهو من معاصري سوسيرعلماً مماثلاً اسماء (السيموطيقيا) ، حيث استعار هذا المصطلح من التسمية التي اطلقها جون لوك على علم خاص بالعلاقات ينبثق من المنطق لهذا ربط بيرس (السيموطيقيا) بمناهج المنطق بدلاً من اللغويات ، اما شتراوس فقد استخدم مجال السيمولوجيا في محاضراته التي القاها في عام 1916 في الكوليج دي فرانس ، وتزايد استعمال هذه المفردة حتى أصبح المصطلح معبراً عن المجال الذي يختص بتحليل أنظمة العلامات والشفرات والتقاليد من كل نوع مما يتراوح من اللغات الطبيعية الى لغات الحيوانات ومن اشارات المرور الى لغات الاشارات ومن لغات الموضحة الى معجم الاغذية المنتظم ومن قواعد القصص الفلكلورية الى قواعد

(1) عبد السلام بنعبد العالي : ثقافة الانن وثقافة العين - ص 35 .

(2) . فردينان دي سوسير : مصر سابق . ص 34.

(3) . فنسنت : ب . ليتش : مصدر سابق . ص 253 .

(4) . فردينان دي سوسير : مصدر سابق - ص 3.

الانظمة الصوتية ومن شفرات الطلب التشخيصي الى تقاليد الاساطير البدائية والأدب المتحضر⁽¹⁾. ولذلك تعرف السيمياء بانها علم دراسة العلامات (الاشارات) دراسة منظمة منتظمة ، ويفضل الاوربيون مفردة السيميولوجيا التزاماً منهم بتسمية سويسر أما الامريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها بيرس والعرب يسمونها السيمياء في محاولة لتعريب المصطلح⁽²⁾.

وقد بلغ اتساع افق السيمياء حداً لم يعد معه من الجائز عدّها فرع دراسة وحسب ، وذلك بسبب تعدد وجوها غير المتجانسة واشتمالها على انظمة مختلفة لهذا لا يمكن كما يذهب كير ايلام اختزالها في منهج لانها مثاليا ((كمّ متعدد الفروع تختلف خصائصه المنهجية الدقيقة من فرع الى فرع ولكنها تتوحد في هم مشترك شامل إلا وهو التفهم الافضل كامل المعنى))⁽³⁾.

اما مارسيلو داسكال فيذهب الى ان ((السيميولوجيا هي قبل كل شيء موقف ومنهج اكثر منها علماً باعتبار ان العلم ، هو مجموعة الاطروحات المقبولة باجماع العلماء في فترة زمنية معطاة))⁽⁴⁾.

وتقع السيمياء في الصنف الثالث من تصنيف بيرس للعلوم أي تقع في علم الاكتشاف ، اذ ان العلم يصنف بحسب رأيه على النحو الآتي⁽⁵⁾ :

1. علم الاكتشاف : ويهتم بالرياضيات والفلسفة والعلم المعياري .
2. علم المراجعة : وهو الصنف الذي يعنى بتنظيم وتصنيف القضايا العلمية .
3. العلم التطبيقي : ويعنى بالقضايا التطبيقية التي تسمى التكنولوجيا .

(1) ميغان الرويلي : مصدر سابق - ص 107 .

(2) ميغان الرويلي وسعد اليازعي : مصدر سابق - ص 177.

(3) كير ايلام : سيمياء المسرح والدراما - ترجمة رثيف كرم - ص 84 .

(4) مارسيلو داسكال : الاتجاهات السيميولوجيا المعاصرة - ترجمة حميد الحميداني - ص 57.

(5) غريب اسكندر : الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي - ص 29.

وتنقسم الفلسفة التي تنتمي الى الجزء الأول الى ما وراء الطبيعة (ميتافيزيقية) وظاهراتية وعلم معياري ، وينقسم العلم المعياري الى اقسام ثلاثة وهي علم الجمال ، علم الاخلاق ، وعلم المنطق . والسيمياء عند بيرس هي الجزء الاخير من العلم المعياري الخاص بنظرية التفكير المنهجي أما مفهوم العلامة فيتشكل بناء على المقولات العامة ويذهب بيرس في هذا الصدد قائلاً : ((ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسم آخر للسيميوطيقا ... ، والسيميوطيقا نظرية شكلية للعلامات))⁽¹⁾.

ويصنف السيميائيون العلامة على النحو الآتي :

1. المؤشر : ويقسم بدوره على اصناف متعددة كالكهانة والعرافة وغيرها من الظواهر التي تشد الانسان اليها وتربطه برابط خفي وتخبره بظواهر ما يزال تفسيرها في طور الغيب مثل حمرة الأصيل .
2. الإشارة : وهي العلامة التي هي بمثابة مؤشر اصطناعي⁽²⁾.
3. الايقونة : ويعتمد وجودها على علاقة المماثلة التي تربط برابط طبيعي بين الشيء والعلامة⁽³⁾.
4. الرمز : ويذكر قاموس اكسفورد معنى الرمز بأنه شيء يقوم مقام شيء آخر أو يمثله أو يدل عليه لا بالمماثلة وانما بالايحاء السريع.

واشتغل عدد من الفلاسفة والمفكرين في مجال السيميولوجيا ومنهم الفيلسوف الأمريكي (ت. موريس) الذي استطاع ان يقدم انموذجاً (سيميولوجيا) في الثلاثينيات يتميز بالتعريفات الواضحة والمحددة لعلم السيميولوجيا وان يميز بين الابعاد الدلالية (العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية) والابعاد التركيبية (العلاقة بين الإشارة

(1) تشارلز ساندز بيرس : تصنيف العلامات - سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد محرران من كتاب مدخل الى السيميوطيقا- ص 137 .

(2) محمد السرغيني : محاضرات في السيمياء - ص 39 .

(3) غريب اسكندر : مصدر سابق - ص 54 .

والاشارات الاخرى) والابعاد الوظيفية للاشارة (العلاقة بين الاشارة ومستعملها)
(1).

أما سوسير الذي عالج موضوع السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية فحدد
المبادئ المتعلقة بالاشارة اللغوية على النحو الآتي :

اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ، وخضوع الاشارة لعامل الزمن ،
وعلاقات التناقض والمفارقة التي تعمل بها ضمن النظام اللغوي (2) .

ومن المفكرين الاخرين الذين اهتموا بدراسة السيمياء اميل بنفست الذي رأى ان
دور العلامة هو التمثيل وان تحل محل شيء اخر ، وان تستدعي هذا الشيء
بوصفها بديلاً عنه ، ويرى بنفست ان النظام السيميولوجي يتميز بالخصائص
الآتية :

1. كيفية تأدية الوظيفة .

2. مجال صلاحيته ، طبيعة علاماته وعددها ، نوعية توظيفه .

أما السيميولوجية عند بنفست فتركز حول التعرف على الوحدات المكونة
للنظام وعلى وصف صفاتها الخاصة وعلى اكتشاف المعايير الدقيقة التي تفرق بين
علامة واخرى(3).

يتضح مما سبق إن التيارات والمناهج النقدية تفرعت في اهتماماتها بين
عناصر العملية الادبية (المؤلف ، النص ، القارئ) ، واذا كانت منطلقاتها النظرية
تهتم بعنصر واحد فان ذلك لم يبلغ الاهتمام بالعناصر الاخرى ولو بدرجات متفاوتة،
الأمر الذي يُشير الى وجود جدلية بين هذه العناصر الثلاثة أو بين عنصرين من
عناصر العملية الأدبية على الأقل في كل عملية تحليل تستند على إجراءات أو
مقولات منهج أو تيار نقدي ، أما اذا ابتعد النقد عن تلك المقولات والإجراءات فانه

(1) محمد عزام : مصدر سابق - ص12 .

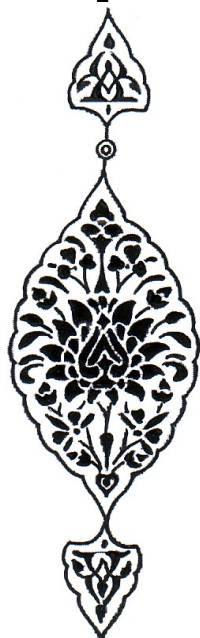
(2) المصدر نفسه - ص13

(3) محمد عزام : مصدر سابق - ص15 .



يدخل في طور تغييب النص أو الانطباع العابر ولاسيما اذ اعتمد على عنصر واحد من ثلاثية العملية الأدبية .

الفصل الأول



الفصل الأول

مركزية المؤلف في النيارات النقدية قبل النشوءية

المبحث الأول : تغيب النص

ان أهم ما يعاينه المتفحص لآليات اشتغال النقد العربي بشأن جدلية (المؤلف ، النص ، القارئ) انها لم تعتمد التعاقب التاريخي لسيادة نمط من النقد وتحتي آخر ، بل ظلت هذه الآلية فاعلة على الرغم من ظهور اتجاهات أبعدت أو أضعفت من احد العناصر في ثلاثية العلاقة لعناصر العملية الأدبية ، والمتغير التاريخي الذي طرأ على هذه الجدلية هو تخفيف سلطة المؤلف في النص ، وتراجع توغل التحليل النقدي في موقفه الفكري والثقافي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي ، وهذا التراجع أنتج محاولة جادة من النقد للعمل على تحليل العناصر التي تضيء النص. ولو عدنا الى المرحلة الممتدة بين عام 1975 ومنتصف الثمانينيات وجدنا نمطاً نقدياً اعتمد على وصف المؤلف واسباب كتابته لهذا النوع أو ذاك من الادب ، ويقدم د.علي جواد الطاهر مواصفات الناقد وطريقة تعامله في تلك المرحلة مع النصوص فيقول: ((ولا بد لمن يريد ان يكون ناقداً، او ان يزاول عملية النقد، او ان يتحدث في امور من نظرية النقد... ان يقرأ هذه النصوص قديمها وحديثها... شريقها وغربها، موضوعها ومترجمها... لكي يتصل مباشرة بالمادة الاساس لعمله، ولكي يدرك اسرار الخلود في العمل الادبي ولكي يتسع افقه ويمتد نظره ويحتد بصره، ويحسن اختياره وتصديق نظريته...))⁽¹⁾

ان هذا المدخل النظري يوضح الأسس التي يعتمدها الطاهر في العملية النقدية، والتي تشير بوضوح الى ان مخرج هذه العملية سيكون مرتكزاً على عنصرين :

(1) علي جواد الطاهر: وراء الافق الادبي، مقالات - ص 79.

الاول معنى او موضوع النص الذي يفضي الى دراسة الفكرة، والثاني العلاقات التي أنتجتها لغة النص وكونت فضاءه والمحاور التي تتحرك فيها الصورة الفنية داخل هذا الفضاء...

ان هذين الاحتمالين هما المرجحان من عملية قراءة المدخل النظري ولكن الذي حدث في التطبيق اشار عملياً الى ان الناقد قدم المؤلف وظروفه الاجتماعية والسياسية على النص على الرغم من ان مقدمته النظرية كانت تحت عنوان (النص اولاً)، ففي تحليله قصيدة الجواهري (سائلي عما يؤرقني)⁽¹⁾ يقول الطاهر: ((الجواهري عين ثرة تبدو غريبة في عالمنا... وقد مرت اعوام دون ان تتبجس قريحته ، فقال الكارهون، انتهى وقال المعجبون جداً ! وأسفاه ! وقال المعجبون فقط: انتظروا... وكانت العوامل تعتمل في نفسه من اقصى التفاهة التي تبدو عظيمة الى اقصى العظمة التي تبدو تافهة))⁽²⁾، ... ويستمر الناقد بسرد مزايا شخصية الجواهري وصولاً الى الموقف الذي يتبناه الشاعر من الحياة حيث يقول: ((وانه لفي هم عظيم كبر مع السؤال والجواب:

سائلي عما يؤرقني لا تسأل عني.. ولا تلم

حال ريعان الشمس ضحى وتمشى الثلج في الضرم))⁽³⁾

ويلق الطاهر على هذين البيتين قائلاً: ((الشيخوخة الموت ، ان الجواهري الشاب ابدا ما محب الحياة حتى القشر))⁽⁴⁾.

يتضح مما تقدم، ان العملية النقدية في جانبها النظري لا تتفق مع الاطار التطبيقي، فالنص المكتوب في واد والنقد في وادٍ اخر اذ لم يمس الناقد النص لا من قريب ولا من بعيد، بل تحدث عن شخصية الجواهري وانه صاحب موقف زاهد في الحياة ومن دون تحليل للاسباب التي دفعت الجواهري لقول هذين البيتين. ويرى

(1) علي جواد الطاهر : مصدر سابق - ص 80 .

(2) المصدر نفسه ، ص 80.

(3) المصدر نفسه ، ص 80.

(4) المصدر نفسه ، ص 87.

الباحث ان منهج النقد الذي اعتمده الطاهر في تحليله لقصيدة الجواهري امتاز بموقف منحاز لشخصية الجواهري ذاتها الامر الذي افقد النقد موضوعيته ورؤيته المحايدة...

ومع ذلك إستمر بعض النقاد العرب بكتابة النقد الذي يغيب النص واستمر المؤلف أساس العملية النقدية ، لأن مراجعة آلية اشتغال النقد في طرح الدكتور الطاهر ستفضي إلى الخطأ الآتية :

المؤلف (الشاعر) ← الناقد ← المؤلف (الشاعر).

في هذه الخطأ قد يكون الناقد هو القارئ الوحيد لنص الجواهري، وقد تكون قراءاته الوحيدة لهذا النص ، وهذا الاتجاه النقدي غيَّب النص بالكامل وبرز المؤلف بوصفه عنصراً وحيداً .

ودخلت قضية تغييب النص في معظم الاجراءات النقدية التي ترفض اتجاهاً معيناً لايتلاءم مع اتجاهاتها النظرية ولايتفق مع منطلقاتها، فعلى الرغم من ان مفهوم الحداثة اتخذ اطراً وتعريفات غير محددة الا انه ظل محط قبول ورفض بين من يؤيد انتماء نص معين للحداثة، او لاينتمي اليها ، وفي واحدة من القصائد التي نشرتها مجلة (مواقف) قدمت القصيدة التي كتبها الشاعر (حسن طلب) على النحو الآتي :

((ان هذه القصيدة مأخوذة من ديوان الشاعر(آية الجيم) والديوان يتكون من خمس سور منها ، الجيم تجنح، الجيم تجمع، الجيم تجرح))⁽¹⁾

وتقدم المجلة هذه المجموعة على النحو الآتي : ((في هذا العمل الشعري الطويل المؤلف من خمس (سور) يبدو النص انه مصاغ ببراعة مدهشة لم تر مثيلاً لها في عصرنا وان عرفنا مايمثلها، أو تماثله هي في عصور سابقة تميزت ثقافياً

(1) مجلة مواقف اية الجيم/ العدد 60/59 - بيروت 1989 صيفا وخريفا - ص154

بسيادة المنظومات التي تجعل الاختراعات اللغوية والمطابقات والمرادفات هي كل ما يميز تلك المنظومات⁽¹⁾

ان هذا التقديم يشير الى ان المجلة تبنت موقف الشاعر وقصائده في قضية الحداثة لذلك قدمت القصائد بانها قصائد لا يماثلها في الشعر اي شعر ويعجب الباحث من هذا النمط من التقديم في ظل الاتجاه الحداثي الذي يعتمد المناهج النصية وينأى بنفسه عن اصدار الاحكام القيمية او المعيارية .

ان هذا النمط من التقديم وجد صدى سلبيا عند الناقد محمد دكروب الذي عقب على هذا الرأي المطلق للمجلة برأي مطلق مقابل من دون ان يدلل على ما يذهب اليه ، إذ يرى ان نشر هذه القصيدة في مجلة (مواقف) بالذات يجعلنا نفترض انها من الشعر الطليعي الحديث، فالمنبر نفسه له سلطته الاقناعية، في هذا المجال... ومهما كانت الدلالات الخفية لهذه الايات الجميلة، ومهما كان تقديرنا لبراعة الكاتب فعلاً وقدرته المدهشة على فرز هذا الفيض الكثير من الاف الكلمات ذات الجيم (كما الحاسوب).. فلنسا نلمس من هذه (السور) ايه نبضة لامن الشعر ولا طبعاً من شعرية الشعر.. واليك مثلاً هذه السطور :

ان جل الجيم يوجد في البياض الجم

ابيض ماتجىء الجيم ان جهرت

واجهر ماتجىء الجيم ان رهجت

وارهج ماتجىء الجيم ان هجرت

واهجر ماتجىء اذا تجنبت المجيء⁽²⁾

ويلق دكروب بعد هذه الابيات على القصيدة بقوله : ((والسطور الباقيات

الممتدة على مدى (14) صفحة، ليست احسن ولا اسوأ من السطور اعلاه))⁽³⁾

(1) مجلة مواقف اية الجيم/ العدد 60/59 - مصدر سابق - ص 167

(2) محمد دكروب : تساؤلات امام الحداثة والواقعية في النقد العربي الحديث ص 43

(3) المصدر نفسه - 43.

ويجد الباحث نفسه إزاء هذا التقديم الذي يصفه كاتبه بالنقد امام موقعين متناقضين ،الاول يقبل النص بشموليته(بكليته) من دون تحليل ولا اعادة تركيب ولابحث والثاني يرفض النص بشموليته (بكليته) من دون تحليل ولا اعادة تركيب ولا بحث ، الاول اذا ألغى النص وغيب القارئ من خلال سلطة الناقد أو ألغى النص وجعل الناقد القارئ الوحيد الذي يقرر انتماءه لهذا الاتجاه الادبي او ذاك وعلى المنوال نفسه ينسج الموقف الثاني رأيه، وهذا النمط من النقد لايمكن تصنيفه حتى على اساس انه فن الاتجاه الانطباعي بوصف الاتجاه الانطباعي له شروطه الخاصة التي تجعل من آلية عمله مقبولة ولو بالحد الأدنى وفي مقدمة ذلك اعطاء وجهة نظر نقدية بناء على معطيات النص واعادة ((الاثر الذي تركته في نفسه قراءة لنص انشائي من قصيدة أو قصة أو مسرحية أو كتاب))⁽¹⁾ . وهذا الاثر يتحول من الابداع الى النقد .

ان ظاهرة تغيب النص تبدو مخاتلة في النقد ظاهرياً لأنها تتحدث عن النص في مظهرها لكنها في الحقيقة تقوم بإلغائه استناداً الى موقف قبلي مشروط ،فحين رفض محمد دكروب هذا النص اعتمد على مرجعياته المتعلقة بمفهوم الحادثة ومفهوم الشعر الذي يؤمن به،اما حين قبله ناقد مجلة (مواقف) فانه اعتمد هو أيضاً على مفهومه للحادثة ومفهومه للشعر وهذا الاختلاف في المفاهيم هو الذي يفسر قبول طرف للنص ورفض آخر له . واذا كانت عملية قراءة النصوص تتم بهذه الطريقة فانه من الصعب ايجاد آليه للقراءة النقدية المنتظمة للنصوص الادبية، لأن الناقد رفض النص اصلا واصبحت العملية النقدية تنتج من خلال المؤلف والقارئ(الناقد) أي القارئ الفرد التي يمكن ان ترسم على وفق الخطاطة الآتية:

المؤلف ← القارئ (الفرد)

ومارس الناقد (محمود جابر عباس) في كتابه (رؤى الحادثة وآفاق التحولات في الخطاب الادبي الأردني الحداثي) ، الإجراءات التغيبية ذاتها للنص وذلك من خلال تهويمات لغوية وفكرية تدعي انتماءها للحادثة . فعلى الرغم من سعة عنوان

(1) علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الادبي - ص415 .

هذا الكتاب وامكانات احتوائه على عدد من الاتجاهات والمناهج النقدية التي يمكن ان تكون الإجراءات النقدية التطبيقية لتتواءم مع فكرة النص وتحله وتسبر أغواره ضمن اتجاه محدد في دراسة النص الادبي ، إلا أن الناقد لم يستثمر المناهج ولا الاتجاهات التي تعينه في تحليل النصوص الشعرية على الرغم من انه جمع اكثر من اتجاه نقدي في تقديمه النظري وذلك بقوله : ((كشف المتن الادبي الاردني الحديث والمعاصر ، والحداثي ، عن تنوع وتعدد هذا المتن ، وعمق جذوره ، ومكوناته ودلالاته وإبعاده ، ومستوياته الفنية والتعبيرية والأدائية والتشكيلية والذي يستمد مشروعيته وراهنيته من تشييد خطابات ادبية وفنية ذات اشكال وانماط ورؤى ومنظورات مركبة ومعقدة))⁽¹⁾ .

وتشير هذه المقدمة الى وجود خلط منهجي بين تيارات واتجاهات نقدية مختلفة منها ما ينظر الى النص ويقدمه ويجعله هو الاساس في المعالجة والمعاينة ومنها ما ينظر الى العوامل النشئية التي اسهمت في خلقه وانتاجه ، وهكذا كانت هذه المقدمة تعبر عن مساحة نقدية واسعة تمتد من التحليل الانطباعي وصولاً الى السيميائي مروراً بالبنوي.

ولو تفحص الباحث طبيعة تحليل الناقد قصيدة (السندباد) ، للشاعر عبد الرحيم عمر ، لوجد فيها ما لا يمت بصلة للتقديم الذي تفوه به الناقد ، فقبل ان يشرع بالجانب التطبيقي من التحليل قدم الناقد القصيدة على النحو الآتي ((تبدأ القصيدة استهلالها بعرض الصور المشهدية لعودة (السندباد) ، والرمز والقناع من عالم الغياب الى عالم الحضور ، والذي يعطيه الشاعر بعداً جديداً ومعاصراً يقوم على تواشج المتذكر والآتي من خلال رحلة السندباد في الماضي والحاضر))⁽²⁾ .

وبعد هذا التقديم يورد الناقد القصيدة التي يقول مقطع منها :

(1) محمود جابر عباس : رؤى الحداثة وافاق التحولات في الخطاب الادبي الاردني - ص 11 .

(2) المصدر نفسه - ص 38

كانت الاعين ترنو
ما الذي عاد به يوم المعاد
من كنوز الارض هذا السندباد
وتهادى الرخ فوق الافق مزهو الجناح

وحين يعلق الناقد على هذا المقطع من القصيدة يقول : ((وسعيا وراء
تلمس البعد الموضوعي وتشكل المربع الاساس لتوليد الدلالة وتكوين عالم حكائي
يمضي في تصاعد ونمو حيث تتحول افعال الكلام الى وقائع حكائية تمتد في
دفعات تيار القصيدة المتآزر في تماسكها وتحديد متقابلاتها ، والذي من خلالها
يوظف بفعالية بالغة عددا من الاصوات والضمائر التي تتناوب على سطح النص
وعمقه بدءاً من ضمير الشاعر في عملية استبدال الضمائر واستعمالاتها المتعددة
والمندرجة في تشابكها وتفاعلها التي تصنع بها سياقاتها)) (1).

ان الملاحظ على هذا التقويم النقدي او التحليل النقدي ان صح التعبير انه قابل
لأن يعمل على النص المراد تحليله والنصوص الشعرية الاخرى ، فالتحليل عام ، ولا
ينسجم بالكامل مع القصيدة على الرغم من امكانات تعميمه ، فالوقائع الحكائية التي
تمتد في دفعات تيار القصيدة غير واضحة ، والتآزر والتماسك فيها غير محدد ،
ومتقابلاتها غير واضحة وتحتمل قراءات متعددة ومختلفة ، وتوظيف الاصوات غير
واضح ايضا وغير محدد من قبل الناقد ، وبما ان النص النقدي لم يستطع ان
يوضح او يحدد بشكل دقيق ما يعنيه بهذا الطرح فإن النص يظل خارج اطار
التحليل النقدي المنهجي ، لأن النقد لم يتجه حتى الى نسيجه وعلاقاته الداخلية واثار
الموضوعي في تشكله ، كما لم يتم تناول النص حتى في اطار النقد الانطباعي ،
وعلى وفق هذه الاجراءات فإن هذا النص يبقى مغيبا من قبل النقد .

وان تغيب النص واحد من السمات التي طبعت النقد في مرحلة السبعينيات
والثمانينيات ، ووصل الامر الى نقد النصوص المترجمة التي كتبها كتاب عرب

(1) محمود جابر عباس : مصدر سابق - ص 36 .

عاشوا في المهجر وكتبوا بلغات بلدانهم الجديدة ، ومن هؤلاء النقاد الناقد السوري سعد صائب الذي درس في كتابه (في رحاب الادب) قصائد الشاعرة السورية المولدة ، الفرنسية النشأة (سلمى الحفار)، وكانت طريقة تناول الناقد لقصائد هذه الشاعرة عن طريق ترجمة القصيدة من اللغة الفرنسية الى اللغة العربية، وعلى الرغم من اعتراف الناقد بصعوبة هذه المهمة الا إنه ترجم موقفه وانطباعاته بشأن القصائد على شكل مقال نقدي، ويقدم الناقد الشاعرة سلمى الحفار على النحو الآتي ((كما أن الفارق كذلك بين الشعر الذي يميل الى مخاطبة الوجدان ومناجاة القلوب للسمو بها، وبين الفلسفة التي تجنح الى محاورة العقول والأذهان لتبصرها بالحياة وتمدها برؤية للعالم اكثر اكتمالاً، ولهذا كان الشعر وسيظل أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ لنستمع اليها تسائل الشاعر))⁽¹⁾ ثم تأتي القصيدة التي تقول في واحدٍ من مقاطعها:

أرهفت سمعك يوماً

الى موسيقى الصمت

وايقاعاتها المخملية

التي تعدل الف انيس

وبعد هذا النص يعود الناقد الى الشاعرة مرة اخرى فيقول: ((رأيتم كيف استطاعت الانسجام والتوافق بين لغتها الواضحة المعبرة وبين فكرتها الهادفة الملتزمة - ان جاز التعبير - التي حددت موقفها من رسالة الشاعر))⁽²⁾ ويستمر التحليل على هذا النمط ليتشكل النقد على وفق هذه الاجراءات على اساس الحوار بين قارئین متفقيين في القراءة وما على الناقد (القارئ الثاني) الا وصف مشاعره للقارئ الاول لكي يتنبه الى مواطن الجمال في رؤية الشاعرة، اما النص فلم يمسه الناقد . ان مشكلة هذا النمط من النقد استمرت الى مرحلة

(1) سعد صائب : في رحاب الادب - ص22

(2) المصدر نفسه - ص25

التسعينيات حيث صدر هذا الكتاب النقدي عام 1990م، وكان الناقد الاردني ابراهيم خليل قد سبق الناقد السوري سعد صائب في نقده الانطباعي الذي غيب النص، اذ قام الناقد ابراهيم خليل بدراسة الشعر الاسرائيلي في ضوء حرب تشرين بعد ترجمته الى اللغة العربية وقدم الناقد هذه القصائد على النحو الآتي : ((اننا نستطيع ان نستبين موقفين عند الشاعر الصهيوني: اما ان يصر على موقفه السابقة في التشبث باسرائيل كاشفاً عن جمود حاسته الشعرية أو ان يغير موقفه من احتلال بلاده لارض العرب))⁽¹⁾ وبعدها يبدأ الناقد بتحليل سايكولوجية الشاعر اليهودي ويرى فيها انها مبنية على الغطرسة والتعصب ويدلل على ذلك بمقاطع من القصائد تقول واحدة منها :

كنعان ياكنعان

في نابلس وبيت لحم

اشجار الزيتون القديمة

تصدر خشخشه

ومن خلال مجموعة من القصائد يحاول الناقد اثبات ان حرب تشرين أحدثت هزات نفسية لدى الشاعر الصهيوني⁽²⁾

ومن دون ان يعلق الباحث على ما ذهب اليه الناقد ابراهيم خليل ينقل سنة طباعة الكتاب وهي عام 1980م ، أي بعد حركة ترجمة واسعة وكتابات مكثفة عن المناهج النصية . ان الانطباع واتخاذ موقف معياري هو الحل الوحيد للخروج من ازمة الناقد مع النص لذلك كانت العلاقة في هذا التحليل تتشكل على وفق الخطاطة الآتية :

مؤلف ← قارئ اول ← قارئ ثان

(1) ابراهيم خليل : في الادب والنقد ص73

(2) المصدر نفسه - ص83

اما النص فمجرد وثيقة ، صدر الحكم بشأنها قبل قراءتها ، ويكرر الدكتور ابراهيم خليل تجربته مع النصوص غير العربية وذلك من خلال موضوع مصرع لوركا واثره في الشعر العربي ، ولكي يبدأ في قراءة هذا الموضوع يدخل من بوابة تحليله لقصائد(لوركا) * ، والتحليل عبارة عن تتبع لخطى الشاعر وقراءة لهواجسه او افكاره، بدءاً من الاحساس بالموت ، الى رثاء النفس الى المأساة التي تحيط محبيه بعد موته ، وحين يتناول الشاعر مقاطع من شعر لوركا فإنه يؤشر فقط على ما يحس به الشاعر في ذلك المقطع فيعلق على المقطع الشعري الآتي:

آواه ، ما أطول الطريق

آواه ، يامهرتي الشجاعة

الموت يترصدني

قبل ان أبلغ قرطبة

يقول الناقد بشأن هذا المقطع ((ان الشاعر يتمنى ان لايباغته الموت قبل ان يصل قرطبة))⁽¹⁾ ، وبعد هذا التمهيد يتناول الناقد قصائد بعض الشعراء الذين تناولوا (لوركا) قناعاً لمأساتهم ومنهم عبد الوهاب البياتي الذي يقول في احدى قصائده

وصاح في (غرناطه)

معلم الصبيان

لوركا يموت، مات⁽²⁾

بعدها يذكر الناقد تأثر الشاعر الفلسطيني سميح القاسم بلوركا الشاعر والقضية من خلال قصيدة يقول فيها:

افتح لي الباب

إسرع

(1) ابراهيم خليل : مصرع لوركا وتأثيره في قصائد من الشعر العربي - مجلة اوراق - العدد 11 - السنة 1999 - ص 26 .

(2) عبد الوهاب البياتي : المجموعة الكاملة - ص 26 - 27

خبئي

فيدريكو..فيد..ر..يكو⁽¹⁾

وبعد هذا العرض ، يتوصل الناقد الى الاستنتاج الآتي ، ((الشيء اللافت للنظر هو ان شعراء اليسار العربي ، في ذروة المد اليساري، كانوا في مقدمة من بكى واستبكى الشاعر الاسباني وارتقى به الى مستوى الشهداء والقديسين وظلت هذه الفكرة هي الفكرة السائدة لدى الشعراء حتى يومنا هذا))⁽²⁾.

ولاحظ الباحث ان الناقد لم يحلل قصائد الشعراء العرب وعلاقتها بشعر لوركا ، بل حلل القضية التي جمعت لوركا بالشعراء العرب، والموقف الايديولوجي الذي اتخذته الشعراء من لوركا ليس الشاعر فحسب بل القضية ، وبذلك اعاد العلاقة السابقة ذاتها بين عناصر العملية الأدبية :

المؤلف ← قارئ اول ← قارئ ثان

لوركا ← الشاعر العربي ← الناقد العربي

ان تكرار هذا النمط من القراءة يؤكد ان التعامل مع النص غير العربي سيؤدي حتما الى تغييبه ومن ثم الحديث عن العوامل المحيطة به من دون اجترار لعلاقاته ونسيجه ومؤدياته وبطريقة تأثرية عفوية.

وهذا النمط من النقد يكرره ناقد معروف بطروحاته الحديثة وهو الناقد نعيم اليافي ، ففي كتابه (أطياف الوجه الواحد)، الصادر في عام 1997م، نجده يقدم قراءة لديوان الشاعر (انور عدي) تحت عنوان (انسان على الدرب، دراسة في الخطاب الشعري) والملاحظ على هذا العنوان ان الناقد سيقوم بدراسة الخطاب الشعري من خلال ديوان الشاعر (انسان على الدرب) لكن الناقد يقدم دراسته

(1) سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه - ص 52 - 53

(2) إبراهيم خليل : مصرع لوركا وتأثيره في قصائد من الشعر العربي - مصدر سابق - ص 27 .

على النحو الآتي : ((ما افعله في هذه الدراسة اني سأقرأ النص قراءة مغايرة لما قرأه سواي سافرق في نطاقه بين الأنا الشعرية والانا الحياتية))⁽¹⁾ وبعد هذا التقديم يورد الناقد مقطعاً من قصيدة في الديوان يقول المقطع:

أرى ما قلّ كالأكثر	فقد ضيعت ايامي
كنز جل ان يهدر	معاً ادركت ان الحب
كان العمر قد ادبر	ولما جاءني كالسيل
يقطف التفاح إن أثمر	الا ياويل من لا

وبعد هذا المقطع يعلق الناقد بما يأتي: ((أجل!! ياويل من لا يقطف الحسن في باكورته واوانه وياثبوره!!))⁽²⁾ بعد ذلك يدخل في موضوع القصيدة وبذل ان يحلل النص يعود الى الشاعر بقوله: ((لقد عاش شاعرنا تجربة حقيقة او وهماً، وتمثلها واقعاً او حلماء وأحس ما يحس به الانسان من نوازع الخير والشر))⁽³⁾.

وبهذا الموقف من الشاعر أضاع الناقد النص الشعري في كلام انشائي يشرح النص شرحاً عاطفياً ، وأضاع علاقاته مكتفياً بالاتفاق مع رؤية الشاعر في الحب والحياة ، وفي ضوء هذا الخط من التحليل تكون الآلية التي يعتمدها النقد مرتكزة على علاقة المؤلف بالنص وبالقارئ (الناقد الآخر) الذي لابد من ان يتفق مع ما يذهب اليه الناقد غير المتعامل مع النص وعلى وفق الخطاطة التي ذكرها الباحث سابقاً .

(1) نعيم اليافي : أطيف الوجوه الواحد - ص 285 .

(2) المصدر نفسه - ص 293 .

(3) المصدر نفسه - ص 298 .

المبحث الثاني : النقد الموضوعي

لم تكن مرحلة النصف الثاني من السبعينيات ذات موقفٍ واحد في إطار النقد السياقي فقد برزت الى الساحة الأدبية أسماء نقاد ركزوا اهتمامهم النقدي على (ايضاح وشرح القصيدة او القصائد تحت عنوان النقد)، وهذا النمط من التحليل ساد في الدراسات الأكاديمية العربية ، إذ أحصى الباحث أكثر من (23) دراسة في الجامعات العربية في المغرب والعراق وسوريا والأردن وكانت تحت عنوان (دراسة فنية وموضوعية) وهي في الحقيقة لم تمس الجانب الفني في نقد الشعر إلا بشكل بسيط ففي دراسة أكاديمية قدمت الى جامعة الكويت عن (الشعر في الخليج العربي دراسة فنية وموضوعية)، اعتمدت الناقدة و الدكتورة نورية صالح الرومي في دراستها على توضيح المعنى الظاهر لقصائد عدد من الشعراء الخليجيين ، وعلى الرغم من تأكيدها على عناية شعراء الخليج بالجانب الفني في مرحلة ما بعد منتصف السبعينيات والتي أطلقت عليها مرحلة ((الاتجاه الواقعي بين الفن والالتزام))⁽¹⁾ إلا أنها لم تقم بإحاطة هذا الجانب (الفني) باهتمام يذكر في دراستها لقصائد الشعراء الخليجيين . وفي مقدمة تحليلها للقصائد تصف الناقدة مرحلة السبعينيات ، بقولها: ((اخذ الشعراء في هذه المرحلة الاخيرة بالتوجه نحو الواقع اتجاهاً فنياً وموضوعياً صارماً))⁽²⁾.

ان هذه (الصرامة) التي وصفت بها الناقدة الشعر الخليجي في مرحلة الالتزام (بالفن والواقع) تعد معياراً نقدياً ينبغي عليها مواءمته مع معاينة الفن، وتحليل مستوى

(1) نورية صالح الرومي : الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والالتزام - ص442.

(2) المصدر نفسه - ص445.

علاقته بالالتزام بالقضايا الموضوعية، ولكن دراسة الناقدة القصيدة الشاعر الكويتي (علي السبتي) مثلاً ، تبدأ بمقدمة سبقت النص تقول فيها ((ان علي السبتي يرد مأساة المجتمع الكويتي الى سيادة التقاليد الاجتماعية المتخلفة ، والى غلبة الطبقة المادية على حياة الناس، فالى هذين الشئيين في رأيه تعود كل المآسي الانسانية التي يعاني منها المجتمع الكويتي))⁽¹⁾... ثم تورد الناقدة القصيدة وهي بعنوان (مدينة ناسها بشر):

الليل في مدينتي احمر
لكنه من الدخان والغبار احمر
وكل من فيها
يكره من فيها
لأنها تذل بانيتها..

وتقوم الناقدة بتحليل مضمون القصيدة بمقدمة تقول فيها : ((وينبغي حين نقراً هذه القصيدة ان نلاحظ ان الشاعر يدين المدينة من خلال تلك المفارقة بين شكلها المادي المتطور بجماله وزركشته وبين خلوها من تلك العواطف الانسانية والآمال التي ينبغي ان تكون طابع كل مدينة جميلة))⁽²⁾.

واذا دقق الباحث النظر في الموقف النقدي والقصيدة ، فإنه يجد ان ما طرحه النقد موجود في القصيدة ، وان النقد كرس الفكرة ذاتها أو الرسالة ذاتها التي طرحتها القصيدة بشكل واضح وجلي من دون تزويق وان النقد لم يتعد شرح الفكرة في أحسن

(1) نورية صالح الرومي : مصدر سابق - ص449.

(2) المصدر نفسه - ص45.

أحواله اذ لم تتناول الناقدة اي جانب فني في القصيدة على الرغم من ان مقدمة الدراسة النظرية تؤكد النظر في الجوانب الفنية من القصيدة .

إن هذه الطريقة في التحليل كما يراها الباحث هي في حقيقتها إعادة انتاج لفكرة الشاعر التي تتناولها قصيدته بشكل مباشر ، فالسلبية والرفض واليأس في قصيدة علي السبتي ليس اكثر من وجهة نظر الشاعر نفسه بشأن المدينة (مدينته)، لذلك كرر النقد في هذه العملية التحليلية العلاقة ذاتها التي تبدأ من الشاعر وتنتهي به وعلى وفق الخطاطة الآتية :

المؤلف (الشاعر) ← الناقد (القارئ) ← المؤلف (الشاعر).

ووجد الباحث ان هذه الآلية تشتغل في معظم عمليات النقد التي تعتمد العوامل الآتية :

1. الجغرافية

2. التاريخية

3. السياسية

4. الاجتماعية

5. الاتجاه النفسي التقليدي

وهذه العوامل تعد من الناحية النظرية المؤثرات الخارجية التي تسهم في التكوين الفكري والثقافي والإبداعي حسب ما تذهب الى ذلك النظريات أو التيارات النشئية⁽¹⁾ . (وهي النظريات والتيارات التي تبحث في مدخلاتها النقدية سيرة المؤلف أو العوامل الخارجية التي اسهمت بانتاج النص)^(*).

(1) جميل نصيف ، داود سلوم : الادب المقارن . ص12.

(*) (فنسنت ب لينش : مصدر سابق - ص55 .

وفي تحليلات نقدية في مناطق أخرى من الوطن العربي يكرس النقد هذه الآلية . ففي دراسة عن الشعر الموريتاني الحديث تقدم الناقدة مباركة بنت البراء بحثها على النحو الآتي : " ظهرت هذه المدونة في وقت اتسم بالصراع الايديولوجي والسياسي والاجتماعي ، وكان الشاعر فاعلاً في حلبة هذا الصراع باعتباره منظراً سياسياً ، وصوتاً معبراً عن آمال وطموحات الشعب ، لذا كان طبيعياً ان تسجل القصيدة في هذه المرحلة مختلف الآراء والتوجيهات التي عرفت الساحة السياسية والاجتماعية⁽¹⁾ ، هذه المدخلات النقدية التي قدمتها الباحثة تنتهي بمخرجات نقدية تعود على الشاعر نفسه بقولها ((يحيل التراث الموريتاني شأنه في ذلك شأن التراث العربي عموماً ، الى الوطن بمفهومه الضيق ، مسقط الرأس ، حمى القبيلة ، مراع الحى ، وقد برهن الشاعر الموريتاني على الارتباط الحميم بالمكان))⁽²⁾.

ويتضح موقفها هذا في تحليلها قصيدة الشاعر الموريتاني محمد بن أشدو تقول الناقدة مباركة في المقدمة ما يأتي ((يناجي محمد بن أشدو وطناً أصبح سجناً لذويه - رغم امتداد رقعتة - وجنة للمستعمر ، أرضاً مغصوبة تنتزع من يد الفلاح الفقير وتوضع في يد المتغطرس ، يصبح المواطن الأم رمزاً للظلم والاضطهاد وانتهاك حقوق المواطن))⁽³⁾.

وبعد هذه المقدمة تحلل الناقدة القصيدة التي يقول مقطع منها :

يا موطني

يا أيها المليون والنيف الغني

يا مجد آبائي وحفظ المجد غالي الثمن

(1) مباركة بنت البراء . الشعر الموريتاني الحديث ، 1970 . 1995 - ص 23.

(2) المصدر نفسه . ص 168.

(3) المصدر نفسه - ص 108 .

يا قوت اهلي ، بل لباسي ، مسكني

يا رمز آمالي مصيري ، موطني

وتحلل الناقدة هذا المقطع على النحو الآتي : ((ويظل الصراع قائماً بين الانتماء والرفض : الانتماء الى الوطن والرفض بصورته المأساوية الى ان يتم التلازم بينهما في البيت الشعري الواحد انه الانتماء والوعي لحقيقة المأساة))⁽¹⁾.

ان ما قدمته الناقدة في هذا التحليل يشير بشكل واضح وجلي الى ان المؤلف هو الأساس في عملية التحليل النقدي ، وان النص ليس اكثر من وثيقة تدل على الرؤية الشاملة للناقدة أو للشاعر في مسألة الانتماء الى الوطن . ولما كان المؤلف مرتكز الاتجاه التحليلي للنقد فإن القراءة النقدية لا يمكن لها ان تتعدد لأن النص غير قادر من وجهة نظر النقد الذي درسه الباحث في هذا الموضوع على الخروج عن الرؤية الشاملة والموقف الكلي (ويقصد الباحث بالموقف الكلي النظرة الشمولية المسبقة للنص من قبل الناقد) الذي يفرضه الناقد او تأويله لما يذهب اليه الشاعر ، الامر الذي يجعل آلية اشتغال هذا النمط تتجه الى العلاقة ذاتها بين الشاعر والناقد بوصف الناقد قارئاً أولاً وموقفه المفروض على القارئ ينطلق من الرؤية الكلية للشاعر ، وهذه القراءة تجعل النقد وكأنه مسوق للرؤية الكلية للشاعر الى المتلقي من خلال تفسير محدد للنص ينطلق من الظروف النشئية للشاعر.

وفي الإطار السياسي للنقد يرسخ الباحث (زاهر الجوهر) في كتابه (شعر المعتقلات في فلسطين 1967 . 1993م) جدلية (المؤلف . الناقد . المؤلف) وذلك

⁽¹⁾ (مباركة بنت البراء : مصدر سابق - ص 109 . .

في تحليله لقصيدة الشاعر والسياسي الفلسطيني (كمال ناصر) ، فيقول :
 ((والفلسطيني عاش تجربة الاغتراب القسري عن الوطن الى خارجه ، وعبر عن هذه
 التجربة باتساع حتى انه وصف أدق تفاصيلها ، الصغيرة والكبيرة ، فصور الشاعر
 مشاعره واحاسيسه ، وبقي يحمل وطنه معه اينما أودت به الأيام))⁽¹⁾. وبعد هذا
 التعميم الذي يشمل الفلسطينيين كلهم أو معظمهم ، يأتي الشاعر ليصبح واحداً من
 الشعب منصهراً فيه ومعبراً عنه ، وهذا الاتجاه في التحليل يدمج مابين السياسي
 والاجتماعي ولاسيما في المجال الثوري، حسب تصوّر الناقد ، وعلى هذا الأساس
 يقوم الجوهر بتناول المقطع الآتي من قصيدة الشاعر كمال ناصر التي يقول فيها :

يا من رأى مظلتي تضيق

تهجرني في موسم البكاء والدموع

تهجرني ومقلة السماء لم تنزل

تجتاحني، تغمرني بالماء والصقيع

تهجرني كأنني وحدي المعذب الصريع

كأنما وحدي عرفت خدعة الغناء والبقاء

ولعنة الصراع والوجيع⁽²⁾...

وبعد هذا المقطع ينتهي موضوع النقد من دون تعليق أو تحليل لتصبح
 القصيدة هنا مجرد وثيقة لموضوع سياسي ، وفي قصيدة أخرى يعلق الناقد على
 موضوعها بشعارات سياسية لا تمت بصلة لما أرادته رسالتها فيذهب (زاهر الجوهر)
 قائلاً : ((وفي قول يوسف الخطيب نحس الحرقه المأساوية ، نرى كيف يصور طائر

(1) زاهر الجوهر : شعر المعتقلات في فلسطين (1967 . 1993م) . ص49.

(2) كمال ناصر : الاثار الشعرية الكاملة . ص42 .

القبرة وهو يجتاز الحدود الى الوطن دون اكتراث بالذي سيحدث ، بحرية تامة جعلته يتحسر على الوطن المبكى الذي يعيشه ...))⁽¹⁾.

وتأتي القصيدة بعد ذلك لتؤكد تماهي الشاعر مع النص الذي يقول فيه :

خرقت ألف حرمة ... لليهود

فهي تغدو طليقة وتروح

وأنا مثخن هنا ... بالجروح

ليتني كنت قبرة ... فأطير

وصباحي مصفق ... في الأثير

فوق بيارة لنا ... وغدير

ليتني كنت قبرة ...⁽²⁾

ويلق زاهر الجوهر على هذه القصيدة بالكلمات الآتية :

((انها جراح الهزيمة ، والحديث عن شعب كامل تشرد وذاق مرارة الغربة وكان حنينه في البداية يقوم على التنجع والتوجع والبكاء ، حنين لا يهدأ وإنما يتجدد مع الزمن))⁽³⁾.

ولو استعرض الباحث موقع النص في مقدمة الناقد وفي ما يمكن ان يسمى تحليلاً (على سبيل الافتراض) ، يجد ان القصيدة حلقة في سلسلة التعليقات التي أوردها الجوهر وهو يتحدث عن الجانب الثوري والنضالي للفلسطينيين ومنهم الشاعر

(1) يوسف الخطيب : العيون الضمياء للنور . ص 35.

(2) زاهر الجوهر : مصدر سابق . ص 50.

(3) المصدر نفسه : ص 49 .

، حتى ليبدو النص الشعري وكأنه نشر في مقالة تقويمية لموضوع يخص حلم العودة الى فلسطين.

إن هذا النمط من التحليل يعيد الباحث الى العلاقة التي رسمها الناقد لموقف الشاعر ، لتنتج عنها حركتان : الأولى يكون النص الشعري فيها جزءاً من العملية النقدية والثانية تصبح العملية النقدية جزءاً من النص الشعري ، أي أن النقد يصبح هنا مكملاً لما ينبغي ان تقوله القصيدة أو لما ينبغي ان يكتشف في المسكوت عنه ، وفي الحالتين يضمحل النص سواء أصبح جزءاً من كلام غير إبداعي أم حسب ما هو غير إبداعي عليه .

وفي هذه النتيجة تكون هذه الطرائقية في التحليل مخالفة لمعظم التيارات والمدارس الأدبية التي تركز عنايتها على النص ، وحتى الاتجاهات التي تركز على الجانب الاجتماعي والنفسي والتاريخي فإن هذا النمط من التحليل لا ينسجم مع أي مدرسة أو اتجاه منها بعينه ، وكذلك الحال مع الاتجاهات النصية لأن مهمة الشكلايين مثلاً تركز على التفريق بين ما هو أدبي وغير أدبي في النصوص ، وهكذا الحال في المناهج النصية ومناهج القراءة في وقت تعين الاتجاهات السياقية عوامل نشوء النص من دون ان يتداخل فيها الادبي مع غير الادبي .

وفي دراسات أخرى للموضوع المشكل للنص ، درس عبد الله رضوان المدينة في الشعر العربي الحديث ، ورمز المدينة وما تحمله من دلالات في القصيدة ، والوظيفة التي تؤديها في الشعر ، وفي هذه المدخلات لم ينظر الناقد الى المدينة في اطارها الجغرافي بل نظر اليها في اطارها التاريخي والسياسي وتمثلات هذه الاطر في القصيدة العربية الحديثة ، وكان منبع هذا الاتجاه في الدراسة انجاز عدد من الشعراء العرب قصائد مهمة تتحدث عن المدينة العربية واثرها في النضال ضد الاستعمار، وقصائد اخرى تناولت المدن الكبرى في الغرب ، ((ومن هؤلاء الشعراء

الذين اتخذوا مواقف سياسية من المدن ، خليل حاوي ، بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتي ، مالك حداد ، سعدي يوسف ، محمود درويش⁽¹⁾ ، وتراوححت مواقف هؤلاء الشعراء من المدن بين لندن ، باريس ، نيويورك ، بغداد ، القاهرة ، دمشق ، ومدن أخرى لا يتسع المجال لذكرها جميعاً وفي ضوء ما تقدم يحاول الناقد تحليل قصيدة لمحمد مفتاح الفيتوري ينتقد فيها القمع في البلاد العربية وذلك من خلال مدخل المدينة يقول الشاعر :

ورأيت بوما ثم أغربة

تصطف عبر مداخل المدن

عمياء ترمقني حيناً وتتقرني ح

وتظل تتقرني⁽²⁾

وبعد ان يورد الناقد هذه القصيدة يقدمها على النحو الآتي: ((ان الشاعر يؤكد من خلال قصيدته حالة القمع والمصادرة السياسية لأي فعل ايجابي يمثلته الشاعر ذاته))⁽³⁾. ومنذ البدء يبدو ان الناقد اعتمد في تحليله على العوامل النشئية للنص فالشاعر هو الذات المتحدثة عن نفسها في هذا التحليل ، وان العلاقات داخل القصيدة تتعلق بالشاعر نفسه ، ولكن هل ان الموقف من الشاعر او القصيدة يمكن ان يدفع بالتحليل الى اكتشاف علاقات النص الداخلية ، أو ان الناقد اكتفى بما يوحيه هذا المقطع الشعري من معنى؟ ، ان الناقد عبد الله رضوان ، لم يحلل أي مقطع من القصيدة ولم يتجه الى النص بأية صورة كانت بل اكتفى بالجملة التي

(1) عبد الله رضوان : البنى الشعرية - دراسات تطبيقية في الشعر العربي - ص 82 .

(2) محمد مفتاح الفيتوري : الاعمال الكاملة - ص 528 .

(3) عبد الله رضوان : مصدر سابق - ص 55 .

اوردها الباحث قبل سطور ، وانتقل الى موضوع آخر ، فأية آلية يمكن اعتمادها بشأن تحليل رضوان للقصيدة ؟ .

ان الإجابة عن هذا السؤال تكمن في استسهال النقد العربي للعملية النقدية من جهة وللعملية الإبداعية من جهة أخرى ، فلا يمكن وصف هذا التقويم النقدي على انه تغييب للنص ، ولا هو بتحليل ولا هو بقراءة لأنه لامس طبقة واحدة من القصيدة وهي رسالتها ، لهذا فإن رمز المدينة في ضوء التحليل القصير المبتسر السابق ليس أكثر من تأكيد لقوة الإرهاب والبطش ومصادرة الحريات في رسالة النص ، ولم يكتف الناقد بهذه الطريقة من النقد بل درس مجموعة من قصائد الشعراء ، البياتي ، السياب ، سعدي يوسف ، وغيرهم ، مقدما دراسته على النحو الآتي : ((غالبا ما يجيء النص الشعري ليشير الى حالة تاريخية كانت سائدة في فترة الاستعمار الذي تعرضت له أراضينا ومدننا العربية فهي اذن توثق لحالات سادت وليس لواقع راهن))⁽¹⁾ ويستشهد الناقد بقصيدة للشاعر التونسي الميداني بن صالح يقول فيها :

مدينتي

يا ابت يغمرها الظلام

تسكنها الذئاب والبوم والغربان والجردان

يحكمها القرصان

وتحليل هذه القصيدة من وجهة نظر الناقد تتم على النحو الآتي : ((الحيوان هو المستعمر))⁽²⁾ .

(1) عبد الله رضوان : مصدر سابق - ص 58 .

(2) عبد الله رضوان : مصدر سابق - ص 56 .

هذا هو كل التحليل النقدي للقصيدة ، وتكرر هذه المسألة في تحليل آخر
لقصيدة لمحمود درويش ، حيث يقدم الناقد القصيدة بقوله: ((ان المدينة فيها هي
رمز الوطن ، ولانها أي المدينة مسكونة بالظلام فإن الوطن هو الآخر مسكون
بالظلام)⁽¹⁾ وبعدها يقدم القصيدة التي تقول :

ايها الظلام القادم الى المدينة

انهمر انهمر

لأنني اعتزم الليلة

مغادرة وجهي

الحافل بالحدود

وبعد هذه القصيدة ، لا يعلق الناقد على أي سطر شعري بل يكتفي بما طرحه
في تقديمه لها .

ان هذه الطريقة في النقد تُعدُّ نظرة أولية على نص يحتمل قراءة معينة أو قراءات
متعددة ، ولكن الذي حدث ان الناقد قام بطرح فرضية قصيرة او موقف لا يتعدى
بضع كلمات تشرح احيانا ما يجري بعبارات قصيرة وتفسر بكلمات قليلة في احيان
اخرى، وهذه المسألة حدثت في قراءة عبد الله رضوان لقصيدة توفيق زياد أيضاً التي
يتحدث فيها عن بغداد بعد ثورة (1948م) وانتفاضة الشعب العراقي ضد المعاهدة
العراقية البريطانية . يقول الناقد في هذا الصدد ((كتب توفيق زياد قصيدة تشير الى
مدينة بغداد من خلال صوت تاريخي ، وذلك في انتفاضة ابناء المدينة سنة
(1948م) ، معتبرا هذه الانتفاضة بشارة الثورة على الطريق))⁽²⁾ تقول القصيدة :

(1) المصدر نفسه - ص 58 .

(2) عبد الله رضوان: مصدر سابق - ص 49 .

ادر الطرف افق بغداد فيه
 سحب حبلى وبالهـا من نار
 وعلى كل مقبض كف حر
 تلتوي في ساعة واستعار

بعدها يحلل الناقد هذا المقطع من القصيدة فيقول : ((ذلك ان ابناء بغداد لم يقبلوا بالواقع المتردي الذي كانوا يعيشونه ، وحاولوا الثورة اكثر من مرة ، حتى تحققت ثورة 14 تموز))⁽¹⁾.

ان الذي اثار اهتمام الباحث هو وجود الحدث السياسي الطاغي على علاقات النص مع النقد ، والسبب في ذلك يعود الى ان القصيدة الحديثة في الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات بالغت في التعامل مع وقائع الحياة ، الامر الذي انتج صورة قبلية عند النقد والشعراء وحتى القراء ، فالموقف من الاستعمار كان واضحا في حركة الشارع العربي وفي الثقافة العربية ايضا ،(وهو الرفض) وهذه المسألة المرفوضة وجدت صداها في النص الادبي بعامة والشعر خاصة ، لذلك كان هناك ما يشبه الاتفاق بين الشاعر والقارئ والناقد بشأن الموضوع الذي تطرحه القصيدة ، وربما يكون هذا واحدا من الاسباب التي اسهمت بتراجع لغة التحليل النقدي لقصائد الشعراء ، ولكن في كل الاحوال هذا لا يعفي النقد من مسؤوليتهم في اظهار العناصر الجمالية التي تتضمنها القصائد ولاسيما وان كتاب الناقد عبد الله رضوان صادر في عام (2000م) ، أي بعد ان نضج دخول الاتجاهات والتيارات النقدية الغربية الى الوطن العربي ومن مختلف المشارب . ومما تقدم يرى الباحث ان منطلقات التحليل وطريقة إدارته من قبل الناقد تجعل عملية تحديد الاتجاه المنهجي

(1)المصدر نفسه - ص50 .

عملية في غاية الصعوبة ، اذ لا يمكن تصنيف هذا النوع من النقد ولا توجد آلية محددة له سوى العلاقة الآتية :

الموضوع ← الشاعر

وقد تشكل هذه الآلية المفترضة مجموعة القراءات الانطباعية لمختصين في النقد وغير مختصين ، وسواء أكانت آراء الناقد (القارئ) تمثله منفرداً أم نتاج مجموعة بشرية تتفاعل معه ، ففي كل الأحوال يبقى المؤلف هو المهيمن على العملية النقدية .

وفي اطار هيمنة المؤلف اتجهت بعض الدراسات النقدية الى المقاربة بين شاعرين من خلال نصوصهما، وهذه الطريقة في النقد الحديث سبق للنقد العربي القديم ان تناولها في مؤلفات منها موازنة الأمدي ، ولكن النقد الحديث قدم للمقاربة النقدية بين شاعرين حديثين بطروحات نظرية لم تتوافق مع طبيعة العملية النقدية التي اعتمدها . ففي كتاب مواجهات الصوت القادم، للناقد العراقي حاتم الصكر يقدم الناقد تصورات بشأن عمليات التجديد في النقد الحديث فيقول: ((ان البحث عن معنى في قصيدة ما، لا يعني إدراجها ضمن موقف غرضي فذلك مطلب تقليدي انقرض من قرون، ولكن جوهر المعاناة الشعرية يفترض وجود شيء ما في النص الشعري، شيء يصل غامضاً او اليقياً، صعباً او سهلاً، وهذا الشيء غير موجود ولا متحقق في نصوص معاصرة ودواوين حديثة شاء أصحابها ان يؤسسوا بها اتجاهها شعرياً جديداً))⁽¹⁾.

(1) حاتم الصكر : مواجهات الصوت القادم - ص 48 .

وجاءت هذه المقدمة توطئة لتحليل قصائد الشاعر عدنان الصائغ في ديوانه (انتظريني تحت نصب الحرية)، وبذل ان يتعامل الناقد مع النص لاستكشاف الاليف والغامض والصعب والسهل في قصائد عدنان الصائغ يقول: ((يكتب عدنان الصائغ قصيدة رائعة مدورة كأفكاره الحائرة بسيطة كعالمه، ولكنه يعود ليقطر حباتها وينظمها من جديد في سوق السراي حيث يعاني اغتراباً وهو يبحث عن قصائد جديدة ، فتطفو الى حنجرتة أصوات الآخرين)) (1).

ويعلل السكر هذا الموقف النقدي بقوله: ((يكتب (اي الصائغ)، محترقاً بهواك اغني وتتعرف على البياتي صوتاً وقصيدة، عدنان الصائغ صدى، ويكتب سماوات للحب فيتأكد الصوت ويظل الصدى:

محترقاً بالشعر وبالنظرات الاولى... اتسكع
في مدن الكلمات وحيداً أفتح قلبي للريح... تمر
طيور النورس زاهية بسماوات بلادي)) (2).

ويجري حاتم السكر مقارنة بين الشاعرين عدنان الصائغ والبياتي فيقول: ((هذا الاحتراق والحديث عن العشاق المجنونين عن نجم لم يمسه احد هي رؤى البياتي وأفكاره وألفاظه أيضاً)) (3).

ولم يحدد الناقد الاتجاهات التي جعلت قصيدة الصائغ تقترب من قصيدة البياتي، بل اكتفى بإيراد حكم قيمي استند الى الأصالة والتقليد، في وقت كانت المقدمة النظرية لتحليله للقصيدة تتجه الى البحث عن المعنى الجديد من خلال القراءة المتجددة .

(1) المصدر نفسه - ص 53 .

(2) المصدر نفسه - ص 54 .

(3) المصدر نفسه - ص 58 .

والحقيقة ان الناقد لم يبذل جهداً في تحليل قصيدة الصائغ وربطها بروح البياتي او رؤاه الشعرية، واذا اتجه الى هذا السياق فإنه بالتأكيد سيبتعد عن المعنى، ويقترب من لغة الشاعرين ورؤاهما ومواقفهما الاجتماعية والسياسية والفكرية اي كل العناصر الموضوعية المشكلة للشاعرين، وبهذا سيكون التطبيق مناقضاً للتقوّهات النظرية التي قدم بها حاتم الصكر تحليله لديوان عدنان الصائغ ، الامر الذي يجعل خطاطة العلاقة في التحليل تتجه من المنتج الأول الى الثاني لتعود الى المنتج الاول في عملية النقد وعلى النحو الآتي :

مؤلف (أول) ← مؤلف (ثاني) ← ناقد (قارئ) ← مؤلف (أول)

المبحث الثالث : نقد التيارات الأدبية

أدخل النتاج الإبداعي المعتمد على المقولات النظرية للاتجاهات والمذاهب الأدبية النقد الأدبي العربي في اشكالية نوع العلاقة بين الابداع والنقد . فالادب الكلاسيكي او الرومانسي او الواقعي مثلاً يتجه لأن يلزم النقد باتخاذ اجراءات محددة ترتبط بالفرضيات ذاتها التي يطرحها ذلك الاتجاه ، ليضع النقد أمام مفارقة ان كان تابعاً للآطار النظري للمذاهب أم ان قراءته تظلّ قراءة مستقلة لها أدواتها واتجاهاتها واجراءاتها الخاصة ؟ وهل يفرض النص الابداعي الملتزم بشروط الاتجاه الادبي نمطاً قليلاً في فكر أو ذهن الناقد في تعاملاته مع شبكة العلاقات داخل النص للوصول الى اعماقه ورسالته التي يريد ايصالها ، وكيفية العلاقة بين النص والناقد او المتلقي والمنتج للابداع ؟.

ان هذه الاسئلة وغيرها تؤثر منذ البدء مأزق النقد في علاقته مع الإبداع . فالمرحلة الكلاسيكية في الادب العربي فرضت نصاً ذا لغة خاصة ونمطاً خاصاً في التفكير ، وكذلك المرحلة الرومانسية ومثلها المرحلة الرمزية التي أوضحت نصوصها معالم تأثر الابداع بهذه المدرسة بشكل واضح . ويذهب بدوي طبانه في هذا الصدد قائلاً : ((ظهر في نتاجات بعض الادباء الاتجاه الرمزي وقد كان أكثر دعاء المذهب واشياعه في الشرق العربي من شعراء لبنان .. والسبب في ذلك اتصالهم بالأدب الفرنسي))⁽¹⁾، وكانت لغة الادب تحاول ان تحاكي الظروف التاريخية التي مرت بها الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية ، وهذه المحاكاة استمرت الى بداية الخمسينيات⁽²⁾ بعد ان تبلورت في أوروبا اتجاهات أدبية حاولت التمرد على مرحلتها التاريخية وانتقلت بعد ذلك الى الأدب العربي ، مثل السورالية والدادائية والرمزية ، التي لم تصمد كثيراً ، فالدادائية حركة فنية نتجت عن الحرب العالمية الاولى في

(1) بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد العربي - ص 69 .

(2) محمد حسن عبد الله : مقدمة في النقد الأدبي - ص 69 .

المجتمعات الاوربية⁽¹⁾، اما الرمزية والسوريالية وغيرها من المذاهب الادبية فقد مرّ ذكرها في صفحات سابقة . ولتسليط الضوء على موقف النقد العربي من النصوص الابداعية التي تتبنى مذاهب ادبية بعينها ، يرى الباحث ان يبدأ بالمرحلة الكلاسيكية التي تعد أولى المذاهب التي نشأت في أوروبا وانتقلت الى الوطن العربي وتبنى مقولاتها شعراء أبدعوا باللغة العربية ، ومنهم محمود سامي البارودي واحمد شوقي اللذان عرفا بشعراء الكلاسيكية العربية الجديدة⁽²⁾، وفي هذه المرحلة برزت الاتجاهات النقدية التي حاولت إرساء دعائم القواعد التي التزم بها الشعر العربي في مراحل ازدهاره قبل سقوط الدولة العباسية⁽³⁾ وكما يأتي :

1. المرحلة الكلاسيكية العربية : شهدت هذه المرحلة اتجاهات ادبية حاولت ترسيخ القواعد والافكار والمضامين التي ينبغي ان تتبع في الشعر العربي من وجهة نظر مريديها ، فكان صدور كتاب (مصباح الافكار في نظم الاشعار) لشاكر شقير مقدمة لتلك الاتجاهات التي تعمل على ترسيخ قواعد الشعر ، إذ طرح الكاتب وعالج قضية البحور والاوزان والتفعيلات وطريقة تقطيعها مع امثلة على كل بحر من البحور تستقى من الشعر القديم ، وصدر هذا الكتاب بطبعته الاولى في عام 1873م⁽⁴⁾، وطرح شقير هذه القواعد الاساسية في الشعر التي مثلت في حينها دعوة للشعراء لأن يلتزموا بعمود الشعر القديم.

وعلى هذا الاساس أصبحت القواعد والاسس التي ارادها الشعراء الكلاسيكيون حاضرة في حركة الادب العربي ولاسيما فيما يتعلق بشكل القصيدة ومن ثم مضمونها ، لهذا وجدت صداها في الشعر الذي عرف بشعر مرحلة الإحياء ، (المحاكي للشعراء القدماء) وكانت الطروحات النقدية تغرف من المنبع ذاته الذي غرفت منه القصيدة العربية الملتزمة بالاتجاه الكلاسيكي . وفي دراسة للدكتور ابراهيم السامرائي

(1) عبد العزيز ابراهيم : شعرية الحداثة - ص 197.

(2) محمد كامل الخطيب : نظرية الشعر - ج 3 ، ص 10 .

(3) المصدر نفسه - ص 48 .

(4) المصدر نفسه - ج 2 - ص 25.

بشأن هذا الموضوع عمد الى تحليل قصيدة للشاعر العراقي عبد المحسن الكاظمي يقول الدكتور السامرائي عنها : ((انه جدير بالدرس من الناحية اللغوية ، وهو نمط خاص في الشعر العراقي الحديث او قل في الشعر عامة))⁽¹⁾. وعلى الرغم من احالة الدكتور السامرائي قصيدة الكاظمي للشعر الحديث إلا انه يقرنها بالقواعد والاصول التي كانت متبعة في مرحلة ازدهار الشعر العربي لهذا يحيل خصوصية اللغة في شعر الكاظمي إلى قدرتها على التواصل مع شعر الشريف الرضي ، ويدلل على ذلك بحجائياته التي هي عبارة عن ((مجموعة من القصائد التي تشوق الشاعر فيها الى موطن آبائه واقفاً على رسومها واطلالها سافحاً عبراته فيها ، ذاكراً أيامه وعهوده الأولى))⁽²⁾، ويقول في هذه الحجائيات :

ولقد مررت على ديارهم وطلولها بيد البلى نهب
وبكيت حتى ضج من لغب نضوي ولجَّ بعذلي الركب

ويعلق الدكتور السامرائي على هذه القصيدة قائلاً : ((وانت ان قرأت شعر الكاظمي بدت عليك فيه روحه البدوية التي درج عليها ولا يحلو له إلا الالتزام بها ، فهو بدوي ان مدح عظيماً ، وان توجه الى صديق او قال مناسبة وطنية ان لغة الكاظمي على العموم قديمة في الفاظها وفي تراكيبها))⁽³⁾.

ويتضح من قراءة الدكتور السامرائي ان لغة القصيدة لم تكن وحدها اداة التقليد في الادب الكلاسيكي ، بل اجواء القصيدة أيضاً وأحياناً امكانات الشاعر في تضمين أبيات قديمة في قصائد حديثة أو محاكاة النمط الشعري الذي كان سائداً في القصيدة العربية القديمة ، وعلى هذا الاساس يذهب الدكتور السامرائي في تقويمه لشعر شاعر آخر هو الاثري قائلاً : ((الاثري من شعراء العراق المجيدين وقد عرف شاعراً في مطلع هذا القرن ، وتأثر بالشعر العربي ويتضح ذلك في قصيدته الرائية

(1) ابراهيم السامرائي : لغة الشعر بين جيلين - ص 7 .

(2) المصدر نفسه - ص 9 .

(3) المصدر نفسه - ص 12 .

التي قالها عند اندلاع الثورة السورية عام (1925)م متأثراً بقصيدة النابغة الذبياني في قوله:

كليني لهم يا اميمة ناصب وليل اقاويه بطيء الكواكب
يقول الاثري :

كليني لهم قد رماني به الدهر دمشق عراها ما يضيق به الصدر⁽¹⁾
ويلق السامرائي على هذه المحاكاة بقوله : ((ولابد ان نقيس من هذه القصيدة ما فيه الكفاية لنستدل على اصالة هذا المنهج اللغوي القديم ولنسمعه يقول:

سلام على تلك الشمائل انها عبير نمت في الخافقين له نشر
لحي الله قوماً يبتغون ولوجه ودون ذراه منهم عسكر مجر
الا سفهت تلك الحلوم بما جنت وليس لعمري للذي قد جنت حصر
ان لغة الشاعر قد أحكمت أحكاماً فأدت الاغراض التي اعربت عنها اداءً
حسنًا⁽²⁾.

ان هذا الحكم القيمي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب الكلاسيكي وتعاليمه الاساسية ، حيث وجود القاعدة التي يتم في ضوءها تقويم الادب نفسه ، ويذهب عبد العزيز ابراهيم معلقاً على ما طرحه الدكتور ابراهيم السامرائي قائلاً: ((ان السامرائي اصدر حكماً تقويمياً في نقده محاولاً تأكيد اصالة المنهج الذي يتبعه⁽³⁾.

وتشير الوثائق الادبية التاريخية إلى ان شعراء مرحلة الاحياء ، حاولوا جاهدين الاقتداء بالشعراء العرب القدماء من خلال مقدمات دواوينهم التي كانت أشبه ما تكون بالبيان الشعري لكل واحد منهم ، وفي هذا الصدد يقول الشاعر محمود سامي البارودي في مقدمه ديوانه ما يأتي : ((وقد يقف الناظر في ديواني هذا على ابیات قلتها في شكوى الزمان فيظن بي سوءاً من غير روية يحيلها ولا عذرة يستبينها فإني

(1) ابراهيم السامرائي ، مصدر سابق - ص 14 .

(2) المصدر نفسه - ص 15 .

(3) عبد العزيز ابراهيم ، مصدر سابق - ص 18 .

إن ذكرت الدهر فإنما اقصد به العالم الارضي لكونه فيه ... وكما قال ابو كبير عامر بن حليس الهذلي :

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها

فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر⁽¹⁾

ويتخذ احمد شوقي الموقف نفسه من الشعر القديم فيقول في مقدمة الشوقيات ما يأتي : ((وكان ابو العلاء يصوغ الحقائق في شعره ويدعي تجارب الحياة في مظهره ويشرح حالات النفس ويكاد ينال سريرتها ومن تأمل قوله من قصيدة :

فلا هطلت علي ولا بأرضي سحائب ليس تنتظم البلاد⁽²⁾

وقابل بين هذا البيت وبيت أبي فراس الحمداني الذي يقول :

معلتي بالوصل والموت دونه اذا مت ظمأنا فلا نزل القطر

وفي هذين المثالين يتضح وجود الأنموذج الذي لابد ان يكون الاساس والمرجع للادب والابداع عند الشعراء الكلاسيكيين العرب ، فالشعر القديم هو المحرك والباعث على الابداع الجديد من وجهة نظر الإحيائيين . ويصف الدكتور محمد حسين الاعرجي هذه المرحلة بالقول : ((يهمننا من حركة الاحياء هذه انها اوصلت العرب بما انقطع من تراثهم في الشعر الاصيل ، فكانت مرحلة طبيعية لانها تمهد لحركات التجديد في الشعر العربي⁽³⁾ .

ولاحظ الباحث ان المنظرين الاوائل لحركة الاحياء هم منتجو الابداع انفسهم ، فالشعراء هم الذين دعوا الى العودة للجذور الاصلية للشعر العربي ، وهم انفسهم الذين كتبوا الشعر في ضوء هذه المفاهيم ، وهم انفسهم الذين ادلوا بأراء نقدية في مقدمات دواوينهم بشأن شعرهم وعلاقته بالماضي الزاهر للشعر العربي ، ولاحظ الباحث أيضاً ان مقدمات دواوين معظم الشعراء في مرحلة الاحياء كانت تتضمن ما

(1) محمود سامي البارودي - ديوانه - المقدمة .

(2) احمد شوقي : الشوقيات - المقدمة .

(3) محمد حسين الاعرجي : الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي - ص 32 .

يشبه البيان الشعري الذي ينظر للشعر ويحدد اتجاهاته التي ينبغي ان يذهب اليها .
فديوان احمد فارس الشدياق ، وديوان رزق الله حسون وديوان محمود سامي البارودي
وديوان احمد شوقي وديوان مصطفى الرافعي حوت كلها على آراء الشعراء بالشعر
والترمت القديم أنموذجاً متقدماً وراقياً للشعر العربي⁽¹⁾. ولو دقق الباحث النظر في
طبيعة العمليات النقدية لهذه المرحلة التي صنفها ضمن المذهب الكلاسيكي ، وجد
ان النقد الذي تناول هذه المرحلة ركز على العلاقة التي تربط المؤلف الجديد
بالمؤلف القديم (شاعر حديث مع شاعر قديم) ، وحتى الشعراء انفسهم حين كتبوا
مقدمة لدواوينهم عمدوا الى اقامة صلة مع الشعراء العرب القدماء ، وهذه المسألة
تتطبق على النقد المتأخر الذي لاحظناه في تحليلات الدكتور ابراهيم السامرائي ،
وهذا الاطار يدفعنا الى انتاج علاقة خاصة بين المؤلف والنص قوامها وجود مؤلفين
ونصين من دون ان يحضر القارئ في العملية النقدية ، وعلى وفق العلاقة الآتية:

المؤلف (الحديث) ← النص الحديث ← المؤلف القديم ← النص القديم

2. الرومانسية : تذهب الوثائق التاريخية الادبية الى ان شعراء مدرسة الديوان اول
من تأثر بالرومانتيكية الأنكليزية الامريكية ، ويصف عباس محمود العقاد اثر هذه
المدرسة في شعر شعراء الديوان قائلاً : ((ان روح هذه المدرسة كانت تسري فيهم
سريان التشابه في المزاج ، واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء))⁽²⁾،
ويشرح الدكتور محمد حسين الاعرجي هذا الطرح بقوله : ((معنى ذلك ان اعجابهم
يأتي من انهم وجدوا تقاليد الطبقة الوسطى وما تدعو اليه متحققة من خلال
الرومانتيكيين الذين هم نتاج هذه الطبقة في أوربا))⁽³⁾.

ان هذه الطروحات جعلت اصحاب الاتجاه الرومانتيكي المتمثل بمدرسة الديوان
يبحثون عن معنى جديد للشعر ووظيفته في الحياة ، وهذه الوظيفة التي سعو

(1) محمد كامل الخطيب : نظرية الشعر - ج3 - ص471-561 .

(2) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم - ص152 .

(3) محمد حسين الاعرجي : مصدر سابق - ص141 .

لتحقيقها هي التي جعلتهم يكتبون الشعر على وفق رؤية جديدة تختلف عن رؤية اسلافهم من الكلاسيكيين . ويصف احمد زكي ابو شادي الشعر معبراً عن وجهة نظره قائلاً : ((الشعر في رأيي هو تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة هو لغة الجاذبية وان تنوع بيانها ، هو أو حدي ، الاصل في المنشأ والغاية وصفاً وغزلاً وملاعبة ورثاء ووعظاً وقصصاً وتمثيلاً وفلسفة وتصويراً ، فإن مبعثه التفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة))⁽¹⁾.

ان هذا الاتجاه الذي طرحه ابو شادي بشأن القصيدة العربية الجديدة فتح النص الشعري على اتجاهات شعرية أوسع من تلك الاتجاهات التي التزم بها الشعراء الكلاسيكيون ، ومن هذه الاتجاهات الجديدة هو التعبير عن الذات بحرية مطلقة والثورة على التقاليد التي تكبل الفرد⁽²⁾، وعلى هذا الاساس أصبح النقد المرافق لهذا النمط الشعري يبحث عن شعرية النص ولكن من مدخلات متعددة ، ولكن جدلية معاينة الشاعر مع الطبيعة تبقى هي الاساس الذي تناوله النقد في معاينة القصيدة الرومانسية ، ولاسيما بعد اكتمالها كاتجاه ناضج في مرحلة جماعة ابولو ، ويحلل احمد الشايب قصيدة للشاعر احمد زكي ابو شادي التي يقول فيها :

عاد الربيع فعاد البشر وانبجست من الطبيعة انغام والوان
وارزيت هذه الدنيا لموكبه كأنما في مجال العرس تزدان

ويلق احمد الشايب على شعر الطبيعة عند ابي شادي قائلاً : ((واذا ذكرنا شعر الطبيعة فلنذكر معه ان ابا شادي من عشاق الطبيعة ، فتن بها في مصر وفي غيرها من الاقطار التي رحل اليها باوريا))⁽³⁾.

ان هذا النمط من التحليل الذي يصنف على انه نقد انطباعي عاين موقف ابي شادي من الطبيعة في ضوء الحالة الذاتية التي عاشها الشاعر ، وهذا الموقف من

(1) احمد زكي ابو شادي : ديوان الشفق الباكي - المقدمة .

(2) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية - ص 35 .

(3) محمد كامل الخطيب : نظرية الشعر - ج 4 - ص 93 .

الذاتية هو الذي طغى في حركة النقد الذي تناول الأدب الرومانسي في مرحلة ظهوره والمراحل الاخرى التي اعقبت الحرب العالمية الثانية ، (ويقصد الباحث بمرحلة الظهور عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين) ، ففي الثلاثينيات اظهر طه حسين تأثراً بالنقد الرومانسي ولاسيما بعد ان ابدع عدد من الشعراء قصائد تتبع رؤى هذا المذهب الادبي ، ويذهب عيسى يوسف بلاطة في هذا الصدد قائلاً: ((أدى ازدهار الشعر الرومانسي العربي على يدي الشابي وشعراء المهجر من امثال جبران وميخائيل نعيمة وشعراء جماعة ابولو امثال احمد زكي ابو شادي وعلي محمود طه وابراهيم ناجي الى هزة في النقد العربي)) (1).

ويعلل الدكتور ابراهيم محمود خليل هذه الهزة بالرؤى النقدية التي قدمها الشعراء انفسهم عن الشعر الرومانسي اذ القى ابو القاسم الشابي محاضرة في النادي الادبي بتونس بعنوان الخيال الشعري عند العرب عام (1927م) يتضح فيها تأثره القوي بفكرة الرومانسية عن الخيال ، ودعا في هذه المحاضرة الى ادب جديد يجيش بما في اعماق الاديب من حياة وشعور (2).

أما الناقد التونسي ابو القاسم محمد كرو فقد حلل شعر الشابي من خلال ترجمة حياة الشاعر مع تحليل قصير لقصائده وفي ضوء موقف الشابي من الادب الذي لخصه في محاضرة الخيال الشعري عند العرب (3).

وعلى اساس هذا الموقف النقدي من الشعر الرومانسي فرضت الرومانسية نمطاً نقدياً في معاينة نصوصها ينطلق من المؤلف ويتجه الى النص . واذا كان الباحث قد عمم هذا الاطار النقدي فانه انطلق هنا من منطلقات الرومانسية نفسها التي تدعو الى الذاتية والخيال عند المؤلف أو الشاعر ، ويعزز الباحث رأيه في هذا

(1) عيسى يوسف بلاطة : الرومانتيكية ومعالمها في الشعر العربي الحديث - ص 89 .

(2) ابراهيم محمود خليل : مصدر سابق - ص 46 .

(3) ابو القاسم محمد كرو : الشابي واثاره في الشرق - ص 230 .

الجانب بقراءة الدكتور خليل الموسى لقصيدة المساء للشاعر خليل مطران وعنون قراءته بالشكل الآتي : قراءة في شعرية النص الرومانسي⁽¹⁾.

بدأ فيها بالشكل الآتي : (النص / الرسالة / المتلقي) ، يظهر من هذا التقديم ان الناقد يعتمد على نظريات القراءة في تحليله للنص ، فيرفض الاتجاهات الانطباعية السابقة التي حللتها بقوله : ((إن لاعادة قراءة هذا النص مسوغات أولها أننا كنّا نستهلك النص ولا نعيد انتاجه ونحن اليوم في عصر القراءة التأويلية نكمل بنية النص بالقراءة ونغنيها ونعيد انتاجها وثانيها ان الدارس التقليدي كان قريباً من النظرية بعيداً عن النص ، وكان التنظير في معظمه نقلاً عن انتاج الاخر ، فتراجعت التطبيقية وظل النص بعيداً عن الملامسة والمجادة))⁽²⁾.

ان ما يرشح عن هذا الطرح النقدي يشير الى ان الناقد يتناول النص قارئاً ومحلاً وأنه يرفض الوصفة النظرية الجاهزة في التحليل ، ولكن ما الذي حققه الناقد من اجراءات فعلية في التطبيق ؟ .

في البدء يورد الناقد النص الذي يقول في أبياته الأولى :

داء أَلَمَّ فخلت فيه شفائي	من صبوتي فتضاعفت بُرحائي
يا للضعيفين ! استبدا بي وما	في الظلم مثل تحكّم الضعفاء
قلب اذابته الصباية والجوى	وغلالة رثت من الادواء

الى الابيات الاخيرة من هذه القصيدة التي تقول :

مرت خلال غمامتين تحدا	ونقطرت كالدمعة الحمراء
فكأن آخر دمعة للكون قد	مزجت بآخر ادعوي لرشائي
وكأنني آنست يومي زائلا	فرأيت في المرأة كيف مسائي

وبعد ان يتخذ الناقد إجراءاته الأولية في تقسيم النص الى مستويات ، يكون المستوى الأول في تحليل البنية الإيقاعية ثم البنية التركيبية يجد الباحث انه ينتظر

(1) خليل الموسى : مصدر سابق - ص73 .

(2) المصدر نفسه ص75.

لهذه المستويات تنظيراً عاماً من دون ان يدخل في تفاصيل النص من خلال التحليل فيقول : ((ان النص الثري أولاً قابل لتعدد القراءات واختلاف التأويل ، بل هو يتجدد في القراءة والاختلاف ، وهو كالذهب الذي لا يؤثر فيه ان يكون مطموراً تحت التراب ، ثم ان الآراء التي قيلت في هذا النص أو ذاك لم تكن غالباً نتيجة لقراءة كلية ولذلك فانها اقرب الى الانطباعية منها الى الآراء الموضوعية المستندة الى منهج علمي رصين))⁽¹⁾.

ولكن مع هذا التقديم النظري وجد الباحث ان الناقد ينطلق من المؤلف لدراسة النص شأنه في ذلك شأن الدراسات الانطباعية التي انتقدها فيبدأ التحليل بقوله : ((وهنا جاء صوت الشاعر مطران ، لينفخ في هذا البحر ، ولينشد من خلاله تجربته التي عاناها))⁽²⁾.

أي ان الايقاع هو نتاج معاناة الشاعر وليس نتاج ما تفرضه اللغة من علاقات داخل النص ، وهنا يلتقي الناقد مع الاتجاه الذي تبناه الشعراء الرومانسيون انفسهم ولاسيما شعراء المهجر إذ يقول مطران في هذا الصدد : ((لكم منها (أي اللغة) ، العروض والتفاعيل والقوافي وما يحشر فيها من جائز وغير جائز ولي منها جدول يتسارع مترنماً نحو الشاطئ فلا يدري ما اذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه))⁽³⁾، ويعزز الناقد موقفه المتحرر في دراسة الايقاع بقوله : ((الايقاع الراكذ يخلق الركود في النفس الانسانية ويشكل الايقاع السريع الحركات الانفعالية ويدفعها الى التوتر ، سواء كانت حزينة أو راقصة ، ثم ان التساوق في التفعيلات المتكررة في البيت الواحد يؤدي الى التقارب بين الدلالات، وهو يقدم بشكل أو بآخر دلالة رتيبة))⁽⁴⁾.

(1) خليل الموسى : مصدر سابق - ص 57 .

(2) المصدر نفسه - ص 58 .

(3) منيف موسى : نظرية الشعر عند الشعراء والنقاد في الادب العربي الحديث - ص 398 .

(4) منيف موسى : مصدر سابق - ص 59 .

وحين يحلل الناقد المستوى التركيبي للقصيدة نجده يدخل إليها من بوابة المؤلف بقوله : ((دخل الشاعر القصيدة في لحظات من التصدع النفسي تحت وطأة الهزيمة في الحب والحياة ، ولذلك فانه أخذ يعيد بناء اللغة لتجاري تجربته وضوحاً ودلالة ((⁽¹⁾.

ولاحظ الباحث ان هذه المداخل تعتمد الاسس الآتية :

1. ان الايقاع تابع للحالة الشعورية والنفسية في لحظة كتابة القصيدة من قبل الشاعر أي ان حالة الشاعر هي التي خلقت الايقاع .
2. ان لغة القصيدة تابعة لتجربة الشاعر وحالته .
3. ان الحالة الذاتية للشاعر هي التي خلقت فضاءات القصيدة .

وبهذا يكون منطلق التحليل الذي اعتمده الناقد في قراءته للنص الرومانسي عملية استعادة لمبادئ الرومانسية ذاتها التي تركز على المؤلف من دون ان تعطي للنص في التحليل حظاً ، أي ان المؤلف متبوع والنص تابع وعلى وفق الخطاطة الآتية :

المؤلف ← النص

وهذه النتيجة على ما لاحظ الباحث تخالف المقدمات النظرية التي طرحها الناقد بشأن قراءته للنص الشعري وانها انسجمت انسجماً تاماً مع توصلات التحليل التقليدي للقصيدة الرومانسية.

3. الرمزية : تأثر الادب العربي بالمدرسة الرمزية التي ظهرت في ثمانينيات القرن التاسع عشر في اوربا⁽²⁾، إذ نشر عدد من الادباء بعد الحرب العالمية الثانية نتاجاتهم الادبية التي اعتمدت مبادئ الادب الرمزي إطاراً لها ، وخصصت مجلة الآداب البيروتية عدداً أطلقت عليه تسمية (عدد ممتاز) للنصوص التي اعتمدت

(1) خليل الموسى : مصدر سابق - ص 73 .

(2) جميل نصيف التكريتي : المذاهب الادبية - ص 206 .

هذا الاتجاه في الابداع وذلك في كانون الثاني عام 1955م⁽¹⁾ . وقد تبنت المجلة هذا الاتجاه في النشر على الرغم من ذهاب بعض مؤرخي الادب الى ان الشعر بحد ذاته ينتمي مدرسياً الى الرمزية⁽²⁾، ولكن الذي تغير بعد مرحلة الخمسينيات هو اتخاذ النقد العربي من الرمزية موقفاً جمالياً شاملاً من حيث كونه أسلوباً في النص وفلسفة لها موقفها من الحياة والعالم⁽³⁾.

وفي دراسة الرمز في الأدب العربي اتجه النقاد الى المعانيات المتعددة تاريخياً في دراسة القصيدة العربية ، فمنهم من درس الرمزية في القصيدة الجاهلية من بوابة الطبيعة والمؤثرات البيئية ، ودرس آخرون الرمز من بوابة الاسطورة ، ومنهم عبد القادر فيدوح، وعبد الملك مرتاض ، وعز الدين اسماعيل، وريتا عوض ، وغيرهم. ولاحظ الباحث أن تعدد معانيات النقد على الاغلب في قراءة الرمز في الشعر العربي كانت خطوتها الأولى المؤلف ، ثم تتجه بعد ذلك الى النص أو الى القارئ ، فعلى سبيل المثال درس الدكتور سعد الدين كليب الرمز في القصيدة العربية الحديثة منطلقاً من مستويات الرمز في الشعر وهذه المستويات قسمت من وجهة نظره على النحو الآتي :

1. المستوى التراكمي : ويعبر هذا المستوى عن استيعاب النص للرموز والاساطير .
2. المستوى الاستعاري : وهو المستوى الذي يجعل الشاعر معنياً بمضمون الرمز .
3. المستوى الاشاري المفهومي : ويعبر عن فلسفة الرمز نفسه .
4. المستوى المحوري : وهو المعبر عن الجانب الفني في الرمز⁽⁴⁾.

وعلى الرغم من تعدد هذه المستويات وارتباطها بالنص في الجانب النظري وجد الباحث ان اجراءات التحليل انطلقت من المؤلف وفي المستويات كافة ، ففي المستوى الاول يقول الدكتور كليب : ((فمن حيث المستوى التراكمي فقد بدا الشاعر

(1) محمد مندور : الادب ومذاهبه - ص141 .

(2) ياسين الايوبي : مذاهب الادب - الرمزية - ج1 - ص206 .

(3) سعد الدين كليب : مصدر سابق - ص69 .

(4) سعد الدين كليب : مصدر سابق - ص74-80 .

الحدائي وكأنه اكتشف في الاسطورة نصاً فنياً معادلاً لما يسعى الى التعبير عنه ((⁽¹⁾.

أما في المستوى الثاني : فيذهب الدكتور كليب الى ان الاستعارة تعني ان الشاعر يستعير رمزاً لإقامة علاقة مع الماضي الاسطوري⁽²⁾ .

وفي المستوى الثالث : يرى الناقد : ((ان الرمز لا يأتي إلا بوصفه حاملاً للأفكار التي تنبأها الشاعر))⁽³⁾ .

وفي المستوى الرابع يقول الدكتور كليب : ((يمكن التوكيد ان هذا المستوى هو الذي ينطبق عليه مصطلح الرمز الفني ، حيث نلاحظ الايحائية والانفعالية والسياقية والتخييل والحسية))⁽⁴⁾.

وعندما يطبق الناقد هذه المستويات يبدأ من المؤلف كما في تحليله قصيدة خليل حاوي (الناي والريح) التي يقول فيها :

في ليالي الصيف والحرمان
والريح المدوي في متاهات الدروب
من يقوينا على حمل الصليب

ويقول أيضاً:

عله يفرُخ من انقاضنا نسل جديد
ينفض الموت ، يغل الريح
يدوي نبضة حرى بصحراء الجليد⁽⁵⁾ ؟

(1) المصدر نفسه - ص 74 .

(2) المصدر نفسه - ص 77 .

(3) المصدر نفسه - ص 787 .

(4) المصدر نفسه - ص 80 .

(5) خليل حاوي : الديوان - ص 31 .

ويذهب الدكتور كليب في تحليل رمز الريح في هذين المقطعين الى ان للريح عند خليل حاوي محمولاً مختلفاً ، وهو التشيؤ والاغتراب ولهذا فان الصقيع والجليد والعراء من مصاحبات الريح عنده⁽¹⁾.

وبهذه الفكرة يكون الناقد قد استند الى فكرتي التشيؤ والاغتراب الماركسييتين اللتين استخدمهما جورج لوكاش في دراساته ومن بعده لوسيان غولدمان⁽²⁾.

ويحلل علي الجندي رمز الريح في هذه القصيدة فيرى انها : ((رمز للتيه باشكاله النفسية والروحية والاجتماعية))⁽³⁾.

وحاول ناقد آخر تحليل قصيدة لأدونيس في ضوء المذهب الرمزي بوصفها من القصائد التي نحت منحى رمزياً ولا يستطيع القارئ إدراكها بسهولة وهي قصيدة (الى سيزيف) تقول القصيدة : ((اقسمت ان اظلّ مع سيزيف / اخضع للحمى وللشرار / ابحت في المحاجر الضريرة / عن ريشة اخيرة / تكتب للعشب وللخريف / قصيدة الغبار))⁽⁴⁾.

ويحلل الدكتور ناصر الحاني هذه القصيدة مبتدئاً من علاقة المؤلف بالقارئ التي ينتجها النص فيقول : ((هذه الصور الشعرية لايمكن ان تفهم دون العودة الى الاسطورة الاغريقية فضلاً عن الشاعر الذي لم يتعامل مع سيزيف المقولة بل الرمز))⁽⁵⁾.

ان هذا التحليل يبدو من الناحية الشكلية محاولة لإحالة النص الى نص آخر من خلال العلاقة الآتية (نص حديث ← نص قديم) ، ولكن إطار التحليل الفعلي كما هو واضح من رأي الدكتور الحاني يتعلق بموقف الشاعر من الرمز ، وعلى هذا الاساس بحث الناقد عن علاقة ادونيس بهذا الرمز ليعيد آلية العلاقة في

(1) سعد الدين كليب : مصدر سابق - ص 78 .

(2) محمد عناني : مصدر سابق - ص 2.

(3) علي الجندي : قصائد موقوته - ص 76 .

(4) ادونيس : المجموعة الكاملة - ج 1 - ص 236 .

(5) ناصر الحاني : المصطلح في الادب الغربي - ص 63 .

التحليل الرمزي الى المؤلف نفسه وليس للرمز الذي طرح في النص ، لأن الرمز في حقيقته هو موقف كوني خاص بالشاعر تجاه حركة العالم ، يقول الدكتور الحاني في هذا الصدد : ((وسيزيف في هذا السياق يعني شيئاً فردياً بالنسبة لتجربة الشاعر))⁽¹⁾.

ان التطور الذي اضافته القراءات الحديثة للنص الادبي نقل العلاقة المقتصرة على المؤلف والنص ، (المؤلف ← النص) ، الى القارئ وهذا ما فعله الدكتور الحاني ، وعبد العزيز ابراهيم في دراستهما لنص (أدونيس) نفسه ، إذ يذهب الدكتور الحاني إلى ((ان الرمز في هذه القصيدة شأنه شأن أي رمز في العالم يخاطب ضميراً إنسانياً))⁽²⁾.

وبهذا أضاف الدكتور الحاني عنصراً سياقياً ثالثاً للعملية الادبية في قراءته لهذا النص وهو (القارئ) بعد ان ركزت الدراسات على علاقة المؤلف مع النص فقط ، وقد اشترك معه في هذا الاتجاه عبد العزيز ابراهيم عندما حلل قصيدة أدونيس هذه مقدماً اياها على النحو الآتي : ((لقد فهم الشاعر الرمز على انه مرتبط بالاسطورة وهذا ما أثقل على المتلقي فهم الشعر ، بعد ان أغلقوا عليه فهم الصورة الفنية فيه دون ان يرجع الى الاسطورة))⁽³⁾.

وبهذا التحليل تكتمل صورة العلاقة الجدلية بين عناصر العملية الأدبية في تحليل القصيدة التي تستخدم الرمز على وفق الخطاطة الآتية :

المؤلف ← النص ← القارئ

4. الدادائية : وظهرت هذه الحركة بشكل واسع بعد الحرب العالمية الاولى ولكن ارهاصات الاولى ونشأتها كانت في عام 1915م ويذهب عبد الرزاق الاصفر الى ان ((الدادائية حركة ادبية وفنية نشأت عام 1915م في اثناء الحرب العالمية

(1) المصدر نفسه - ص 64 .

(2) المصدر نفسه - ص 63 .

(3) عبد العزيز ابراهيم : شعرية الحداثة - ص 85 .

((الاولى))⁽¹⁾ ووصف مؤرخو الادب ظهور الدادائية انه اتجاه فني جاء كرد فعل على المآسي التي احدثتها تلك الحرب ، اذ عمد المثقفون في اوربا الذين تبنوا هذا الاتجاه للتعبير عن وجودهم وذواتهم وكما يرون الحياة من منظارهم الخاص ، وعلى هذا الاساس كثرت طرق التعبير عن هذه المدرسة لأن كل مبدع او فنان يعبر عن ذاته بطريقة خاصة⁽²⁾. ويلخص التقرير الشهري للدادائية الصادر عام 1920م في شباط والذي وقعه كل من (تزارا ، ارغون ، بريتون ، ايلوار) نظرة الدادائية الى العالم اذ يقول: ((من الآن فصاعداً لا رسامون ، لا ادباء ، ولا موسيقيون لا نحاتون ، ولا اديان ، ولا جمهوريون ، ولا ملكيون ، ولا امبراطوريون ، ولا فوضويون ، ولا اشتراكيون ، ولا بولشفيك ، ولا سياسيون ... وأخيراً كفانا من هذه الحماقات كلها ، لا شيء .. لا شيء .. لا شيء))⁽³⁾ . ويذهب عبد العزيز ابراهيم في وصفه للنصوص التي تبنت الدادائية أو عبرت عنها قائلاً : ((جاء الشعر الذي كتبوه (ويقصد من تبني الدادائية من الشعراء)، بصورة غير مرتبطة مع الواقع او المجاز ، فكان النص جمعاً لألفاظ لا معنى لها، فإن تأثر فيها شعراء الحداثة فلا ننتظر إلا صوراً مهمشة لا توصل بالمتلقي الى رؤية))⁽⁴⁾.

وكانت ظاهرة الألفاظ المبعثرة قد وجدت صدى سلبياً عند النقاد العرب ، ومنهم الدكتور بدوي طبانة الذي وجد في الشعر الدادائي كلاماً مبهماً ليس فيه من الافكار إلا المستغلق ، ويضرب أمثلة على ذلك في أقوال بعض الشعراء مثل ، (مخدرات الربيع) ، (ابتسامة الجدار) ، أو (برج الضباب الغارق في الغيب)⁽⁵⁾.

ويعد الشاعر العراقي فاضل العزاوي من ابرز الشعراء الذين كتبوا مجموعة من القصائد على وفق الاتجاه الدادائي والسريالي كما يذهب الى ذلك عبد العزيز ابراهيم

(1) عبد الرزاق الاصفر : مصدر سابق - ص166 .

(2) ناصر الحاني : مصدر سابق - ص59 .

(3) موريس نادو : تاريخ السريالية - ترجمة نتيجة الحلاق - ص35 ..

(4) عبد العزيز ابراهيم : شعرية الحداثة - ص102 .

(5) بدوي طبانة : مصدر سابق - ص406 .

في كتابه شعرية الحداثة⁽¹⁾، ومن قصائد العزوي التي تعدّ أنموذجاً في هذا الاتجاه القصائد الميكانيكية التي يقتطف الباحث هذا المقطع منها :

ينصهر النظام : بالرغم من / التدخل الاضافي / قد ينبغي ان نوهم اللولب /
بكتلة الكثافة / ولان كفي تنتشر / احس أن البحر لي / معاً نسافر الليلة / لثكنات
الجسد المادي / وفي المعرفة تكسب المعرفة / كيمياء الهموم⁽²⁾.

وحاول سامي مهدي تحليل هذا النص لكنه لم يدخل إليه من بوابة التحليل فاكتمى بالتعبير عن وجهة نظر انطباعية خارجية واصفاً هذا النص بالقول : ((ما يلاحظ على المتن هذا الحشد من المفردات الرياضية والفيزيائية التي تطفو على سطحه وتجعل لغته لغة بكماء لا تحمل أي تأويل .. لغة تبدو للوهلة الأولى مشحونة باستعارات مرتجلة لا تقضي في واقعها الا الى دلالات كامدة))⁽³⁾.

وفي هذا التحليل حاول سامي مهدي ربط النص بالقارئ الا انه لم يحلل النص ولم يهندس علاقاته على وفق نظامه الخاص ، بل اكتفى بالوصف وقرر انه لا يحتمل التأويل ، فألغى القارئ الآخر من المعادلة بعد أن ربط النص به ، لتصبح العلاقة في هذا التحليل علاقة مقتصرة على النص وحده ، وحتى النص نفسه ظلّ نصاً باكراً لانه بلا تلقٍ ولا تحليل . ان هذا الالغاء في علاقة عناصر العملية الادبية لا يعد نقداً ولا تحليلاً بل انطباعات عابرة ، الامر الذي يجعل الباحث مرجحاً صحة العلاقة التي رسمها الدكتور عبد العزيز ابراهيم لهذا النص والتي تقيم جدلية بين المؤلف والنص وتلغي القارئ (المؤلف النص المؤلف).

ويرى الباحث ان الاتجاه الدادائي يظهر من خلال هذين التحليلين النقديين على إنه محاولة الذات للسمو على طبيعة الاشياء في سياقاتها التقليدية وجعلها تحتمل قراءات مختلفة وربما متعكسة وحسب ما تفرزه الذات المبدعة ، فقد يكون النص جامعاً لعناصر العملية الادبية كلها وقد يلغي هذا العنصر أو ذاك وقد يكتفي

(1) عبد العزيز ابراهيم : مصدر سابق - ص 104 .

(2) سامي مهدي : الموجة الصاخبة - ص 277 .

(3) المصدر نفسه - ص 276 .

بعنصرين او بعنصر واحد ، كما حدث في تحليلين لقصيدة واحدة هما تحليل عبد العزيز ابراهيم وتحليل سامي مهدي .

5. الواقعية : تعددت اتجاهات النقد الواقعي كما ذكر الباحث في تمهيده ، الا ان الاتجاه الذي ساد في النقد الادبي ضمن هذا الاتجاه في معاينة الاعمال الابداعية العربية هو الاتجاه الماركسي ، وذلك لارتباطه الفكري بالنظرية الماركسية التي تم تبنيها من قبل الاحزاب الشيوعية العربية وعدد من المثقفين العرب بوصفها أساساً أيديولوجياً لأعمالهم الادبية⁽¹⁾ . وفي ضوء النظرية الماركسية تبنى النقد الاصول الفلسفية لدراسة الاعمال الادبية ، مثلما تبنى المبدعون التبشير بأحلام الطبقات المسحوقة في اعمالهم⁽²⁾، ولهذا كان المضمون الاجتماعي هو الاساس الذي تركز عليه اعمال المبدعين العرب الذين تبناوا هذا الاتجاه⁽³⁾، الامر الذي خلق علاقة جدلية بين المبدعين العرب ونقادهم ، فالمضمون الاجتماعي التاريخي في تبني قضايا الطبقات المسحوقة الفقيرة كان هاجس المبدعين وهذا الموقف نفسه كان المنطلق الرئيس للنقاد أيضاً⁽⁴⁾، ويُعبر روبير اسكاربيت عن هذه الجدلية بين الاعمال الادبية والنقد بقوله : ((ترى المدرسة الاجتماعية السوفيتية انه يجب النظر الى الادب في علاقته غير المنفصلة عن حياة المجتمع وفي خلفية العناصر التاريخية والاجتماعية التي تؤثر في الاديب وهذا المبدأ كان دائماً الموجه في الابحاث الادبية ، أو الموجه للادب بوصفه ظاهرة اجتماعية))⁽⁵⁾.

وقد مثل الناقد العراقي محمد مبارك في اعماله النقدية اسس الفكر الماركسي اصدق تمثيل ، وحاول تطبيق المبادئ الاساسية للفكر الجدلي الماركسي على طروحاته ومعايناته النقدية ، وفي هذا الصدد يقول محمد مبارك : ((العلاقة بين

(1) محمد الكتاني : الصراع بين القديم والجديد في الادب الحديث - ص 94 .

(2) بتول قاسم : تطور الفكر النقد الادبي في العراق منذ نشأته في العصر الحديث الى الحرب العالمية الثانية - ص 241 .

(3) نعيم اليافي : مصدر سابق - ص 56 .

(4) نعيم اليافي : مصدر سابق - ص 56 .

(5) روبير اسكاربيت : سوسيولوجيا الادب ، ترجمة امال انطوان عرموني - ص 31 .

الفلسفة والنقد متشابكة متداخلة عضوياً ومعرفياً - ابستمولوجياً . اذ ان كلا منهما يرفد الآخر بما يكتشف من قوانين ويسبر من اعراض تتمثل الظاهرة الجمالية))⁽¹⁾.

وحاول محمد مبارك تطبيق مفهوم الاغتراب أو التشيؤ الماركسي في دراسته للشاعر حسب الشيخ جعفر ، وكتب موضوعاً تحت عنوان ((حسب الشيخ جعفر ، تغريب الواقع والاغتراب عنه))⁽²⁾، وقدم محمد مبارك دراسته هذه بما يأتي: ((ان القصيدة عند حسب الشيخ جعفر لا تسلم نفسها لك بسهولة اذ انت منها بين ارتقاء وشد وتمنّع وإسفار فلا تكاد تمسك بأسبابها حتى تغلت منك))⁽³⁾.

وفي هذا التقديم يشير محمد مبارك الى عناصر العملية الادبية كلها المؤلف والنص والقارئ ، وبعدها يورد نص الشاعر موضوع التحليل :

تبدأ الذكريات

نومها المخملي الطويل

في حنيني ، وترخي عناقيدها المترعات

تحت ظل ثقيل

ويلحق الناقد على هذا النص قائلاً : ((امام تشكيل لا يمتنع عليك بل انك تشربه إيقاعاً وتحوزه حساً للوهلة الأولى ولكنه - في الوقت نفسه - لا يكشف لك عن نفسه دفعة واحدة فهذه الذكريات التي لا تبدأ نومها الطويل إلا في الحنين لا تقطع لك عما ترمي اليه من صيغة العلاقة التي تجترح بين وحدات الزمن، الفعل، فلا تقول لك شيئاً عن الماضي ، الذكرى التي لا تستريح إلا في المستقبل))⁽⁴⁾.

وفي هذا التقويم النقدي اعتمد محمد مبارك المعيارية الوصفية اذا جاز للباحث التعبير عن ذلك ، اذ يحاول الناقد ان يعطي للنص قيمة موجبة بالنسبة لمنجز الشاعر ولكن ليس من خلال المقاربة بل من خلال الوصف ، وهذا الوصف قائم

(1) محمد مبارك : الوعي الشعري - ص 80 .

(2) المصدر نفسه - ص 311 .

(3) المصدر نفسه - ص 311 .

(4) محمد مبارك : مصدر سابق - ص 312 .

على فكرة النص التي تشي بالتعرب ، وهذا ما حاول الناقد إثباته من خلال موقفه من الشاعر حيث يقول : ((ذلكم هو شأن القصيدة عند حسب الشيخ جعفر منذ (الكوز) حيث يمد حبلاً من رماد يديه ، حتى الرباعية الثالثة حيث هو الكوكب الاسود ، انها ذات طبيعة زئبقية ، فما تكاد تلتئم في الذهن حتى تنتشر .. ثم ان حسباً لا يأتينا في شعره بهوموم الذاتية ووعيه الخاص بالكون ، ولا يتقدم لنا بوضعه اللحظوي ازاء هذا الموقف او تلك العلاقة ، اذ هو ليس بشاعر غنائي فيأتينا بذاك وانما هو شاعر نازع موضوعي ورؤية فلسفية اكثر من شاعر عاطفة))⁽¹⁾.

وبقراءة هذا الموقف النقدي حاول الناقد اقامة علاقة بين المنطلقات النظرية للواقعية الاشتراكية والنص الادبي ومنتج النص ، من خلال المحاور الآتية :

1. ان النص رسالة ايديولوجية تكشف عن موقف المؤلف تجاه العالم ، وان الموقف الايديولوجي مغلف بفن خاص عبر عنه ابداع المؤلف⁽²⁾.

2. ان الفن في النص لا يمنح القارئ مضامينه كاملة ليكون مستهلكاً بعد القراءة الأولى ، بل ان رؤاه واتجاهاته ومقاصده ورسائله تتكشف في كل قراءة جديدة يحاول فيها القارئ معرفة رسالة المؤلف⁽³⁾.

3. ان الشاعر يقدم رؤاه الفلسفية ونظرته للعالم الخارجي من خلال شعره مقابل تراجع الذات واللحظة التي يعيشها وخصوصية تلك اللحظة⁽⁴⁾.

وفي هذا التقويم النقدي اقام محمد مبارك علاقة بين عناصر العملية الأدبية كلها، وذلك انطلاقاً من الموقف الماركسي للأدب . فالمؤلف ينتج النص بقوة موقفه الايديولوجي أو الثقافي أو السياسي من العالم وبوعي لرسالته ، والنص هو الوسيط الذي يعبر عن رؤى الشاعر وموقفه من العالم ، وهذا الوسيط من نوع خاص لأنه نتاج ابداع تتجدد صلاته مع القارئ من خلال تعدد قراءاته ، فهدف القارئ من وجهة

(1) المصدر نفسه - ص 312 .

(2) جورج بوليتزر : اسس الفلسفة الماركسية - ص 312 .

(3) شايف عكاشة : اتجاهات النقد المعاصر في مصر - ص 68 .

(4) محمد كامل الخطيب : مصدر سابق - القسم الثاني - ص 519.

نظر الناقد اكتشاف المضامين ، وهذا الاكتشاف هو الذي يحقق الجمالية . يقول محمد مبارك وهو يقدم قصيدة اخرى لحسب الشيخ جعفر : ((لم نجد في مجاميع الشاعر الثلاث غير الكوز في (نخلة الله) ، والكنز في (الطائر الخشبي) ، ما يمكن ان يستوي غناء ، ومع هذا ففي الكوز مثلاً ، لا تجد نفسك امام الصوت الأول للشاعر ، وانما تطرحه عليك القصيدة من فكر أو حس أو موقف ازاء صوت شمولي النزعة ، شمولي الرصد ، يتحرى بوجوده الانفعالي ونزوعه الى دفء العلاقة في اشياء الناس الصغيرة وموجوداتهم البسيطة (1).

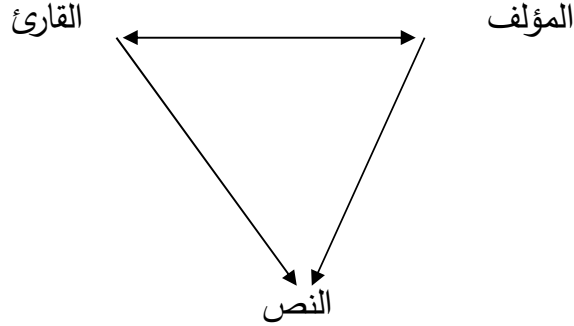
ويدلل الناقد على موقفه هذا بهذا المقطع الشعري للشاعر :

لأجس في شفتيّ رعدة وجنتيك
لأحس وهجاً في يديك
لمحاً من الماضي ، حرارة خبز أمي
وهج بسمتها الحنون
أو دفء قبلتها وهمس صلاتها في فجر عيد

لاحظ الباحث ان النمط النقدي الذي اعتمدته محمد مبارك اعتمد التقويم العام للقصيدة والاطار الفكري الشمولي قبل ان يورد النص الشعري ، ليصبح النص دليلاً لفكرة الناقد التي استلها من قراءة سابقة لفكرة شمولية عن الادب ، أو دلالة على أيديولوجية الناقد التي تبناها بموقف قبلي من الشاعر بناء على معرفة شخصية سابقة أو على موقف معين أو نص سابق لتصبح قراءة الناقد تكراراً لقراءة اخرى سابقة وتعميقاً لفكرة اخرى سابقة ، وبهذا يمكن القول ان قراءة الاتجاه الواقعي الماركسي هي قراءة مزدوجة للنصوص ، تؤمن الصلة مع اطراف أو عناصر العملية الادبية ولكن بمعادلة إضعاف إحداها وتقوية الآخر . فالمؤلف والقارئ حاضران بقوة في حين يضعف حضور النص ويقتصر وجوده على مضمونه أو فكرته أو رسالته .

(1) محمد مبارك : مصدر سابق - ص 313 .

ويمكن رسم الخطاطة الآتية على وفق نتائج التحليل النقدي المستند الى الواقعية الماركسية :



6. **السريالية** : تعد السورالية ، الوريث الفكري والثقافي للدادائية ، ويذهب عبد الرزاق الاصفر في هذا الصدد قائلاً: ((نشأت الحركة السريالية في حجر الدادائية وتفرعت عنها وخلفتها))⁽¹⁾ ، والسورالية ليست فكرة نقدية خاصة بجنس ادبي محدد بل هي ثقافة تحاول الوصول الى الشمولية من خلال تعميم فكرتها على الفن والسينما والشعر والرسم ، وترتكز هذه الثقافة على رفض كل ما هو منطقي ومتسلسل في الفكر والحياة والفن والادب⁽²⁾. وجاء في بيان السريالية تعريف لها يؤكد ان ((السريالية هي ما يمليه الفكر بعيداً عن كل مراقبة يمارسها العقل وخارجاً عن كل اهتمام جمالي واخلاقي))⁽³⁾ ويعلق عبد العزيز ابراهيم على فكرة السورالية قائلاً: ((انهم يعنون بما ليس بعقلي صادر عن اللاشعور بحيث اصبح كل من الشعر والحلم والهذيان يمثل عناصر مشتركة ، وليست الكتابة الالية التي اعتمدتها السورالية كأعمق طريقة للابداع الشعري إلا مظهراً للقطيعة الحادة العفوية بين الشاعر ونفسه الواعية))⁽⁴⁾.

(1) عبد الرزاق الاصفر : المذاهب الادبية - ص171 .

(2) ناصر الحاني : مصدر سابق - ص109 .

(3) موريس نادو : مصدر سابق - ص70-71 .

(4) عبد العزيز ابراهيم : شعرية الحداثة - ص181 .

وهذه الاستنتاجات اعتمدت على بيان السريالية الذي هاجم المدارس التي سبقته وخاصة الواقعية ، اذ وجد فيها ((ان مناوئة لكل ازدهار فكري واخلاقي))⁽¹⁾ واجهت السريالية في مرحلة دخولها الى الأدب العربي مواقف سلبية من قبل بعض النقاد العرب ، في حين وجد فيها آخرون ضالتهم التي يبحثون عنها . فالشاعر سعيد عقل جرب كتابة القصيدة السورية وسط اتجاه رافض لتوجهاتها الشعرية⁽²⁾ اذ يقول في احدى قصائده : ((تعمر الاوراق ، ضوء اصبعك ، باجفانك ضميني ، ومزهريات الزوايا ورّدت))⁽³⁾.

ويذهب سامي مهدي الى ان مرحلة الستينيات في العراق شهدت ظهور شعراء ومتقنين تبنوا السريالية في الشعر والثقافة⁽⁴⁾.

ومن الشعراء الذين حاولوا كتابة قصائد على وفق الاتجاه السوريالي الشاعر عبد الرحمن طهmazي الذي كتب نصاً كان التقويم النقدي له من قبل مثقفي وادباء مرحلة الستينيات انه ممثل للاتجاه السوريالي في الابداع . وقبل ان يشرع الباحث بمعاينة النص يورده لكي تكون التطبيقات والمدخلات اكثر وضوحاً في هذا الاتجاه يقول النص:

(مسبحة التاج من الرغبة لا ألقى اليها الفراغ / ولا أوافيها على طوعها / لما توليت ابتلاء السلام / وجاز لي ان اسكن اليباب بعد الطواف / ما اجتمعت لي قوة الفائض عند المضيق / اسرج الأ لطاف لي دائن / وفي جوار الامن من إمرأتي / أجمع الساعات حقد النساء)⁽⁵⁾.

(1) موريس نادو : مصدر سابق - ص 68 .

(2) بدوي طبانة : مصدر سابق - ص 406 .

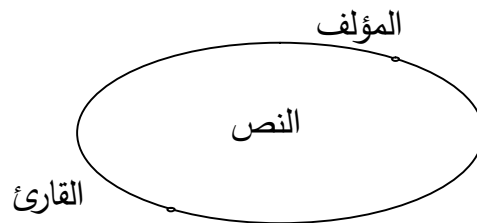
(3) وديع فلسطين : قضايا الفكر في الادب المعاصر - ص 6 .

(4) سامي مهدي : مصدر سابق - ص 289 .

(5). سامي مهدي : مصدر سابق - ص 288 .

ان هذا النمط من الشعر يمثل في المناهج الحديثة انزياحاً تاماً في اللغة⁽¹⁾ ولهذا يمكن ان يوصف انه تعبير عن هذيان أو جنون ، وهذا ما تريده السورالية ، ولكن هذه الارادة اصطدمت بمواقف مثقفين وادباء ومفكرين في ستينيات القرن العشرين في الوطن العربي فمنهم من وجد فيها (موضة تقليد الاوربيين) ، وانها ليست اكثر من الركض للتقليد الآلي لما تنتجه الثقافة الغربية ومنهم من وجد فيها تطوراً أدبياً⁽²⁾.

وحاول الباحث إدراك الآلية الخاصة بقراءة هذا النص على وفق عناصر العملية الادبية ، فوجد ان العناصر موجودة جميعها (النص ، المؤلف ، القارئ) ، ولكن حضورها التأثيري في القراءة غير منتظم ، لأن النص غير منتظم في سياقاته وعلاقاته ، وان أثر الشاعر الذي جعل الانزياح تاماً في النص غير منضبط بآلية محددة ، كما ان قراءة النص لا تتعدد على وفق تأويلات محددة ، بل تتعدد على وفق العلاقة الذهنية الشعورية اللحظوية بين القارئ والنص ، الامر الذي جعل انتاج آلية خاصة للنمط السورالي في الفن والادب عملية غير دقيقة ، إذ يمكن ان يلغى القارئ بوصف النص مرتبطاً كلياً بلا شعور المؤلف ويمكن ان يلغى المؤلف بوصف النص رسالة الى القارئ من اللاشعور واللاوعي وليس من مرسل يضع الرسالة هدفاً. وعلى هذا الاساس يرى الباحث ان العلاقة بين عناصر العملية الادبية في هذا النمط من الكتابة يكون على النحو الآتي:



وهذه الخطاطة تشير الى ان المتحقق وجودياً هو النص ، لذلك فإنه يعد مركزاً في حين يتحرك عنصراً (المؤلف القارئ) على وفق قراءات أو مدركات الناقد

(1). عبد العزيز ابراهيم : شعرية الحداثة - ص113 .

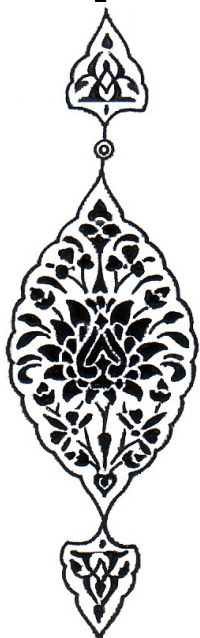
(2). سامي مهدي : مصدر سابق - ص289 .

في علاقته مع النص الأمر الذي يجعل الخطاطة تتشكل على وفق وجود المركز الذي يدور حوله عنصرا العملية الأدبية ، وهذا الدوران ناتج من عدم ثباتهما .

ان ما ترشح عن هذا الفصل يُشير الى سيادة موقع المؤلف في منطلقات التحليل المعتمد على التيارات الأدبية اتجاهاً لإجراءاته النقدية ، وهذه السيادة تحققت أيضاً في اجراءات النقد الموضوعي وكانت واضحة في الاجراءات التي غيّب فيها النقد ، النص الشعري .

وظل موقع المؤلف هو السائد في معظم عمليات النقد النشوئية الذي يبحث في المؤثرات الخارجية التي تحيط بالمؤلف ، وهذا بالضرورة يعني ان منطلق التحليل لابد ان يكون المؤلف .

الفصل الثاني



الفصل الثاني

النقد النشوي

المبحث الأول : النقد التاريخي

درس النقاد العرب النصوص الشعرية العربية في ضوء المنهج التاريخي ويعد الدكتور طه حسين من رواد النقد العربي في استخدامه لأدوات ومقولات هذا المنهج ، ففي كتابه (حديث الاربعاء) (*) المكون من ثلاثة أجزاء خصصها لدراسة الادب العربي من الجاهلية الى العصر الحديث ، كان التسلسل التاريخي في سياقه الزمني واضحاً في الدراسة ، إذ خصص الجزء الأول للشعر الجاهلي وصدر الاسلام ، والجزء الثاني للعصر العباسي ، أما الجزء الثالث فقد خصصه للادب الحديث ، ويذهب الناقد المغربي محمد أيت العميم الى ان ((هذا الترتيب يوضح رغبة طه حسين في دراسته الادب العربي على وفق المنهج التاريخي)) (1).

وإذا كانت دراسة الدكتور طه حسين للادب العربي قد أهتمت بالظروف الموضوعية والتاريخية التي أحاطت بالشعراء ، إلا أن دراسته للمتنبّي جعلته يعتمد النص أساساً لدراسة حياة هذا الشاعر ((إذ تتبع حياته من خلال استقراءه لأشعاره باحثاً عن الاشارات التي من شأنها مساعدته في تركيب حياته وترتيب تطورها)) (2).

واعتماد النص في دراسة طه حسين لحياة المتنبّي أدخلت منهج النقد التاريخي في الدراسات العربية في اشكالات اسبقية المؤلف أو الظروف المحيطة بالمؤلف أو النص ، ولحل هذا الاشكال عاد الباحث الى المقولات الاساسية للمنهج التاريخي محاولاً استقراء النمط الذي يمكن في ضوءه اختيار النصوص النقدية لتصنيفها على انها استخدمت مقولات المنهج التاريخي .

(*) أطلق طه حسين على محاضراته اسم (حديث الاربعاء) على غرار ما قام به سانت بيف عندما أطلق على دروسه أحاديث الاثنين.

(1) محمد أيت العميم : المتنبّي الروح الفلقة والترحال الابدي - ص 41 .

(2) المصدر نفسه - ص 63 .

تذهب المقولات الأساسية لهذا المنهج انه يقوم على ((دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي اليه الادب ، ويتخذ منها وسيلة أو طريقاً لفهم الادب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغوامضه))⁽¹⁾. وفي هذا التعريف هناك علاقة بين الموضوعي والنصي من دون ان يكون للشاعر ، المؤلف) حضوراً فيه .

وفي تعريف آخر فإن المنهج التاريخي يعني ، ((دراسة الاديب بمعرفة العصر الذي عاش فيه والاحداث العامة والخاصة التي مرت به ودراسة النص بادراك حياة ذلك الاديب وسيرته والظروف التي أثرت فيه))⁽²⁾.

وفي هذا التعريف هناك علاقة ثلاثية بين المؤلف والنص والظروف الموضوعية التي عاشها المؤلف ، وهذا يعني ان هناك توسعاً في دراسة هذا المنهج سواء أكان للنص أم للمؤلف أم للظروف الموضوعية التي أحاطت بالمؤلف ودرس الدكتور فائق مصطفى والدكتور عبد الرضا علي هذا الاختلاف محللين اسبابه بذهابهم الى ان ((للتاريخية معنيان عام وخاص ، اما العام فيعني ان ننظر الى الفرد في علاقاته بالتطور البشري ، والى الادب والحركات الادبية تبعاً للتطور الاجتماعي والسياسي الديني ، ويرتبط هذا المعنى للتاريخية بالفلسفة أكثر منه بالادب والنقد ، وأما الخاص فيعني يرتبط الحدث بزمن ، ومن ثم تقسيم الادب الى عصور وصفات كل ادب من كل عصر وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر في منحاه السياسي الغالب ، وهذا المعنى هو المقصود هنا من التاريخي))⁽³⁾.

ويعزو محمد ايت العميم هذا الاختلاف في دراسات المنهج التاريخي الى اختلاف وجهات نظر مؤسسي أو رواد هذا المنهج (سانت بيف وتين وبرونيتير ولانسون) ، اذ عاش كل منهم في ظروف مختلفة عن ظروف الآخر ، الامر الذي أدى الى اختلاف طريقة معاينتهم لعلاقة النص بالمبدع والتاريخ يقول العميم في هذا

(1) عبد الرضا علي - فائق مصطفى : - مصدر سابق - ص 165 .

(2) داود سلوم وعناد غزوان وجلال الخياط : تاريخ النقد الادبي - 216.

(3) فائق مصطفى - عبد الرضا علي : مصدر سابق - ص 195 .

الصدد: ((فاذا كان سانت بيف يختلف عن تين وتين يغاير برونيتير أو لانسون فان ذلك مرده الى ان الرؤية النقدية عندهم مشروطة بالسياق التاريخي الذي تبلورت فيه رؤاهم النقدية ، ناهيك عن النزعة الحوارية والسجالية بين هؤلاء النقاد))⁽¹⁾.
أما الدكتور مرشد الزبيدي فيؤكد بطريقة أخرى اختلاف مدخلات المنهج التاريخي .

في اشارته الى ان ما أثير بشأن ثورة طه حسين على هذا المنهج ليست صحيحة بقوله: ((وتوهم ماهر حسن فهمي اعتماداً على سيد قطب ، ان طه حسين ثار على المذهب التاريخي في كتابه (في الادب الجاهلي) ، والحقيقة ليست كذلك اذ رفض طه حسين ، النزعة العلمية الصرف الموجودة في المنهج التاريخي كما جاءت عند تين وسانت بيف وبرونيتير وطالب بنزعة وسط تقع بين العلم والفن))⁽²⁾.
وأثرت هذه القراءات للمنهج التاريخي في النقد العربي الحديث والمعاصر اذ استخدم النقاد لدراسة العصور التاريخية ودراسة اثر هذه العصور في تكوين نصوص الادباء كما درسوا شخصيات المبدعين العرب من خلال ابداعهم والظروف التي احاطت بهم ، وكما في الامثلة الآتية :
1. الأثر التاريخي في الأدب :

درس الدكتور محمد توتنجي الاتجاهات الشعرية في بلاد الشام في العهد العثماني في ضوء معطيات ومقولات المنهج التاريخي ، وفي مقدمة مؤلفه اشار الدكتور توتنجي قائلاً: ((ونحن حين ندرس عصرأ أدبياً ما نقدم له باطار عام بنفس الاوضاع العامة للعصر ليكون أرضية نبني عليها دراستنا الادبية والنقدية لتدرك العوامل البيئية المؤثرة في الادب فحتى نفهم الادب الجاهلي لابد لنا من دراسة عامة لعصره))⁽³⁾.

(1) محمد ايت العميم : مصدر سابق - ص 43 .

(2) مرشد الزبيدي : اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق - ص 29 .

(3) محمد توتنجي : الاتجاهات الشعرية في بلاد الشام في العهد العثماني - ص 9 .

وهذا التقديم يعني ان الناقد لابد له ان يبدأ من العام (الظروف الموضوعية تاريخياً) لينتقل الى التشكيل الخاص (الادب) يعتمد بدوره على وحدات اصغر تنتمي اليه وتشكله وهم (ادباء ذلك العصر) ، وهذه الآلية تعد الدليل الأولي للقارئ في دراسة الاتجاهات الادبية في بلاد الشام ، وعلى وفق الخطاطة الآتية :

الزمن ← الأدب ← الأدباء

ولكي يحقق الدكتور توتنجي في دراسته تفاصيل هذه الآلية درس في تمهيده تاريخ العثمانيين واصولهم واسباب توسعهم في آسيا الوسطى ووصولهم الى البلاد العربية ، اما الفصل الأول فدرس فيه الوضع السياسي في بلاد الشام مستقيماً من الوثائق التاريخية ومن الوثائق الأدبية (كالشعار والسير) ، ففي اشارته الى وجود نكبات حلت بالمجتمع في العهد العثماني ، قال توتنجي : ((وقد حل بالمجتمع نكبات وطواعين فرقت الناس . فقد ذكر البديري انه يخرج من كل باب من ابواب دمشق ممن مات مطعوناً في كل يوم نحو من ألف جنازة . قال الشيخ الغزي في طاعون 980هـ:

عام الثمانين بغازي الوري

بجيش طاعون شديد الغلظ

قد سلب الرحمة من قلبه

وكيف لا والعام قد جاء فظ⁽¹⁾.

وفي هذه الاشارة هناك وثيقتان استخدمهما الناقد لدراسة احوال هذا العصر ، الأولى وثيقة (البديري) عن تاريخ الشام والثانية قصيدة الشاعر (محمد الغزي) ، ومن خلال هاتين الوثيقتين توصل توتنجي للظلم الذي عاناه اهل الشام من العثمانيين بقوله : ((وقد لقي اهل الشام ظلم الولاة ، وظلم الجند ، وشقاء الديار بصغار الامراء ، وصبروا وجابهوا ، وقتلوا ، وقتل منهم ، كل ذلك ليعبروا عن رفضهم للظلم ، اذ نظم الشعراء ، وألف الناشرون في ذلك))⁽²⁾.

(1) المصدر نفسه - 57 .

(2) محمد توتنجي : مصدر سابق - ص 94 .

كما درس الدكتور توتنجي لغة العصر واثرها في الشعر والحالة النفسية التي اسهمت بتراجع الابداع في العهد العثماني والظروف المحيطة بالشاعر والتي جعلته يتراجع الى الماضي محاولاً تقليد من سبقه بقوله: ((فلا جرم ان الحكم الاعتباطي ، وبُعد الحاكم عن دائرة الارض العربية ، والضرائب الفادحة ، والتدهور الاقتصادي ، والانهيال الاجتماعي ، وانتشار الامية عوامل لا تغري الشاعر بالابتكار الشخصي في الشعر وفي غير الشعر ، ولكنها لا تمنعه من ان يعبر عن آلمه بوجودها))⁽¹⁾. وهنا يقرر الدكتور التوتنجي أن العام (الظروف والعوامل المحيطة بالشاعر) ، أثرت في الخاص وجعلته ينساق الى مشكلاتها واشكالاتها مؤكداً ربطه القصيدة بالتاريخ .

ومع هذا التراجع في الابداع كما ذهب الدكتور التوتنجي هناك تطور مقابل في شعر الحنين الى الماضي ، والماضي هنا يمثل الوطن والمدينة والمقربين والتاريخ ويضرب مثلاً لذلك في الأبيات الآتية :

لهفي على زمنٍ قضيته جذاً

مسرلاً ببرود العزّ والنعم

مضى كأن لم يكن ذلك الزمان أتى

حتى كأني به في غفلة الحلم

ما أثمرت لي ليااليه التي سلفت

بلدة العيش الآ زفرة الندم

كما إزدهر شعر المديح بسبب تهافت الشعراء للحصول على عطايا الامراء العثمانيين ، وقد عبر أنيس مقدسي عن هذه الحقيقة بقوله: ((هناك كثير من القصائد والمقالات التي تدور على عظمة الدولة ومدح سلاطينها ورجالها))⁽²⁾.

ويستشهد بهذه الابيات لشاعر اسمه عبد العزيز :

للدولة العليا على ومأثر يشدو بها يوم الفخار الأثر

(1) المصدر نفسه - ص 75 .

(2) أنيس مقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث - ص 21 .

ساست ممالك ليس لعلم حدها ولغاتهما الآ العليم القادر
سر حيث شئت من البلاد فلا ترى الآ النعيم وما اشتهاه الناظر

وبين ازدهار شعر المديح وشعر الحنين يتوصل الدكتور توتنجي الى سمات العهد العثماني الادبية وموقف الشعراء على ذلك بعهد مستشهداً بآبيات من قصائدهم بقوله: ((لم يقتصر الشعر في العهد العثماني في مجالاته واغراضه على حدود وظيفة ، فكان صورة لواقعهم ومساراتهم ، لكنه لم يبدع ذلك الابداع المنشود))⁽¹⁾.

ولاحظ الباحث ان الناقد أو أوغل في وصف تفاصيل العهد العثماني اذ درس العادات والتقاليد والموقف من المبتكرات الجديدة بما فيها الموقف من التدخين ، هذا فضلاً عن وصفهم للعمامة والثوب والحذاء ، بقوله: ((وحظي حذاؤهم بكثير من الاوصاف ، ومالت اوصافهم الفكهة الى صور الاهتراء والضياع فقد كتب زين الدين الاشعار في قطعة الى بعض صحبه يعزيه بضياع نعله فقال :

تعزّ أخي ان كنت حمله له عقل

ولا تبد احزاناً اذا ذهب نعل))⁽²⁾.

وبسيادة الوقائع التاريخية على الجانب الفتي في شعر العهد العثماني في بلاد الشام اضاع الدكتور توتنجي فرصة تحليل شخصية المؤلف أو العوامل المؤثرة في انتاجه الشعري بشكل واف مثلما اضاع دراسته النص الشعري واستقراء ما فيه من طاقات ابداعية وموضوعية يمكن لها ان تفتح كثيراً من مغاليق ذلك العهد المدروس. ومن الدراسات الاخرى التي اعتمدت المنهج التاريخي منطلقاً لاجراءاتها دراسة الناقد عبد الجبار داود البصري للشاعر بدر شاكر السياب في كتابه (الطريق الى جيكور) ، والذي يبدأ فيه بدراسة بواكير التكوين الثقافي والفكري للسياب ، بقوله: ((بالرغم من بدائية الشعر وعدم نضجه في المرحلة الاولى من سيرة الشاعر فان دراسة هذا الشعر تكتسب اهمية لانها التربة التي تحوي بذور عبقريته))⁽³⁾.

(1) محمد التوتنجي : مصدر سابق - ص 517 .

(2) المصدر نفسه - ص 447 .

(3) عبد الجبار داود البصري : الطريق الى جيكور - ص 11 .

بعدها يسرد الناقد سيرة السياب وكتابتة القصائد الاولى والدواوين الاولى محلاً الظروف الموضوعية التي أدت الى كتابة الشاعر قصائده في الاربعينيات ، يقول البصري في هذا الصدد: ((كان الزمان الذي انتج هذه القصائد زماناً رومانسياً يتقلب على مهاد الاحلام ويسبح في الاضواء والعمور وتتلا في فصائه الشعري مدرستا المهجر وابولو))⁽¹⁾.

وبعد هذا التوثيق للحياة الادبية العامة في مدينة البصرة حيث عاش السياب أغلب سنواته فيها ، يحلل الناقد الظرف الموضوعي (المكان) الخاص في حياة السياب وهي مدينة (ابو الخصيب) فيصفها قائلاً : ((اما ابو الخصيب المدينة التي احتضنت السياب صبياً وشاباً فكانت في هذا الزمان من اجمل الاماكن الطبيعية في محافظة البصرة ، تقع على ضفة شط العرب وتتقسم الى مجموعة احياء يلتف كل منها بغابة من بساتين النخل والكروم والتين))⁽²⁾.

وبعد دراسة المكان الذي عاش فيه السياب ، ينتقل الناقد الى تحليل الحالة النفسية التي مرّ بها السياب في طفولته وصباه أو التكوين النفسي للسياب فيقول: ((وأكثر من هذا وذاك كان الموضوع الطبيعي في بواكير السياب يتلون بلون حالته النفسية فاذا كان حزيناً اشاع الحزن في كل عنصر من عناصره ، واذا كان فرحاً افرغ الالوان من دلالتها وملأها بدلالة تناسب هذا الفرح))⁽³⁾.

وفي هذا التحليل أكمل الناقد اسس المنهج التاريخي في دراسته للسياب حيث اقام علاقة بين الزمان والمكان والحالة النفسية التي اسهمت بتوجيه قصيدة الشاعر ، وهذه الثلاثية تتبع المؤلف في المنهج التاريخي وتكشف عن الغموض الذي يلف النص من وجهة النظر التاريخية ، ويذهب الدكتور علي جواد الطاهر في الى توضيح علاقة الناقد بالتاريخ قائلاً: ((ويقضي هذا ان يحدد الناقد - منذ البداية- علاقته بالتاريخ . هو ناقد له المؤهلات اللازمة صميم عمله النص الادبي بما فيه

(1) المصدر نفسه - ص 12 .

(2) المصدر نفسه - ص 12.

(3) عبد الجبار داود البصري : مصدر سابق - ص 14 .

من حياة العواطف ، وهو يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي وإدراك ، ما خبأه الزمن وراء حروفه⁽¹⁾.

ولكي يقوم البصري باستجلاء النص السيابي درس التسلسل الزمني لقصائد السياب معتمداً الظروف التاريخية التي أسهمت بولادة بعض نصوص السياب ، وعلى النحو الآتي :

وجد الناقد ان قصائد السياب تنقسم على خمسة أنواع هي :

1. النص الشعري الرومانسي : (80) قصيدة بين عام 1941 لغاية عام 1948م

2. النص الشعري النضالي : وتداخل مع النص الرومانسي (23) قصيدة من عام 1946 الى عام 1954م .

3. النص الشعري التموزي : (44) قصيدة ، وذلك من عام 1955 الى عام 1963م .

4. النص الشعري الاخباري : (80) قصيدة ويمتد من عام 1962 الى عام 1964م .

وبعد ان يشرع الناقد بتحليل أمثلة من كل قسم من اقسام تطور القصيدة عند السياب يتوصل الى مجموعة من الاستنتاجات ، منها ان النص الشعري التموزي هو ((بطاقة دخول السياب الى الشعر الحديث والسبب في ذلك يعود الى الجرأة في استخدام الميثولوجيا الاغريقية فقد وردت في شعره الفاظ ، سيزيف ، ترسيس ، ميدوزا ، غنيميد ، اولمبا ، زيوس ، اوديب ...))⁽²⁾.

كما يعود الى تأثر السياب بالشاعر ت.س ، اليوت وأديث ستويل ، والى استخدامه الرمز المسيحي ، اذ أكثر من ذكر المسيح والصلب وما هو من

(1) علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي - ص 398 .

(2) عبد الجبار داود البصري : مصدر سابق - ص 153 .

خصوصيات العقيدة المسيحية ، هذا فضلاً عن خروجه على الموروث الشعري أو القصيدة الاصولية .

ولاحظ الباحث ان هذا التحليل النظري أنطلق من العام واتجه الى الخاص ويتمثل الخاص في قراءة عبد الجبار داود البصري التاريخية في الشاعر ومن ثم في النص ذاته ، وكان العام قد مثل الظروف الموضوعية المحيطة بالشاعر ، وعلى وفق الخطاآت الآتية :

الظروف الموضوعية ← التشكل الذاتي ← التشكل الابداعي

ويجد الباحث انه من المفيد تسليط الضوء على تحليل تطبيقي على قصائد السياب ، وتنتمي هذه القصيدة الى ما أطلق عليها البصري (القصائد السريرية) ، أي القصائد التي كتبها السياب بعد عام 1962م ونشرها في أربع مجموعات هي (المعبد الغريق) و (منزل الاقنان) و(شناشيل إبنة الجلي) و (اقبال).

وحين ينتقي البصري قصيدة للسياب لدراستها على وفق المنهج التاريخي يبدأ من العام الذي يؤطر مضمون القصيدة لينتقل بعد ذلك الى الخاص ، وهكذا يقدم قصيدة (مدينة بلا مطر) قائلاً: ((وفي قصيدة مدينة بلا مطر يبدو الجو حاراً شديد الحرارة دون لهيب ، وسبب ذلك هو موت تموز الذي قتلته عشتار فظلت مجامر الفخار خاوية ، وتوجه الجميع بالدعاء اليها كأن كل حناجر القصب في المستنقعات تناديه ولكنها لاتأبه بدعاء اهل بابل)) (1).

ثم يورد الناقد هذا المقطع من القصيدة :

سمعت نشيجاً ورأيت كيف تموت .. فاسقينا

تموت ، وانت ، وأسفاه قاسية بلا رحمة

فيا آباءنا من يفتدنا ؟ من سيحيينا

ومن سيموت ، يؤلم لحمه فينا(2)

(1) عبد الجبار داود البصري : مصدر سابق - ص 69 .

(2) بدر شاكر السياب : المجموعة الكاملة - ص 490 .

وبعد هذا المقطع ينتقل البصري من العام الى الخاص ، محاولاً قراءة رموز النص ودلالاتها ، فيبدأ بفكرة (الموت) في القصيدة ويقول : ((والموت في هذه القصيدة يقترن بالحيوان المفترس ، فهو أسد ذو شدة اردد عيناه تقدحان الشرر))⁽¹⁾. وبعد ان يناقش رموز القصيدة ينتقل البصري الى طبيعة العلاقات التي تحكم نسيج النص اللغوي ، والخصائص الفنية لهذا النسيج بقوله: ((ويبدو لي ان أبرز ما في هذه الاغاني من الظواهر الفنية توظيف الجملة الاعتراضية لتغدو اهم آليات البناء ، فهي تفكك السرد الشعري وتدس الحوار بين مقاطع القصيدة ، وتسمح للشاعر ولشخص القصيدة بالتداخل في سياق السرد))⁽²⁾.

ان قراءة عبد الجبار داود البصري التاريخية في كتابه الطريق الى جيکور كانت انموذجاً ثانياً للقراءة التاريخية التي تهدف الى استثمار المعطى التاريخي والموضوعي في دراسة حياة الشاعر من ثم دراسة النص وبذلك حقق البصري عملية لانتقال من العام الى الخاص ، أي من التاريخي الى النص على وفق معطيات الظروف الموضوعية التي احاطت بالشاعر والظرف التاريخي المتمثل بالزمان في ثلاثية (الزمان ، المكان ، الظروف الموضوعية) .

وهناك اتجاه ثالث في القراءة التاريخية على وفق المنهج التاريخي وتستند هذه القراءة الى معطيات النصوص لفهم وادراك الظروف الموضوعية التي أحاطت بالشاعر وظروف انتاج النص .

ودرس الدكتور عبد الله الحامد الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية في ضوء المنهج التاريخي ، مقدماً دراسته على النحو الآتي : ((انجزت هذه الفصول ، وهي دراسة تاريخية تحليلية ، تناولت فيها تاريخ الشعر))⁽³⁾. وبدأ الدكتور الحامد هذه الدراسة منطلقاً من العام (الظروف التاريخية والموضوعية) التي أثرت في تشكل الاجيال الشعرية في المملكة العربية السعودية ،

(1) عبد الجبار داود البصري : مصدر سابق - ص 70 .

(2) المصدر نفسه - ص 70 .

(3) عبد الله الحامد : في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية - ص 6 .

وبهذا اقام الحامد علاقة بين (الموضوعي) من الجانب التاريخي (والعام) في تكوّن الجيل الشعري ، ومن العام (الجيل الشعري) ، انتقل لدراسة خصائص هذا الجيل وكيفية استخدامه الفن الذي جعل من هذا الاستخدام عاملاً مشتركاً يسهم بصيرورة الجيل الشعري ، يقول الحامد في هذا الصدد : ((تناولت التيارات الادبية التي عبّر بها الشعراء ، فوجدتها ثلاثة تيارات واسعة ، فمن الشعراء من غلا المحافظة على نهج الشعراء الاوائل ، غير مصغ لما جدّ في الحياة المعاصرة من تغيير تطلب تغيير الشعر . ومنهم من امعن في مواضع وقلد شعر المعاصرين ، أو الشعر الغربي في مواضع اخر ، ومنهم من ارتجح بين هؤلاء ، واولئك فضل مشدوداً الى عمود الشعر القديم)) (1).

ان هذه الخصائص الادبية في نظر الدكتور الحامد تعود في اسبابها الى العوامل التاريخية والموضوعية المحيطة بالادباء انفسهم فالجيل الاول في دراسة الحامد هو نتاج التحولات التي حدثت في الجزيرة العربية اثناء الحرب العالمية الاولى وما بعدها ، اما الجيل الثاني فهو نتاج التحولات التي حدثت في الحرب العالمية الثانية والسنوات التي اعقبتها وحين يصف الحامد هذا الجيل يقول : ((هم الذين بدأوا حياتهم الشعرية وفي اذانهم صدى القنابل الذرية التي القيت على هيروشيما ونجراكي وشبوا على فصول المأساة الفلسطينية)) (2).

اما الجيل الثالث فهو الجيل الذي نشأ ومأساة فلسطين قائمة بقول الحامد : ((انهم اكثر التصاقاً بالسياسة عن سابقهم ، فهم الذين ولدوا قبل واثناء اعوام النكبة الاولى لفلسطين عام 1949م ، فوعت طفولتهم وشهد صباهم قرع طبول الحرب المججلة)) (3).

وفي ضوء هذه التحديدات التاريخية ينتقل الحامد الى دراسة الخصائص الفنية في الشعر لكل جيل من الاجيال ، ويعرض عدداً من المقاطع الشعرية ، محلاً اياها

(1) المصدر نفسه - ص 6 .

(2) عبد الله الحامد : مصدر سابق - ص 18 .

(3) المصدر نفسه - ص 23 .

في ضوء الظروف التاريخية التي نظمت فيها القصائد ، ويقدم الحامد هذه القصيدة للشاعر العمودي يقول فيها⁽¹⁾:

ياشباب الحجاز هيا الى الاصاح نسعى تحمساً واعتزاما
ياشباب الحجاز بالعمل المنتسبح تحيا وتخلق الاقواما
آن ان ندرأ الجهالة غناانها اصبحت شناراً وذاما

ويعلق الحامد على هذه الابيات قائلاً: ((هم أكثر شعرائنا حديثاً عن الشباب والامة ، يدعون الى النهل من حياض التعليم ، ويدعون الشباب الى التقدم والانفتاح ، والتسلح بسلاح الحياة الجديدة : الثقافة والعلم))⁽²⁾.

ومن الجيل الثاني عرض الحامد هذا الانموذج الشعري الذي يقول :

إذا خفقت ريح الصبا بعد هجعةتخيّلها قلبي رسول هواها
وأبصرها في الروض، روضة ناظرفتبدو لقلبي عند ذاك رؤاها
والمحها في الزهر والزهر يانغما حسب عبق الزهر عرف شذاها⁽³⁾

ويحلل الحامد هذه القصيدة بقوله : ((جزالة وفخامة اعرابية ، تنقل الرقة الى ما لم تخلق له ، انها الصراع بين القديم والجديد في حنايا الشعر ، يعتمل ويدور فيمعن في الاختفاء والانزواء ، ثم ينطلق من عقالة من بؤرة اللاشعور))⁽⁴⁾.

اما الجيل الثالث فينتقي الحامد منه هذا المقطع الشعري :

كما يعرفون الليالي الحبالى وما قد يلدن
وان الرماح ابت ان تلين - اذ ما اجتمعن
وان قصيراً لأمر اطاح قصير بأنفه
وقالوا اجل ان انفك منك ولو كان اجدع⁽¹⁾.

(1) محمد سرور الصبان : ادب الحجاز - ص 82 .

(2) عبد الله الحامد : مصدر سابق - ص 13 .

(3) عبد الرحمن العيد : الادب في الخليج - ص 61 .

(4) عبد الله الحامد : مصدر سابق - ص 64 .

ويلق الحامد على شعر الجيل الثالث بقوله: ((وشاع في شعرهم استخدام الرموز والاحداث والوقائع التاريخية ، وحياناً الاساطير))⁽²⁾.

ولاحظ الباحث ان القراءات الثلاث التي تم استعراضها في هذا المبحث انتمت جميعها الى المؤلف سواء أكان ذلك بشكل مباشر أم غير مباشر ، فدراسة الظروف التاريخية التي احاطت بالقصيدة لا يمكن لها ان تعمل في مجال النص وحده لان تلك الظروف هي مجموعة المؤثرات الزمانية في المؤلف نفسه ، والمؤثرات المكانية أيضاً ، واذا كانت المؤثرات المكانية تعني الظروف الموضوعية ، فان دراسة الظروف الموضوعية التي اسهمت بولادة النص الشعري لابد وان تدرس التأثيرات التي اصاب المبدع ودفعته لانتاج النص الابداعي ، أما اذ درست الظروف الموضوعية والتاريخية وأثر تلك الظروف على المبدع بشكل مباشر ، فان المؤلف يتقدم بالضرورة على غيره من عناصر العملية الادبية ، وهذا ما لاحظته الباحثة في دراسة عبد الجبار داود البصري ، التي التقى فيها مع مذهب لانسون الذي يدرس الفن وتاريخ مبدع الفن بقوله: ((مادتنا هي المؤلفات التي امامنا والتي تؤثر فينا كما كانت تؤثر في أول جمهور عرفها وفي هذا قيمة لنا وخطر علينا وهي بعد حالة خاصة يجب ان تلاقيها وسائل خاصة في منهجنا نحن ندرس تاريخ النفس الانسانية والحضارة القومية))⁽³⁾، اما دراسة الدكتور الحامد ، فانها ربطت بين الظروف التاريخية والموضوعية والجيل الشعري الذي يعني استخدام نمط معين من انماط النظم الشعري يكون قاسماً مشتركاً بين النصوص المختلفة ، وفي هذا المذهب من التحليل هناك اسبقية للمؤلف ايضاً تستند الى اثر العوامل التاريخية والموضوعية في تكوين الرؤية الشعرية المشتركة ، وقد سلسل الدكتور الحامد دراسته التاريخية بطريقة منطقية من الاقدم الى الاحداث ليوضح مستوى التطورات التي حدثت في بناء القصيدة نفسها ، وهذا النمط في الاستخدام شائع في الدراسات التاريخية اذ ، ((تطبق

(1) مسافر احمد الصالح : عندما يسقط العران - ص 56 .

(2) عبد الله الحامد : مصدر سابق - ص 24 .

(3) كارلوني وفيللو : تطور النقد الادبي في العصر الحديث - ترجمة جورج سعيد - ص 78 .

على الادب اساليب التاريخ العادية : تتميز الحقبات ، وتتحقق نزاعاتها ، اظهر
تسلسل الوقائع وضع جدول بكل حقبة او لكل لون ادبي في فترة معينة ... ربط
الوقائع الادبية بحقائق التاريخ الاخرى ، وباختصار تقديم الادب في ديمومته
واستمراره الحي ، وجعلنا نشعر بمؤلفات الماضي القديم او الحديث كأننا نعيش في
زمن ظهورها)) (1).

(1) لانسون : منهج البحث في الادب - ترجمة محمد مندور - ص 20 .

المبحث الثاني : النقد الأيديولوجي الاجتماعي

دخل موضوع ربط الاتجاه الاجتماعي في النقد بالاتجاه الإيديولوجي مرحلة الجدل لاثبات صحة ارتباط هذين الاتجاهين أو عدم ارتباطهما ، وتشير المقولات الأساسية للاتجاه الاجتماعي في النقد ، انه ((يؤكد الدلالة الاجتماعية للادب والفن ، وبيان الصلة بين الاثر الادبي والمجتمع الذي انتجه ، وهو في تفسيره وتقييمه للآثار الادبية يصدر عن هذه الدلالة الاجتماعية))⁽¹⁾، ويذهب الدكتور علي جواد الطاهر ان هذا النقد يعد أول علامات النقد الحديث لانه تمرد على القاعدة في تخطئتها ((ثم في بيان الصلة بين النص والمجتمع الذي ينشأ فيه))⁽²⁾.

اما النقد الايديولوجي ، فان مقولاته الأساسية لاختلف كثيراً عن مقولات النقد الاجتماعي باستثناء تلك الابعاد الفكرية التي ترى ان الادب الذي هو تمثيل للبنى القوفية في المجتمع هو في نهاية المطاف -جزء من البنى الاقتصادية والاجتماعية))⁽³⁾.

ولكن هذا الاختلاف بين المنهجين حمل معه وجهات نظر مختلفة منها ما يذهب الى وجود حدود فاصلة بين النقد الاجتماعي والايديولوجي وان الايديولوجي اساء للاجتماعي وهو رأي احمد المديني في كتابه الادب المغربي الحديث ، اما الدكتور حبيب مونسى فيرى ان لكل اتجاه من النقد اسسه وشروطه التي تنظم عمله ، ويرى الباحث ان فصل النقد الاجتماعي عن النقد الايديولوجي لا يمنح الناقد حرية في قراءة النص الادبي ويجعله اسير المقولات والاسس التي يعتمد عليها كل اتجاه نقدي ، ولهذا عمد النقاد والباحثون ومؤرخو الادب الى ربط المنهج الاجتماعي بالايديولوجي ومنهم الدكتور علي جواد الطاهر اذ يقول : ((ويرتبط النقد الاجتماعي بدعوات اصلاحية او ثورية تكون الاشتراكية - مهما يكن نوعها - مادة خصبة فيها

(1) فائق مصطفى - عبد الرضا علي : مصدر سابق - ص 175 .

(2) علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الادبي - ص 404 .

(3) ابراهيم محمود خليل : مصدر سابق - ص 68

، ومن ذلك الاشتراكية التي عرفتھا فرنسا⁽¹⁾. وهاجم بوريس بورسوف علم الاجتماع ، السوقي الذي يبتعد عن المضمون الايديولوجي الداعي للنضال الطبقي وطالب بتلاحم علم الاجتماع مع الايديولوجيا بقوله: ((مصبية وبؤس علم الاجتماع السوقي تكمن في الفهم اللاعلمي وحيد الطرف للصراع الطبقي))⁽²⁾.

ان هذا الترابط بين الاجتماعي والايديولوجي جعل معظم النقاد العرب يتجهون الى دمج المنهجين في كتاباتهم النقدية الامر الذي جعل دراسة النقد الايديولوجي تتداخل مع الجانب الاجتماعي بسبب غلبة التداخل في النصوص النقدية بين الايديولوجي والاجتماعي ، ومن النقاد العرب.

وفي تحليل اعتمد معطيات الموقف الايديولوجي ، المحمول بالفلسفة الماركسية يقدم الدكتور هاشم اليافي في كتابه (الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق) ، دراسة لقصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور ، وهذه الدراسة مقسمة على اساس الشكل والمضمون وعلاقة الشكل بالمضمون ، وهذا المنطلق في الدراسة ينسجم مع رؤية النقد الماركسي للنصوص الذي يذهب إلى انه يبحث عن المضمون في الشكل لأن المضمون شديد الثراء قابل لأن يعطي في التحليل علاقات تكشف البنية الطبقيّة وموقع الطبقات المسحوقة في المجتمع وعلاقتها مع الطبقات المستغلة⁽³⁾. يبدأ الناقد دراسته للقصيدة بتحليل او تحديد معنى الرؤيا الشعرية التي يتبناها الشاعر فيقول : ((الشاعر شأن الكثيرين من الناس ، يمارس عملية الادراك المركب الذي يعقب ما يسبقه من ادراك حسي بسيط وصولاً إلى القدرة على رؤية العلاقات بين الاشياء في الطبيعة والمجتمع))⁽⁴⁾ .

وفي هذا التقديم يدخل الدكتور اليافي الدراسة في بوابة الجدلية التي تنظر إلى المبدع على انه انسان اعتيادي ولكن هناك بعض الصفات الخاصة في وعيه تجعله

(1) علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الادبي - ص 404 .

(2) بوريس بورسوف : مصدر سابق - ص 58 .

(3) ف. ألفين ومكسيم غوركي وآخرون ، الواقعية الاشتراكية في الادب والفن ، ترجمة : محمد مستجير

مصطفى - ص 221 .

(4) هاشم اليافي : الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق - ص 8

قادراً على الابداع ، ان هذا التقديم النظري ينسجم مع الطروحات الماركسية للفن والابداع كما جاء في طروحات منظري الموقف العقائدي للنقاد الماركسيين⁽¹⁾ ، وهذا ما يؤكد بوريس بورسوف بقوله: ((واذ ينتمي الكاتب للشعب شاعراً بنفسه انساناً عادياً ، فهو انما يسعى طيلة حياته للارتفاع فوق هذه العادية لكي يقدم للناس شيئاً جديداً وغير معروف))⁽²⁾ وبعد هذا التحليل يقدم الناقد قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور التي يقول في مقطع منها:

واتى نعي ابي هذا الصباح
نام في الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوي والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين

ولاحظ الباحث ان مضمون هذه القصيدة ذو اطار سياسي يتناول علاقة الموقف الايديولوجي مع اتجاهين الأول علاقة الانسان بأخيه الانسان الذي شاركه الموقف من العالم ، والآخر علاقة الانسان بالسلطة وهذه الثنائية ذات اتجاه اضطراعي ، فالعلاقة الاولى علاقة توافق في حين تحتوي الثانية العلاقة الاولى كلها وتضطرع مع القوى التي تقف ضد حرية الانسان . ومن هذا المنطلق اعتمد النقد على النظرة الايديولوجية ليكون اكثر انسجاماً مع توجهات القصيدة ، وذلك بسبب وجود طرح مباشر ، لغة قريبة من اللغة التقريرية ، ووجود موضوع محدد باتجاه معين ، (السياسي)، هذا فضلاً عن وجود احتدام تناحري لصراع خفي داخل القصيدة حيث هناك ،(قاتل وقتيل) ، وعلى وفق هذه الرؤية بدأ الناقد تحليله للقصيدة ضمن فصل في كتابه ، وعنوان الفصل (تحليل القصيدة) الذي يبدأ بالقول: ((رأينا المضمون وقد اندغم فيه الهم الفردي بالهموم الجماعية - مضمونا حديثاً - في ابعاده ، وقد جاءنا بداهة بشكل جديد))⁽³⁾.

(1) عبد المنعم حنفي : الموسوعة الفلسفية - ص38 .

(2) بوريس بورسوف : مصدر سابق - ص46 .

(3) هاشم اليافي : مصدر سابق - ص75 .

ان اندغام الهم الفردي بالهم الجماعي موضوع سياسي يجعل من الشاعر في مقدمة اهتمامات النقد ، ولهذا أقام الناقد علاقة بين موضوع القصيدة (مضمونها) ، والشاعر ، ويؤكد هذه العلاقة بقوله : ((اما موضوع قصيدة (ابي) ، لصالح عبد الصبور ، فمع أنه في حد ذاته ليس من الموضوعات المقصورة على العصر الحديث فإنه قد عولج بشعر حديث ، او بقصيدة حديثة))⁽¹⁾ .

والقصيدة الحديثة من وجهة نظر الناقد هي (قصيدة التفعيلة) ، ولكن الناقد يحدد بعد ذلك المضمون من اتجاه آخر ، حيث ان اندغام الهم الفردي بالهم الجماعي لا يعني ان الجانب الفردي محيّد بالكامل وغير فاعل في القصيدة ، بل يعتمد الناقد في ضوء المضمون العام إلى استكناه رؤيا الشاعر في هذه القصيدة فيقول : ((وليس الهم هنا مندغما في هموم جماعية فحسب ، وهو هم فردي أيضاً وان كان قائماً على موقف انساني يمكن ان يتبناه أي انسان وفيه في الوقت نفسه إطلالة على طبيعة من طبائع المجتمعات العربية الحديثة في مرحلة من مراحل تخلفها الحضاري))⁽²⁾ .

ان هذا الاطار العام في علاقات القصيدة المضمونية يجد فيه الناقد ما يسهل عليه مهمة التحليل والدخول إلى علاقات شكل القصيدة ، ولاسيما ان ادراكه لعلاقة الشاعر بالمجتمع والحياة والرؤيا والايديولوجيا ، كلها عوامل تساعد على تفردّه وإبداعه بشكل يختلف فيه عن غيره . اذاً الشاعر هنا في ضوء الموقف الماركسي هو نتاج الظروف الموضوعية وهو في الوقت نفسه صاحب ادراك ووعي خاصين . ولكي يكمل الناقد مهمة تحليله يبدأ بعد ذلك بدراسة الشكل ، ويرى ان هذه القصيدة من حيث الشكل بسيطة التركيب والبناء ، وقد اتبع الشاعر طريقة المشاهدة والاندماج بالحدث بحيث يصبح جزءاً من المضمون ويضمحل فيه ، ولهذا بدأ الناقد من الخاتمة لبناء مشاهد القصيدة بطريقة تتوافق مع طرح الشاعر الذي قسم النص على مجموعة من المشاهدات والمشاهد ثم انتهى بالبداية أي مقدمة القصيدة.

(1) المصدر نفسه - ص 76 .

(2) المصدر نفسه - ص 76

وفي اجراءات التحليل يورد الناقد المقطع الآتي للشاعر صلاح عبد الصبور من القصيدة ذاتها التي يقول فيها:

حين ودعت ابي

من زمان

كان دمعي غائرا في مقلتي

وشفاهي تنطق الحرف الصغير

يا ابي..

ويسمي الناقد هذا المقطع بمقطع (الوداع) ، ويعلق عليه قائلا : ((هنا توتر خصب يشد الطرفين الكبيرين ، الابن والاب ثم تبدأ مرحلة في هذا المشهد الوداعي تتجاوز هذا التوتر وتكاد تتجاوز المشهد نفسه لا بل تتجاوزه))⁽¹⁾.

ويعمد الناقد في هذا التقويم إلى ما يستنتجه من النص وذلك من خلال قول الشاعر:

ثم جمعت حياتي

وهي بعض من ابي

ما الذي يقصيك عني

ما الذي يدعوك للبحر الكبير

ويرى الناقد إلى هذا التحليل يعتمد الشكل اساسا له ، ولكي يؤكد موقفه الايديولوجي في مسألة قراءة النص يناقش المضمون فيقول : ((ولم تكشف براءة الشاعر رسم جو اجتماعي عن موت الاب الذي يحس فيه الفرد بالضياح والخوف والغربة والفرع بل حاول ان ينسق بين هذا كله وبين جو الطبيعة الخارجي من حوله))⁽²⁾.

ويستند الناقد في هذا التقويم إلى السطور الشعرية التي توحى بهذا النوع من الغربة اذ يقول الشاعر:

(1) هاشم الياغي : مصدر سابق - ص77

(2) هاشم ياغي : مصدر سابق - ص81 .

كان فجرا موغلا في وحشته
مطر يهمي وبرد وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمي وبرد وضباب

ويعلق الناقد على هذا المقطع فيقول : ((ان الحيوانات الضالة ليست الا جانبا من الصورة العامة في هذه القصيدة الخسبة ، فهي مع ان الطبيعة اهلتها لمواجهة ما يتحرك فيها من مشاق تتفق شعورا بالفزع مع هذه الاسرة المضيفة الا ان هذا الاتفاق له دلالات ورموز يتوافق مع الموقف من الحياة بين الانسان والحيوان ، ان اجزاء الصوت الجميلة من حيوانات مضيفة وسط قسوة الطبيعة تتفق مع حيث الاطار مع اسرة مضيفة وسط قسوة المجتمع))⁽¹⁾ .

ولكي يظل الناقد مخلصا للمنهج الذي اتبعه في تحليل القصيدة يعتمد إلى ربط الشكل بالمضمون ليصل إلى كلية التحليل ومؤدياته في القصيدة وذلك من خلال الربط بين كلية الشكل وكلية المضمون ، ويرى ان هذا الربط يتحقق في المقطع الاخير من القصيدة موضوع التحليل وعلى النحو الآتي : ((اما المشهد الاخير الختامي والافتتاحي معا فقد عبر عنه الشاعر ببساطة حين اشار إلى ان هذه التي تجر الاحذية وتدق الارض في وقع منفر وتنتهي إلى الاسرة نعي عائلها هي الاخرى سترحل مثل ابيه ، ومع ان الشاعر صور ابعاد شخصية الاب في المشهد الختامي الا ان هذا لم يضيف على ابنه سمات وجدانية اخرى))⁽²⁾ .

وعلى الرغم من ارتباك عبارات هذا التحليل الا ان الناقد حرص على ان يكون منسجماً مع المقولات الاساسية للنقد الايديولوجي الماركسي ، وهذا الانسجام وان كان

(1)المصدر نفسه - ص82 .

(2)هاشم ياغي : مصدر سابق - ص82 .

غير متكامل الا انه اعطى صورة عن النقد الايديولوجي الذي يتقدم المؤلف فيه على بقية عناصر العملية الأدبية.

ودرس الناقد خلدون الشمعة القصيدة العربية الحديثة على وفق المدخل الإيديولوجي أيضاً ولكن من زاوية أخرى تختلف عن الزاوية التي درس فيها هاشم الياسي قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور ، اذ أشار الشمعة إلى ان زاوية الدخول إلى القصيدة تبدأ من بوابة الرؤيا الفنية ويؤكد موقفه هذا من خلال تناول موضوع الحداثة التي يرى فيها انها ، ((حصيلة توفر عناصر ادائية وفكرية وجمالية تجعل القصيدة متميزة عن القديمة ، وبالتالي فإنهم لم يكتثروا فيما اذا كانت العلاقات بين هذه المكونات الأدائية ترقى إلى مستوى الرؤيا الفنية المغيرة أم لا))⁽¹⁾ .

وفي هذا التناول يتجه الناقد إلى ما هو فني في تحديد قدم القصيدة او حداثتها ، ولكن هذا الاطار الفني عند الناقد خلدون الشمعة يتضمن مستويات مختلفة تكون مجتمعة الاطار الفني والمضموني للقصيدة ، اذ يرى انها تتألف من مستويات متعددة منها المغالطة التاريخية التي تتجلى في منظومة العلاقات بين القيمة التاريخية والقيمة الفنية في العمل الادبي ، والمستوى الايديولوجي وذلك من خلال التمييز بين التزام النص بما يفرض عليه من الخارج ((السلطة الحاكمة مثلاً) ، والتزامه بالفكرة والهدف ، وهاتان المسألتان ترتبطان في رؤية خلدون الشمعة عند تحليل العمل الادبي بمستوى الايصال الذي يتضمن ((تمييز القصيدة قديمة أم حديثة))⁽²⁾، وهذه الفرضيات بشأن دراسة العمل الادبي حاول خلدون الشمعة تطبيقها على واحدة من قصائد الشاعر عبد الوهاب البياتي قائلاً : ((ثمة مفارقة في قصيدة البياتي ، اعتذار عن خطبة قصيرة))⁽³⁾ تقول القصيدة :

سيداتي سادتي

خطبتي كانت قصيرة

(1) خلدون الشمعة : الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين - مهرجان المربد التاسع - 1989 - ص32.

(2) خلدون الشمعة : مصدر سابق - ص33 .

(3) المصدر نفسه - ص34 .

فانا اكره ان يستغرق اللفظ زماني ولساني

ليس سيفاً من خشب

كلماتي سادتي كانت عناقيد غضب

ولم يحلل الناقد هذه القصيدة ، بل بدأ بالتقويم العام الذي أشار فيه إلى ان هذه القصيدة تحمل تجديدا في الشعر العربي ، وان ميزة الشعر هو في قدرته في أن يميز بين ما هو منبري وغير منبري ، ثم يشير إلى المحمول الايديولوجي للقصيدة وما فيه من موقف منحاز لقضية الثورة على الظلم والاستبداد ، ولكن الناقد لم يحلل كيفية الانحياز لقضية الثورة على الظلم ، وينتقل إلى الحادثة في الشعر ويناقش هذه المسألة من منظور أيديولوجي أيضاً ، ويرى ((ان الحادثة هي موقف ضد الاستبداد والظلم والجبروت))⁽¹⁾.

ان هذا الاتجاه في التحليل سواء أكان منطلقاً من المدخل المضموني أو الشكلي أو الرؤيا الفنية فإنه يبدأ من المؤلف ولكن علاقة المؤلف بالنص تتفاوت في مستوى الارتباط ، الأمر الذي يجعل الخطأ المحتملة لهذا النمط من النقد على الشكل الآتي :



أما موقع القارئ فغالباً ما يكون مغيباً بسبب انشغال النقد بموقف المؤلف ورؤاه المضمونية أو الفكرية أو الفنية أحياناً .

ويحلل الدكتور خليل الموسى قصيدة للشاعر (محمد عمران) انطلاقاً من عنوانها ، والعنوان الذي وضعه الشاعر للقصيدة هو (محمد العربي) ، ويرى الناقد في هذا العنوان محاكاة لعنوانات مختلفة كل واحدة منها يؤدي غرضاً اجتماعياً وتاريخياً وأيديولوجياً ، فعنوان القصيدة (محمد العربي) ، يمكن ان يحال إلى الشاعر في حال اقامة علاقة بين الشاعر والانموذج العربي القومي الذي يناضل من أجل قضية

(1) المصدر نفسه - ص 34 .

سياسية ، وفي هذا الصدد يقول الموسى : ((يطالعك البعد القومي من العنوان (محمد العربي) ، المؤلف من أسمى معرفة ، موصوف ، وهو اسم علم ، ويقع خبراً لمبتدأ محذوف))⁽¹⁾، وهذا البعد القومي يتحول في قراءة ثانية للدكتور الموسى إلى بعد عقائدي من خلال استلهاً شخصية الرسول الكريم محمد 9 ، يقول الناقد في قراءته الثانية للعنوان : ((يتضمن الاسم (محمد) دلالتين متداخلتين الاسم النبوي وهو يتضمن الرؤيا النبوية من جهة والقومية من جهة أخرى))⁽²⁾.

وباقامة هذه الصلة بين قراءتي العنوان يكون الناقد قد تحدث عن استلهاً فكري وايدولوجي وعقائدي لشخصية الرسول وربطها بالعرب ودورهم التاريخي وعلى هذا الاساس كان النص هو نقطة انطلاق للتحليل في حين اصبح المؤلف ثانياً بعد النص ، ان هذا التحليل ينطبق على العنوان فقط ، اذ يتحول الاهتمام بعد دراسة احتمالاته القرائية من النص الى المؤلف فيقول الدكتور الموسى : ((في القصيدة شخصية درامية (محمد العربي) تحلم وتنتظر ، تبذر الحنطة وتنتظر السنابل ، ولكن الواقع يخيب احلامها ، فينكسر الحلم العربي ، وتتجلى الحياة في انهزام هذه الشخصية وتشردها))⁽³⁾.

وبعد هذا الموقف النقدي يقدم الشاعر قصيدة محمد عمران ، (محمد العربي) التي تقول :

وكان محمد العربي ينفض وجهه

ويقول

تأتي طعنة ويقول

تأتي طعنة ويقول

ان هذه القصيدة تحتل قراءات مختلفة شأنها شأن أي نص آخر ، ولكن القراءة الاجتماعية للدكتور الموسى جعلته ينظر إلى محتوى النص من خلال الشاعر ،

(1) خليل الموسى : عالم محمد عمران الشعري - ص 37 .

(2) المصدر نفسه - ص 37 .

(3) المصدر نفسه - ص 37 .

وينظر إلى الشاعر على انه صورة النص التي تقنعت بالقناع التاريخي الانساني ، وعلى هذا الاساس كان العنوان وقراءاته المختلفة حاضرة في تحليل النص ، اذ أقامت القراءة صلة بين البطل الاسطوري والشاعر . يقول الناقد في هذا الصدد : ((وأصبح محمد العربي رمزاً للبطل الاسطوري الفادي ، ويتماهى مع شخصية اخرى ، ويرفض موته المجاني، ليعانق هويته الاسطورية ويخرج من زمنه الضيق إلى ازمة عربية فسيحة))⁽¹⁾.

ومحمد العربي يخترق البلاد

من الرصاص

إلى الرصاص

يعانق الكتب التي تنأى

يتزوج الارض التي تنأى

ويعلق الناقد على هذه الابيات بقوله : ((ومحمد العربي الثائر على كل الخيانات المتكررة في ارضه وزمانه ، وهو ثائر على التخلف والجوع ، ولذلك هو القرمطي الثائر على كل ما حوله من فساد))⁽²⁾.

إن إعطاء صفة الثائر لمحمد العربي وربط هذا التوجه بالقرامطة (تاريخياً) منح النص الشعري اطاره الاجتماعي العقائدي ودفع به الى حلم التغيير من خلال البطل الذي يمثل مجتمعه في مواجهة الظلم ، وهذا التوجه جعل التحليل ذا بعد اجتماعي عقائدي ينطلق على وفق النظرة السياقية من المؤلف الى النص وعلى وفق الخطاطة الآتية :

المؤلف ————— النص

ان هذا الاتجاه الذي يغلب الجانب الايديولوجي وجد ما يقابله في تغليب الجانب الاجتماعي من دون ان يغفل الجانب الايديولوجي كما لم يغفل الجانب الايديولوجي

(1) خليل الموسى : عالم محمد عمران الشعري - ص 39 .

(2) المصدر نفسه - ص 39 .

الجانب الاجتماعي ويعود السبب في ذلك الى ان المجتمع العربي الحديث عاش صراعات ذات اتجاهات مختلفة ، منها الاجتماعية والايديولوجية والسياسية ومنها الحضارية وقد أثرت حركة الصراع هذه على النص الشعري العربي الحديث اذ عاش كل من الأدب والمجتمع جدلية فيها من التأثير المتبادل ما اتضح في القصيدة العربية بشكل جلي . ويرى الدكتور محمد علي مقلد ((ان الدور الذي لعبه الشعر في صميم الصراعات الأيديولوجية وتأثره بتلك الصراعات جعل منه مادة سجل حاد بين مختلف التيارات الأيديولوجية))⁽¹⁾ وكما لعب الشعر دوراً في الصراعات الأيديولوجية فإنها هي أيضاً لعبت دوراً مهماً في الانتاج الفني للأدب العربي ، وهذا الموقف سجله الدكتور محمد علي مقلد أيضاً في دراسة خاصة عن علاقات الأدب مع الايديولوجيا قائلاً : ((ترمي الدراسة (ويقصد دراسته) ، الى إثبات هيمنة الأيديولوجيات السياسية على عملية الانتاج الفني))⁽²⁾.

وعلى أساس هذه الجدلية نظرت الاتجاهات الاجتماعية الى الانتقالات في الشعر العربي وإليها عَزَتْ عملية تطور الأدب عامة والشعر بصفة خاصة ، وهذا الموقف ارتكز عليه الناقد عيسى بلاطة عندما درس الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية لنشوء قصيدة الشعر الحر ، والعوامل التي أسهمت في تكوين الشاعر بدر شاعر السياب الثقافي ، وفي ضوء منطلقاته الاجتماعية توصل إلى ان الأحداث التي رافقت تقسيم فلسطين عام 1948م والحوارات الثقافية والفكرية التي خاضها الشاعر مع شعراء آخرين كـنازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي ، وبلند الحيدري وغيرهم هي التي أسهمت بإنضاج تجربة السياب في قصيدة الشعر الحر⁽³⁾. اما يميني العيد فتحلل الانتقالات الأدبية الكبيرة في حركة الشعر العربي الحديث الى الانتقالات التاريخية السياسية الكبيرة في حياة العرب ، من العهد العثماني الى الكولونيالية ومن بعدها النضال من اجل تحرير البلاد العربية⁽⁴⁾ ، وعلى وفق جدلية العلاقة بين

1 () محمد علي مقلد : الشعر والصراع الأيديولوجي - ص 8 .

2 () المصدر نفسه - ص 8 .

3 () عيسى بلاطة : بدر شاعر السياب ، حياته وشعره - ص 32 .

4 () يميني العيد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان - ص 63 .

الأدبي والسياسي حلل الدكتور محمد علي مقلد القصيدة العربية الحديثة ذات الطابع الاجتماعي ، مبتدئاً بالشاعر حسن عبد الله الذي يقول في قصيدته :

انتظرت فلم يصل دمها (بيروت) الى قلبي

وظلت ساحتي بيضاء ، قولوا في الجرائد أنهم غدروه

وهو مُمدّد ، في الصمت ، والكلمات مطفأة كأعقاب سجائر

ولكي يكون الناقد أميناً لمنهج التحليل الاجتماعي نجده يقدم ذكر المناسبة التي قال الشاعر فيها قصيدته فيقول : ((رمته الحرب في (المعمعة) ويقصد (الحرب الأهلية اللبنانية) ، فاستيقظ غداة السادس والعشرين من شباط 1975 ، على دخان مرحلة دموية في تاريخ لبنان))⁽¹⁾ .

وبعد هذا التحليل للظرف الموضوعي يدخل الناقد في تحليل اثر ما حدث من تأثير في حياة الشاعر بوصفه كائناً اجتماعياً وإنساناً فيقول : ((يتراجع الشاعر خطوة ، ينتابه خوف كبير ، يرفض المسؤولية والدور الذي ينبغي ان يضطلع به))⁽²⁾ .

ان هذا النمط من الشعر يمتاز من غيره بالوضوح والمباشرة في معظم الأحيان وذلك بسبب البعد الاجتماعي للأدب الذي ينبغي ان يقترن بحدث معين ، وهو ما أطلقت عليه الناقدة فريال جبور بـ(شعرية الخبر)⁽³⁾ لأن هذا النمط من الشعر يتحدث عن واقعة بعينها ، لذلك فإن الباحث لاحظ ان معظم تحليلات الدكتور محمد علي مقلد للقصيدة ذات البعد الاجتماعي الأيديولوجي تكتفي بوصف القصيدة من دون ان تحلل لغتها وعلاقاتها ، ولكن هذا النمط من التحليل لم يكن منطلقاً في دراسات القصيدة ذات البعد الأيديولوجي الاجتماعي ، فقد حاول شعراء آخرون من دعاة الأيديولوجيا الاجتماعية استخدام الرمز في قصائدهم واللجوء إلى التغريب ، كما في قصيدة البياتي (الفن والحياة)⁽⁴⁾ التي يقول فيها :

(1) محمد علي مقلد : مصدر سابق - ص 36 .

(2) المصدر نفسه - ص 37 .

(3) فريال جبور : شعرية الخبر ، مجلة فصول عدد 1 ، 1997 - ص 191 .

(4) عبد الوهاب البياتي : مصدر سابق - ص 358 .

سأدوس في قدمي
دعاة الفن والمتحذلقين
وعجائز الشعراء
والمتسولين
وأحطم الأشعار فوق رؤوسهم

وحين يحلل الناقد حنفي محمود محمد هذه القصيدة يحاول ان ينتزع غنائية الشعر منها وينعتها بالجفاف وعدم تلبيتها للبعد الاجتماعي في النص فيقول : ((اصبحت القصيدة (الغنائية) قصيدة نثرية مفرغة تفتقد البعد الجمالي للإبداع الفني))⁽¹⁾ ، ويرى الناقد حنفي محمود ان القصيدة ذات البعد الاجتماعي الأيديولوجي غالبا ما تكون مليئة بالشعارات والمواقف الاجتماعية والسياسية التي تحاول استمالة المتلقي⁽²⁾ .

وهذه المسألة كانت موضع دراسة الدكتور علي جعفر العلاق واهتمامه في تحليله شعر الرواد في العراق ، اذ وجد في ذلك الشعر ما يعبر عن المرحلة التي عاشها الشعراء وهمومهم وتطلعاتهم التراثية والاجتماعية والأيديولوجية مستشهدا بقصيدة (أنشودة المطر) التي يقول سطرها الأول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر⁽³⁾

وفي هذا التحليل يكون البعد الاجتماعي في النقد قد اختصر حلقات العملية الأدبية وعناصرها وهي (المؤلف - النص - المتلقي) بعنصر واحد هو المؤلف . ولكن هل توقف النقد الاجتماعي عند هذا الحد، وجرّد الأدب ذا المضامين الاجتماعية من إبداعه الفني وقدرته على التواصل مع الحياة ؟

لقد طرح الواقع الجديد بعد ظهور الاتجاهات الفنية في الشعر العربي في اعقاب الحرب العالمية الثانية هذا السؤال على رواد قصيدة التفعيلة والجيل الذي جاء بعده

(1) حنفي محمود محمد : القصيدة الحديثة بين الغنائية والغموض - ص 56 .

(2) المصدر نفسه : ص 49 .

(3) علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي - دراسة نقدية - ص 167 .

من قبل عدد من الأدباء الرافضين للإطار الأيديولوجي للأدب ، أو من دعاة من يسمون أنفسهم بمريدي مدرسة (الفن للفن) ومنهم أدونيس وتوفيق صايغ، وكان الجواب ان الأدب ذا البعد الاجتماعي ليس جامدا بل قابلا للتطور والنمو في مختلف ظروف الحياة وعلى هذا الأساس عمد الشعراء الأيديولوجيون الى تبني اتجاهات غير صارمة في الجانب العقائدي وراحوا يعاينون الحياة الاجتماعية من زوايا رمزية وأسطورية وتاريخية ، وهذه الزوايا جعلت الاتجاه الاجتماعي في التحليل الأدبي يقترب من التحليل التاريخي ، وهذه التحولات في التحليل الاجتماعي للأدب هي التي دفعت بدر شاكر السياب لانتقاد الأيديولوجيا المغلقة والدفاع عن الأديب الروسي باسترناك الذي كان ممنوعا من قبل النظام السوفيتي السابق من النشر ، يقول السياب في هذا الصدد : ((ان أعظم شاعر معاصر في الاتحاد السوفيتي هو باسترناك ، مؤلف الدكتور زيفاجو ، ولكنه غير معترف به كشاعر عظيم رسميا لأن قصائده ليست عن الكفاح وإنما عن الازهار والبلابل والبحيرات))⁽¹⁾.

لقد دفع الجانب السياقي الرتيب في علاقة (المؤلف بالنص) في الاتجاه الاجتماعي والتاريخي الأدباء المتبنين لهذين المنهجين الى التمرد على مقولاته التي تركز الجانب الأيديولوجي في النص وحاولوا الانطلاق الى اتجاهات اكثر رحابة وإعطاء الخيال والتأمل دوراً اكبر في التحليلات النقدية ، ففي دراسة للدكتور خليل الموسى للشاعر محمد عمران ، ينطلق الناقد من فهمه للشعر بقوله: ((ان الشعر هو تحويل الواقعي اليومي الى متخيل ، والشعر والحلم صنوان ، وهما من مصدر واحد ، وما دام الإنسان يحلم فانه قادر على مواجهة ما يتعرض له من عقبات))⁽²⁾، هذا التعميم بشأن الشعر وفهمه من قبل الدكتور خليل الموسى أفاد في دراسة قصائد الشاعر (محمد عمران) ، من خلال قراءة مختلفة نسبياً عن السياق السائد في دراسة الشعر من الزاوية الاجتماعية حيث قال عن واحدة من القصائد : ((استطاع محمد عمران ان يقيم الحب في مواجهة الظلم والطغيان ، فكما ازداد الطغاة ظلما وجبروتا

(1) بدر شاكر السياب : كنت شيوعيا - ص 128 .

(2) خليل الموسى : عالم محمد عمران الشعري - ص 28 .

وقسوة ازداد الشاعر تمسكا بحبيبه ، ونما حبه وأصبح قوة مواجهة تحول البغضاء الى حب⁽¹⁾ .

وعلى هذا الأساس يحلل الناقد قصيدة الشاعر محمد عمران (قطار في رحلته البائسة)⁽²⁾ ، ويقدم القصيدة على النحو الآتي : ((ينطلق محمد عمران في قصيدته من مصاحب نصي هو نص بريخت الذي يقدم صورة الأعداء بقوله :

لديهم دبابات، ومدافع، ورشاشات، وقنابل يدوية

وعندهم شرطة وجنود يقبضون نقدا قليلا

مستعدون للقيام بكل شيء⁽³⁾))

ان هذا التقديم النصي للشاعر جعل الناقد يلتفت الى مضمون النص بوصفه محاكاة لنص سابق ، وهذا الإجراء هو إجراء تناسي لكن الناقد لم يحلل النص على هذا الأساس بل عمل على قراءة النص ببعديه الأيديولوجي والاجتماعي وعلاقة هذين البعدين بالتاريخ ، ويتضح ذلك من خلال وصفه لمقطع بريخت بما يأتي: ((تقوم المواجهة والصراع في هذه القصيدة بين جيروت الأعداء وأسلحتهم الفتاكة وبين حب الفقراء والبسطاء⁽⁴⁾)).

بعد هذا التحليل لمقطع بريخت يورد الناقد قصيدة الشاعر محمد عمران التي تقول:

اعرف ان المحبة خبز المساكين مثلي ومثلك

ان المحبة زوادة الفقراء

نعاقرها خلصة من عيون القوانين

والحرس المتسكع عبر الممر

وفي العربات⁽⁵⁾

(1) خليل موسى : عالم محمد عمران الشعري - ص 28 .

(2) محمد عمران : نشيد البنفسج - ص 73 .

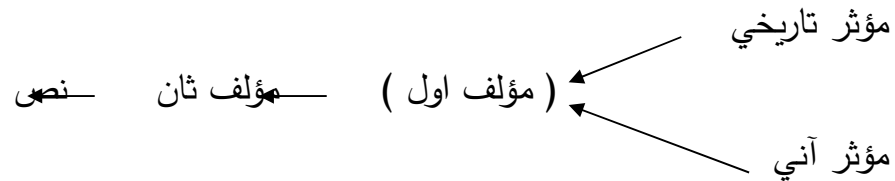
(3) خليل موسى : عالم محمد عمران الشعري - ص 28 .

(4) خليل موسى : عالم محمد عمران الشعري - ص 29 .

(5) محمد عمران : مصدر سابق - ص 74 .

ان هذا المقطع يشير الى محاكاة الشاعر لفكر الكاتب المسرحي الألماني برتولد بريخت وثقافته ومواقفه ، الذي اضطهد بسبب مواقفه المناهضة للعنصرية بعد منتصف العقد الثالث من القرن العشرين في ألمانيا .

وبعد هذا المقطع الشعري يكمل الناقد شرحه على شكل نثري عادا ذلك تحليلا للقصيدة فنراه يقول بعد النص مباشرة : ((وتزداد شهوة القتل كلما نما حب الفقراء وانقياء القلوب ، ويسيل الدم في كل مكان ويحل الدم الطري الجديد ، مكان الدم الناشف القديم لكن قطار المحبين الحالمين بالحياة والتغيير يواصل هو الآخر رحلته الطويلة اليأسه))⁽¹⁾ ، وفي هذا النمط من التحليل أصبح هناك ثلاثة اتجاهات من المحاكاة ، الاولى محاكاة الشاعر للكاتب برتولد بريخت ، والثانية محاكاة نص الشاعر لنص بريخت والثالثة محاكاة الناقد لنص الشاعر محمد عمران . ولو أراد الباحث ان يقدم آلية لاشتغال النقد في ضوء هذا النمط فإنه يجد صعوبة بالغة في تحديد العلاقات بين أنواع المحاكاة المختلفة لنص شعري ينتمي لنص قبله ولتحليل محاك بعده ، ولاسيما ان الدكتور الموسى لم يبحث في أية صلة أو علاقة فنية بين النصين الأدبيين ، فالنص الأول أنتج النص الثاني وهو مضمونه في حالة قراءته على وفق الاتجاه الاجتماعي والتاريخي ، والكاتب الأول (بريخت) هو أنموذج الشاعر ، والتحليل النقدي استمرار للنص الشعري وكل هذه العلاقات هي علاقات موضوعية (خارجية) ، ليس لها علاقة بالنسيج الداخلي للنص : وعلى وفق ما تقدم يمكن رسم الخطاطة الآتية لهذا التحليل :



أي ان عملية التلقي هنا غير واضحة المعالم ولا يمكن عدها عنصرا فاعلا في آلية اشتغال النقد ، لأن الأحكام المطلقة بشأن النص غيببت القارئ الآخر .

(1) خليل الموسى : عالم محمد عمران الشعري - ص 29 .

إن هذا التحليل لقصائد الشاعر محمد عمران لا يتفق مع المقدمات النظرية التي قدمها الدكتور موسى بشأن دراسته للشاعر فقد أكد في آليات عمله على نصوص

الشاعر الجدليات الآتية :

1. جدلية الحياة والموت.
2. جدلية الريف والمدينة.
3. جدلية الواقع والتمثيل.
4. جدلية العالم الامثل (رحلة التصوف)⁽¹⁾.

ومن النقاد العرب الذين درسوا القصيدة العربية في ضوء بعدها الاجتماعي ، الناقد محمد مبارك ، اذ وجد في الشعر العربي انعكاسا يمثل الفكر والثقافة والفن في المجتمع العربي ، وذلك بقوله : ((شأن كل قضايا الفكر والفن والثقافة ، كانت مسيرة الشعر العربي المعاصر وعيا ومنجزا فنيا تتمثل - بهذا الشكل أو ذاك ملابسات صيرورة البنية التحتية للتشكيلة الاجتماعية التي انتهت إليها حياة الانسان العربي المعاصر))⁽²⁾ .

وفي ضوء هذا الموقف جاءت تحليلات محمد مبارك محاولة الانسجام مع رؤيته الفنية والثقافية والايديولوجية لحركة المجتمع العربي ، وهذه الرؤية لا تخفي اطارها الايديولوجي او جوهرها الايديولوجي المنحاز الى الطبقات المسحوقة في المجتمع ، ورفضه الطبقات المستغلة ، والقوى التي تضطهد الانسان العربي ، ولهذا نراه يقول : ((ابان القرن التاسع عشر والنصف الاول من القرن الحالي (أي القرن العشرين) ، انتهت صيرورة المجتمعات العربية الى تشكيلة اجتماعية ذات تركيبة طبقية هجين تفاوتت درجات تطورها من مشيخات متخلفة ، ومجتمعات تسودها اساليب انتاج غير متطورة ... الى ثقافة تمثل هذا التراجع في الحياة الاجتماعية))⁽³⁾.

(1) خليل موسى : عالم محمد عمران الشعري - ص 18 .

(2) محمد مبارك : مصدر سابق - ص 7 .

(3) المصدر نفسه - ص 7 .

ويشير هذا المنطق إلى ان الناقد لا بد له ان يختار الشعراء او القصائد التي تمثل الهم النقدي او الادبي الذي يشتغل عليه لان مفهوم النقد لديه له وظيفة اجتماعية ، أي ان له وظيفة شمولية في قراءة النص وفي رؤية عوامله النشئية من جوانب متعددة تتفق مع حركة تطور المجتمع ونظرية للأدب ، ويؤكد مبارك في طروحاته النظرية هذه المسألة بقوله : ((وبدءاً أود أن أشير الى ان اختيارات الشاعر في الشعر والايديولوجيات السياسية والاجتماعية انما كانت بوحى من تكوينه الاجتماعي السايكولوجي))⁽¹⁾.

وهذه المقدمة النظرية أتاحت للباحث امكانات اقامة حوار مع الجانب التطبيقي في النقد لدى محمد مبارك ، مبتدئاً بالشاعر عبد الوهاب البياتي حيث حلل مبارك واحدة من قصائده التي لم يعلل سبب اختياره لها كما لم يحدد اسمها ولا في أي ديوان شعري ، تقول القصيدة :

نامي

وقبل شعرها

أختاه نامي

بيني وبين سمائك الزرقاء

أجيال من البؤساء

نامي

ويحمل الناقد هذا النص في مقدمة حديثه عن القصيدة أبعاداً أسطورية ترتبط بالشاعر والظروف الاجتماعية المحيطة به والتراكمات الفكرية والتاريخية التي انطبعت في وعيه او التي ترسبت في لاوعيه ، فيقول : ((من هنا كانت نزعة الشاعر الثابتة الى دمج العام بالخاص ، وكان هذا الامتلاء النبيل بالتاريخ ورموزه وهذا الانشداد المدهش الى الاسطورة ، والعموم الدائم في قيعانها غير المنظورة في

(1) المصدر نفسه - ص 80 .

بنية الذهن))⁽¹⁾ وارتكز هذا التحليل على ما أورده الناقد من نص شعري ، وهو على وجه الدقة ليس تحليلاً بمعناه العلمي الموضوعي كما يرى الباحث وإنما تقويم ايديولوجي اجتماعي لموقف الشاعر من عالمه المحيط .

كما ان منطق التحليل الذي استخدمه محمد مبارك في تقديمه لهذه القصيدة اذا قبلنا هذه الفرضية انه (تحليل نقدي) يشير الى وجود اطار فلسفي محكم يحرك الادوات النقدية التي يشتغل عليها الناقد نظرياً وليس تطبيقياً لذلك نراه يلجأ الى المحمول الاسطوري في التحليل اكثر من أي محمول آخر في النص، يضيف الناقد في تحليله قصيدة البياتي بعد النص الشعري مباشرة ((اذن هي صخرة سيزيف تحول بين الشاعر وقلبه ، وتبعده عن خاصه لتقذف به في اتون عام الجماعة ، تمنعه شعرياً عن أحاسيسه))⁽²⁾ .

ان الاطار الفلسفي الاسطوري أدى في تحليل محمد مبارك الى اللجوء الى المؤلف والابتعاد عن العلاقات الداخلية التي كونت النص الأمر الذي اعاد خطاطة العلاقة في النقد الاجتماعي الى المؤلف الذي ظلّ مركزاً لعملية التحليل في معظم اتجاهات النقد الاجتماعي وعلى وفق الخطاطة الآتية :

المؤلف ← النص

وهذه الخطاطة تؤكد غياب المتلقي في عملية التحليل .

ودرس الناقد طراد الكبيسي الشعر العربي الحديث في ضوء الاتجاه الايديولوجي الاجتماعي للنقد ، محلاً أياه وفق موقفه العقائدي ، ونظرته الى وظيفة الشعر في عالمنا المعاصر ، يقول طراد الكبيسي في تمهيده للدراسة ما يأتي : ((ان الاسباب التي تجمع بين الشاعر وابناء الطبقة الكادحة والمتقفة اسباب عقائدية وطبقية ، كما تجمع الاولى بينه وبين أولئك الذين انحدروا من البرجوازية ولكنهم يحملون حلم الطبقات الشعبية في مستقبل الانسان الاصيل))⁽¹⁾ .

(1) محمد مبارك : مصدر سابق - ص 17 .

(2) المصدر نفسه - ص 172 .

(1) طراد الكبيسي : شجر الغابة الحجري ص 9.

وفي هذا الموقف أعلن الناقد الكبيسي موقفه العقائدي السياسي من الشعر والأدب وانتماءه الطبقي من خلال تبنيه لموقف الطبقات المسحوقة الفقيرة وهي طبقة العمال والفلاحين في عصرنا الحديث ، وهذا الانتماء هو جزء من الموقف الماركسي من الأدب إذ يذهب بوريس بورسوف الى أن⁽²⁾ ((كويشوف مثلاً (وهو ناقد روسي) ، يعزو الى بوشكين الفضل في اكتشاف البطل الشعبي والقدرة على عكس النضال الاجتماعي - الطبقي).

وفي ضوء الموقف الايديولوجي الاجتماعي يحاول طراد الكبيسي تحديد معنى الشاعر في المذهب العقائدي الذي يتبناه (الماركسي) بذهابه الى ((ان الشاعر كأنسان محكوم عليه بالحرية، كما يقول سارتر ، ولذا فعليه ان يقاوم كل مصادر لهذه الحرية ، سواء جاءت هذه المصادر من الاغيار ام من نفسه))⁽³⁾.

وفي هذا الموقف يقترب الكبيسي كثيراً من الطروحات الماركسية التقليدية بشأن الموقف من المؤلف (الشاعر) ، إذ تطالب الماركسية بمنح الشاعر الحرية التي تمكنه من التعبير عن ذاته وهو يخوض النضال ضد القوى المستغلة ، ويذهب محمود أمين العالم (وهو من الماركسيين التقليديين في تعامله مع النصوص الادبية) وقائلاً: ((لسنا نحجز على حريتهم في التعبير ، ولسنا نطالبهم بأثقال ضمائرهم بغير ماتنفعل به ، ولسنا نقول لهم اجعلوا من ادبكم وفنكم شعارات ثورية، او حلولاً اجتماعية ، أو تقارير سياسية ، ذلك ان الالتزام في الادب والفن ليس نقيضاً للحرية))⁽¹⁾.

أما بالنسبة للنص فينظر اليه الكبيسي على انه معبر عن احلام وتطلعات الجماهير والطبقات الكادحة ، وأنه ينبغي ان لا يتعالى الادب عليهم بل ينبغي ان يكون مفهوماً لديهم ليسهم في تثويرهم ودفع عجلة نضالهم ، يقول الكبيسي في هذا الصدد: ((الكتابة الجديدة أو الشعر ليست كتابة ولا شعراً متعالياً على الواقع وحركة

(2) بوريس بورسوف : مصدر سابق - ص.

(3) طراد الكبيسي : مصدر سابق - ص15

(1) محمود أمين العالم :في الثقافة والثورة - ص54.

العصر ، انها الكتابة والشعر الذي يتغلغل في اعماق الواقع ،متفاعلاً مع حركة العصر وأسلوب الفكر المعاصر))⁽²⁾.

وهذا الموقف من النص بالنسبة للكبيسي يتطابق مع الموقف الماركسي التقليدي من النص ايضاً ، اذ يذهب الماركسيون التقليديون الى ان :((التراث الفكري والايديولوجي يمارس تأثيره على الاعمال الادبية النابتة من الخلفية المادية التاريخية))⁽³⁾.

أما القارئ فيجد الكبيسي فيه انه نتاج التطورات التي حدثت في عصرنا والحادثة التي شملت ميادين الحياة كافة ،بقوله : ((ولعل هذه أبرز ميزة للثورة المعاصرة ،أقصد التحام الفكر بالعمل ،أو العمل بالفكر وهذا من علائم الثورة الحقيقية ،وبذلك يختلف هذا الجيل اختلافاً جوهرياً عما عداه في صنعته هذه ،وهي إنه لايتجنب المعركة بل يريد لها ويتقصدها))⁽⁴⁾ ، وتقصد المعركة من وجهة نظر الفكر الماركسي التقليدي تتم بعد تعبئة القراء بالافكار الطبقية وتوجيههم نحو المطالبة بحقوقهم بعد بتصرهم بدورهم التاريخي وتأثيرهم في الحياة المعاصرة ، ويعد الفن والادب من أهم العناصر في هذا التوجيه لذا : ((لابد من أن يرتبط العرض الفني الامين للواقع والتاريخ بمهمة التربية الايديولوجية للانسان العامل وصياغته بروح اشتراكية ،هذا هو المنهج الذي يسمى في الادب والنقد ، منهج الواقعية الاشتراكية))⁽⁵⁾.

وبعد هذه التحديدات النظرية للمؤلف والنص والقارئ يحلل الكبيسي عدداً من النصوص الشعرية لشعراء عراقيين من جيل مرحلة ما بعد الرواد ، ولكن تناوله النصوص وتحليلها لايستند الى مقدمات تفصح عن محاولته مطابقة الجانب النظري لنقده الايديولوجي بالجانب التطبيقي ،ففي دراسته لقصائد الشاعر فوزي كريم في ديوانه (أرفع يدي احتجاجاً) ،يقدم طراد الكبيسي قصائد فوزي كريم على النحو

(2) طراء الكبيسي - مصدر سابق - ص15.

(3) حبيب مونس - القراءة والحادثة - ص69 .

(4) طراء الكبيسي - مصدر سابق - ص62.

(5) صلاح فضل : منهج الواقعية في الابداع الفني - ص184.

الآتي: ((ان ديوان فوزي (ارفع يدي احتجاجاً) ،وقبله (حيث تبدأ الاشياء) ، يركز على هذه الصفة ، جعل الاشياء لغه ،او جعل اللغة هي جسد الاشياء الناطق، ثم المزج بينهما عن طريق تأليف لاتشخص الصفات المفردة للاشياء بقدر ماتضمنها في صفة مشتركة))⁽¹⁾.

وبعد ان يصف الكبيسي هذه التحولات التي تجريها لغة القصيدة على الاشياء الخارجية (الموضوعية) وتعكسها في النص ينتهي الى الحديث عن الشاعر وعلاقته بالنص في نهاية تقديمه للقصيدة بقوله: ((وكل هذا يشكل في النهاية ظاهرة عامة هي : ظاهرة الشقاء التي تلف حياة الناس جميعاً ،ولكن الشاعر لايقدمها بصورتها المشاعية ،بل بصورتها النمطية الخاصة به))⁽²⁾.

ثم يورد قصيدة (وطن الاسرار) التي تقول :

كان الشارع مدهوناً
بمياه الفرخ ، وبالدهشة والحب
والشارع ،كان عجيباً بالدمع الساقط
من حبات القلب
ورأينا الشارع كالغدراء ، رأيناه بريئاً
ولأن دخان السنة يتسرب من شباك الحلم بطيئاً
كنا نتأهب للسحر المخبوء وراء الساعة.

وحين يحلل الناقد هذه القصيدة بعد تقديمها السابق ،يبدأ بالمؤلف ويتحدث عنه بوصفه جزءاً من النص ،ولكن هذا الموقف من المؤلف لايعني انحسار دوره مقابل اتساع دور النص في ثلثية العملية الادبية بل يعني ان المؤلف صاحب دور مركزي في التحليل بحيث يصل تأثيره الى النص نفسه يقول الكبيسي واصفاً دور المؤلف في تحليله للقصيدة : ((فوزي كريم يبدو وكأنه متوار وراء قصيدة ، ولكنه

(1) طراء الكبيسي :مصدر سابق - ص260.

(2) المصدر نفسه - ص260.

موجود في الاعماق منها ،إنه مثل الغابة تتقيأ في ظل غابة ،ومثل العاشق الذي يحب فوق احتماله ،وحيئنذ لايجد امامه سوى الصمت ،احياناً ، ابلغ وسيلة للتعبير⁽¹⁾.

وهذه العلاقة بين المؤلف والنص تقابلها علاقة أخرى بين المؤلف والقارئ، يكون النص وسيطها ،وهذه العلاقة لاتدخل في صراع مع العلاقة الاولى بل تدخل في تكامل مضموني من أجل تحقيق أعمق تأثير لرسالة المؤلف ،وذلك من خلال اعتماد المؤلف على فنون الشعر التي تسهل اىصال النص الى القارئ ،يقول الكبيسي : ((ان هذا بعبارة أخرى ،ضرب من التقفيه بالافكار ،وفي اىصالها الى القارئ ،وقد يجد القارئ أو الناقد لذته في تحليل هذه التقفية وخاصة جانب اللغة منها⁽²⁾)).

وبهذا التحليل أصبح المؤلف محور العلاقة بين ثلاثية العملية الادبية فهو منتج النص وجزء منه انه لم يكن كله ،وهو حامل الرسالة ومنظم اىصالها الى القارئ وعلى وفق ماتقدم يكن رسم الخطاطة الآتية:

النص — المؤلف ← القارئ

ويؤكد الكبيسي مركزية دور المؤلف بقوله : "ان الشاعر ليس مخترع افكاراً دائماً ،أنه أقرب الى من يعيد الافكار بكارتها كما يعيد الى اللغة وضاءتها وتخصصها . وخصوصاً اذا علمنا ان مجاله النظري البصري هو المحيط الاجتماعي للناس ، لالعمق الفلسفي للكون ،على ان هذا لاينفي ان الشاعر يستطيع ان يمزج بين الاثنين كما تمتزج صور العالم والرغبات الشخصية والافكار والعادات الاجتماعية⁽¹⁾".

(1) طراد الكبيسي :مصدر سابق - ص260.

(2) المصدر نفسه : ص262.

(1) طراء الكبيسي :مصدر سابق - ص260.

المبحث الثالث : الاتجاه النفسي في النقد

ادخل الفيلسوف الالماني (ليبنتز) في فلسفته فكرة اللاشعور⁽¹⁾ ثم تبعه في ذلك ، (عمانوئيل كانت) حين ركز على المدركات التي نشعر بها فقال : ((ان ما لا نشعر به من انواع الحس والمؤثرات التي يمكن إحساسها حقل لا حدود له، لان الأفكار الواضحة لا تشغل من النفس إلا حيزاً متناهياً في الصغر يضيئه الشعور، فإذا عرفنا تلك الحقيقة التي تبين انه لم يستكشف في عالم الفكر الفسيح سوى جانب ضئيل من مجاهله، كان علينا ان نمعن التامل في طبيعة الانسان عن دهشة وعجب))⁽²⁾، وبعد (كانت) ، جاء الفيلسوف الالماني هارتمان لي طرح علاقة النقد بالفكر ذاهباً الى ان التفكير الشعوري يقتصر على النقد والأفكار والمقابلة ، والتصحيح ، والتصنيف ، والموازنة ، والربط واستنتاج العام من الخاص ، وترتيب الحالات الخاصة تبعاً للقاعدة العامة غير انه لا يمكن ان يبدع في الانتاج أو يتقن فيه ، ((إذ يعتمد الانسان في ذلك على اللاشعور كل الاعتماد))⁽³⁾، ومن فكرة اللاشعور انطلق النقد النفسي الى اقامة علاقة كل بين عملية الابداع والحلم حيث اثبت فرويد ((أن كل حلم سيبدو بعد التحليل الكامل تحقيقاً لرغبة))⁽⁴⁾.

وفي ضوء هذه المنطلقات أولى فرويد اهتمامه لمسألة اللاوعي حيث يتم التعرف من خلاله على المعالم الأساسية التي توحد المبدع بصنيعه وعلى المصدر الحقيقي للخلق الفني ، وهو ما جاء به عن طريق تفسيره الاحلام كما تبينه دراسته عن شخصية (اوديب)⁽⁵⁾. ويذهب فرويد في هذا الصدد قائلاً : ((دينامية النص الناتج عن اللاوعي تجسد تحقيق أمنية مستحيلة في الواقع))⁽⁶⁾، إن ادراك النتاج الفني

(1) عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي - ص58.

(2) اسحاق رمزي - علم النفس الفرويدي (اصوله وتطبيقاته) - ص22.

(3) المصدر نفسه - ص23.

(4) رولان دالبيير: طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية - ترجمة حافظ الجمالي - ص58 .

(5) عبد القادر فيدوح : مصدر سابق - ص63.

(6) اورميسون : الموسوعة الفلسفية المختصرة - ترجمة فؤاد كامل وجلال العشري وعبد الرشيد صادق -

تجسده مواصفات التحليل النفسي عبر استكناه الذات المبدعة بما يحيط بها من عمليات نفسية وما يترسب في داخلها من رغبات تتوافق مع شعور المرء وما يجول في خاطره عن طريق ربط انفعالاته باستقراره فينتج عن هذه العلاقة المتناقضة بين الوعي واللاوعي تجسيد فعل الاثر بأقراره وتحديد موقعه الى خارج الذات⁽¹⁾

وربط فرويد بين الاثر الفني والعقد الجنسية لمبدع العمل حيث رأى ان منبع الاثر الفني يتركز في المكبوتات الكامنة في اللاشعور الشخصي الذي تحركه الميول الجنسية والتي تسهم بقسط لا يستهان به في ابداعات الفعل البشري في ميادين الثقافة والفن والحياة الاجتماعية... وتحلل الميول الجنسية بين جملة القوى الغريزية المكبوح جماحها على هذا النحو مكانة بارزة... ((وكل فرد يسهم في البناء الثقافي يكون عرضة لان تتمرد غرائزه الجنسية على هذا الكبت))⁽²⁾.

وفي ضوء فرضياته توصل فرويد الى ان الكاتب الروسي الشهير دستوفسكي مؤلف (الاخوة كرمازوف) كان مصاباً بالصرع وانه ((كان يعاني نزوعاً شديداً نحو الجريمة والرغبة القوية في اذاء الذات))⁽³⁾، وفي ضوء هذه الأسس أفاد الاتجاه النفسي في نقد الأدب من معطيات تحديد علماء النفس الوعي واللاوعي والشعور واللاشعور في عملية الابداع ، وكان النقد الادبي في الوطن العربي واحداً من الاتجاهات النقدية في العالم التي أفادت من معطيات علم النفس وعلى هذا الأساس درس الدكتور عبد القادر فيدوح قصيدة (جيكور) للشاعر بدر شاكر السياب ، منطلقاً من فرضية فنية تقول ان هذه القصيدة ((تعبّر عن الصورة الانبعاثية كبديل لتأزمه النفسي))⁽⁴⁾، وذلك من خلال هذا المفتاح في هذا المقطع من القصيدة :

- 1 -

ناب الخنزير يشق يدي

(1) عبد القادر فيدوح : مصدر سابق - ص 65.

(2) سيغموند فرويد: مدخل الى التحليل النفسي - ترجمة : جورج طرايشي - ص 17

(3) سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن - ترجمة سمير كرم - ص 79.

(4) عبد القادر فيدوح : مصدر سابق - ص 415

ويغوص لظاه الى كبدي
ودمي يتدفق، ينساب
لم يغدُ شقائق او قمحاً
لكن ملحاً..

- 2 -

جيكور.. ستولد جيكور

النور سيورق والنور

جيكور ستولد من جرحي

ولكي يؤكد الناقد فرضيته ينطلق من الشاعر الى النص قائلاً: ((ينظر الشاعر في هذا النص الى الانبعاث بحدسه المشوب بالانفعال نتيجة إحساسه ووعيه بقيمة الحياة الغارقة في الاوهام والتي دمرّت كيانه النفسي))⁽¹⁾.

ويستمر الناقد في شرح الابعاد النفسية التي جعلت الشاعر يختار هذا المضمون أو ذاك في قصيدته وماذا تمثل مفردات النص وجمله بالنسبة للشاعر، فيستعين برموز القصيدة لجعلها إطاراً معادلاً للحالة التي تعمل في ذات الشاعر فيعلق على هذا المقطع من القصيدة:

إرْمُ

في خاطري من ذكرها أَلْمُ

حلم صباي ضاع... آه ضاع حين تم

وعمري انقضى⁽²⁾

يقول الدكتور فيدوح معلقاً على هذا المقطع : ((لقد كانت أسطورة ارم ذات العماد تشخيصاً لمحوره الذاتي الفاجع الذي يعقب النشور بالانبعاث))⁽³⁾.

ولاحظ الباحث ان التحليل النفسي للنص الابداعي لا بد من ان ينطلق من الشاعر بوصفه شرطاً لعملية النقد لأن ما يتعلق بالنفس يرتبط بالضرورة بالشاعر

(1) عبد القادر فيدوح : مصدر سابق - ص 418.

(2) بدر شاكر السياب : المجموعة الكاملة - مج1/ 607.

(3) عبد القادر فيدوح : مصدر سابق - ص 419.

المنتج للنص وليس غيره ، وهنا يبدو ما قدمه الناقد بشأن شعر السياب اعتمد الالية
الآتية :

الشاعر ← النص ← الشاعر

أي ان الناقد إتجه من فرضية الموقف النفسي للشاعر الذي أسهم بولادة القصيدة، ومن ثم قدم مقاطع القصيدة لتكون وثيقة مؤكدة لصحة فرضيته ، اما القارئ فليس له أي موقع في هذه الثلاثية التي تتمحور حول الشاعر نفسه . وقد ذهب عدد من النقاد مع الدكتور فيدوح في تشخيصه هذا، اما الناقد علي البطل فدرس الاسطورة في شعر السياب في ضوء المفاهيم الاساسية لعلم النفس اليوناني التي تذهب الى ان ((الرمز افضل وسيلة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً))⁽¹⁾ ولهذا مثل الرمز عند السياب بحسب علي البطل موقفاً من المراحل التاريخية غير المستقرة وغير المعلومة الملامح التي مرّ بها العراق وهي ثلاث مراحل:

1. ما قبل ثورة 14 تموز 1958 .

2. مرحلة الثورة بعد عام 1958 .

3. مرحلة العذاب الجسدي والنفسي الذي عاناه السياب بسبب مرضه⁽²⁾.

أما ناجي علوش الذي قدّم للمجموعة الكاملة للسياب فقد كتب عن الأسطورة في شعر السياب قائلاً: ((والحقيقة ان عدم تحديده لوظيفتها بوعي من جهة واعتبارها نقيضاً للواقع من جهة ثانية جعلته غير قادر على الاستفادة منها دائماً ، ان الأسطورة التي تغني الشعر هي الأسطورة التي تندمج بالتجربة الشعرية))⁽³⁾.

ودرس نقاد آخرون الاطار النفسي للأسطورة في شعر السياب أيضاً ولم يخرج أي منهم من آلية (الشاعر - النص - الشاعر) ومنهم الدكتور عبد الرضا علي الذي وجد في محاولات السياب في مجال الأسطورة بانها ضرورية للمرحلة التي تمر

(1) محمد ايت العميم : مصدر سابق - ص142.

(2) ابراهيم عبد الرحمن محمد : مناهج نقد الشعر في الادب العربي الحديث - ص141-142 .

(3) ناجي علوش : المجموعة الكاملة للسياب -المقدمة- المجد الاول .

بها احداث عصره ويرى انه لولا استخدام هذه الأسطورة في الشعر لما وجد ما سمي بحركة الشعراء التمزيين⁽¹⁾.

اما الدكتور رجاء عيد فانه يجد في الرمز الاسطوري في قصيدة السياب المعادل الموضوعي للذات، ومحاولة للخروج الى عالم ارحب، وان هذا الخروج لا يوازن الذات بل يبقيها قلقة متشائمة قائلاً : ((السياب قصيدة تتميز باستخداماتها الاسطورية التي تفيض مفترشة خارطة القصيدة في امتدادها الفني الذي يتمحور في دائرة الطقوس التمزوية تتسج من رموزها معادلاً فنياً يغطي جسدها اللغوي ويتوحد في تراوحها بين الاسطورة والحقيقة زمنية الزمان حيث يتلبس الماضي بالحاضر ويندمج كلاهما في حضور عيني تارة وفي غياب زمني تارة اخرى هذه القصيدة هي رؤيا المجسدة لتمزقه النفسي وفجيئته الروحية))⁽²⁾.

إن هذه الآلية في علاقة المؤلف بالنص، في نظر الاتجاه النفسي تركز بشكل اساس على المؤلف نفسه، الشاعر ، ولا تعنى بالقارئ وان النص من وجهة نظرها عبارة عن وثيقة تكشف ما هو مخبأ في نفس الشاعر، وكأن النص هنا بوصلة تشير الى حالة الشاعر وعقده وأمراضه النفسية ، تلك هي ابرز مخرجات الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي الحديث.

ولهذا وجد الباحث ان هناك من النقاد من ربط بنى القصيدة الفرعية بالحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وذهب هؤلاء النقاد الى ان الحالة تنعكس على القصيدة وحركتها الداخلية ، اذ درس الدكتور محسن اطيّمش العلاقة بين الموسيقى الداخلية وسايكلوجيا الشاعر ذاهباً : ((الى ان التنوع الفاعل وتغير الايقاع الداخلي في القصيدة الواحدة يحدث تبعاً لتغير سايكلوجيا الشاعر الروحية والذهنية والبنائية الموضوعية في لحظة كتابة القصيدة))⁽³⁾ وفي ضوء هذا الموقف درس اطيّمش تداخل البحور الشعرية في القصيدة الواحدة واختار قصيدة رؤيا نفسها التي كتبها السياب عام

(1) عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب - ص 44

(2) رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث - ص 313.

(3) محسن اطيّمش : تحولات الشجرة - ص 191.

1959م مقدماً اياها على النحو الآتي: ((لعل قصيدة السياب (رؤيا في عام 1956م) التي كتبها عام 1959م تُعد من النماذج المبكرة التي حملت لنا هذه الظاهرة الموسيقية ولم يحاول الشعراء الآخرون تجربتها الا بعد ذلك التاريخ))⁽¹⁾. ثم يورد المقطع الاول من القصيدة وهو من بحر الرمل وكما يأتي :

حطت الرؤيا على عيني صقراً من لهيب

انها تنقض تجتث السواد

تقطع الاعصاب تمتص القذى من كل جفن فالمغيب

عاد منها توأماً للصباح ، انهار المداد

وفي مقطع اخر من القصيدة نفسها ينتقل الشاعر الى موسيقى السريع ويقول:

في غيمة الرؤيا

يوم بلا ميعاد

جنكيز هل يحيا

جنكيز في بغداد

وحين يحلل الدكتور اطيمش هذا الانتقال في البحور في القصيدة الواحدة يقول: ((لقد كان الشاعر في الجزء الاول من قصيدته يتحدث عن رؤيا ليس خطأ اذ قلنا عنها انها رؤيا عامة .. غير محددة ولا تعترف بواقع ولكنه هنا يمنح رؤيته تلك شيئاً من الخصوصية ويربطها بمكان وواقع معاش لذا يتضح للقارئ ان تلك الرؤيا المأساوية انما هي حقيقة تعيشها بغداد حيث يعذب الانسان ويصلب ويمثل به ويقدم لنا هذا المقطع (الثاني) تفاوتاً في درجة احساس الشاعر بالمأساة والرعب))⁽²⁾. وهنا قدم الناقد (المؤلف) على عناصر العملية الادبية الاخرى الامر الذي يجعل الباحث ان يقول ان دراسة السياب من قبل هؤلاء النقاد أكدت وجود ثلاثة عناصر مترابطة بعضها مع بعض في انتاج النص الشعري :

1. الجانب النفسي.

(1) محسن اطيمش : مصدر سابق- ص 184.

(2) المصدر نفسه - ص 187.

2. الفيزيولوجي.

3. الجانب الفني.

وكانت هذه العلاقة مثار جدل في الاتجاه النفسي عند النقاد العرب المحدثين من حيث اثرها في النص ، واثّر العوامل المحيطة بالشاعر وحالته لحظة انتاج النص ، وتصدى لهذا الموضوع عدد من الباحثين العرب منهم الدكتور سعيد الورقي والدكتور عبد الحميد جيدة والناقد الجزائري عبد القادر فيدوح⁽¹⁾ الذي درس هذه العلاقة من خلال عدد من النصوص القديمة والحديثة فتوصل الى مجموعة من النتائج يمكن اجمالها على النحو الآتي:

1. علاقة الإيقاع بالحالة النفسية للشاعر : وهذه العلاقة مرتبطة بفكرة الحداثة في الشعر ، ولاسيما بعد ظهور قصيدة التفعيلة⁽²⁾. اذ يرى الناقد وجود علاقة قوية بين الإيقاع في القصيدة الحديثة وحالة الشاعر النفسية . ويؤيد ما ذهب اليه الدكتور فيدوح ما طرحه الدكتور اطيّمش والدكتور ابراهيم انيس والدكتور سعيد الورقي الذين رأوا ان ما ادخله الشاعر الحديث على الوزن العروضي من تعديلات جوهرية انما جاء لإحساسه بضرورتها فالقصد ((من الصورة الموسيقية في الشعر ، البناء الموسيقي كتكوين من الايقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصري الترتيب والتكرار))⁽³⁾.

2. التشكيل البصري : ويقرر الدكتور عبد القادر فيدوح في هذا الصدد ان القصيدة المعاصرة في بنائها الخارجي من حيث التشكيل الزماني اصبحت ((خاضعة للتركيبية النفسية التي اعطت القصيدة شكلاً معيناً))⁽⁴⁾.

3. البنية البصرية الرابطة : ويربط الدكتور عبد الحميد جيدة هذه البنية بالإيقاع ويقول: ((وهكذا نستنتج ان كل جزء في القصيدة يلعب دوراً في الإيقاع حتى

(1) عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي - ص 11.

(2) المصدر نفسه - ص 460.

(3) سعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية) - ص 159 .

(4) عبد القادر فيدوح ، مصدر سابق - ص 466

البياض، بياض الصفحات بين السطر والاخر، بين الكلمة والثانية ، ويرمز الى الصمت، صمت الإيقاع، كما ان النقطة والفاصلة تفصلان بين الوحدات النغمية.. وحتى علامات التعجب والاستفهام تعطي البيت رنات متناسقة مع المعنى⁽¹⁾.

4. القافية: وتعد القافية صفة مميزة لنهاية السطر الشعري العربي لذلك فهي ضرورة نفسية يلجأ اليها الشاعر حتى ولو كان ذلك دون وعي منه للتعبير عن مشاعره الداخلية بوصفها اداة تعكس انفعاله في افرازات نفسية متتابعة ، وفي هذه الحالة تكون القافية ((محددة للدقة الشعورية كما انها تعد الحد الذي يتوقف عنده النفس ليبدأ الشاعر نفساً جديداً يختلف طوله باختلاف حالته الشعورية ولا بد ان يعد ذلك النهاية الحقيقية للسطر الشعري⁽²⁾).

لقد حاول النقد العربي استخدام منجزات علم النفس والتطورات التي طرأت عليه من خلال الدراسات المخبرية والاحصائية في دراسة لحظة كتابة القصيدة عند الشاعر ومدلولات النص وإيحاءاته النفسية، لتصبح الدراسات النفسية ذات اتجاهين متقابلين : الأول علاقة الشاعر بالنص وهي العلاقة التقليدية ، والثانية علاقة النص بالمتلقي وما تتركه من أثر نفسي في المتلقي الأمر الذي وسع من مهمة النقد في الاتجاه النفسي . وعلى هذا الأساس يرى الباحث ان الاتجاهات النفسية في النقد العربي ادخلته في جدلية مفادها ان (العلاقة بين النص والمؤلف والقارئ) علاقة تكامل نقدي على الرغم من ان المنطلقات في تغيير أولوياتها قد تغير من العلاقة التقليدية للنقد النفسي في آلية اشتغاله السياقية حيث جعلت فرضيات الاتجاه النفسي في النقد العربي النص دليلاً للحالة النفسية التي مر بها الشاعر لحظة كتابة القصيدة مثلما جعلت الحالة النفسية للشاعر هي الموجه والبنائي للنص ، لتتكون في ضوء العلاقة الجديدة الخطاطة الآتية بين عناصر العملية الأدبية (المنتج والنص والقارئ) :

(1) عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر - ص 361.

(2) احمد بسام سامي : حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال اعلامه - ص 103 .

الشاعر ← اتجاه النص ← اتجاه القارئ

الشاعر → اتجاه النص ← اتجاه القارئ

وهذه العلاقة تعد شكلاً من أشكال جدليات النقد داخل الاتجاه الواحد، ولتأكيد هذه الجدلية استعان الباحث بأنماط مختلفة من الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي.

1. قصيدة (استميتك ذاكرتي) للشاعر ممدوح عدوان ، التي حللها الدكتور

عبد القادر فيدوح تقول القصيدة :

تشبثت بالعمر

عانقت عمري الذليل

كما يتشبث كلب بجيفته

أراقب من كوة اليأس

هذا يسلم انيابه ومخالبه

وبلا بل كانت تغرد

عارضة لحم افراخها للجميع

أرى جثثاً تتناطح

والموت يرقبها ضاحكاً

وتكتظ كل المنابر بالبلغاء

وكل المقابر بالخبراء

ويقدم الناقد هذه القصيدة قائلاً: ((نقتطف من القصيدة هذه اللوحة الحزينة التي تصور حالات الشاعر المسكونة بالفزع والذلة وتتابع مرئيات لا شعورية مجسدة للانكسار والهزيمة الروحية))⁽¹⁾.

وفي هذا التقديم اصبح المؤلف (الشاعر)، متجهاً الى النص بمشاعره ، واصبحت أحاسيسه وحالاته النفسية هي المدخل في عملية النقد، لتكون العلاقة هنا بين النص والشاعر علاقة تقليدية (شاعر — نص)
ثم يستمر الناقد بإيراد ما تبقى من مقطع القصيدة :

وقامت مناقصة لتساومَ ذاكرة الدم

جاء الطلاء لإخفاء حزن تيبس

في أوجه الثاكلات

وجاءت اغاني الحماسة

تخفي انكسار اليتامى

ويرى الناقد ان هذه الصورة نتاج للحالة النفسية التي عاشها الشاعر الامر الذي اوجد صورة تعبر عما يعتل في ذاته فيقول: ((الصورة الشعرية على هذا النحو هي لغة ايحائية نابغة من العالم المخبوء داخل الذات من حيث كونها تغوص في اعماق اللاشعور))⁽²⁾ . ويحلل الدكتور رجاء عيد الاطار الفني الناتج عن الحالة النفسية للشاعر في لحظة كتابة القصيدة بقوله ((من فلذات تصويرية موسومة بالمشاعر الفائرة وهي تكتسب تصميمها الفني من ذلك التواشج العميق بين المبنى والمعنى ومع ذلك الاندماج العضوي الذي يتجسد في تشابك الكلي والجزئي ويضم ابعاداً شعورية ولا شعورية تتنامى في دائرة الكون الشعري))⁽³⁾.

ان هذا التحليل يكمل الدورة التي افترضها الباحث في العلاقة الاتجاهية بين النص والناقد والمؤلف لتتضح الصورة هنا على النحو الآتي:

(1) عبد القادر فيدوح : مصدر سابق - ص 390

(2) المصدر نفسه - ص 391

(3) رجاء عيد : الاداء الفني والقصيدة الجديدة - ص 50 نقلاً عن عبد القادر فيدوح - ص 391 .

(الحالة النفسية للشاعر ← اتجاه النص ← اتجاه القارئ)

وهذا الاتجاه يمثل العلاقة السياقية بين العناصر الثلاثة :

(مشاعر فائرة) مؤلف —————> إنتاج فني —————> مبنى (ومعنى) مفسر عند القراءة أو منعكس في القراءة وهو نتاج التوتر الحاصل بين الذات المبدعة منقولة الى القارئ .

ويؤكد ابو ديب سياقية هذه العلاقة بالذهاب الى ان الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه بالفجوة او مسافة التوتر، ويشرح ابو ديب هذا المفهوم بقوله : ((يمكن تحديد الفجوة : مسافة التوتر من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمها الى انماطاً مختلفة فهي يمكن ان تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلاً على حدة ، وعلى اكثر من مستوى معاً ، ولعل ابرز انماط الفجوة : مسافة التوتر ان تكون الانماط التالية : الايقاعية ، التركيبية ، الدالية ، التصويرية ، الموقفية))⁽¹⁾.

ان ربط التجربة الانسانية بالنتاج الابداعي يجعل آلية العلاقة بين المؤلف والنص تعتمد على المؤلف اولا ، والنص ثانيا ، وهذه النظرة السياقية اعتمدها كولردج وعدد من الادباء الرومانتيكيين ، وذلك حين اسقطوا الحواجز بين الادب وعلم النفس ، ويؤكد الدكتور احمد كمال زكي اهمية الانطلاق من المؤلف في الاتجاه النفسي للنقد بقوله : ((فالانفعال الادبي بعامة والشعري بخاصة (ذاهل مترع) يكاد لا يهتم بالافصاح عن نفسه حتى يكتسي ملامح بعضها موضوعي وبعضها الاخر راجع الى المتلقي وفي هذه الحال يكون على الناقد ان يبحث عن العاطفة الفنية في علاقات تفرضها الحياة التي تشيع في النص وان أي عمل ادبي مهما يكن حظه من الجودة أو الرداءة ينبض بقلب ويتحرك بعصب ويبصر بعين))⁽²⁾. لقد رسم بييف في هذا

(1) كمال ابو ديب : في الشعرية - ص 51 .

(2) احمد كمال زكي : النقد الادبي الحديث اصوله واتجاهاته - ص 75 .

الموقف صورة مغايرة لما هو سياقي في علاقة المؤلف بالنص محاولاً تحقيق ذلك في مجال النقد .

ان هذا الموقف وجد فيما بعد اتجاها يعتمد النص مدخلا لولوج عالم المبدع الداخلي ، وهذه الجدلية في الاتجاهات النفسية للنقد وجدت صداها في النقد العربي اذ درس عدد من النقاد النصوص الأدبية لبعض المبدعين العرب واستكشفوا من خلال تلك النصوص الحالة النفسية التي كان الشاعر يعيشها في لحظة كتابة القصيدة او الشعور الذي جعل الشاعر يكتب القصيدة ومنهم عباس محمود العقاد وريتا عوض وعبد القادر فيدوح .

ولا يندرج الاتجاه النفسي التقليدي في تحليل النصوص ضمن هذا الإطار النصي ، ويقصد الباحث بالتحليل النفسي التقليدي تلك الآليات التي تعتمد مقولات (فرويد) مدخلاً لها في معاينة النصوص ، والتي تذهب الى ((ان المبدعين أناس غير أسوياء))⁽¹⁾.

وفي اتجاهي النقد النفسي (الذي يقدم المؤلف والذي يقدم النص في ثلاثية العملية الادبية) وجد الباحث ان هناك تعارضاً بين مقولات هذا الاتجاه وتطبيقات النقاد العرب. وتعد القراءات التي اعتمدها الدكتور محمد راضي جعفر في كتابه (الاغتراب في الشعر العراقي) لبعض النصوص، أنموذجاً لهذا النمط من التحليل النقدي المستند على فرضيات علم النفس نظرياً وغير المخلص لمقولاته تطبيقياً، ففي تحليله لشعر نازك الملائكة يبدأ الناقد بما يأتي : ((تعاني نازك الملائكة في بعض الأحيان من صخب المدينة فنتمنى لو كان لها منتجع في قرية ، أو كوخ بين الحقول ، تقول الشاعرة : آه لو كان لي هنالك كوخ / شاعري بين المروج الحزينة/في سكون القرى ووحشتها أقضي / حياتي لا في ضجيج المدينة))⁽²⁾.

وهنا يفترض الناقد ان ما تعانيه الشاعرة من غربة هي غربة مؤقتة في قوله (في بعض الاحيان)، ولا يعرف الباحث كيف استنتج الناقد ان غربة الشاعرة ليست أبدية

(1) ستانلي هايمن : النقد الادبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة أحسان عباس ومحمد يوسف نجم - ص 229.

(2) محمد راضي جعفر : الاغتراب في الشعر العراقي - ص 42 .

ولا كونية وهي تتابها بين حين وآخر . وبتدقيق النظر في طريقة تحليل الناقد للقصيدة نجده يقرأ القصيدة قراءة عامة ثم يأتي الى النص ليؤكد قراءته للقصيدة ، ويتكرر هذا الاطار النقدي مرة أخرى في السطر الشعري الآتي تقول نازك الملائكة فيه : ((ليتني من بنات تلك الجبال الفنّ ، حيث الجمال في كل ركن))⁽¹⁾ يعلق الناقد على هذا السطر الشعري قائلاً : ((وربما استبدلت القرية بالجبال))⁽²⁾، ثم يبدأ بشرح الحالة النفسية للشاعرة فيقول : ((في انطواء نازك وكرهها للضوضاء ، ومقتها لزيف المدينة ، الهمها الرغبة في اعتزال المدينة ، والالتجاء الى القرية أو الى الجبل ، على ان استفحال غربتها النفسية بعد ذلك ربما كان وراء تجاوزها (غربة المكان) ، ولكن ليس بشكل مطلق ، فقد شعرت بالغربة المكانية في جبال الشمال فربما رأت هناك ما أشعرها بالخوف ، وأثار فيها ذكريات أليمة ، أو ربما كان ارتيادها الجبال فراراً من وحشة قاسية حاولت تخفيفها ، فاذا بها تلقي مالا تتوقعه من الوحشة المضاعفة تقول الشاعرة :

شبح الغربة القاتلة

في جبال الشمال الحزين

شبح الوحدة القاتلة

في الشمال الحزين

عد بنا قد سئمنا الطواف

في سفوح الجبال وعدنا نخاف))⁽³⁾.

إن قراءة سريعة لهذا النمط التحليلي في نقد الشعر من المدخل النفسي يحول الشاعرة الى مجموعة من الاستنتاجات المبنية على فرضيات يقترحها الناقد لمواءمة قراءته الظاهرية للنص مع النص نفسه ، وحين ينحرف النص من فكرة الى أخرى مناقضة يضطر الناقد للانحراف معه كما جرى في تحليل الدكتور محمد راضي

(1) نازك الملائكة : مأساة الحياة وأغنية الانسان . ديوان شعر . ص 157.

(2) المصدر نفسه - ص 156 .

(3) محمد راضي جعفر : مصدر سابق - ص 42 .

جعفر بشأن موقف نازك الملائكة من المدينة والقرية ، وهذا الانحراف يجعل المنطلقات الأساسية للتحليل النفسي ترتبك في تقرير حالة الشاعرة ، لذلك ظهر التردد في تحليل الناقد في موضعين :

1. ترفض الشاعرة المدينة وتريد العودة إليها .
 2. تتمنى الحياة في الجبال لكنها تخافها وقد سئمت الطواف بها .
- هذه الرغبات المتناقضة يطرحها النص ظاهرياً على القارئ بشكل مباشر ومن دون تعقيد وعلى الناقد استيعاب فكرة النص و تقديمه لفرضيات نفسية تنسجم مع ظاهر النص ورسالته ، بل عليه ان يصل الى المحركات الحقيقية العميقة لرؤية الشاعرة من دون ان يجعل مواقفها متناقضة ، أي عليه ان يجد المحرك الذي تتوازن عنده القراءة النفسية للقصيدة والحالة النفسية للشاعرة . ولا يعرف الباحث من أين أتى الناقد بهذه الاستنتاجات التي يصف فيها موقف الشاعرة وعلى النحو الآتي :

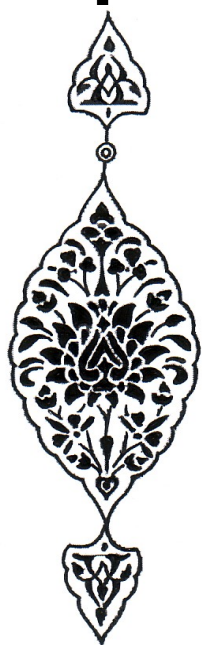
1. ربما استبدلت القرية حيناً بالجبال .
2. ان استفعال غربتها النفسية ربما كان وراء تجاوزها غربة المكان .
3. ربما رأت هناك ما أشعرها بالخوف .
4. ربما كان ارتيادها الجبال فراراً من وحشة .

ان هذه الاستنتاجات التي تستند الى مفردة (ربما) ، هي احتمالات قرائية للجانب النفسي عند الشاعرة وهي لا تمت الى تحليل النص بصلة فهو غير مسؤول عن تشخيص حالة الشاعرة النفسية بوصفها قابلة لاحتمالات غير محددة ، وهو - أي الناقد - لا يقرر ولا يشخص حالة خارجية ، ولكن قيامه بطرح فرضيات عن حالة الشاعرة النفسية جعل النص كله يتماهى في ذات الشاعرة وليس في مكان آخر ، حتى ليبدو التحليل النقدي في النهاية عبارة عن قصيدة تشرح نفسها بمقال نثري .

ومن خلال ما تقدم يجد الباحث ان العلاقة القائمة بين المؤلف والنص والقارئ، غير محدده بزمان معين ، ولا باتجاه معين ولا بمكان معين ، وان النقد العربي ظل ينهل من صورته الانطباعية الأولى لدرجة التأثير حتى بعد إطلاعه على المناهج النقدية الحديثة ، وتحليل الدكتور محمد راضي جعفر خير دليل على ذلك .

كما لاحظ الباحث ان معظم الاطر التي حلل النقاد بموجبها النصوص في هذا الفصل اعتمدت المؤلف منطلقاً لها ، وبذلك التقى نقد المناهج النشوئية مع التيارات النقدية في جعل المؤلف صاحب موقع متقدم في عمليات التحليل النقدي وهذا الاستمرار هو الذي جعل المناهج النصية توجه نقدها للمناهج النشوئية التي أغرقت تحليلاتها في البحث عن شخصية المؤلف من دون الالتفات للعناصر الأخرى .

الفصل الثالث



الفصل الثالث

النقد المنهجي

المبحث الأول : البنية الشاملة

درس الدكتور عبد القادر الغزالي قصيدة النثر العربية في كتابه (قصيدة النثر العربية الاسس النظرية والبنىات النصية) وحاول في هذه الدراسة تسليط الضوء على واحد من اهم مرتكزات القصيدة العربية التقليدية وهو الوزن أو (الايقاع) ، مؤكدا انه يحاول دراسة قصيدة النثر العربية من خلال بنياتها المختلفة ولاسيما بنية الايقاع وبهذا اوضح الغزالي منذ البدء المنهج الذي يشتغل عليه بقوله: ((المنهج الذي ننطلق منه في محاولة اكتشاف الاسس النظرية والبنىات النصية في قصيدة النثر العربية ، هو شعرية الايقاع))⁽¹⁾ .

وعدّ الغزالي قصيدة النثر العربية مظهرا من مظاهر التحولات الاساسية في مسيرة الشعر الانساني والعربي ، وعلى هذا الاساس كان لا بد من اعادة تعريف الشعر لكي ينسجم مع تلك التحولات ، ولكي يبدأ الغزالي بتعريف الشعر يعتمد مبدأين الاول القطيعة مع المنجز الشعري القديم كله ويقول : ((وعند لقاء نظرة على حصيلة السجال الذي رافق ولادة قصيدة النثر العربية نرى في معظم المواقف ، استعادة صريحة او ضمنية ، لمفهوم الشعر القديم ، او وهما بالانفلات واحداث القطيعة مع المنجز الشعري العربي القديم والحديث على حد سواء))⁽²⁾ اما المبدأ الثاني فهو التوافق مع الشعر العربي القديم كما يتضح من موقف الغزالي الذي اورده الباحث وبين القطيعة مع الموروث واعتماده كانت الاشكالية الاساسية التي فجرت الجدل بشأن قصيدة النثر ، وحاول ادونيس في بحثه (في الشعرية) حل هذا الاشكال من خلال تفكيكه لمفهومي القطيعة والتواصل مستندا الى قضيتين رئيسيتين في الشعر الا وهما (الوزن) وبنيان الوزن والشكل الشعري يقول : ((أشير الى ان هناك

1 () عبد القادر الغزالي : قصيدة النثر العربية - الاسس النظرية والبنىات النصية - ص 4 .

2 () المصدر نفسه - ص 4 .

من الناحية الكمية طريقتين في التعبير الادبي: الوزن والنثر، ومن الناحية النوعية اربع طرق :

1. التعبير نثريا بالنثر .
2. التعبير نثريا بالوزن .
3. التعبير شعريا بالنثر .
4. التعبير شعريا بالوزن⁽¹⁾

اما في جانب الشكل الشعري فيحدده على النحو الاتي : ((الشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يتبنى ، يخلق ولا يكتسب يحدد ولا يورث))⁽²⁾ . وفي ضوء مفاهيم ادونيس للشكل والوزن التي اعتمدها الدكتور عبد القادر الغزالي فان قراءة أي نص شعري لا بد من ان تنطلق من النص نفسه من دون الالتفات الى المؤلف ، لان التحليل اذا اريد له ان يتعامل مع جنس شعري غير قار ، لا بد ان يتجه الى النص من اجل كشف اليات اشتغاله الداخلية التي ليس لها علاقة بالعوامل النشئية ، ويؤكد الغزالي هذا الاتجاه في التحليل بقوله : ((الفرضية الاساس التي ننطلق منها في هذا المقام هي ان قصيدة النثر او الشعر الخارج عن الوزن التقليدي ، قد انبثقت من صلب التجارب الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة))⁽³⁾ .

وبعد هذه الفرضية يبدأ الناقد بتحليل قصائد عدد من شعراء قصيدة النثر العربية وهم (توفيق صايغ - محمد الماغوط - سركون بولص - انسي الحاج) . ولكي يكون الغزالي منسجما مع فرضياته الاولى يبدأ التحليل من التشكيل البصري للدواوين واصفا نوعيتها واحجامها واغلفتها⁽⁴⁾ .

وبعد وصف الشكل الخارجي للكتب (الدواوين) ، يدرس الغزالي عناوين الدواوين تحت مبحث اسمه (اوضاع ووظائف العنوان) ويقول في هذا الصدد : ((

(1) ادونيس : في الشعرية - مجلة الكرمل - العدد الثالث - صيف 1981 - ص 145 .

(2) المصدر نفسه - ص 110 .

(3) عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص 30 .

(4) المصدر نفسه - ص 192 .

تتفاعل في بناء البرامج القرائية عدة مكونات تجعل العنوان موضوعاً له أهميته في الكشف عن عناصر البنية النصية⁽¹⁾.

وفي هذا التحديد أكد الغزالي تكريس دراسته للعناوين ضمن الاتجاه النصي ، ولكن هذا الاتجاه هو ضمن اتجاه أوسع يحاكي القارئ ويستقرئ انفعالاته وعواطفه بشأن ما يمكن أن تتركه العناوين في داخله ، ويقول الغزالي في هذا الصدد : ((أن العمليات التفسيرية تمحورت بالدرجة الأولى ، حول المتلقي من خلال الإفصاح عن عواطفه وانفعالاته وانطباعاته))⁽²⁾.

وانسجم موقف الغزالي في هذا التوجه مع بؤرة نظرية يابوس بشأن نشاط القارئ في فهم النص ، ومع اتجاهات أيزر الذي يرفض أن يكون النص ذا بعد واحد في المعنى ويدعو القارئ إلى اكتشاف ما يختفي في ثناياه فالنص كما يذهب هولب : ((يعارض ذلك الشكل من التفسير الذي يهتم أولاً وأخيراً بمعنى العمل الأدبي ثم أنه يعارض على وجه الخصوص النموذج الاسنادي الذي يطلب فيه من القارئ أن يفتش عن حقيقة تستخفي في ثنايا النسيج النصي))⁽³⁾ .

أن العنوان في المعالجات النقدية أو التحليل النقدي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن الشعري حسب ما يذهب إلى ذلك التفكيكيون في رؤيتهم الكلية للنص الأدبي⁽⁴⁾ .

وعلى هذا الأساس درس عبد القادر الغزالي تشكيلة العناوين ، صفحات الدواوين وطريقة رصف الكلمات ، والإخراج الفني لدواوين الشعراء (سركون بولص ، توفيق الصايغ ، محمد الماغوط ، أنسي الحاج) ولكن بشكل مجرد من دون أن يقيم علاقة بين العنوان والمتن الشعري ، ويعود السبب في ذلك إلى أن الغزالي درس كل بنية في البداية بشكل مجرد من أجل أن يحدد وظيفتها في النص وأثرها في القارئ

(1) عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص 196.

(2) المصدر نفسه - ص 196 .

(3) روبرت هولب : مصدر سابق - ص 338 .

(4) محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي - ص 128 .

وهذه المنهجية تتيح له بعد ذلك اقامة علاقات بين هذه البنى واكتشاف ما ينتج من هذه العلاقات بين قوى النص الفاعلة.

وعلى وفق ما تقدم يبدأ الغزالي بدراسة موقف كل شاعر من عملية تجنيس قصيدة النثر فيقول ما يأتي : ((يتم التنصيص على الجنس الادبي في كتاب توفيق صايغ مرتين في الغلاف الشعر، المجموعة الشعرية))⁽¹⁾.

وهذا التأكيد على مفردة الشعر في بعض دواوين قصيدة النثر وعدم التأكيد عليها في دواوين اخرى يرى فيه الغزالي نوعا من الاشكالات التي تزيد من تعقيد مهمة تعيين الجنس الادبي ، وهي ((تدعو الى اعادة النظر في المعايير والأسس المعتمدة في تحديد قواعد جنس الشعر))⁽²⁾.

ويكمل الغزالي تكريسه للدراسة النصية من خلال ما يطلق عليه تسمية ((إلماس الادراج) ، ويعني به الاشارات التي يفتتح بها كل ديوان شعري وهي التي تتضمن ترتيب المجموعة وردود افعال مجموعة من النقاد والدارسين ، بعد الاصدار الاول ، والمقدمات التي تستهل بها الكتب)⁽³⁾.

بعد ((إلماس الادراج)) يدرس الغزالي الاهداء وانفتاح القصائد والدواوين على فضاءات الشعر ومن ضمنها الاستشهادات الاستهلالية التي يرى فيها دالاً من الدوال المهمة في بناء الخطاب ، وقد حفلت دواوين قصيدة النثر بهذه الاستشهادات الاستهلالية ، فديوان توفيق صايغ الاول ، (ثلاثون قصيدة) استهله الشاعر بالكلمات الآتية : ((في الاوراق التالية سيأخذ عليّ ناقدٍ كثير ، لكن المأخذ الابرز سيظل عنهم خلف حجاب))⁽⁴⁾.

بعد هذا الاستهلال يكتب توفيق صايغ القصيدة الآتية :

1) عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص 199 .

2) المصدر نفسه - ص 200 .

3) المصدر نفسه - ص 200 .

4) توفيق صايغ : المجموعة الشعرية الكاملة - ص 23 .

اني تصاعدت من بحيرتك غيمة ، هطلت على الاودية
وفوقك انتشت بالبياض ، واني
بين (بلى) تكونينها حين
تعيدنا معا عتمة احن طوال عهد
الضياء الضيرير كنت لا (1)

وبعد دراسة هذه البنى التشكيلية ينتقل الغزالي لدراسة البنيات الاليقاعية في قصيدة النثر عند الشعراء الاربعة التي ذكرهم الباحث ، ويستخدم الغزالي مجموعة من المفاهيم لدراسة الاليقاع مثل (البيت الشعري ، المقطع الشعري ، القصيدة) ، وهذه المفاهيم ضرورية في الدراسات النصية لانها محاولة لوضع حدود فاصلة داخل الجنس الادبي تعين المكوّن وتمنحه خصيصته ، ويبدأ الغزالي دراسة الاليقاع من تشكيلته البصرية عبر مدخل اطلق عليه تسمية (نسقية الانماط اللاحقة للبيت الشعري) .

وفي هذا المدخل يرى أن ((الفضاء الطباعي للصفحة دال من الدوال البانية لاليقاع في القصيدة ، فشكل الكتابة وطريقة اعداد الصفحة هي العلاقة البارزة التي يمكن بواسطتها الفصل في المسألة الاشكالية الخاصة بتعريف البيت الشعري)) (2) .

ولم يطرح الغزالي مفهوم الاشكالية في البيت الشعري ، الا من خلال الجانب الشكلي ، علامات الترقيم التي يطلق عليها (جان كوهين) تسمية (الوقفة) أو التي تؤدي الى (الوقفة) ، وتعني توقفاً ضرورياً للصوت بالنسبة للمتكلم ليأخذ نفسه ، وهذه الوقفة يعدها كوهين ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب غير انها وبشكل طبيعي محملة بدلالات لسانية (3) .

ولم يناقش الغزالي الجانب الشكلي من اشكالية البيت الشعري ولا وظيفته في بنية القصيدة التقليدية ، وبهذا الامر جعل دراسته تفتقد الى عنصر التواصل مع

(1) توفيق صايغ : مصدر سابق - ص 23 .

(2) عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص 210 .

(3) جان كوهين : بنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الولي ومحمد العمري - ص 25 .

التراث النقدي العربي ، متجهة الى القطيعة واللاجزية ، ومنبع الاشكالية في البيت الشعري التي لم يتناولها الغزالي متأتية من انه بنية مكتفية بذاتها معنويا ، موزونة ومنتهية بقافية ، وهذه البنية فيها (التام والاجوف والمجزوء والمشطور والمعتل والمقلد والمنهوك والنادر ، وبيت القصيد) ، اما السطر الشعري في قصيدة النثر فانه بنية تحتل الاكتمال والنقص وغير محددة بعدد من الكلمات وليس لها علاقة بالوزن او القافية وهذه العوامل وحدها تكفي لأن تحدث قطيعة مع التراث ، مثلما تحدث اشكالية في مقدار شرعية السطر في قصيدة النثر .

ان عدم حل هذه الاشكالية لا يعني ان الدراسة فقدت امانتها للمنهج النصي في القراءة ، ومحاولاتها قراءة البنية قراءة شمولية من خلال البنيات الفرعية التي تكون منها النص ، لأن مشكلة البيت الشعري وعلاقته بالسطر الشعري سواء كان في قصيدة التفعيلة أو في قصيدة النثر تدخل في جوهر الاشكالية الباحثة عن حل لقضية التعيين التجنيسي لقصيدة النثر نفسها ، ولكي يعوض الغزالي ابتعاده عن اشكالية البيت الشعري في النقد العربي القديم ، درس كتابة السطر الشعري وتوزيعه في قصيدة النثر او ما يسميه (البيت الشعري) الذي يعني عنده علاقة للترابط والانفصال ضمن السياق النصي ، ولمح الغزالي الى ان البيت الشعري في قصيدة النثر هو بنية المعنى المكتمل ضمن سياق النص والذي يرتبط بأبيات اخرى تؤدي الى اكتشاف المعنى الكلي للنص⁽¹⁾، ولكن هذا الرأي جاء غير واضح في سياق الدراسة ولم يطور الغزالي البحث فيه لهذا كانت دراسة السطر الشعري دراسة احصائية شاملة لدواوين الشعراء الاربعة موضوع الدراسة ، لكي يسوغ القطيعة مع

(1) عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص 200 .

الاجوف : البيت الفاسد الحشو . التام : هو ما استوفى كل تفعيلاته .

المجزوء : هو الذي حذفت منه تفعيلة من الصدر واخرى من العجز . المشطور : البيت الذي حذف نصفه .

المعتل : هو الذي اعتل طرفاه . المقلد : البيت المستغني بنفسه المشهور الذي يضرب به المثل .

المنهوك : الذي حذف ثلثاه . النادر : الفريد الذي يجري مجرى المثل .

بيت القصيد : يضرب مثلا في تفضيل الشي على كله .

احمد مطلوب : معجم النقد العربي القديم - ص 282-284 .

التراث الشعري العربي في العلاقة بين البيت الشعري والسطر الشعري . بعد قراءة النصوص توصل الغزالي الى الاستنتاجات الآتية:

1. الاستقلالية : أي ان البيت الشعري تتم كتابته على وفق نمط واحد في حين تتغير الانماط في السطر الشعري لقصيدة النثر . وهذا أدى الى عدم تساوي البيت والسطر .

2. امكانات قصيدة النثر لادماج النسقين في نسق واحد وعدم وجود هذه الامكانات في القصيدة التقليدية (1) .

ان هذه الاستنتاجات ترتبط ارتباطاً مباشراً بموقع المقطع الشعري المكتوب في الصفحات وبتوزيع بنية السواد على بياض الصفحة ، ويرى الغزالي في هذا الارتباط انه مبني على المبدأين السابقين بنية البيت الشعري وهما الاتصال والانفصال بين الموروث والمحدث في التوزيع الكتابي للقصيدة العربية فيقول : ((وتفيدنا تاريخية التفضية النصية في الممارسات الكتابية العربية في تمييز بعض الاشكال الخطية ، منها الشكل التناظري المكون من شطرين ، الشكل المقطعي كما هو الشأن في الموشحات وفي التجارب الرومانسية ، الشكل الحر والاشكال المدمجة)) (2) .

وبعد دراسة الغزالي لدواوين الشعراء الاربعة الذين ذكرهم الباحث يصل الى استنتاج مفاده ان المقطع الشعري في قصيدة النثر هو العنصر المبرز وسبب بروزه يعود الى تعليمه برقم من الارقام ، او من خلال البياض الذي يترك بين المقاطع، ومن ثم فإنه يكتب وضعية الدال الجامع بين ما هو نصي وما هو خارج نصي ، في علاقة كل منهما بالوعي واللوعي او بالمرسل والمتلقي او بالامكان والاحتمال (3) .

وهذه المسألة سبق للناقد المغربي محمد بنيس دراساتها في كتابه (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها) مؤكداً ان المقطع الشعري وحدة دالة من بين

1 () عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص 213 .

2 () المصدر نفسه - ص 277 .

3() عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص 218 .

وحدات الخطاب ، وهو في الوقت نفسه دال من بين دواله تتألف فيه مجموعة من الابیات وتتفصل عن غيرها داخل الخطاب (1) .

ان هذه القراءة للمقطع الشعري اشارت الى عناصر العملية الادبية للمرة الأولى في دراسة الغزالي . ففي بنية المقطع هناك مرسل ومتلق ، والنص الذي يرسل ويتلقى ، ويرى الغزالي . ان عملية الادراك والتلقي خاضعة لعملية الوعي او اللاوعي ، والى ما هو ممكن والى ما هو محتمل ، فهل يمكن عد هذا الاستنتاج نوعا من الخروج على منهجية القراءة النصية؟.

لقد ادرك النقد الغربي ان مسألة التوقع داخل النص واحدة من عيوب المناهج الألسنية ، لذلك حاولت القراءات النصية الحديثة ان تتجه الى القارئ وحيانا الى المؤلف ، فالنص من وجهة نظر القراءات اللسانية الحديثة لا يتحرك ديناميكيا الا اذ طُعِم بموقف القارئ من خلال الفعل القرائي الذي يرفض الجمود ، اما الاستنباط والوصف في مقابل الاسقاط والمعيار ، فهي عناصر قديمة في لغة جديدة مولعة بالثنائيات ، وذلك لكي يسلم المنهج الالسنى من صبغته الوصفية التي لحقته منذ (دوسوسير) ، وعليه فالناقد يستنبط اجراءاته الممكنة في آلية اشتغاله لأنه لا يتعامل مع اللغة على مستوى اللسان ، بل يتفاعل معها على مستوى الفعل الاجرائي الذي يبيح لنفسه قاعدة الانزياح ، فاللغة عنده مرهونة بوظيفة ما لا بد من تبليغها لاقامة التواصل ، مرتبطة بشبكة من التوقعات الضمنية التي يشترك فيها الباث والمتلقي (2) .

ورسم باساغانا هذه الخطاطة لايضاح علاقة الباث بالنص من جهة والمتلقي والنص وبين الباث والمتلقي (3) .

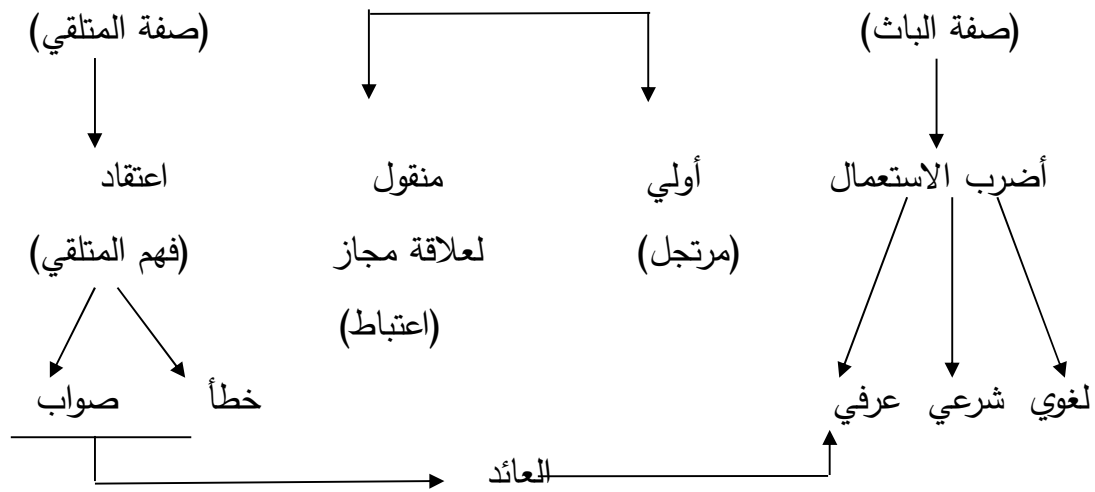
اللغة

استعمال ————— وضع ————— حمل

(1) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها ، ص 71 .

(2) حبيب مونسى : مصدر سابق - ص 127 .

(3) باساغانا : مبادئ في علم النفس الاجتماعي ، ترجمة بو عبد الله علام - ص 28 .



ان هذه الخطاطة التي جسدت العلاقة بين جميع عناصر العملية الادبية لا تتقاطع مع القراءة الألسنية بشكل مطلق ، فما دام النص هو العنصر الحاسم في العلاقة الثلاثية تبقى هذه الدراسة أمينة لمبادئها الأساسية او منطلقاتها الفكرية وهذه المسألة ترتبط بالحدود الفاصلة بين اللسانيات من جهة والنقد الادبي من جهة اخرى ، فالقراءة اللسانية تتسم بصفتين الاولى انها تطبق المقاييس العلمية على اللغات ، والثانية هي استقلالية هذا العلم لان له مبادئه وقوانينه وأنظمتها الخاصة به⁽¹⁾ ، وذلك في حد العلم ومادته⁽²⁾ اما النقد الادبي فهو تحليل وتفكيك للادب الذي يقيم اتصالا جماليا متخذا من اللغة اداة ومنطلقا في الوقت ذاته ، فالمهمة واحدة والسبيل واحد⁽³⁾ .

والاتصال الجمالي عنصر يتعلق بوظيفة التلقي وجوهره العلاقة بين النص والقارئ . يتضح مما تقدم ان الغزالي لم ينحرف عن المنطلقات النظرية التي اعتمدها في تحليله للنص ، بل اتجه الى القراءة اللسانية التي تتحول في عملية التحليل النقدي الى قراءات وليس قراءة واحدة ويمكن حصرها بالجوانب الاتية :

(1) مازن الوعر : دراسات لسانية تطبيقية - ص 26 - 27 .

(2) عبد السلام المسدي : اللسانيات واسسها المعرفية - ص 247 .

(3) حبيب مونسى : مصدر سابق - ص 129 .

1. القراءة البنيوية .
2. القراءة البنيوية التوليدية .
3. القراءة الاسلوبية .
4. القراءة السيميائية (1)

ان هذه القراءات اتاحت للناقد الحركة داخل النصوص من اجل سبر أغوارها واكتشاف علاقاتها وانساقها وبيان وظيفة كل بنية من بنياتها ، ومع هذه الحرية في التجوال بين عوالم النص واحتمالات قراءته الا ان الناقد ظل متمسكا بالنص ذاته من دون ان ينحرف او يخرج عن عوالمه الا في موضع واحد ذلك الذي أشرنا اليه من دون ان ينحرف عن المنطلقات النظرية الرئيسة في فرضياته، ففي تحليله للبنية الصوتية لقصيدة (العشاق)⁽²⁾ ، يركز الغزالي على العلاقات النصية فيذهب الى انها تتكون من مقاطع تتركز فيها صوائت قصيرة حيث تبلغ نسبتها الى الصوائت الطويلة (62 مقابل 25) ، ولاسيما في السطر الشعري الآتي:

كان بانتظارها

يسمع كلابا هيجها بعيد

تراشق صراخات بين السقوف؟

وفي تحليله لهذا المقطع يجد الغزالي ان السكون يتكرر (27) مرة ويتوزع في جميع الابیات الشعرية بشكل متسلسل مترابط (3) .

بعد هذا الاجراء النصي ينتقل الغزالي الى دراسة المتخيل الشعري ، وهذا الفصل خاص بالمغامرة الفنية والوجودية ، لان قصيدة النثر فتحت افاقا لانهاية في مجالات البحث الفني والمسألة الوجودية كما يرى الغزالي ، وعلى هذا الاساس يذهب الى القول: ((نطلق في قراءتنا للاكوان التخيلية في قصيدة النثر من النظر الى

(1) المصدر نفسه - ص131 .

(2) سركون بولص ، حامل الفانوس في ليل الذئاب - ص84 .

(3) عبد القادر الغزالي ، مصدر سابق - ص306 .

النص بوصفه مجموعا ، لذلك نقارب اكوانه التخيلية في بناء القصيدة ، مع الانفتاح على الافعال التخيلية الخلاقة ⁽¹⁾ .

بعدها يعتمد الغزالي مجموعة من الترسيمات التخيلية في الدواوين الشعرية، واختار الباحث الترسيمات الخاصة بديوان توفيق صايغ، (ثلاثون قصيدة) وهي على النحو الآتي :

1. جدلية التقدم والانحسار .
2. ترسيمات التوسع والتكبير .
3. ترسيمات السقوط والمقاومة .
4. ترسيمات المسايرة والمقاومة .
5. ترسيمات التمويه .
6. ترسيمات التصالح .
7. ترسيمة البحث عن ملاذ .
8. ترسيمات الاحتماء واللجوء .
9. ترسيمات التعارض .

واختار الباحث تحليل الغزالي لواحدة من قصائد الشاعر توفيق صايغ من الديوان المذكور ⁽²⁾ ، التي يقول فيها :

قداي نطنطا

للباز يومه

وللدودة لا يخذش الصخر طراوتها

يومكما أمرّ

ساعته دنان

(لو تعي الشفاه)

(1) عبد القادر الغزالي - مصدر سابق - ص 315 .

(2) توفيق صايغ : مصدر سابق - ص 30 .

ويقدم الغزالي هذه القصيدة بما يأتي : ((يبدو ان هاجس التسامي هو الحافز الذي يولد المتعة والالام في نفس الوقت ، كما ينكشف من تخاطب اعضاء الجسد : اللسان - الارجل .. وتراسل بقية الحواس لنجد انفسنا في فضاء اثير تؤثته الاسطورة الأيكارية)) (1) .

ولاحظ الباحث ان نمط التهويمات اللفظية التي لا تعتمد على السياق النصي هي التي طغت على هذا الجزء من التحليل ، وهذه الطريقة تنتهي بالضرورة الى تغييب النص ، فالعلاقات النصية غامضة اصلا ، وطبيعة التحليل غامضة ايضا ، ولاسيما بتعميماتها القابلة لان تكون صالحة لأي نص فأين موقع القارئ مثلاً في هذا الحشد اللفظي غير الواضح ؟ واذا كان الباحث لا يجد طرائقية منتظمة في تحليل هذا المقطع الشعري فانه في الوقت نفسه لا يطالب الناقد بشرح تعليمي له ، فاساس القراءة الالسنية هي تفكيك واعادة تركيب النص جماليا ، وهذا ما لم يحدث ، الامر الذي اضعف موقع النص بعد ان كان مهيمنا في عملية القراءة الأولى. ويذهب عبد الملك مرتاض في هذا الصدد الى ان القراءة النصية الحديثة ينبغي ان تقوم على الملاحظة الدقيقة لعلاقات النص لا على الشرح التعليمي (2) .

ان تقديم النص الشعري من قبل الغزالي أعقب بعملية تحليلية (حسب منظور الناقد) ، وهذه العملية تضمنت مزيدا من التهويمات اللفظية التي تدعي ارتباطها بالنص ، ولكنها في الحقيقة زادت غموضا .

يقول الغزالي في تحليله للمقطع الشعري : ((ان حرص الذات على دفع المؤلف المعتاد يفضي بها في كل مرة الى افق جديد مختلف يستحثها على المحاولة واعادة المحاولة دون كلل او ملل ، لان كل تجريب ابحار في محيطات جديدة)) (3) .

(1) عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص 321 .

(2) عبد الملك مرتاض : النص الادبي - ص 4 .

(3) عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص 322 .

ان احالة النص الى بعده الاسطوري (السيزيفي) تعارض التقديم الذي ذهب الى إحالته لاسطورة (ايكاروس) في المقدمة التي سبقت النص ، فالمحاولة وعبثها واعادتها وتكرارها هي صفة من صفات الاسطورة السيزيفية ، اما الاسطورة (الايكارية) فترتبط بالمحاولة المستحيلة الخاسرة التي تبحث عن اكتشاف الوجود ، على الرغم من استحالة تحقق ذلك ، وقد تنبه الناقد لهذه المسألة في نهاية تحليله للمقطع الشعري حيث قال : ((ويدفعنا هذا الوعي بالانبثاق الوجودي الى الوقوف على مرصاد اللحظات الإشرافية بها وفيها تخترق الذات حدود الامكنة والازمنة ، وليست عملية التبجيل والتثمين سوى استكشاف للمحتمل))⁽¹⁾.

ويدلل الناقد على صدق هذا التحليل بالمقطع الآتي من القصيدة ذاتها:

اكلت مع الأكلين

رأيتهم يهللون له ، وقد شعبوا

ويتدحرجون في أثره

وحدي لبثت على التلة⁽²⁾

ان الترسيمات التي وضعها الغزالي لدراسة النص الشعري الحديث (قصيدة النثر) افضت به الى التوصل الى الاستنتاجات الآتية : ((قصيدة النثر العربية كتابة شعرية لها تاريخها الذي افرز من خلال التجارب المتنوعة قضايا واشكالات))⁽³⁾ ، اما قراءة النصوص التي تنتمي الى قصيدة النثر فقد وصفها الغزالي بالشكل الآتي: ((ان مسار القراءة الشعرية المقترحة في هذه الدراسة لا ضمن المقولات والمفاهيم الجاهزة ، ولكن ضمن انفتاح ، ننظر فيه الى المكونات النصية نظرة تفاعلية ولذلك نؤكد ان التحرر في حقيقة الامر ، لم يكن سوى مضاعفة

(1) المصدر نفسه - ص322 .

(2) توفيق صايغ : مصدر سابق - ص33 .

(3) عبد القادر الغزالي : مصدر سابق - ص528 .

لمسؤوليات الشاعر تجاه نفسه أولا وتجاه القارئ ثانيا ، من اجل ايجاد البدائل الكتابية والحياتية لاستحقاق الاقامة في الشعر وفي الوجود ((⁽¹⁾).

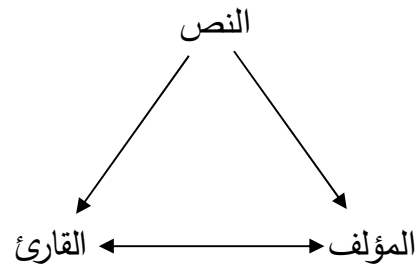
لقد اوضح الغزالي بهذا الاستنتاج الجدلية التي خضعت لها عملية تحليل النص الشعري . فالتركيز في عملية التحليل على النص يضعف بالضرورة موقع القارئ والمؤلف اما اذا ادخل التحليل المؤلف في آليات اشتغاله فانه سيزيد من مسؤولياته داخل النص ، لا بوصفه خالقه أو مبدعه فحسب ، بل بمطالبتة من قبل الناقد بالجديد بتقويض تاريخ النص الموروث ، واعادة قراءته في ضوء فرضيات جديدة يكون المؤلف أساس عملها ، وهذا التقويض واحد من مؤديات القراءات المتعددة لاكتشاف الابداع ، ان هذه العمليات لا يقوم الناقد وحده باجرائها بل تتحقق في سلسلة القراءات المتعددة والمختلفة في آن واحد ، لتنتج معنى جديدا في كل قراءة جديدة (2) .

وعلى هذا الاساس يرى الباحث ان هناك عملية صراع داخل ثلاثية العملية الادبية ، فاذا تقدم القارئ ضعف موقف المؤلف ، وضعف موقع النص واذا تقدم النص ضعف موقع القارئ والمؤلف ، وهكذا اذا تقدم المؤلف ، ولكن هل كانت عملية الصراع أو جدلية الصراع ذات اطار الغائي في هذا التحليل ؟

ان الجواب عن هذا السؤال يكمن في مقدرة الغزالي على ادارة موضوعه بشكل يمكن ان يؤمن موقعا متميزا لكل طرف من اطراف العملية الادبية في عملية التحليل وذلك من خلال اعتماده على اجراءات القراءة الالسانية المتضمنة النص والعوامل النشئية ، ومع ان هذا النمط من التحليل يعد نمطا توفيقيا في العرف المنهجي الصارم ، الا ان الناقد اعتمد النص في قراءته عناصر الشكل في القصيدة ، في حين اعتمد المؤلف في قراءته للجانب التاريخي في عملية وعي الكتابة ، اما القارئ فهو عنصر انفتاح قصيدة النشر على تعدد قرائي وتحليلي وهذا الانفتاح المرتبط بتاريخ قراءة النص يمكن ان ينتج الخطاطة الآتية :

(1) المصدر نفسه - ص531 .

(2) ميغان الرويلي وسعد اليازعي : مصدر سابق - ص275 .



المبحث الثاني : نقد القراءة والتلقي

تُعد الفلسفة الظاهراتية لادموند هوسرل المهاد النظري لنظرية التلقي اذ انبنت تلك الفلسفة على تحطيم الحدود بين ثنائية الذات والموضوع ، وعلى هذا الاساس نبهت الظاهراتية الى ان دراسة العمل الادبي يجب ان تهتم ((ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالافعال المرتبطة بالتجاوب مع النص ، فالنص ذاته لا يقدم الا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها ان ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الانتاج الفعلي من خلال فعل التحقق))⁽¹⁾. وعلى هذا الاساس اوضح ايزر ان للعمل الادبي قطبين : القطب الزمني والقطب الجمالي فالاول هو نص والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ كما افاد ايزر من اعمال الفيلسوف انجاردن من خلال مؤلفه ((العمل الادبي الفني) وكان السؤال الجوهرى في هذا الكتاب ((ما هو جوهر العمل الفني وكيف السبيل الى معرفته))⁽²⁾. وهذه الاشكالية التي طرحها انجاردن تقوم على التمييز بين الوضع الانطولوجي للعمل الفني والوضع الاستمولوجي للأنشطة المعرفية التي يحقق بها القارئ العمل الفني ان القطب الاخر بنظرية التلقي فهو يابوس الذي ركز على تاويلية جاد مير وذهب الى ((ان العمل الادبي لا يخرج مكتمل المعنى لان المعنى يتوقف على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير العمل))⁽³⁾. وعلى اساس هذه الطروحات درس عدد من النقاد العرب القصيدة العربية الحديثة في ضوء نظرية التلقي ، مستخدمين الادوات النظرية التي تمكنهم من قراءة النصوص .

ويحلل الدكتور سمير سحيمي، قصيدة للشاعر نزار القباني في ضوء معطين: الاول علاقة النص الشعري بالأجناس الادبية الاخرى ، والثاني التلقي ، محاولاً إقامة

(1) وولفغانغ ايزر : فعل القراءة - ترجمة حميد الحميداني - ص 12 .

(2) انزود ابش : التلقي الادبي - ترجمة محمد برادة - مجلة دراسات سيميائية ادبية - العدد 6 - 1992 - ص 81 .

(3) احمد بوحسن : نظرية التلقي والنقد الادبي العربي الحديث - ص 34 .

علاقة جدلية بين المعطى الاول والمعطى الثاني بوصفهما مؤدبين لوظيفة واحدة تتعلق بالتلقي الشامل للنص ، فالقارئ من وجهة نظر نظريات القراءة هو الذي يقوم بتوحيد هذ المعطيات وتأليفها ويقوم باعادة بؤرة اهتمامه باستمرار ايضاً ليحقق امكانيات تكوين فكرة شاملة عن النص⁽¹⁾، ويذهب الدكتور سحيمي في تقديمه للنص الى انه يقوم على بنية سردية تتألف من مستويات متعددة وكل مستوى من هذه المستويات له وظيفته في النص ، وفي هذا الصدد يقول: ((ان حركة السرد في هذه القصيدة حركة تصاعدية معادة تقترن بالمقاطع السردية وترتبط بثلاث مراحل))⁽²⁾. وهذه المراحل من وجهة نظر الناقد كما يأتي :

1. سرد الطلب : وتجلوه قرائن سردية متعددة (يضع ابني ، 4 مرات - يجلس ابني ، يطلب مني ، 5 مرات - يقول ، نلتقطها - 3 مرات)
2. سرد الاستجابة : (انط ، ارسم ، 3 مرات - اقول ، اخذ ، امسك 4مرات).
3. سرد الانفعال : الدهشة تملأ عينيه ، سيسخر ابني من جهلي في فن الرسم ، يلتقطها مذهولاً .

ويعتمد سحيمي في تحليله هذه القصيدة على مبدأ (كسر توقع القارئ) ، الذي يصفه ستانلي فيش بالضروري لانه يلزم القارئ بإجراء تعديل على التوقع والتأويل⁽³⁾. يقول سحيمي في هذا الصدد : ((انبنت القصيدة على السرد وتشكلت معانيها على المفارقة بين الطلب والاستجابة من ناحية والانفعال من ناحية ثانية ، وهذا التشكل يفاجئ القارئ ويكسر توقعه حين تتكشف البراءة الحقيقية ، وهي حقيقة عجز الانسان عن مواجهتها))⁽⁴⁾.

بعد هذا التقديم تأتي القصيدة التي تقول :

يجلس ابني على طرف سريري

(1) ميغان الرويلي : مصدر سابق - ص285.

(2) سمير سحيمي : الانواع الادبية - ص308

(3) رامان سلون : النظرية الادبية المعاصرة - ترجمة سعيد الغانمي - ص172

(4) سمير سحيمي : مصدر سابق : ص308 - ص309 .

يطلب مني ان اسمعه قصيدة

تسقط مني دمة على الوسادة

فيلتقطها مذهولا .. ويقول

ولكن هذه دمة يا ابي وليست قصيدة (1).

وفي ضوء هذه القصيدة يخرج الناقد باستنتاجات تذهب إلى ان القصيدة نهضت على السرد بوصفه أداة فنية اسهمت في بناء معاني الشعر وكشف جماليته المخاتلة فيه وتحقيق بعد التأثير في القارئ ، كما توسلت الحوار ، لينكشف المعنى وتتحقق المخاتلة الفنية(2).

وفي هذه القراءة كان على الدكتور سحيمي ان يلتفت الى التشكيلة البصرية للنص الشعري بوصفه ذا دلالة في النص كما يذهب الى ذلك محمد الماكري(3). فرصف الكلمات ادى وظيفة شبيهة بوظيفة السرد فالسطور الشعرية متقاربة الأطوال والكلمات ، بما يوحي ان الشاعر ربما وجد في هذا العدد من الكلمات ما يمكن ان يؤكد اجواء القصيدة السردية ((فطباعة الدال متوائمة مع المدلول ، والمنطق الدافع داخل القصيدة يتحقق من خلال التشابه بين المعنى وطريقة الكتابة)) (4).

واذا كان الباحث قد ركز على معاينة التشكيلة البصرية واثرها في عملية التلقي من قبل الناقد فانه سعى الى استكمال العملية الادبية بوضع المؤلف في موقع مؤثر في عملية قراءة النص ، ولاسيما بعد أن اتضح دوره بشكل اكبر في تحليلات الناقد الاخرى لقصائد نزار قباني ، اذ يرى الدكتور سحيمي ان الحوار في قصائد نزار قباني يظهر في قصائد اخرى بشكل جلي ويذكر منها (حوار مع عارضة ازياء ، حوار ابوي مع طفلة كبرت ، وحوار مع سمكة وحوار مع امرأة شارفت الاربعين) ،

(1) نزار قباني : الاعمال الكاملة - ج 6 - ص 115 .

(2) سمير سحيمي : مصدر سابق - ص 308 .

(3) محمد الماكري : التشكيل والخطاب - ص 112 .

(4) جان كوهين : اللغة العليا ، ترجمة احمد درويش - ص 107 .

وينتقي الناقد من قصائد الحوارات قصيدة (حوار مع امرأة غير ملتزمة)⁽¹⁾. ويقدم الناقد هذه القصيدة من خلال الشاعر هذه المرة ، يقول سحيمي : ((الحوار في القصيدة ضمنى يجلوه خطاب الشاعر الباطني ، الذي تكشف اقواله الصريحة وأقوالها المنقولة على لسانه ، وقد ساهم الاستفهام في كشف خطاب المرأة))⁽²⁾. بعدها يصف الناقد اجواء القصيدة ويشبهاها بالمشهد المسرحي الذي يعاتب فيه الشاعر المرأة ، وهذا النمط من التشكيل هو محاولة لبحث الشاعر عن معنى جديد ونص جديد ، معنى مفارق للمألوف (المتوقع) تقول القصيدة :

اقلبي الصفحة يا سيدتي
علني أعثر في اوراق عينيك
عن معنى جديد
وعلى نص جديد
ان مأساة حياتي ، ربما
هي اني دائما ابحت عن نص جديد

وحين يحلل الدكتور سحيمي هذا النص يبدأ من المؤلف بقوله : ((ان خطاب الشاعر الذي يجلو خطاب المرأة في القصيدة يعبر عن انفصال وقطعية بين الالتزام وانتفاء الالتزام))⁽³⁾. ان هذه القطعية تؤدي كما يذهب الناقد الى انقطاع الحوار ، ويدلل على رأيه هذا بالمقطع الآتي من القصيدة نفسها

غيري الموضوع يا سيدتي
ليس عندي الوقت والاعصاب
كي امضي في هذا الحوار
انني في ورطة كبرى مع الدنيا

(1) نزار قباني : مصدر سابق - ج 6 - ص 225

(2) سمير سحيمي : مصدر سابق - ص 310

(3) المصدر نفسه - ص 311

واحساسي بعينيك كإحساس الجدار

ويحلل الناقد هذا المقطع بقوله : ((ان اعتماد الشاعر الحوار في القصيدة موصول بمضمونه وبمعانيها ، لذلك كان وظيفيا في بنائها ، اذ كشف المشهد صورة للشاعر مخالفة للمألوف))⁽¹⁾. لقد حاول الناقد من خلال هذا التقويم اثبات العلاقة بين الشعر جنساً أدبياً والجناس الأدبية الأخرى ، وذلك من خلال القراءات المتعددة لنصوص مختلفة للشاعر نفسه ، وهذه القراءات كانت تعتمد في مجملها على كسر التوقع لدى القارئ ، اذ يشير الناقد في نهاية كل تحليل لمقطع من قصائد نزار قباني الى وجود شيء غير مألوف ، يؤدي الى إضفاء جمالية خاصة في التلقي من خلال تداخل الأنواع الأدبية ، وهذا ما كان يبحث الناقد عنه. ويرى سحيمي في هذا الصدد ان انفتاح النص الشعري على انواع الخطاب وضروبه يوفر شعرية للقصيدة وجمالية اخرى⁽²⁾. وهنا ركز الناقد على عنصرين من عناصر التلقي :

1. الجمالية (جمالية التلقي).

2. كسر التوقع .

ويكمل الناقد سمير سحيمي ربط الشعر بانواع الخطاب وقراءة النصوص من خلالها بعلاقة القصيدة في شعر نزار قباني بالسيرة كما في المقاطع الآتية :

1. ولدت

في الواحد والعشرين من اذار

في ذلك اليوم المزاجي الذي

تراشق الارض به

وتحبلى الاشجار

ويرى سحيمي ان في هذه القصيدة سيرة برقية مجملية منطلقها يوم ولادة مؤرخة وتقع هذه الولادة كما يرى الباحث ضمن جمالية التلقي بعد اقرانها (بجلى الاشجار)

(1) سمير سحيمي : مصدر سابق - ص 311 .

(2) المصدر نفسه - ص 311 .

2- شابت حروف القلب يا سيدتي

وشابت الاوراق والاقلام

ولم ازل من الف عام .. وعام

في غرفة الولادة

منتظرا ولادتي الاخرى ، على يدك

منتظرا ان تفتحي الاقفاص يا سيدتي .. كي يخرج الحمام

وحين يحلل الدكتور سحيمي هذين المقطعين يجد ان القصيدة تجدد نفسها من خلال تجدد السيرة الذاتية⁽¹⁾. وهنا يقرر الناقد ان الموضوع هو الذي يجدد النص ، وبما ان المؤلف هو الذي يخلق الموضوع ولاسيما في القصائد المباشرة ، فان تجدد النص تابع لجمالية الموضوع وما يطرحه المؤلف ، وعلى هذا الاساس فإن تحليل الدكتور سمير سحيمي أنتج الخطاطة الآتية :

المؤلف ————— النص ————— القارئ

وهي علاقة سياقية ، أنتجت القراءات المتعددة لنصوص مختلفة ، كان هدفها اظهار جمالية النص ، من خلال التلقي ، وكانت قضية التلقي وما تزال مدار بحث من قبل المهتمين بهذا الموضوع ، لانه موضوع يصعب حصره في اطار محدد ولا يمكن وضعه في سياق ثابت بالنسبة لآليات القراءة ، ولاسيما اذا كان المؤلف حاضرا في عمليات القراءة ، ويصرح ستاروبنسكي بهذه الصعوبة بقوله ((ان مثل هذا البحث (التلقي وحضور المؤلف) ، يقتضي ممن يطبقه ان يكون في مستوى معرفة المؤرخ الفقيه في اللغة ، المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغييرات))⁽²⁾. وعلى هذا الاساس يجد الباحث ان معظم المشتغلين بالتلقي اعترفوا بصعوبة هذا النمط من التحليل لانها تفتح الحدود من النص الى خارجه ومن الادب الى خارجه ، حتى ان ياولس حين حاول ان يبني مفهومه عن افق التوقع (الانتظار) اراده ان لا

(1) سمير سحيمي : مصدر سابق - ص313

(2) جان ستاروبنسكي : نحو جمالية التلقي - ترجمة محمد العمري - مجلة دراسات سيميائية ادبية - ص43

يكون مقتصرًا على الأدب فحسب بل على العوامل الخارجية المؤثرة في الأدب أيضاً ، وان يمتد إلى الوسط الاجتماعي الحي⁽¹⁾. ولذلك وجد الباحث ان التحليلات المتعلقة بالتلقي ، التي أوردها في الصفحات السابقة لم تستطع ان تتجز ما ارادته النظرية منها ، ولا الطروحات المختلفة بشأنها لان النقاد لم يعللوا تعدد قراءاتهم ، ولم يعللوا اسباب الانحراف عن السياق في النص ، وكل ما قدموه مقترحات للقراءة تبيحها لهم نظرية التلقي التي هي مصدر خلاف أصلاً ، ويتضح ذلك الفقر في طروحات النقاد العرب في عدم مقدرتهم على اقامة علاقات جدلية بين المؤلف والنص والقارئ من حيث اختلاف النص عن النصوص الاخرى ، واختلاف منعكساته لدى المتلقي وما الذي جعل النص يشرك المتلقي في هذا الموضوع او ذاك بالتحديد ، وما موقع المتلقي في ابداع المؤلف ؟ ، أسئلة لم يجب عنها النقد العربي التطبيقي حتى يومنا هذا على حد علم الباحث ، لذلك كانت العلاقة بين عناصر العملية الادبية سياقية لا تختلف عن علاقة المناهج السياقية القديمة في ترتيبها وتأثيرها.

وفي قراءة اخرى يحلل الدكتور حسين جمعة القصيدة العربية الجاهلية في ضوء نظريات التلقي، مبتدئاً من العلاقة التي يحققها النص مع القارئ ، والذي يحقق بدوره علاقة مع المؤلف ، أي ان الدكتور حسين جمعة يحاول منذ بداية التحليل الاشارة الى تكامل عناصر العملية الأدبية في نظريات القراءة ، يقول الدكتور جمعة في هذا الصدد: ((اللغة في عملية القراءة النصية - في مفهومنا- لغة ادبية تربط المبدع بالقارئ المتذوق المرهف، وهي في الوقت نفسه جوهر القيم الفنية الاخرى))⁽²⁾ وعلى هذا الاساس وجد الناقد ان اللغة في النص الجاهلي تمتلك مقومات خاصة واسلوبا خاصا يمكن للقارئ المدقق ان يكتشفها بوصفها معبرة عن عصرها التاريخي ، وعلى الرغم من ان هذه المهمة عملية ليست يسيرة جداً الا انها ممكنة وتكمن امكانات معرفه النص القديم من الخزين الفكري والثقافي والنقدي الذي قدمه الدارسون

(1) حبيب مونسى : مصدر سابق - ص 251

(2) حسين جمعة: مسار النقد الادبي ص 194

العرب القدماء من اجل اكتشاف اسرار النص الجاهلي، وفي هذا الصدد يذهب الدكتور حسين جمعة الى ((ان الدراسات البلاغية القديمة للنص القديم قدمت فوائد ملموسة اسهمت في اثراء الدراسات اللغوية ولا سيما حين وقفت على اساليب التناظر والتضاد وبينت ماتؤديه من خصائص فنيه في بنية النص))⁽¹⁾.

اما الدراسات الحديثة فقد توصلت الى مجموعة من الاستنتاجات بشأن النص الشعري العربي القديم ولعل ابرز هذه التوصلات هي ، ان خصائص اللغة في النص الجاهلي لغة تصويرية حسية واقعية واضحة لا تكلف فيها مشخصة حيوية ايا كانت مصادرها ووسائلها فقد استمدت من الطبيعة الحية أو الجامدة.. ومن العناصر الذاتية والاجتماعية او التراثية والفكرية⁽²⁾ . ولكي يطبق الدكتور جمعة منهجه في النقد من خلال نظرية القراءة ينطلق من الصورة الشعرية في شعر امرئ القيس ويقول: ((الصورة الشعرية في شعر امرئ القيس ومعلقته خاصة صورة واقعية حسية قريبة ومباشرة لامبالغة فيها ولا تزيف حشد بعضها قرب بعض كأنها عقد منظوم))⁽³⁾.

ويستشهد الناقد بالآيات الآتية من شعر امرئ القيس يقول فيها:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرض اثناء الوشاح المفصل

فجنئت وقد نضت لنوم ثيابها لدى الستر الآلبسة المتفضل

ويلحق الدكتور حسين جمعه على ماتعكسه هذه الآيات من القراءة قائلاً: ((الفقارئ يمكن ان يدرك خلفية الصورة اذا امكنه التوفيق بين عناصرها الفنية وكان على معرفه دقيقة بحركة الثريا في السماء ساعة بعد ساعة))⁽⁴⁾.

ان هذا التشخيص الذي قدمه الدكتور جمعة للادراك الشامل للقارئ يعد في ضوء نظريات القراءة ومقولاتها الاساسية سلطة تخضع النص للمركز طالما عمدت

(1) المصدر نفسه - ص 197

(2) ريم هلال : حركة النقد الحديث في الشعر الجاهلي - ص 93.

(3) حسين جمعة: مصدر سابق - ص 198

(4) حسين جمعة : مصدر سابق - ص 203

تلك النظريات للانفكاك منها، فالشروط التي تحدد القراءة وتقولبها في نظام صارم يجعل الاستنتاجات مهيمنة على كل قراءة أخرى . فالادراك الشامل للنص يجعل من القراءة قابلة للتعميم وهذا أيضاً مخالف لشروط القراءة في مقولاتها الأساسية . ان هدف الدكتور جمعة من الجانب الادراكي الشامل في القراءة ربط النص بالجانب الاجتماعي والنفسي الذي يرتبط بالمؤلف ، وفي هذا الربط هناك اشكالية الاولوية لهذا العنصر وذاك في آلية عمل النص ويزيد الدكتور جمعة من التباس هذا المشهد حين يقول: ((تكون الصورة الشعرية في ابنيها اللغوية قائمة على الايماء المباشر والمرسل بأسلوب تشخيصي واضح يجسد عدة وظائف ابرزها الوظيفة النفسية والاجتماعية))⁽¹⁾.

لقد وضع الدكتور جمعة في هذا الرأي التباسات اضافية لتلك الالتباسات السابقة في عملية قراءة نقده ، ولعل أولى هذه الالتباسات، اعتقاده بأن القراءة النقدية قراءة نهائية لانها نتاج، (الايحاء المباشر والمرسل والتشخيصي) وان النص يجسد وظائف عدة في عملية انتاجه ومن هذه الوظائف، (النفسية والاجتماعية) هذا فضلاً عن الشروط السابقة المتعلقة بمعرفة العناصر الخارجية (الموضوعية) التي يتحدث عنها النص لتبدو العلاقة ظاهرياً تعتمد الآلية الآتية:

النص ← المؤلف ← القارئ

ان هذا النمط في عمل عناصر العملية الادبية يمكن ان يكون حلاً مثالياً لنص قديم لايعرف القارئ بيئته وظروفه الموضوعية وظروف نشأته على وجه الدقة والتحديد، ولكن هل استطاع الدكتور جمعة الاستمرار بهذه الآلية؟ تشير قراءته لشاعر جاهلي آخر الى الانحراف عن هذه الآلية التي اعتمدها في قراءة شعر امرئ القيس فحين حاول تحليل قصيدة من شعر (البيد بن أبي ربيعة)، يقدمها على النحو الآتي :

(1)المصدر نفسه - ص206

((قد تمتاز الصورة الشعرية بخيال تصويري يصور الاشياء ويسترجع مع التجارب ويصهرها بشكل جديد مع الالتزام بالمبدأ الفني السابق))⁽¹⁾.

ويرى الباحث ان المبدأ السابق لايمكن تحقيقه مثلما جرى في تحليل قصيدة امرئ القيس وذلك لاسباب عدة ، الاول ان الصورة الشعرية كما طرحها الناقد ترتبط بالخيال التصويري للشاعر وليس بعلاقات النص الداخلية فقط ، والثاني انها نتاج تجربة انصهرت مع المبدأ الفني، اي ان الفن في القصيدة هو نتاج تجربة منصهرة مع ادواته وليس ادوات فنية مرتبطة بالتجربة لأن التجربة استرجاع حسب ما يذهب الدكتور جمعة الى ذلك والاسترجاع يرتبط بالمؤلف ، وثالثا ان الناقد يعترف بأن اللغة تعبير عن فتنة الشاعر بالطبيعة اي ان النص نتاج (الفتنة) بالطبيعة وليس نتاج ذاته، ويذهب الدكتور جمعة في هذا الصدد قائلاً: ((فاللغة التصويرية اصبحت لديه من حيث هي تعبير عن فتنة شاعر بالطبيعة فتنة طاغية جعلت الطبيعة تشغله عن الاطلاع وصاحبة الاطلاع))⁽²⁾.

ويورد الشاعر هذه الابيات من شعر لبيد التي يقول فيها :

عفت الديار محلها فمقامها	بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عُرِّيَ رسمُها	خلقاً كما ضمن الوجيَّ سلامها
دِمن تجرّم بعد عهد انيسها	حجج خلون حلالها وحرامها

وحين يحلل الناقد النص الشعري يبدأ من الشاعر فيقول: ((يسمي الشاعر المواضع بأسمائها كما يعرفها ويفتن بتصوير الطبيعة ويدقق في صفة المطر والرعْد))⁽³⁾ .

ان هذا التحليل يؤكد عودة الناقد الى الآلية النسقية لعناصر العملية الأدبية ويبدأ من الشاعر، مخالفا قراءته السابقة التي تبدو من حيث الاجراءات مختلفة عن القراءة الجديدة في المرجعيات والاصول والمقولات للقراءة ونظرياتها ، ولهذا يخلص الناقد

(1)حسين جمعه : مصدر سابق - ص207

(2) المصدر نفسه - ص207

(3)حسين جمعة : مصدر سابق - ص209

الى النتيجة الآتية ، ويقول : ((اصبحت الصورة الشعرية عملاً فنياً ذهنياً بعد ان كانت حساً عاطفياً وان ظلت مخلصاً لمبدأ التشخيص الحسي، فبنية الذهن الفني للشاعر الجاهلي ومن ثم الجاهلي عامة تشخص كل فكرة مجردة))⁽¹⁾.

وعلى وفق ماتقدم نجد ان المؤلف هو صاحب الاولوية في عناصر العملية الأدبية ثم النص والقارئ

المؤلف ← النص ← القارئ

وهذه القراءة تختلف في آلياتها عن القراءة الاولى التي درس فيها الناقد قصيدة من شعر امرئ القيس .

ودرس الدكتور عبد الله ابراهيم قصيدة للشاعر ابن الخلفه⁽²⁾ (ت 1833م)، وهو من شعراء البند في ضوء نظرية التلقي ، وعرج في دراسته على دراسة سابقة لهذه القصيدة التي تقول: ((ومشمومي ورد لاح في حمرة خد فاح لي عرف شذاه ، واذا ما جن ليل الشعر من طرته اوضح من غرته صبح سناه ، لو ترانا كلنا بيدي لدى صاحبه العتب ، ويدي فرط وجد مؤلم اضرمه القلب سحيرا والتقى قمصنا ثوب عفاف قط ، ما دنس بالاثم سوى اللثم ، لاصبحت من الغيرة في الحيرة ، حتى جثتي من خجل تبدي اعتذارا ، ولاعلنت بذكر الشادن الأهيف سرا وجهارا))⁽³⁾ ، وتبدو هذه المقطوعة من حيث التجنيس انها تنتمي الى النثر بسبب طريقة رصف الكلمات ، واذا ما نظر القارئ الى وجود بعض القوافي فانه يمكن ان يصنف هذه المقطوعات على اساس انها سجع ، ولكن تعدد القراءات منحت هذا النص ابعادا اخرى غير تلك الابعاد الظاهرة ، ومن هذه الابعاد امكانات تحويل هذه المقطوعة الادبية الى انموذج للشعر الحر وعلى النحو الآتي :

ومشمومي

ورد لاح في حمرة

(1) المصدر نفسه - ص210.

(2) عبد الله ابراهيم : التلقي والسياقات الثقافية - ص66

(3) عبد الله ابراهيم : مصدر سابق - ص67

خد

فاح لي عرف شذاه

واذا ما جن ليل الشعر في طرّته

اوضح من غرّته

صبح سناه

لو ترانا كلنا يبيدي

لدى صاحبه العتب

ويبيدي

فرط وجد مؤلم اضرمه القلب سحيرا

وكان الدكتور عبد الله ابراهيم قد درس هذه المقطوعة وأشار الى انه من الممكن تقطيعها على وفق صيغة الشعر الحر قائلا : ((يمكن بسهولة تحويلها الى صورة ابيات متتالية وهو ما يجعلها اشبه بقصيدة الشعر الحر التي تلتزم تفعيلية واحدة دون التقيد بقافية والصورة الجديدة ستكون بالشكل الاتي :

ومشمومي ورد لاح في حمرة خد فاح لي عرف شذاه

واذا ما جن ليل الشعر في طرّته⁽¹⁾.

ولاحظ الباحث ان الدكتور عبد الله ابراهيم قطع السطور الشعرية الاولى من البند على اساس نظام القصيدة التقليدية ، وانه لم يجد في القصيدة قافية في حين اثبت التقطيع الذي قام به الباحث وجود قافية في بداية القصيدة (اه) ، (والشاء والميم) في (اللثم والاثم) ، وهي نوع من القافية المتناوبة ، واذا كان الدكتور عبد الله ابراهيم يقبل بوجود زحافات وعلل كثيرة . فان امكانات تحويل هذا النص الى الشعر الحر بقافية متناوبة اكثر يسرا ، اذ توجد قافية اخرى هي (اعتذارا ، وجهارا) وقد تنبه ناقد اخر الى امكانات وجود قراءة اخرى للنص وعلى شكل القصيدة التقليدية (ذي الشطرين) وتمكن من تقطيعها على النحو الاتي :

(1) المصدر نفسه - ص210 .

ومشمومي ورد لاح في حمر ة خد فاح لي عرف شذاه و
 اذا ما جن ليل الشعر في طر ته اوضح من غرته صبح
 سناه لو ترانا كلنا بيدي لدى صاحبه العتب وييدي فر
 ط وجد مؤلم اضرمه القلب سحيرا والتقى قمصنا ثوب⁽¹⁾.

ويعلق الدكتور عبد الله ابراهيم على هذا النمط من التقطيع قائلا : ((ان النص يمكن ان ياخذ شكل القصيدة العمودية التقليدية ، ولكن من الواضح ان ذلك لا يتم الا بتملّ كثير من الشروط منها ، اهمال التقفية وتدوير بعض الابيات وتقسيم الكلمات بين بيت واخر ، كما يلاحظ في الابيات الاول والرابع ، وفيما يخص التفعيلة الاساسية فانه مع ملاحظة المشكلات الاعرابية وقبول بعض حالات الخروج على القراءة العروضية يمكن ان تخضع القصيدة لمفاعيلن ولكن مع وجود مزيد من العلل والزحافات⁽²⁾).

وعلل الناقد ترتيب شكل النص على وفق شكل القصيدة التقليدية من اجل شد انتباه القارئ ، الى نوع ذلك النص ، وكان الدكتور عبد الله ابراهيم في هذا التحليل يبحث عن الكوابح الموروثة التي تعيق عملية القراءة قائلا ((ان الخلاف حول هذا الموضوع سببه سيطرة ذهنية التاصيل التي تصر دائما في البحث عن اصل بدئي ونقي للظواهر الثقافية⁽³⁾)).

ويرى الباحث ان ذهنية التأصيل يمكن ان تسهم في منح النص سعة قرائية لاتمنحها الذهنية المتحررة ، فالتأصيل هو الذي يحدد الانحراف عن السياق المألوف والانحراف هو عامل تجديد للقراءة واداة للاثارة والتنبيه الى علاقات النص ، وبحث عبد العزيز بن عرفة علاقة الاثارة بانزياح النص عن السياق المألوف ووجد ترابطا جدليا بينهما الامر الذي يؤكد ان ذهنية التأصيل تتيح للقارئ سعة في التقفي⁽⁴⁾.

(1) جميل الملائكة : شعر البند - ص 9 .

(2) عبد الله ابراهيم : مصدر سابق - ص 68

(3) عبد الله ابراهيم : مصدر سابق - ص 69 .

(4) عبد العزيز بن عرفة : الابداع الشعرية وتجربة التخوم - ص 60 .

وإذا كان الدكتور عبد الله إبراهيم يرى في تقطيع النص السابق على شكل قصيدة عمودية مسألة خارجة على المؤلف فإن تاريخ الأدب العربي يشير إلى وجود محاولات شبيهة بالطريقة التي تم بها تقطيع المقطع السابق وعلى طريق القصيدة التقليدية وعلى النحو الآتي:

شبيهه بابن يعقوب ولكن لم يكن يو

سف يشرب الخمر ولا يزني ولا يو

سع الافواه بالقهو ة فرحاً لم يكن دو

ن في صبح وامساء وهذا منكر يو

شك الرحمن ان يصلية في نار خزي هو ... الخ (1)

وهذا النمط من التقطيع يشبه ما قام به جميل الملائكة لقصيدة ابن الخلفة، ولكن لم يكن جميل الملائكة يسعى إلى تقليد هذا النموذج وإنما أراد تنظيم النص الذي كتبه ابن الخلفة على وفق تركيب القصيدة التقليدية لهذا عد ما قام به الملائكة محاولة قرائية جديدة لنص تراثي، وهذه القراءة واحدة من قراءات النص غير المتناهية ويذهب دريدا في هذا الصدد قائلاً: ((ان النص لم يعد منذ الآن جسماً كتابياً أو مضموناً يجسده كتاب أو هوامشه بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى الأشياء)) (2) وعلى هذا الأساس يكون المؤلف في ضوء هذه القراءة قد تتحى جانباً من عملية القراءة الحديثة لأن هذه القراءة انتجت نصاً ونصوصاً أخرى، مثلما انتجت معاني متعددة لنص واحد.

(1) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . تحقيق عبد المتعال الصعيدي . ص 218

(2) عبد العزيز إبراهيم : استرداد المعنى دراسة في ادب الحداثة - ص 106 .

المبحث الثالث : النقد السيميائي

حللت الناقدة أسيمة درويش قصيدة للشاعر أدونيس عنوانها ، (هذا هو اسمي) محاولة في هذا التحليل اعتماد الاجراءات السيميائية في تحليل النص فهي تتخذ من التقابل عنصراً سيميائياً جوهرياً في تأسيس حركية النص البنائية ، ويقوم التقابل الذي يعتمد التضاد على المستويات الآتية:

1. التقابل على مستوى المفردة
2. التقابل على مستوى الجملة
3. التقابل على مستوى السياق
4. التقابل على مستوى النص⁽¹⁾

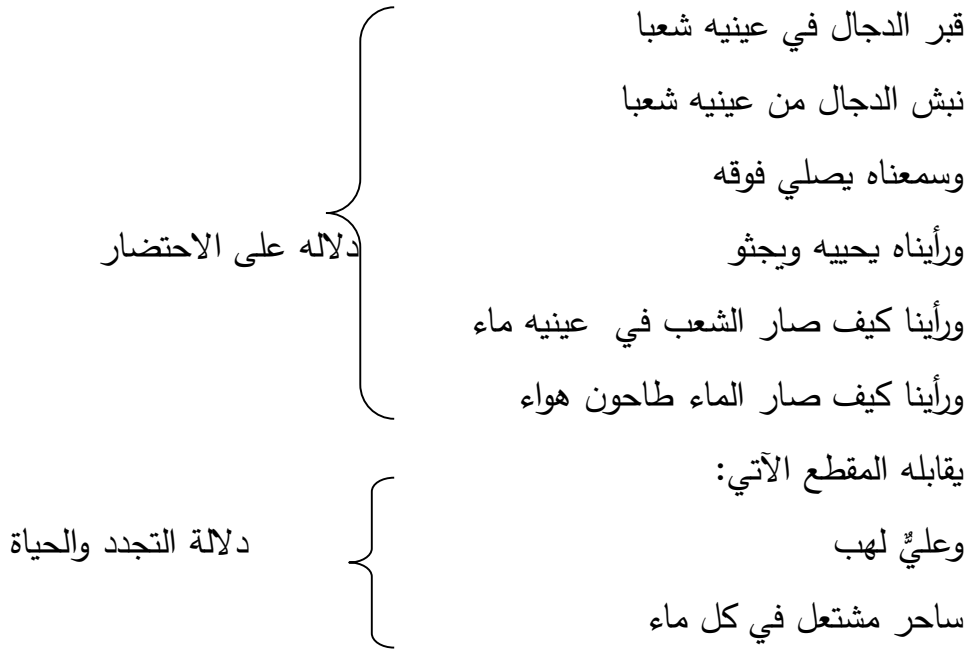
وحاولت الناقدة خيرة حمر العين دراسة هذه المستويات التي اعتمدتها أسيمة درويش على وفق المفردات الاساسية للسيميائية فذهبت الى القول: ((ان اجراءات النقد لا تتيح فعالياتها فيما تقيمه من تقابل بين المفردات او بين الجمل، وانما هي تكشف عن تعدد وتباين قد يظهر على مستوى الجملة الواحدة او فيما بين جملة وسياق النص الذي يرد أو بين الجمل والمفردات))⁽²⁾ وبهذا التحليل تكون الناقدة خيرة حمر العين قد جعلت المستويات المتعددة تتفاعل فيما بينها وأقامت شبكة من العلاقات يؤثر فيها كل مستوى بالآخر ويفتح احتمالات القراءة على افاق اوسع، الا ان أسيمة درويش التي قامت بتحليل النص وجدت ان هناك نوعاً من التقابلات هو المهيمن والضروري لانتاج حركة النص الداخلية المتضاده وذلك بذهابها الى ((أن التضاد الاكثر اهمية في القصيدة هو التضاد الدلالي اي الدلالات الضدية التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية للنص وحركته الداخلية))⁽³⁾.

(1) أسيمة درويش : مسار التحولات قراءة في شعر ادونيس - ص138

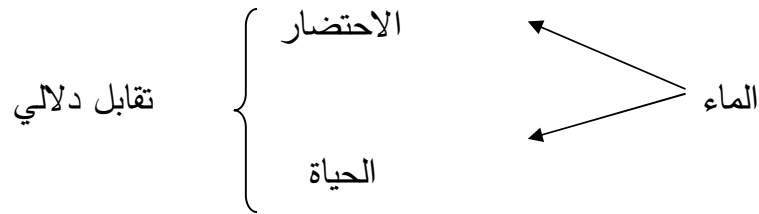
(2) خيرة حمر العين : جدل الحداثة في نقد الشعري العربي - ص133

(3) أسيمة درويش : مصدر سابق - ص49

وهذا التقديم والحوار النظري جاء قبل ان تقدم أسيمة درويش النص الشعري، ولكي تبدأ بتقديم النص اتخذت من مفردة (الماء) فيه دلالة على (التقابل على مستوى المفردة) يقول مقطع الشعر الذي حاولت فيه أسيمة درويش اثبات التقابل على مستوى المفردة.



ويتضح من هذين المقطعين الشعريين وجود تقابل دلالي في مفردة الماء في قصيدة ادونيس، وتقيم أسيمة درويش الخطأ الآتية لهذا التقابل :



وعند عرض الناقدة خيرة حمر العين لتحليل أسيمه درويش لقصيدة ادونيس، ترى ان التقابل ظاهرة نفسية وانطولوجية تكشف عن مظاهر التأمل والتفكير الذي يضمه الشاعر⁽¹⁾ وبهذا العرض وضعت حمر العين مرجعية التقابل باتجاه المؤلف

(1) خيرة حمر العين: مصدر سابق - ص 138

وان النص تابع او خاضع للحالة النفسية التي يمر بها الشاعر وهو ما يعرفه اصحاب الاتجاه السيميائي بالمقصدية⁽¹⁾ .

وفي مرجعيات التحليل السيميائي تبدو مفردة ، (الماء) مهيمنة في انتاج العلاقة التي تقع في جملتها او في الجمل الاخرى وفي هذا التحليل كانت مفردة الماء تعني (الموت) ، في حين اصبحت الدلالة مؤشراً لدلالة مقابلة هي الحياة في موقع آخر من النص ، ولما كانت مفردة (الماء) قد تحولت في جملة اخرى الى معنى الحياة فانها اصبحت مهيمنة في سياق الجملتين، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد مفتاح: ((المهيمنة بانها مكون (ج) في الجملة(ص)، مهيمن في (ص)، اذ يتضح قصد المتكلم في ان يوجه انتباه مستمعه الى مفهوم بالتلفظ في (ص))⁽²⁾ .

وهنا ربط التحليل السيميائي بين المقصدية والمهيمنة وارجع هذين المفهومين الى المؤلف، واشرت الناقدة أسيمة درويش التقابلات بين المفردات داخل الجملة على أساس انطولوجي داخلي ، اي على اساس كينونة المفردة بوصفها مؤشراً يحتمل بعداً دلالياً رمزياً وعلى هذا الاساس وجدت في الجملة الآتية (قَدِّمَ للموت حياتك) ، بؤرة تولدية توزع اشعاعاتها الدلالية بما يلتف حولها من المحمولات المتضمنة لعلاقات جدلية تؤثر على تقابل الرمز الناتج عن تصارع الاضداد وذلك عبر اشتباك علاقاتها الداخلية (الماء/الصخر)،(الصخر/الريح)، (الموت/ الحياة)، (الظلمة/الضوء)⁽³⁾ .

ان هذا الجرد من التقابلات وسع علاقات المفردات بالجمال ووسع من العلاقات التقابلية لعناصر المهيمنة في الجمل المختلفة واوجد فرصة لرؤية بانورامية لما يقصده المؤلف في رسالته الامر الذي سهل على أسيمة درويش استخلاص البعد الوظيفي للتقابل الذي تجلى في الجوانب الآتية:

أ. اثاره الحركية في النص وانتاج الدلالة

(1) محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم - ص253

(2) المصدر نفسه - ص256

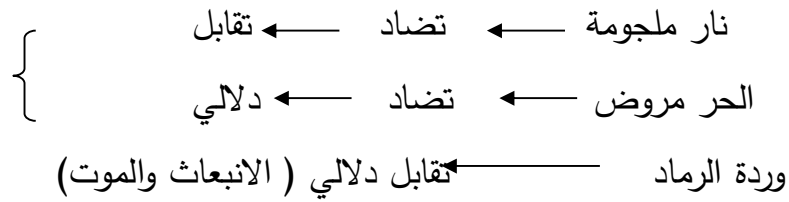
(3) أسيمة درويش - مصدر سابق - ص139

ب. التقابل الجوهرى لتوليد دلالات متعددة

ج. تعميق الدلالة بنقيضها او باستحضار الدلالة الغائبة (الوحدة البنائية الغائبة) . وترتبط هذه الوحدة بالمؤلف اي (الشاعر) ولهذا فإنها تتطلب استدعاء البعد الثالث للحركة الثنائية بالتأويل ، ويمكن توضيح ذلك في الخطاطة التالية التي استندت على (وردة الرماد) الواردة في القصيدة وهذه العلاقة بين (الوردة والرماد) هي العلاقة نفسها التي ينتجها الماء في تقابل الموت والحياة⁽¹⁾

وفي ضوء هاتين المفردتين تقترح أسيمة درويش العلاقة الآتية :

طيب العيش / ظنك العيش



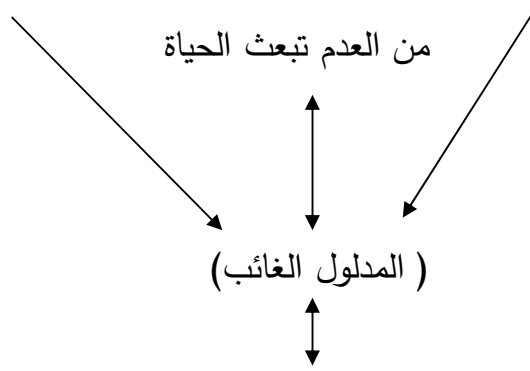
وتم توصيل هذه العلاقات التقابلية بالشاعر (رؤية الشاعر) ليكون الشاعر هنا الطرف الثالث في العلاقة بين المفردات والجمال على مستوى النص كله وذلك من خلال استدعاء المتصور الذهني للمؤلف بوصفه مدلولاً ثانياً لمدلول اول ، وتذهب أسيمة درويش في هذا الصدد قائلة: ((وهكذا فان التقابل يستحيل الى علاقة ثلاثية الابعاد، تستدعي خلالها السيميائية التأويلية المتصور الذهني الغائب بوصفه مدلولاً ثانياً لمدلول اول، ومما يبدو فان التقابل في النص الشعري الحديث يعمق الفضاء الدلالي بتفجير دلالات مضمرة وخلق علاقات داخل النص بين وحداته المختلفة))⁽²⁾.

وتقوم الناقدة برسم الخطاطة بين التقابلات على النحو الآتي:

(1) أسيمة درويش: مصدر سابق ص 268

(2) المصدر نفسه - ص 273

(الرماد هو العدم المشار) ← (سيبعث الورد من الرماد المشار اليه)



رؤيا المؤلف

المشار ← المشار اليه

وهنا نتحقق العلاقة الآتية :

المؤلف ← النص

بعدها تدرس أسيمة درويش المنظومات المهيمنة في الشعر العربي القديم وتتوصل الى نتيجة مفادها ان الدهر هو محور التقابل في الشعر العربي القديم⁽¹⁾ وتذهب في هذا الصدد قائلة : يمكننا ان نستخلص مما سبق أن سيمياء التقابل في الشعر القديم محورها الدهر لارتباطها بالذاتي والذاكري بينما نجد ان التقابل في سيمياء الشعر الحديث شمولي كينوني محوره الانسان ويتضح ذلك اكثر من خلال الجدول الاتي:

سيمياء التقابل في الشعر الحديث

1. تقابل كينوني (محوره الانسان)

2. تقابل السؤال

لماذا أموت نفيًا

3. تقابل الرؤيا (رؤيوي)

سيمياء التقابل في الشعر القديم

1. تقابل ذاكري (محوره الدهر)

2. تقابل الجواب

لكل شيء اذا ماتم نقصان

3. تقابل الزمن من المدرك او المعيش

(1) اسيمة درويش : مصدر سابق - ص 46 .

قدم للموت حياتك

وهذه الدار لاتبقي على احد

4. تقابل الدلالة

4. تقابل الملفوظ اوالمقول

وفي هذا التحليل حاولت أسيمة درويش ان تسلط تقابلات النص على رؤى المؤلف (الشاعر) وعمدت في تقابلاتها لسيمياء الشعر القديم والشعر الحديث الى انتاج علاقتين متقابلتين بين عناصر العملية الأدبية ففي الشعر القديم تنتج التقابلات العلاقة الآتية :

(المؤلف ← النص)

في حين تنتج التقابلات في النص الحديث العلاقة الآتية :

(النص ← المؤلف)

ان هذه الآلية تعبر عن انحياز تحليلي لصالح النص الحديث على حساب النص القديم في وقت كان ينبغي ان يكون تحليل النص القديم منطلقاً من النص نفسه لان الظروف النشئية غير معروفة على وجه الدقة ولا تتضح الا من خلال النص نفسه ، ومع ذلك فانه اذا دقق الباحث في التقابلات الموضوعاتية التي اقامتها الناقدة يجد اولوية حضور المؤلف واضحة في اجراءات التحليل السيميائي للنص الحديث لان معظم التقابلات هي تقابلات منطلقة من البنية الذهنية للمؤلف (التقابل الكينوني ، الرؤيا ، السؤال) ، الامر الذي يشير الى ان سلطة المؤلف في هذا التحليل اقوى من النص وفي هذا الصدد يذهب (كيرايلام) قائلاً: ((بلغ اتساع افق المشروع حدا لم يعد معه من الجائز اعتبار السيمياء فرع دراسة وحسب ، ولكن تعدد وجوها غير المتجانسة يحول دون اختزالها في منهج، انها مثالياً على الاقل علم متعدد فروع الدراسة وتختلف خصائصه المنهجية الدقيقة ضرورة من فرع الى فرع ولكنها تتوحد في هم مشترك شامل الا وهو التفهم الافضل لحامل المعنى)) (1).

ان هذا الاتجاه الذي حدده (ايلام) يشير الى ان مركزية الاجراءات في السيميائية تتجه الى المؤلف ، لذلك فإن إقحام أولوية النص على آلية اشتغال

(1) كير ايلام : مصدر سابق - ص 98 .

عناصر العملية الأدبية يربك العلاقة المتأسسة نظريا التي تذهب الى ضرورة العمل على ادراك المعنى في سلوكنا الخاص، وفي ضوء ماتقدم فإن خطاطة العلاقة بين رؤيا المؤلف والنص ينبغي ان تنفتح على الخطاطة الآتية :

المؤلف ← النص ← القارئ

ويحلل محمد الخطابي قصيدة اغاني مهيار الدمشقي مبتدئاً بالعنوان ، (مهيار الدمشقي) ليقيم مقارنة دلالية بين (مهيار الديلمي) التاريخ (ومهيار الدمشقي) الذي يمثل الحاضر فيجد مجموعة من السمات المشتركة بين الاثنين وهي:

1. الشعر

2. النزوح

3. رفض العصر، ويذهب محمد الخطابي معللاً اسباب اختيار شخصية مهيار الديلمي عنواناً لهذا النص بقوله: ((ان النص استوحى اسم علم مرتبط (بقوة) بمهيار الديلمي مغيراً نسبته الى دمشقي وصاحب هذا التغيير في النسب تحديدات تتسجم معه))⁽¹⁾

ويدلل الناقد على أهمية هذا التغيير بالمقطع الآتي:

ملك مهيار

مهيار وجه خانه عاشقوه

مهيار اجراس بلا رنين

مهيار ناقوس من التائهين

حاول الناقد في هذا التحليل ان يجعل مهيار القصيدة منسجما مع مهيار الديلمي ، التاريخ ولكن على وفق شروط القصيدة (النص) من اجل ابلاغ القارئ بالرسالة التي يريد قولها الشاعر والتي لا يريد قولها ، وبشأن هذا الابلاغ يذهب

(1) محمد الخطابي : لسانيات النص ، مدخل الى انسجام الخطاب - ص324

الخطابي قائلاً: ((اذا كان القارئ يقرأ بذاكرته من ضمن اشياء اخرى فإن للنص ايضا ذاكرة لا يستطيع الفكك منها)) (1).

وعلى وفق هذا التحليل يرى الباحث ان هناك ذاكرتين تصطرعان في قراءة هذا النص الشعري ، الاولى ذاكرة المؤلف المرتبطة بالتاريخ والثانية ذاكرة النص المرتبطة بتاريخها الذاتي وعلى اساس هذا الاصطراع تختلف القراءات وتتجاوز وتتقاطع وتتشاكل في اطار يحاول فيه كل جانب الوصول الى المعنى ، وبما ان المعنى المطلق غادر نظريات القراءة الى احضانه السياقية فان الآلية المحددة هنا لعلاقة الاطراف الأدبية يصعب تأشيرها بشكل واضح ، فقراءة النص بذاكرة الشاعر تحيل الى أولويته على النص وقراءة النص بذاكرته الذاتية تجعل منه متقدما على المؤلف او مضعفاً لدور المؤلف في العلاقة التي تربط عناصر العملية الأدبية . ولكن هل ذاكرة النص منقطعة عن ذاكرة المؤلف وغير متواصلة معها؟ ان هذا السؤال دفع الباحث لان ينطلق من اجراءات العنوان التي عمل بها الناقد الى الاجراءات التي استخدمها في معاينة النص وهي على النحو الآتي : ان الشاعر اقام علاقة مع مرجعياته الفكرية والثقافية والتاريخية من خلال شخصية مهيار حيث ربط هذه الشخصية ببعدها العقائدي من خلال ايراد الصورة القرآنية واللغة القرآنية في النص يقول الشاعر في هذا المقطع.

ياخذ من عينيه لألاه
من آخر الايام والرياح ، شرارة
ياخذ من يديه
من جزر الامطار ، جبلة

ويخلق الصباح

ويعلق الخطابي على هذا المقطع الشعري بقوله ((وفي النص القرآني " اخذ اربعة من الطير... معنى هذا ان الشاعر لم يطلع على القرآن فحسب بل لاشك انه

(1) محمد الخطابي : مصدر سابق - ص 220 .

اطلع ايضا على كتب القصص التي تروي بطريقة مفصلة.. قصصاً لها علاقة بالانبياء وسيرهم)) (1).

ان هذا التوظيف لمرجعيات الشاعر في النص تدفع الباحث الى القول ان المؤلف في علاقة عناصر العملية الأدبية هو الذي يتقدم على غيره لان المرجعيات تعبر من موقف شمولي من العالم ،واكد محمد خطابي هذه المسألة من خلال وجود مجموعة من الاهداف الرئيسة للشاعر في النص بقوله: ((ان الذي يهمننا هو ان الشاعر وظف نصاً يخدم هدفاً من اهدافه الرئيسة وهو الخلق)) (2) ، والخلق متعلق بالمطلق كما يريد الشاعر ايصاله من خلال النص ، والمطلق تجسد في واحد من عناصر وجوده برسالة الانبياء منذ آدم وحتى الرسول محمد ﷺ وكانت صور القصيدة تتتابع بشأن الانبياء الذين رفضوا عصرهم وراحو يبحثون عن نمط آخر من المعرفة تدل البشرية على الطريق الى الله لذلك يعبر الشاعر عن موقفه من المسيح عيسى بن مريم بقوله:

وعلقي يديه قوساً

يمر القبر من تحتها

وهذا المقطع الشعري مشحون بالتوتر والتحدي كما يذهب الى ذلك محمد الخطابي وهذا التحدي والتوتر امتد الى شخصية مهيار نفسها لان التاريخ هو مرجعيته الرئيسة في موقفه من العالم فيقول محمد خطابي: ((ان النص مشحون بالتحدي باعتبار عزم (مهيار) على المضي قدماً غير آبه بما يلقيه من بني قومه وفي استحضار هذه الاحداث عزاء ايضاً مادامت هاتان الدعوتان فرضتا وجودهما بمرور الايام)) (3).

(1) محمد الخطابي : مصدر سابق - ص322.

(2) المصدر نفسه - ص322 .

(3)المصدر نفسه- ص322

ولو حاول الباحث تأصيل مرجعيات هذا المقطع من النص لوجد انها تتمحور على النحو الآتي:

المسيح ← مهيار ← الشاعر

وهو يشير في النص غير المكتوب الى حتمية انتصار الشاعر على الرافضين عقله ووجوده حتى وان قتل في سبيل موقفه ، (فالمسيحية انتشرت باذن الله رغم مافعله الآخرون بالمسيح) ولهذا اصبحت البشرية تسبح باسمه تعالى من الاشجار والانهار وتقرأ كما يقول الشاعر، كتابه في سريرها ، وعلى هذا الاساس تصبح مرجعيات المؤلف هي المرتكز في علاقات النص الذي آل الى منظومة تدفع بالقارئ الى مزيد من القراءات في محاولة للوصول الى المعنى المطلق لتتأسس على وفق ماتقدم العلاقة الآتية :

المؤلف ← النص ← القارئ

ويكرر الناقد فاضل ثامر نمط التحليل السيميائي في كتابه (اللغة الثانية) ولكن بطريقة اكثر وضوحاً من محمد الخطابي، من حيث الانطلاق من النص ، ويذهب في مبحث من كتابه المذكور بعنوان ،(حوارية الشاعر مع الاشياء من اعتبارية العلاقة اللغوية الى تجسيد العلاقة الايقونية) ، فيقول: ((يذهب الشاعر عينه وهو يصوغ تجربته الشعرية على سلسلة لاتنتهي من المرئيات والصور والاحاسيس والاصوات التي تتشكل على هيئة اشياء داخل نسيج الخطاب الشعري)) (1).

وفي ضوء هذا الموقف من رؤية الشاعر يعلن الناقد فاضل ثامر موقفه المنهجي في التحليل فيقول : ((وبلغة النقد الجديد والتحليل السيميائي يمكن تخيل المثلث الدوسييري الذي يربط الدال والمدلول والشيء ، فاللغة كما يرى دوسييسير لايمكن ان تعد مجرد عملية تسمية لاشياء)) (2) .

(1) فاضل ثامر: اللغة الثانية - ص26

(2) المصدر نفسه - ص26

من هنا فإن من البديهي ان تكون الاجراءات التطبيقية التي سيستخدمها الناقد معتمدة على المبادئ الاساسية للسيمائية في معالجة النصوص ، ولكي يجعل النظرية والتطبيق متلائمة الاتجاه يحلل قصائد مجموعة من الشعراء العراقيين ومنهم الشاعر يوسف الصائغ الذي يقدم قصيدته على النحو الآتي: ((فالاشياء داخل نسيج القصيدة ليست مجرد مفردات انها حقل علامات توليدية لامتناهية فهي قد تكون احالة الى دلالة او معنى وهذا التراكم للاشياء يوحي بدلالات ضمنية او صريحة فالكرسي عند يوسف الصائغ ليس مجرد شيء ، انه يمتلك دلالة الانسانية الحية وهو بمعنى ما (يتأنسن) لانه يمتلك حياته العاطفية والانسانية والبيولوجية الخاصة)) (1) بعدها يورد القصيدة التي يقول مقطع منها:

كرسي

خشبي

منسي عند الباب

مفتوح الكفين

يتطلع للعالم باستغراب

والكرسي الخشبي لدى الباب

مشلول الكفين

مكسور القدمين

اول امس اغمض عينيه الكرسي ومات

ولكي يحقق الناقد صدق مقولته في انسنة الكرسي يقول : ((انه هو الآخر عرضة .. للاستلاب والاغتراب والموت)) (2) وفي هذا التعليق يكتفي الناقد بتحليله لهذا المقطع بعدها ينتقل الى مقطع آخر لشاعر آخر مقدماً اياه على النحو الآتي :

(1) فاضل ثامر: اللغة الثانية - ص27

(2) المصدر نفسه - ص27 .

((وكذلك الحال مع (أقدام) سامي مهدي التي تتجسد في حالة من التكبير الشعري النادر ، فهي تشغل كل المشهد الشعري في حالة من التشيؤ المطلق))⁽¹⁾.

بعد هذا التقديم يورد المقطع الاتي من قصيدة لسامي مهدي :

أقدام

تتقاطع في كل مكان

تتقاطع في كل الايام

وفي هذا المقطع الشعري تبدو الاقدام حاملة لموقف وجودي شامل عبر عنه الشاعر بجدلية، (الموت والحياة) او الذهاب والمجيء من الحياة واليها ، وقد التفت الناقد الى هذه الجدلية فعبر عنها بصيغة خاصة وجدها ملائمة لفرضياته النقدية حيث وصف فعالية الايقونه في قصيدتي سامي مهدي ويوسف الصائغ على النحو الآتي : ((في تجربتي الشاعرين يوسف الصائغ وسامي مهدي السابقتين لانجد مجرد تماثل ايقوني للعلاقة، فالمماثلة هي ليست الحقل الوحيد الذي يجعل الاشياء مرتبة ومجسدة فنحن هنا لسنا امام حالة انعكاس مرآتي او آلي وانما امام عملية خلق موازٍ يمتلك بعده الذاتي والانساني أيضا))⁽²⁾.

وفي ضوء ما طرحه فاضل ثامر اصبحت العلاقة المنعكسة من النص تؤثر التجربة الذاتية للشاعرين ، فالناقد احوال العلاقات الداخلية للنص الى التجربة ليتصدر المؤلف في ضوء هذا التحليل مشهد العملية النقدية وهي على النحو الآتي:

التجربة ← النص

المؤلف ← العلاقات الداخلية المكونة للقصيدة

العالم المحيط → التجربة/ تماثل في صور الواقع/ انعكاس موضوعي

العالم المحيط ← التجربة/ ذات تخلق فني/ انعكاس ذاتي

(1) فاضل ثامر : اللغة الثانية - ص 58 .

(2) المصدر نفسه - ص 28

ان عملية الخلق الفني كما يراها الناقد نابغة من خصوصية استخدام الشاعر للعلاقات المكونة للنص سواء أكان ذلك على المستوى اللفظي أم على مستوى الجملة أم على مستوى النص كله، فما دامت (الاقدام ، الكرسي) لها القابلية على الهيمنة على النص من خلال وظيفتها التي تشتغل على المستوى الشمولي الكلي فيه فإن دلالاتها تتحول من بعد الى اخر وصولاً الى تكوين حقل دلالي خاص ، فيه ما يتوافق مع الموضوع ومالا يتوافق كما انه قابل لان يدرس بما يقوله الشاعر في النص وبما لم يقله ، فالكرسي حامل الرمز وفاعل في حقل دلالاته ومهيمن على الانظمة الاخرى المكونة للنص مثل النظام الايقاعي والتشكيلية البصرية ونظام الازمنة في طريقة تعاملها ونظام الامكنة الذي يحدد حركة النص.

وفي هذا الصدد يذهب الناقد فاضل ثامر قائلاً: ((يتخذ تشكيل الشيء في الشعر مظاهر اكثر هلامية وذاتية))⁽¹⁾ ان مايريد الناقد فاضل ثامر الوصول اليه هنا، ان النص غير محدد ولا يمكن ضبطه على وفق علاقات منهجية مقررة سلفاً بل ان كل انظمته قابلة لان تخضع للنظام المشكل للايقونة ، وهذا النظام يجعل كل الانظمة التي ذكرها الباحث في السطور السابقة تابعة للايقونة - في فهم فاضل ثامر - ولا تتشكل من النص وحده ، بل هي خلق تابع للتأثير الخارجي والداخلي، (التجربة ومايحيط بها) وعلى هذا الاساس يستعير الناقد مقطعاً للشاعر حسب الشيخ جعفر يقول فيه:

انني ابحت عن قلبي الدفين

في الخرائب

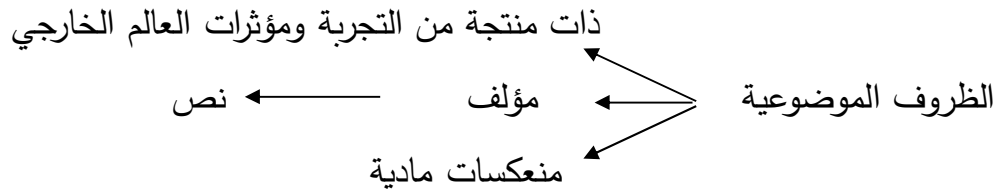
تحت اعقاب المنافض

تحت اشواك الرياح الخائفة

وحين يحلل الناقد هذا المقطع الشعري يقول : ((في هذا المقطع ثمة ثنائية ضدية تتمثل في الداخل والخارج ، الداخل يمثل طرف الشاعر الذي يبحث عن قلبه

(1)فاضل ثامر: اللغة الثانية - ص29

الدفين اما الخارج فيتمثل في سلسلة من الاشياء البصرية والمادية التي تضغط على الداخل (اعقاب المنافض / اقدام الجواميس / اشواك الرياح ، الخرائب ، وتترجح كفة الاشياء المادية الثقيلة على كفة الذات الباهتة))⁽¹⁾ يلاحظ مما تقدم ان الناقد وجد في العوامل النشئية المكونة للنص عنصراً حاسماً في انتاج ايقونات النص ، وما النص الا تعبير عن حالة خارجية تنعكس على شكل لغة خاصة هي الشعر ، لهذا كرس الناقد اولوية المؤلف وجعل تحليله قريباً الى آلية تحليل البنيوية التكوينية التي تقدم الظروف الموضوعية على المؤلف والنص معاً وعلى وفق الخطاطة الاتية:



والملاحظ في تحليل الناقد فاضل ثامر انه لم يلتفت الى موقع القارئ في هذه العملية وكأنه يريد القول ان القارئ الوحيد الذي يقرر المعنى هو الناقد نفسه ، وهذه المسألة خاضعة للتدقيق في ضوء ما طرحه السيميائية من انظمة وقواعد لقراءة النص . وحلل ناقد آخر قصيدة قديمة في ضوء المنهج السيميائي هو الناقد طراد الكبيسي والقصيدة هي سينية البحري منطلقاً من الحدث التاريخي اذ تشير الوقائع ((ان البحري بعد ان شهد مصرع المتوكل ووزيره الفتح .. ولم ينل حظوة لدى المستعين ومن بعده المعتز وصارت الأمور أقرب الى العامة ودارت التهمة إنه (ثوي) غادر بغداد ، متوجهاً الى المدائن قاصداً الشام))⁽²⁾.

وبعد هذا التقديم المتعلق بالموضوع من خلال سرد الظروف التاريخية التي أحاطت بالبحري يحاول الناقد قراءة النص قراءة مزدوجة، الأولى من خلال المؤلف والثانية من خلال النص نفسه فيقول : ((اننا هنا بالتحديد ، وكما جاء في عنوان هذه المقالة (الايقونة اللفظية في القصيدة السينية) ، بصدد : كيف يحوّل التجسيد

(1) فاضل ثامر: اللغة الثانية - ص30

(2) بروكلمان : تاريخ الأدب العربي . ترجمة عبد الحليم النجار - ج2 . ص48.

المادي الفعل الأدبي الى موضوع أدبي ، بمعنى : كيف تصوير اللغة الأدبية أيقوناً للموضوع المادي الطبيعي)) (1).

وهنا قرر الناقد العلاقة بين اطراف العملية الأدبية ، وهي على النحو الآتي :

1. الظروف المحيطة بالشاعر، (المؤلف) ، التي ساعدت على انتاج النص وهذا عامل خارجي .

2. النص وما أفاد من التجربة الذاتية للشاعر وطريقة انعكاس هذه التجربة فيه.

وفي الجانب الأول يقول الكبيسي : ((يستتفر البحتري جماع أحاسيسه باللون والصوت ، والحركة واللمس ، ليعيد انتاج الشكل الايقوني المادي عبر شكل بصري لفظي)) (2).

وفي هذا التحليل يؤكد الناقد ان العلاقة تبدأ من المؤلف لتنتهي بالنص المؤلف

النص . ←

وهذه العلاقة تحتم قراءة النص على مستويات متعددة ، بسبب وجود منعكس خارجي فيه يتعلق بالشاعر وبالظرف الموضوعي المحيط به ، ولهذا اقترح الناقد قراءة النص والظروف المحيطة بالمؤلف من خلال تقسيم القصيدة على مجموعتين :

1. مجموعة تتعلق بوصف صورة انطاكية والمعركة بين الروم والفرس كما جاء في متن القصيدة .

2. الانتقال من التجربة البصرية الى التجربة الإدراكية البصرية المجردة بوصفها حالة ذهنية.

وفي المجموعة الأولى قرأ الناقد حالة الشاعر في ضوء المنعكسات الموضوعية ، وتبدأ بالأبيات الآتية :

وإذا ما رأيت صورة انطاكية ارتعت بين روم وفرس

(1) طراد الكبيسي : الاختلاف والأنتلاف في جدل الأشكال والأعراف . ص 163

(2) المصدر نفسه . ص 165

والمنايا موائل وأنوشر وان يزجى الصفوف تحت الدرفس
 في اخضرار من اللباس على أصد فر يختال في صبيغة ورس
 أما المجموعة الثانية فتبدأ بالبيت الآتي⁽¹⁾

وتوهمت أن كسرى أبروي ز معاطي والبلهيز أنسي
 ودرس الناقد النص السيني للبحثري من الجوانب الآتية :

1. مستوى الصوت (من خفوت ، اغماض ، اشارة جرس)
2. مستوى اللون (اخضر ، اصفر ، صبيغة ورس)
3. مستوى اللمس (تتقراهم يداي بلمس) .
4. مستوى الأشياء (الدرفس ، اللباس ، رمح السنان، ترس) .

وفي الجانب الثاني درس الكبيسي ايقاع النص وقافيته السينية ولكن من دون ان يدرس وقع تلك القافية في الملتقى ، مكتفياً بما تثيره هذه القافية في نفس الشاعر بوصفها ايقونة تجسم الحالة النفسية بلموسيتها كما يذهب الى ذلك جاكوبسن⁽²⁾.

أن قراءة هذا التحليل تشير الى ان النص المقروء لم يتجه الى القارئ وان احوالاته التحليلية في التطبيق اكتفت بتأويل الناقد الذي قرر مواقفه من النص في ضوء المعطيات التاريخية التي احاطت بالنص ، وهذه القراءة مبنية على اساس معكوس لوظيفة النص فبدل ان يتجه الناقد من النص الى الشاعر لمعرفة ما أحاط بالشاعر من ظروف ، قرأ الناقد النص من خلال ظروف الشاعر وهذه القراءة تعد قراءة تقليدية بالنسبة للمناهج النصية لأنها أبقت سياقية العلاقة من المؤلف الى النص لتعود الى الشاعر ثانية ، وأصبح الناقد في ضوء هذه القراءة ، القارئ الوحيد الذي يكتشف المعنى ويحدده في اطار فهمه للنص والشاعر ، وهذا النمط من التحليل وريث الانماط التي سادت في النقد الغربي قبل نهاية القرن التاسع عشر ، حيث لم يكن النص الأدبي أكثر من وثيقة تؤرخ لصاحبها ، وقد عدّ النقاد الغربيون

(1) طراد الكبيسي . مصدر سابق . ص 167

(2) المصدر نفسه - 167 .

هذا النوع من النقد على انه حديث عام يخص النصوص الإبداعية وغير الإبداعية⁽¹⁾. وفي ضوء ما تقدم لاحظ الباحث ان المؤلف ظل مهيمناً في آلية التحليل حيث ينطلق منه ليذهب الى النص ومن ثم يعود الى المؤلف وهذه الآلية تشير الى عمق الموروث التقليدي الذي يحرك ادوات الناقد في معاينة النص وبذلك تتحقق العلاقة الآتية من هذ النمط من التحليل :

المؤلف ← النص ← المؤلف

ويحلل ناقد آخر هو عابد خزندار في كتابه (معنى المعنى وحقيقه الحقيقة) معلقة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد مشيراً في مقدمة تحليله لهذه المعلقة إلى ان السيميوطيقا تساعد على كشف العلاقة بين البحر والصحراء عن طريق السمات المشتركة بينهما ، وبهذا فان خزندار ، وجد في التحليل السيميائي ما يدل على اشتراك في الصفات بين طرفين وردا في القصيدة ، وابدلت سمات احدهما بالآخر ، ولكي يطبق تحليله السيميائي ينطلق من الابيات الآتية :

كأن حدوج المالكية غدوة	خلايا سفين بالنواصف من دد
عدولية او من سفين ابن يامن	يجور بها الملاح طورا ويهتدي
يشق حباب الماء حيزومها بها	كما قسم الترب المفایل باليد

وحين يبدأ خزندار بتحليل هذه الابيات سيميائياً يقف على ما هو مشترك بين ما يسير في الصحراء (الهودج) وما يجري في البحر (السفينة) ، وطريقة سير كل منهما قائلاً : ((ضخامة الهودج وكأنه سفينة - اتساع المدى : البحر الصحراء - الشق - الفتل - التماوج : امواج البحر ، كثنان الرمال))⁽²⁾، وهذه كلها علامات تدل على مقدرة الشاعر على استبدال المؤلف في البحر والصحراء بغيره وتحويل الماء الى رمل وبالعكس .

(1) آن جفرسون وديفد روبي : مصدر سابق . ص 18.

(2) عابد خزندار : معنى المعنى وحقيقة الحقيقة - ص 82.

وبعد هذا التحليل يشرع خزندار في البحث عن عناصر أخرى ذات سمات مشتركة في القصيدة ومنها العلاقة بين المرأة والطير وما يجمع الاثنين في الصفات ، كما في البيت الشعري الآتي :

وفي الحي احوى ينغض المرء شادن مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

وبعد سلسلة من المتشابهات التي يكتشفها خزندار في معلقة طرفة بن العبد ، يصل الى النتيجة الآتية : ((ان النص او الخطاب الشعري يتألف من جمل (وقبل ذلك من مفردات) تتراكم وتتداخل سمبوطيقا لكي ينتهي بها الامر الى ان تجعل للنص دالا واحدا وبالتالي مدلولاً واحداً هو النشاط والحيوية ومن ثم الحياة نفسها))⁽¹⁾ ، وفي هذا النمط من التحليل يدمج الناقد بين اللغة والحياة في القصيدة وهذا الاندماج يجعل النص متحركاً غير مستقر ، لان الحياة موضوع وليس مفردة ، والنشاط والحيوية موضوع ايضا ، واذا كانت منطلقات التحليل السيميائي تبحث عن المفردة او القضية التي تحرك النص ، فان الحياة هنا تبدو موضوعاً عاماً يمكن ان يعمم على نصوص أخرى في القصيدة الجاهلية وهذا إشكال في تحليل خزندار ، والاشكال الآخر الذي أوقع خزندار فيه تحليله هو إشكال الدمج في بحثه عن المضمير في النص الشعري بقوله : ((رغم ان الدال الظاهر هو اللهو ، ولكن المضمير والحقيقي هو الدخول الى الحياة وممارستها والانغمار فيها ورفض الموت))⁽²⁾ ، وهي قراءة أخرى للنص لم تتأت من العلامات التي يطرحها النص ولا علاقاته الظاهرة أو التي يمكن تأويلها ، وبذلك أصبح الموضوع في هذا التحليل هو المنطلق والنص ليس أكثر من تابع له وعلى وفق الخطاطة الآتية :

الموضوع ← النص

1) عابد خزندار : مصدر سابق - ص 90 .

2) المصدر نفسه - ص 90 .



وهذه الخطاطة تؤكد رجحان كفة الموضوع الذي أثر في المؤلف (الشاعر) وجعله ينتج النص في ضوء تلك المؤثرات ليبقى المؤلف في هذا التحليل هو المهيمن وعلى وفق الخطاطة الآتية :

الموضوع ← المؤلف ← النص

مما تقدم ، يتبين ان عمليات النقد العربي حتى وان ارتكزت على مناهج ونظريات نقدية ترجح كفة النص في معايينتها النقدية الا انها ظلت مرتبطة بالمؤلف والعوامل المحيطة به كما يتضح ذلك من خلال الخطاطة السابقة وعلى هذا الاساس وجد الباحث انه من المناسب دراسة آليات اشتغال النقد العربي على وفق المصطلحات والمفاهيم ذات المدخلات المختلفة لاكتشاف موقع المؤلف في هذه المدخلات النقدية المختلفة .

وفي قراءة الدكتور بسام قطوس لقصيدة (جياع الشعب) للشاعر محمد مهدي الجواهري ، يتجلى موقف المؤلف (البطل) في القراءة النقدية على الرغم من ادعاء الناقد ان قراءته لهذا النص تستند الى المنهج التفكيكي ، ولكن الاجراءات التطبيقية التي يتخذها الناقد في قراءة هذه القصيدة تشير إلى ابتعاده عن التفكيك والقراءة المتعددة للنص ، اذ يبدأ التحليل من الجانب التاريخي للقصيدة فيقول : ((نشر الجواهري قصيدته هذه في الثامن والعشرين من اذار عام 1948م في جريدة الاوقات البغدادية ، حيث كانت الامة تغلي على اثر تقسيم فلسطين))⁽¹⁾ .

ان هذا التقديم لقصيدة الجواهري لا ينسجم مع الطروحات التي يتبناها النقد التفكيكي الذي يذهب دعائه إلى ان ما يهمهم من النص ليس القراءة من الخارج بل الاستقرار أو التوضع في البنية غير المتجانسة للنص ومحاولة العثور على توترات وتناقضات داخلية لكي يقرأ النص من خلالها ويفكك نفسه بنفسه ، وهذا يعني ان التحليل لا يتبع حركة مرجعية ذاتية⁽²⁾ .

(1) بسام قطوس : استراتيجيات القراءة - ص 23 .

(2) جاك دريدا : مصدر سابق - ص 48 .

ان هذا الاطار النظري لم يتخذ مداه في تحليل نص يعتمد الرؤية الايديولوجية. بل اتجه نقد الدكتور قطوس في الجانب التطبيقي إلى قراءته على وفق المحمول الايديولوجي فيه ، ولاسيما عندما يشرع الناقد في قراءة تفاصيل الأبيات الشعرية، مبتدئاً بالبيت الشعري الاول الذي يقول :

نامي جيا ع الشعب نامي حرسك آلهة الطعام

ويحلل الناقد هذا البيت على النحو الاتي : ((نحن نعلم ان الانسان الجائع لا يستطيع النوم ، وان النوم لا يجتمع مع الجوع البتة ، واذاً فطلب الشاعر من الجيا ع ان يناموا هو طلب لا يمكن الاستجابة له ، هذه واحدة واما الثانية التي تزيد من حدة المفارقة فهي ان آلهة الطعام تتكفل بحراسة هؤلاء الجائعين ، واذاً من المفترض ان تهيء هذه الآلهة الطعام لهم)) (1)

ان هذه القراءة التي طرحها الناقد اعتمد فيها على المفارقة في النص ولكن المفارقة عنده هي في حقيقتها رؤية الخالق المبدع للنص ، لأنه هو الذي حددها وهو الذي انتجها ، وهو الذي قرر وجودها ، وهذه القراءة من حيث الإجراءات التطبيقية لا تنتمي للتفكيك ، الذي هو في حقيقته يعني ((فعالية قرائية من القارئ تبرز ابداعية النص ، وتظهر طاقاته الكامنة ومسببات خلوده)) (2) أي انه لا يعني ابراز ابداع المؤلف في طرحه للمفارقة .

ان العملية النقدية في ضوء مفاهيم التفكيك تنطلق من النص وتتجه إلى النص نفسه ، من اجل ابراز عناصر الابداع فيه لأن اهم جزء في نظرية دريدا كما يؤكد م.ه ابرامز ((ان ابرز جذر في نظرية دريدا هو : (1) انه ينقل بحثه من اللغة الى الكتابة ، النص المكتوب أو المطبوع . (2) انه يتصور النص بطريقة محددة غير اعتيادية)) (3). أي يقوم بنقل البحث من اللغة إلى كتابة النص المكتوب أو المطبوع ، أي انه يجعل النص يتصدر بطريقة غير اعتيادية العناصر الاخرى في العملية

(1) بسام قطوس : مصدر سابق - ص 34 .

(2) عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير - ص 296.

(3) س . رافيتنران : مصدر سابق - ص 139 .

الأدبية. ولكن ما الذي حققته قراءة قطوس لهذا النص المعتمد على الموضوع الايديولوجي أساساً لا يصال رسالته ؟ ان قراءة قطوس اتجهت او غرقت في المعنى الايديولوجي من دون ان تنتبه إلى بنية النص وعلاقاته الداخلية وأنساقها وهذا الاغفال كرره قطوس في قراءته لأبيات اخرى ، يقول الناقد في تحليله للأبيات التي تلي البيت الاول من القصيدة وهي :

نامي فإن لم تشبعي	من يقظة فمن المنام
نامي على زبد الوعود	يداف في عسل الكلام
نامي تزرك عرائس	الاحلام في جنح الظلام
تنتوري قرص الرغيـ	ف كدورة البدر التمام
وتري زرائبك السفا	ح مبلطات بالرخام

يقول قطوس في تحليله لهذه الابيات ما يأتي: ((ان الانسان يجوع ثم يأكل ، فيشبع ثم يعود فيجوع ، وهكذا ، والانسان ينام ثم يصحو ثم يتنفس ، فيحتاج إلى النوم بمقدار حاجته إلى اليقظة ، فهو نائم يقظ ولا بد لكل حاجة ان تأخذ حقها ومداها ، وطلب الشاعر من جياع الشعب ان تشبع من النوم وفي داخلها ما ينقصها ، اذاً هي لا تستطيع النوم اصلاً))⁽¹⁾.

وهناك في هذا التحليل ابعاد بايولوجية تتعلق بالجانب الانساني من الوجود والحياة ، منها النوم واليقظة والحاجة إلى كل منهما بوصفهما جانبيين يكمل بعضهما بعضاً ، وهذا التأويل البايولوجي لا ينطوي على قراءة تحليلية خاصة تؤدي إلى اضاءة النص ، لأنه منطلق من مسلمات يعرفها المختص وربما غير المختص بالجانب الحيوي للانسان . ولو دقق الباحث في القراءة الاخرى التي اعقبت الجانب البايولوجي من تحليل الناقد قطوس ، لوجد ان النقد انصب على المفارقة التي تحملها القصيدة نفسها أيضاً ، أي ان النقد لم يقيم باجراءات القراءة الاخرى للنص التي تفكك عناصره ، بل قرأ المفارقة النصية ذاتها وشرحها للقارئ من خلال علاقة الجوع مع الشبع وعلاقة النوم مع اليقظة ، وهي علاقات طرحها النص المدروس

(1) بسام قطوس : مصدر سابق - ص 35 .

بشكل واضح وجلي ، الامر الذي يجعل النص والنقد في مرحلة العلاقة المنسجمة وليس في مرحلة علاقة التقويض ، حيث لم يقرأ النقد النص الا من خلال زاوية النص نفسه ، في وقت يسعى التفكيك إلى عد اللغة او النص مجموعة لامتوائية من اختلافات المعنى⁽¹⁾، وعلى هذا الاساس لا يمكن عد قراءة قطوس لنص الجواهري قراءة تفكيكية ، بل هي قراءة اقرب إلى القراءة الايديولوجية لأن النقد انساق تماما وراء رسالة النص حيث وجد الناقد الشاعر هو المرسل وهو المستقبل وهو المروج للرسالة ، وبذلك اجمل عناصر العملية الأدبية بشخصية المؤلف وهو ما يناقض القراءة التفكيكية . يقول قطوس في هذا الصدد ((ويتمثل الحيز التائه هنا ، في الحوار المغلق الذي لا يبارح نفس الشاعر ، فهو المرسل وهو المستقبل ، وهو المروج للرسالة))⁽²⁾ .

بعدها يورد الناقد الابيات الآتية :

نامي تصحّي ! نعم نو	م المرء في الكُرب الجسام
نامي على حمة القنا	نامي على حد الحسام
نامي إلى يوم النشو	ر ويوم يؤذن بالقيام
نامي على المستنقعا	ت تموج باللجج الطوامي
زخارة بشذا الاقا	ح يمهده نضح الخزام
نامي على نغم البعو	ض كأنه سجع الحمام

وحين يحلل قطوس هذا المقطع يكرر منطلقاته السابقة التي تحاكي الموقف الايديولوجي للشاعر نفسه ويتضح ذلك بقوله : ((ان نداء الشاعر وما يحتوي عليه خطابه يشير بقوة إلى حيرة الشاعر وضيقة وشعوره بالحزن والالام والاحباط وليس الفرار ، لأن الشاعر لم يقرر الفرار بعد ، بل يتعلق بشيء يناديه ويبحث له عن

(1) نهلة فيصل احمد : مصدر سابق - ص 81 .

(2) بسام قطوس : مصدر سابق - ص 37 .

متنفس فيه ، ويرتبط مصيره بهؤلاء الفقراء وكأنه يترك الامل قائما والباب مفتوحا على آفاق ينتظرها او يحلم فيها)) (1)

بعد هذا التحليل الموازي للنص الذي يتسق مع المعنى الظاهر يعود الناقد ليقول في نهاية قراءته للقصيدة ((ان كل هذه الإغراءات التي يقدمها للجياح، كي يناموا ما هي الا دعوة للثورة والصحو والصحيان)) (2)

في ضوء ما تقدم يمكن أن يسأل الباحث : ما الاتجاه النقدي الذي يمكن القول انه تحكم في قراءة هذه القصيدة ؟.

ان الجواب عن هذا السؤال يتضح من خلال الإجراءات التي قام بها الناقد في قراءته القصيدة التي ارتكزت على الجوانب الآتية :

ان الشاعر خالق النص هو البطل الذي يندمج همه بهموم مجتمعه (الفقراء) خاصة ، وهو صاحب المحمول الايديولوجي وقد حاكى الناقد هذا المحمول وتصرف بإجراءات الاتجاه الايديولوجي واستخدم أدواته ولكن بشكل متطرف ولاسيما عندما عد الشاعر هو المرسل والمرسل اليه ومروج الرسالة . ولتأكيد الموقف الايديولوجي في هذا التحليل ، يقول قطوس : ((ان الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر ان يرى امته قوية يقظة غير نائمة ، وتطلعه إلى عزها ، وبين قمع هذا التطلع المشروع وقهره ، هو الذي جعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة فيطلب النوم من جياح الشعب)) (3).

وهنا ركز الناقد على العوامل النشوئية في النص ، أي الشاعر والظروف التي احاطت به والتي حرضته على كتابه القصيدة والرسالة التي ضمنها اياها ، ولكن مع هذا التركيز على مبدع القصيدة والرسالة فإن النقد لم يهمل الظروف الموضوعية التي احاطت بالشاعر وامتداداتها التاريخية لأن ((الوقائع الأدبية ليست وقائع

(1) بسم قطوس : مصدر سابق - ص 39 .

(2) المصدر نفسه - ص 39 .

(3) المصدر نفسه - ص 44 .

منفصلة بعضها عن بعض من وجهة نظر التحليل الايديولوجي الماركسي ، بل مترابطة تاريخيا مع غيرها من الاحداث⁽¹⁾.

وعلى وفق هذه الإجراءات يبدو الناقد وكأنه تبنى موقفا مضادا تماما لدعوته الاولى التي ذهب فيها إلى انه اعتمد التفكير منهجا له في قراءة القصيدة ، وظهر انه ايديولوجي الاجراء ، لأن ((التفكيرية ضد الماركسية في فهمها للنقد فالأولى تناول النص من الداخل والثانية تتناوله من الخارج))⁽²⁾ .

كما ان هذه القراءة النقدية للقصيدة اعتمدت على المؤلف الذي يمثل عنصرا خارجيا في النص ، واعتمدت فكر المؤلف (الشاعر) وتناغمت معه ، وهذا التناغم مع الافكار قوّض الاتجاه التفكيرية للقراءة وحرفه باتجاه ايديولوجي ماركسي ، في وقت تذهب فيه التفكيرية إلى انها ضد النقد الماركسي لأنه أي النقد الماركسي يرى ان التمييز بين الخارج والداخل يشوه قراءة النص وان هذا التمييز كرسه الميتافيزيقيا الغربية عبر تاريخها ، ((اما الخارج الممكن فلا يمكن ان يقوم الا داخل كل نص مفسر))⁽³⁾ .

ان الناقد لم يقيم بإجراءات قرائية مخالفة للموضوع المباشر الذي قدمه النص ، ولم يقيم بقراءة المسكوت عنه (أي الموضوع الذي لم يطرحه النص بشكل مباشر) ، بل قرأ النص بوصفه يمثل وجهها قرائيا واحدا حيث لا توجد في داخله قوى اخرى يمكن ان تحيله إلى اتجاهات غير ظاهرة فيه ، وهذا الانعكاس التحليلي المباشر للنص لا يتوافق مع المنهج التفكيرية الذي يرى ان هناك في كل نص قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكير النص ، وما يهم اجراءات التفكير هو ((الاقامة في البنية غير المتجانسة للنص والعتور على توترات يقرأ النص من خلالها نفسه ويفكك ذاته))⁽⁴⁾ .

(1) السيد ياسين : التحليل الاجتماعي للأدب - ص 94 .

(2) عبد السلام بنعبد العالي : ثقافة الاذن وثقافة العين - ص 34 .

(3) المصدر نفسه - ص 35 .

(4) المصدر نفسه - ص 35 .

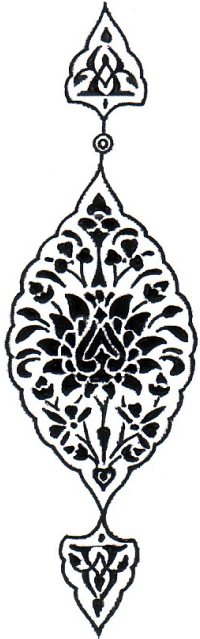
والملاحظ ان اجراءات النقد التي اتخذها قطوس في قراءة نص الجواهري لم تعتمد على وجود توترات في النص لكي يتم تفكيكه وقراءته ، ومن خلال كل ما تقدم يؤكد الباحث ان اجواء النص هي التي سيطرت او احتوت اجراءات النقد الامر الذي افقد منهجية الناقد مقدرتها على التطبيق لتعود العلاقة السياقية بين عناصر العملية الأدبية إلى الاتجاهات النشوئية التي يصبح فيها المؤلف هو العنصر الميهن في عملية التحليل وعلى وفق الخطاطة الآتية :



وسبب هذا الاندراج إلى الأسفل يعود إلى ان التحليل منح المؤلف القوة الرئيسة في العملية الأدبية في حين تراجع النص إلى مرتبة ادنى وبشكل مخالف لإجراءات التفكيك ومقولاته الاساسية التي تذهب الى انها ((تتخذ موقفا استراتيجيا من النص))⁽¹⁾ في وقت ذهب التحليل في التطبيق العملي إلى ان الشاعر هو المرسل ، ومروج الرسالة .

(1) نهلة فيصل احمد : مصدر سابق - ص 81 .

الفصل الرابع



الفصل الرابع

نقد الانجاهات المنغيرة

المبحث الأول : الأسلوبية

تأخذ الأسلوبية مفهومها من المنهج الذي يتبنى أدواتها ، لذلك فان هذا المصطلح لايمكن له أن يتحدد بشكل قابل للتعميم لانه تابع للمنهج الذي يستخدمه النقد في دراسة النص الادبي ، ولكي يكون المدخل قابلا لولوج الدراسة يبدأ الباحث من الوصف العام للأسلوبية التي تعتمد التعريف النصي والذي يرى انها ((مجموعة من الاجراءات الاداتية التي يدرس النص بوساطتها ضمن مدركات النقد الحديث والمرتكزة على البنية الداخلية للنص، خارج أي اصل أو وظيفة أو منهاج))⁽¹⁾.

وفي تعريف آخر هناك تقنين لعمل الناقد ومطالبته لأن يتحول الى محل يتبادل الفن مع النص بطريقة تشبه معاينة الطبيب المريض حيث يتحول الاسلوب الى مرض ، ((وعلى الناقد تفسيره وكشف مكبوتات منتجه اللاواعية ودوافعه وقد تؤدي هذه الاكتشافات بدورها الى فهم العمل الفني نفسه بل وحتى تفسيره))⁽²⁾ كما عرف ريفاتير الاسلوبية بانها ((علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الاسس القارة في ارساء علم الاسلوب، وهي تنطلق من اعتبار العمل الادبي بنية لغوية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً))⁽³⁾.

ويرى انها تؤدي الى ((تمكين القارئ من ادراك انتظام خصائص الاسلوب الفني ادراكاً نقدياً مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية))⁽⁴⁾.

(1) بيير جيرو : الاسلوب والاسلوبية ، ترجمة منذر عياشي - ص31.

(2) ويلير سكوت : خمسة مداخل الى النقد الادبي ، ترجمة عناد غزوان وجعفر الخليلي - ص78.

(3) ميكائيل ريفاتير : محاولات في الاسلوبية الهيكلية - ترجمة دولاى تقديم عبد السلام المسدي - ص273.

(4) ميكائيل ريفاتير : مصدر سابق - ص79 .

ولاحظ الباحث ان ريفاتير حاول ايجاد جدلية خاصة بين عناصر العملية الأدبية في تعريفه للأسلوبية، فهو ينظر الى العلاقات النصية على انها خاضعة لعلم الاسلوب وينظر الى أن قراءتها خاضعة للعلم ذاته وينظر الى أسسها القارة على أنها مرتبطة بالمؤلف والقارئ ، وهذه الشمولية في تعريف الاسلوب لا تحظى باتفاق الدارسين كلهم فهناك من يجد انها يمكن ان تقتصر على طرف واحد من اطراف العملية الأدبية ، فالاسلوبية أو علم الاسلوب عند عدنان بن ذريل مثلاً: ((علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الاعتيادي، او الادبي خصائصه التعبيرية، والشعرية فتميزه من غيره، وتتعدى مهمته تحديد الظاهرة الى دراستها بمنهجية علمية لغوية))⁽¹⁾.

وهناك من يرى في الاسلوب انه تعبير عن شخصية الكاتب المرسل وعقليته الفكرية⁽²⁾، وهو مفهوم تعبيرى نشوئى يعتمد العلاقة الآتية:

النص $\longleftrightarrow$ الكاتب

وهذه الطروحات التي قدمها عدنان بن ذريل وجيرو بشأن الاسلوبية استندت فيها الى طروحات وتطبيقات منطري الاسلوبية في مقدمتهم جارلس بالي الذي يذهب الى ان أنماطاً من التحليل الاسلوبي قابلة لان تنطلق من النص الى الكاتب والجنس الادبي والثقافة والعصر المحتوي لهذه الثقافة⁽³⁾.

ودخلت نظريات القراءة في الاشتباك المفاهيمي الذي حاول تحديد الاسلوبية فرأت فيها الاثر الذي يتركه النص في القارئ او المتلقي، ونظرت نظريات التلقي الى التحليل النقدي على انه قوة باحثة عن العناصر او الوسائل اللغوية المؤثرة في عملية التلقي او في المتلقي ذاته⁽⁴⁾. ويذهب الدكتور صلاح فضل الى ان هذه

(1) عدنان بن ذريل : الاسلوبية مجلة الفكر المعاصر - العدد 25 - 1982 ص 249 .

(2) عدنان بن ذريل : النص والاسلوبية - ص 48 .

(3) غراهام هاف : الاسلوب والاسلوبية - ترجمة كاظم سعد الدين - ص 8 .

(4) روبرت هولب : مصدر سابق - ص 88.

الطريقة لابد ان تعتمد اضافة ملمح تعبيرى يحمل محتوى عاطفياً يؤثر في المتلقي⁽¹⁾.

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان تتجه جدلية العلاقة بين عناصر العملية الأدبية على وفق الخطاطة الآتية:

(المؤلف + النص) ← المتلقي

اي ان المؤلف مذاب في النص وان النص يمثلته تمثيلاً كاملاً، ليكون هدف رسالة المؤلف هو (المتلقي)، واقترح هنريش بليث انموذجاً اسلوبياً سيميائياً، يقوم على اسلوبية الانزياح حيث يقوم بتشغيل نسق الصور البلاغية اعتماداً على الانزياح ذاته والاثـر الانفعالي الذي يحدثه في القارئ ، وفي هذا الصدد ميز بليث بين ثلاثة انماط من الانزياحات الاول انزياح التركيب (علاقة الدلائل) الثاني التداول (المرسل والمتلقي) والثالث انزياح الدلالة (بين الدليل والواقع)، وعلى هذا الاساس يرى هنريش بليث في الاسلوب كيانه علائقياً تؤثر بنائه ببعضها⁽²⁾.

وقد برزت اسلوبيات مختلفة من الاتجاهات التي عرضها الباحث وهي على النحو الآتي:

1- اسلوبية الانزياح

2- الاسلوبية الاحصائية

3- الاسلوبية السياقية.

ويذهب الناقد فتح الله احمد الى تعريف الاسلوبية واصفاً اياها بأنها ((الاجراءات التي تدرس الاثر الادبي بمعزل عما يحيط به من ظروف فمجال عملها النص فحسب))⁽³⁾.

في حين يذهب عدنان بن ذريل الى ان الاسلوبية، علم تقريرى وصفى موضوعي تصف وتحلل وتقتـرح متحاشية الذاتية والمعيـار ايضاً⁽⁴⁾.

(1) صلاح فضل: علم الاسلوب - ص 75.

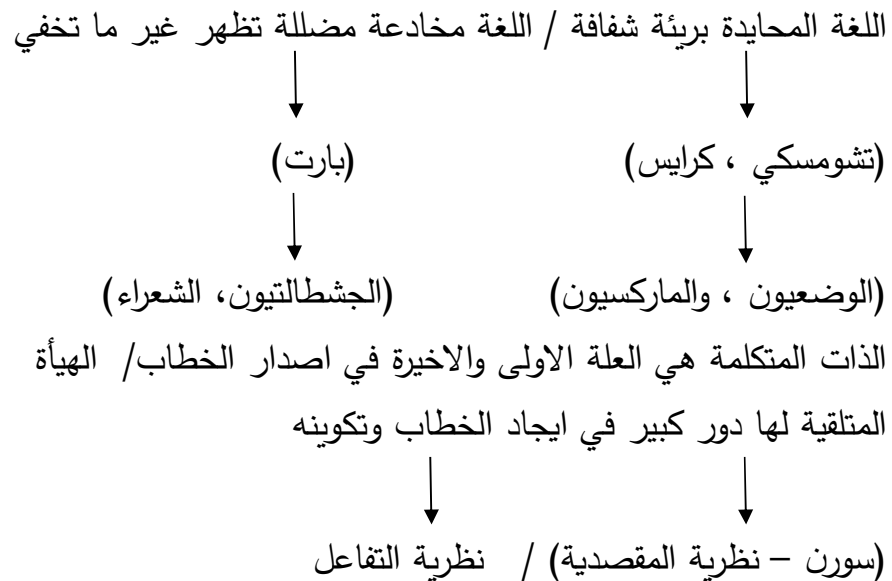
(2) هنريش بليث : البلاغة والاسلوبية - ترجمة محمد العمري - ص 36 .

(3) فتح الله احمد سليمان : الاسلوبية مدخل نظري، ودراسة تطبيقية - ص 27.

(4) عدنان بن ذريل : النقد والاسلوبية بين النظرية والتطبيق - ص 232.

ويقترح محمد مفتاح اتجاهها شاملاً لتحليل النصوص، الأدبية منها وغير الأدبية ، ويرى ان ثراء التحليل في هذا الاتجاه نابع من بنائه الشامل المنسجم بقوله: ((ان الثراء الذي نراه في تحليل النصوص هو ثمرة بناء منسجم شامل من علوم خشنة (الرياضيات والمنطق) ومن اخرى ناعمة ذات فسحة مفهومية (العلوم الانسانية) ، فهذا البناء يستطيع ان يدرس كل انواع الخطاب ويستوعب جميع المقاربات الأدبية وهكذا فان النموذج المقترح.. يمكن ان يتخذ اداة لدراسة الخطاب الفهمي او الفلسفي او النحوي في وحدة متماسكة شمولية تجمع بين الشكل والمضمون وبين اللغوي وما فوق لغوي))⁽¹⁾.

ان هذه الخلاصة المنهجية اعتمدت الشمولية في تركيب المناهج والاتجاهات النقدية واستندت على خلفيات متضادة أدخلتها في جدلية العنصر ونقيضه، ويحدد د. محمد مفتاح هذه التناقضات التي يكمل بعضها الآخر بقوله: ((نستطيع ان نتغلب على العوائق الابستمولوجية والاجرائية ونتمكن من فرز العناصر النظرية الصالحة لاستثمارها في اطار بناء منسجم اذا تعرفنا على تلك الخلفية))⁽²⁾. واهم عناصرها:



(1) محمد مفتاح : استراتيجية التناص - ص 168.

(2) المصدر نفسه - ص 169 .

وفي الجانب التطبيقي عمد بعض النقاد والباحثين العرب الى دراسة النصوص الابداعية العربية في ضوء معطيات التنظيرات الاسلوبية المختلفة ، سواء أكانت تلك المعطيات نشوئية ام نصية ام لها علاقة بالتلقي، ومن هذا المنطلق حاول الدكتور حسن ناظم دراسة البنى الاسلوبية في شعر السياب متخذاً من ديوان (انشودة المطر) انموذجاً ليطبق عليه دراسته ، وقدم الناقد تحليله الاسلوبي قائلاً : ((ترمي هذه الدراسة الى تجلية اسلوبية النص الشعري لدى الشاعر بدر شاكر السياب (1926 - 1964) من خلال الاقتصار على دراسة مجموعة شعرية واحدة فقط هي انشودة المطر))⁽¹⁾

واعتمد الدكتور حسن ناظم المدخلات النقدية الآتية في تحليل النص الشعري:

- 1-انه يرى في الاسلوب نظاماً لساناً كامناً ومفعماً بالقيم الجمالية.
 - 2-ان نظريته الأولى تؤدي الى عدّ الاسلوبية مجموعة من الاجراءات الادائية، تقضي الى تأمل طرائق تشكل البنى الشعرية والقيم الجمالية المتضمنة في تلك الطرائق.
 - 3-ان الناقد يراعي القنوات التي تمتد بين البنى الشعرية وكل ما هو خارج هذه البنى لذلك لا يمكن وسم الدراسة بأنها بنوية على الرغم من ارتكازها على لغة النص.
 - 4-ان دراسته لم تتجاوز المؤلف او بيئته⁽²⁾.
- ويشير الناقد الى انه قدم بهذه الفرضيات آليات جديدة لقراءة النص السيابي اسلوبيا حاول اثباتها بشكل عملي⁽³⁾.
- ويرى الباحث ان العناصر التي اعتمدها الناقد في تقديمه النظري او الافتراضي ارتكزت على دراسة (المؤلف والنص) وهي دراسة تجمع المتضادات.
- وفي ضوء الفرضيات التي قدمها الناقد، قسم دراسته على النحو الآتي:

(1) حسن ناظم : البنى الاسلوبية دراسة في انشودة المطر للسياب - ص 7.

(2) المصدر نفسه - ص 7.

(3) حسن ناظم : مصدر سابق - ص 8.

1-المستوى الصوتي وتجليات التحليل الاسلوبي

2-المستوى التركيبي وتجليات التحليل الاسلوبي

3-المستوى الدلالي وتجليات التحليل الاسلوبي⁽¹⁾

ودرس المستوى الصوتي من خلال اوزان القصائد فوجد ما يأتي :

أ-ان تسع عشرة قصيدة من مجموع القصائد السبع والعشرين في ديوان انشودة المطر، قصائد حرة خالصة لا تتضمن أي تداخل لاعلى المستوى الوزني ولا على المستوى الشكلي.

ب-اربع قصائد ذات مواشجة وزنية

ج-اربع قصائد ذات مواشجة وزنية ومواشجة شكلية في آن⁽²⁾.

بعدها عرض الناقد القصائد المتأسسة على تفعيلات البحور المختلفة. ويصل الناقد بعد عرضه ووصفه للبحور التي أسست القصائد الى ما يأتي: ((ان قصائد الانشودة السبع والعشرين تهيمن عليها بنية عروضية خاصة... وهو بعد نغمي يشدد على تفعيلة الرجز سواء كان ذلك قد تحقق بشكل خالص ام بشكل مواشجة وزنية))⁽³⁾. ثم ينتقل الناقد الى دراسة البنية الصوتية التي وجد فيها هيمنة لصوت (الراء) على القصائد السبع والعشرين اذ اكدت الاحصاءات ذلك⁽⁴⁾.

وفي الفصل الثاني حلل الناقد البنى التركيبية في نصوص السياب قائلاً: ((نحاول ان نستطلع البنى الاسلوبية عن طريق رصد الكيفية التي يتشكل بموجبها النص السيابي))⁽⁵⁾.

ويضيف ان ((غاية البحث تقضي بنا الى دراسة تماسك البنى الاسلوبية وانساقها عبر ما يسمى بالوصل، ومعاينة طبيعة هذا الوصل في مقاطع شعرية عدة))⁽¹⁾.

(1) المصدر نفسه - ص 5.

(2) المصدر نفسه - ص 85.

(3) المصدر نفسه ص 95.

(4) المصدر نفسه - ص 126.

(5)حسن ناظم : مصدر سابق - ص 145.

وفي الفصل الثالث درس الناقد المستوى الدلالي وتجليات التحليل الاسلوبي وفي مقدمة هذا الفصل يقول: ((كنا طبقنا فرضية (السياق الاسلوبي) في دراسة المستوى الصوتي وتجليات التحليل الاسلوبي، بيد اننا يمكن ان نواشج بين الفرضية هناك وتطبيقها على المستوى الدلالي هنا، اذ يمكن ان نتفحص تولد السياق الاسلوبي عبر الانكسارات الصوتية التي تحدث على مستوى القافية ومن ثم النظر الى تولدها عبر فحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدلالة المتمخضة عنها، ان هذا الاجراء سيتيح لنا تحقيق مقارنة تقترب من الشمول وترصد على نحو تزامني فردية النص المحلل))⁽²⁾.

- ان هذه المدخلات المنهجية والنقدية افضت الى مخرجات تلخصت بما يأتي:
- 1- كشف تحليل البنية العروضية لقصائد (انشودة المطر) ان البنية العروضية تتحدد من جهة التعارض الشكلي بين الشعر الحر والشعر العمودي وهذه البنية ادت الى وجود تداخل وزني وتداخل شكلي.
- 2- كشف الاحصاء ان ما يهيمن على قصائد الانشودة تفعيلية الرجز.
- 3- كشف تحليل البنية الصوتية انه لا يتم استنباط خصائصها الا بمحاولة ربط التحليل الصوتي بالوظائف الجمالية وتمظهرات الدلالة.
- 4- كشفت التحليلات الاسلوبية ان اقامة علاقة بين الوصف الصوتي او اللساني او الدلالي وطبيعة الخصائص النفسية التي يتمتع بها السياب انما تسهم في تجلية بنى اسلوبية استدعتها تلك الخصائص النفسية بشكل لا واع.
- 5- هناك اربعة نظم اساسية وثمانية نظم فرعية تتشكل بموجبها قوافي النص الشعري السيابي.
- 6- افضى تطبيق فرضية السياق الاسلوبي لدى ريفاتير الى استجلاء حركية النص السيابي ايقاعيا في رصد الانكسارات الفونيمية.

(1) المصدر نفسه - ص 145.

(2) المصدر نفسه - ص 197.

- 7- حاولت الاطروحة في الفصل الثاني والثالث ان تبرهن على مقارنة الوظائف الجمالية في التحليل الاسلوبي اللساني مع النقد الادبي.
- 8- ان التغيرات التي طرأت على البنية العروضية في الشعر الحر كانت مدعاة لتناول التضمين على المستوى التركيبي وليس المستوى العروضي.
- 9- كشف تطبيق فرضية السياق الاسلوبي عن مفارقة مدهشة في شعر السياب.
- 10- كشف وجود تناقض بين بعض العنوانات في القصيدة والدلالة الكلية للنص.
- 11- أفضى التأمل في طبيعة الاستعارة الى محاولة صهر المجازات في بوتقة واحدة هي بوتقة الاستعارة.
- 12- نظرت الدراسة الى النص الشعري على انه استعارة كبرى.
- 13- كشف التحليل الاسلوبي للرموز والاساطير والشخصيات التاريخية في النص السيابي عن تحول تلك الرموز والاساطير الى غير مرجعياتها الميثولوجية والتاريخية.
- 14- هناك شحنات رمزية في بعض المفردات مثل مفردة (مطر)⁽¹⁾.
- وبعد هذا العرض الموسع لطروحات الدكتور حسن ناظم ، يرى الباحث انه حاول ان يعيد ترتيب العلاقة السياقية بين ثلاثية العملية الأدبية، وذلك من خلال اعتماده النص مرتكزا للانطلاق الى دراسة المؤلف، ولكن الذي حدث ان الدكتور حسن ناظم وقع في الارتباك المنهجي ذاته الذي وقع فيه عدد من النقاد العرب، وهم يحاولون اجراء توافق بين عدد من الاتجاهات والمناهج في دراسة النص الادبي، ولا يتحدث الباحث هنا عن محاولة الدكتور حسن ناظم الجمع بين المناهج النصية والنشئية في التحليل اذ سبق للباحث ان ادلى برأيه في هذا الموضوع⁽²⁾، ولكن الاشكال الذي يعتقده الباحث كامن في المناهج ذاتها التي استخدمها الناقد، فالاسلوبية السياقية التي يمثلها ريفاتير مثلا تنظر الى الاسلوب على انه الخصائص المتضمنة في السمات اللغوية التي تتنوع بتنوع السياق والبيئة، ويشمل السياق والمقارنة. في حين انصبت

(1) حسن ناظم : مصدر سابق - ص 251.

(1) ينظر ص 185 من الاطروحة .

اجراءات الدكتور حسن ناظم على رصد حركية النص ايقاعيا وانكساراته موسيقياً وبذلك ركز الدكتور حسن ناظم طروحات ريفاتير نحو النص فقط في حين تعالج تلك الطروحات موضوع (السياق الاسلوبي) بشموليته ، كما ان الدكتور حسن ناظم حاول من خلال فرضياته ان يبرهن في فصلين على مقاربة الوظائف الجمالية مع النقد الادبي، ولكنه في هذين الفصلين لم يتوصل الى استنتاج واضح بل اكتفى بعرض المفهومين، ويرى الباحث ان الجمالية ذاتها ما تزال موضع خلاف بين المذاهب والتيارات الأدبية، فهناك من يرى ان علم الجمال هو رديف لنظرية الفن كلها⁽¹⁾. وهذا الرديف لا يتناسب مع الاطر التي وضعتها المناهج والتيارات والاتجاهات المختلفة للنقد الادبي، كما ان الدكتور حسن ناظم لم يتعرض الى موضوع تلقي النص في وقت درس الرموز والاساطير وتوصل الى نتيجة مفادها ان تلك الرموز والاساطير تتحول عن مرجعياتها الميثولوجية والتاريخية ، وهذا الاستنتاج ينبغي ان يتجه الى القارئ لان الانموذج في تلقي الاسطورة لا يتحقق في النص السيابي وحده بل في التراكم الواعي واللاوعي للرموز والاساطير في ذهن المتلقي، ومن خلال الانموذج القار يكتشف تحوله في النص السيابي، لان النص في التعريفات الكلية كما يذهب الدكتور يوسف اسكندر: ((منظومة علاقات متبادلة بين عناصره ذاتها، او بين عناصره الفعلية، وعناصره المحتملة، وبين عناصره كلها والعوالم الخارجية المركوزة في محيط انتاجه ومحيط تلقيه))⁽²⁾.

لكن الدكتور حسن لم يوضح أي دور للقارئ في توليفته الافتراضية لمعانية النص، هذا فضلا عن تأكيد الناقد وجود مفارقة مدهشة في شعر السياب، ولكن هذه المفارقة لم تتضح اين ولم يوضح الدكتور حسن ناظم كيفية حدوثها. وهنا خلط الناقد بين قراءته الذاتية التي استجاب بها للنص وبين القراءات الاخرى، وذلك من خلال تعميمه لنتائج قراءته الانطباعية غير الخاضعة للدراسة والتحليل على القراءات الاخرى . ويذهب نوربرت جرين في تحليله لهذا النمط من النقد الادبي قائلا: ((ان

(1) كارلوني وفيللو : تطور النقد الادبي في العصر الحديث - ترجمة جورج سعيد - ص 83 .

(2) يوسف اسكندر : ثنائية النص والخطاب - مجلة الاداب - العدد 81 لسنة 2008 - ص 315 .

القصور الاساس في المحاولات التفسيرية السابقة تتمثل في اخفاقها في التمييز على نحو صارم بين الذات والموضوع، فالقارئ او المتلقي الذي كان ينبغي ان يكون موضوع البحث الادبي، قد حدث الخلط بينه وبين الباحث او المفسر، ولما كانت عملية الاتصال التامة، (المرسل . الرسالة . القارئ)، هي الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية فإن تفسير النص ينتهي الى الخلط بين المفسر ومتلقي الرسالة⁽¹⁾.

ان هذا الخلط غير المنهجي اضاع على تحليل الدكتور حسن ناظم لشعر السياب على وفق فرضياته الاسلوبية موقع القارئ في العملية الأدبية، كما لم يحدد التحليل بالضبط ايهما اسبق (النص ام المؤلف)، وايهما اكثر تأثيرا في اضاءة النص، وعلى وفق ما تقدم يرى الباحث ان آلية اشتغال الدكتور حسن ناظم للنص السيابي تتحقق على وفق الخطاطة الآتية:

النص ← المؤلف

وذلك لعدم وجود حدود واضحة وحاسمة بين العناصر التي بحثت في التحليل وانتمائها الى المؤلف أم الى النص.

لقد حاول الدكتور حسن ناظم في تحليله لانشودة المطر (الديوان)، ان يتبع طريقة البحث الاسلوبي للناقد الغربي (برند شبلنر)، الذي يرى ان البحث الاسلوبي يتكون من اجزاء ثلاثة رئيسة: جزء لغوي يتعامل مع التعبيرات المنتظمة لغويا، وجزء عملي يتناول اجزاء الخطاب والعوامل الداخلة فيه: المؤلف والقارئ والسياق التاريخي (موضوع الدراسة)، وجزء جمالي ادبي يرتبط بالتأثير في القارئ والشرح الادبي⁽²⁾.

ولكن تركيز الدكتور ناظم على النص افقده المقدرة على قراءة عنصر القراءة في العملية الأدبية على الرغم من ان مخرجات النقد عنده تناولت القارئ بشكل غير مباشر.

(1) جان ستاروينسكي : مصدر سابق - ص 83 .

(2) برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الادبية - ترجمة محمد جاد الرب - ص 93 .

وفي تحليل نقدي آخر في ضوء الأسلوبية، يطرح الناقد محمد الهادي الطرابلسي في كتابه (خصائص الاسلوب في الشوقيات) ، آليات عمله في الدراسة ، والمنهج الذي يعتمد عليه وذلك بوقوفه ((عند كل استعمال بدت عليه الطرافة في شعر الشاعر في وجه من الوجوه))⁽¹⁾ .

ويعرف الطرابلسي الطرافة في الاستعمالات المتكررة من قبل الشاعر لمفردة من المفردات، سواء أكان ذلك على أساس نصي أو تألوفي وما يحققه هذا الاستعمال من تجاوز على سياقات اللغة المطردة ، ويضع الناقد شروطاً أخرى لمفهوم الطرافة عندما يذهب الى ان يكون الاستعمال منعدم الأثر في النص أو قليلاً ، قياساً للشائع في كلام العرب ، ليصبح بروزه في غيابه .. ويحدد الطرابلسي البروز أيضاً بالدور الخاص الذي يؤديه الاثر في النص الشعري بحيث يكون هذا الأثر مختصاً بالشاعر دون غيره وان يحمل انطباعاً عنه حسناً أو سيئاً يؤثر في نفسه عند مباشرته النص⁽²⁾ .

ولاحظ الباحث ان الطرابلسي في هذه التحليلات للطرافة إنما أعطى لدراسته الاسلوبية أطراً ثلاثي الابعاد يبدأ من المؤلف (الشاعر) ويمر بالنص وصولاً الى القارئ . فشروع الاستعمال قضية تقع في صلب خصوصية أو بصمة الشاعر في استعمال اللغة ، وهي ناتجة من التكوين الفكري و الثقافي والاجتماعي والنفسي وغير ذلك من العوامل الموضوعية المحيطة بالمؤلف ، وعلى هذا الاساس يذهب الطرابلسي الى ان الشعر ينطلق من مضمون فكري ، وان هذا المضمون يعبر عنه شعرياً من خلال مقدرة النص على تجاوزه ، أما في مسألة النص فيبحث الطرابلسي في المظاهر الثابتة في الكلام المتحولة في اللغة⁽¹⁾، بعد ذلك ينتقل الى الاسلوب ، محاولاً كشف فعاليته من خلال المتحول عن اللغة ، بوصف المتحول عن اللغة في

(1) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الاسلوب في الشوقيات -ص9.

(2) المصدر نفسه .ص11.

(1)محمد الهادي الطرابلسي : مصدر سابق . ص11.

الاستعمال (أي الكلام) ذا أشكال عديدة فمنه ماهو متحول عن قاعدة نحوية ومنه ماهو غير ذلك ولم يحدد الطرابلسي ما معنى (غير ذلك) .

ولاحظ الباحث ان قضيتي الاستعمال المتواتر والمتحول عن اللغة تخصان النص ، وبذلك تحقق قراءة الطرابلسي إطارها النصي في الانطلاق من النص الى المؤلف :

النص ← المؤلف

اما القارئ فيبرز في تحليل الطرابلسي في مواقع قليلة جدا وهي ثلاثة:

1. الخطاب النقيض.

2. الاحصائية.

3. مبدأ المقارنة .

وبدخول القارئ في عناصر العملية الأدبية في التحليل يحقق الطرابلسي كلية العلاقة في التحليل النصي التي (تبدأ بالنص وتمر بالمؤلف وتنتهي بالقارئ). ولكن بنسب متفاوتة جدا تصب في صالح النص دائما.

وعلى الرغم من هذه الجدلية الواضحة في الدراسة ، ادعى الطرابلسي في تقديمه لها ان اتجاهه الأسلوبى ((ينطلق من النص ذاته))⁽¹⁾، لكن اجراءاته العملية لم تثبت ذلك بشكل مطلق اذ يكون المؤلف هو المنطلق أحيانا . فعند دراسة استخدام البحور الشعرية في نص الشاعر احمد شوقي يذهب الطرابلسي الى ان الاستخدام امتاز بالمحافظة على الموروث التقليدي في بحور الخليل بقوله: ((ان الشاعر لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل فتقيده بها كان كاملا واحترامه لها كان مطلقا))⁽²⁾.

بعدها يقدم الناقد احصاءات بشأن استخدام الشاعر البحور فيجد ان ثلث شعره من البحر الكامل، وهذه النسبة تكاد تغطي معظم اغراض الشعر في الغزل والرثاء، والمناسبات الاجتماعية ، ويعلل الطرابلسي هذه السعة في استخدام الكامل الى

(1) محمد الهادي الطرابلسي : مصدر سابق . ص12.

(2) المصدر نفسه . ص 27

(مرونة هذا البحر)، ويرى الباحث ان شيوع استخدام هذا البحر في مرحلة (الإحياء)، التي يعد شوقي واحدا من رموزها كانت تحاكي ازمنة التطور في الشعر العربي وهذه المحاكاة تعني استخدام البحور الشعرية بالطريقة نفسها التي كان العرب القدماء يستخدمون فيها بحور الشعر، ولما كان (البحر الكامل) من البحور التي سادت في القصيدة العربية الجاهلية والقصيدة في مرحلة ما بعد الجاهلية فمن الطبيعي ان يسود هذا البحر في شعر شوقي . ويذهب أحمد عوني عبد الرؤوف في هذا الصدد الى القول ((ان البحر البسيط نظم فيه شعراء ما قبل الاسلام وفي الوافر والكامل بنسبة 40% من شعرهم))⁽¹⁾. واذا ما اعتمد الباحث اتجاهات جماعة الإحياء في الشعر موجهها لدراسته فإن سيادة البحر الكامل الذي توصل اليه الطرابلسي في شعر شوقي تعد مسألة طبيعية وليست خصيصة اسلوبية بسبب اعتماد الشعر العربي القديم انموذجا للإحيائيين . ودرس الطرابلسي في القسم الاول من كتابه خصائص الاسلوب في الشوقيات ، عناصر الموسيقى والفنون البلاغية التي استخدمها شوقي في شعره منها فنون المقابلة، والتشبيه بانواعه، والاستعارة، والمجاز ، وصولا الى مصادر التصوير في قصيدة شوقي وهذه الدراسة انصبت على النص من دون ان يكون للقارئ أي دور فيها، اما في القسم الثاني من كتاب الطرابلسي فقد درس موضوع المعارضات في شعر شوقي، والمشاركات في قصيدته والقصائد التي سبقته وفي الفصل الثالث درس الطرابلسي بنية الحكاية، واساليب استخدام شوقي اللغة في الشعر كالاستفهام والحذف واستخدام صيغ التكرير والتعريف والضمائر وغيرها، وصولا الى مصادر ثقافة الشاعر، ولاحظ الباحث ان (70%) من دراسة الطرابلسي عن شعر احمد شوقي انصبت على النص الامر الذي يجعل النص متفوقاً في هذه الدراسة التي تعد من اكثر المظاهر وضوحا في هذا المجال وهي تستحق بجدارة وصفها بالدراسة النصية، الا ان هذه النسبة اخذت من جرف (القارئ) اذ لم يحضر فيها القارئ الا بنسبة قليلة جدا الامر الذي يجعل المنطلقات النظرية التي قدمت بها موافقة لاجراءاتها ومن ثم لنتائجها حتى ان خاتمة الطرابلسي استقرت على كلمات

(1) احمد عوني عبد الرؤوف : الشعر العربي بين الكم والكيف - ص 75 .

قليلة تتحدث عن علاقة الشاعر باللغة يقول فيها ملخصاً توصيلاته: ((فقد تبينا ان شوقي لم يجن في الغالب الا ليبي (جنى) على اللغة فبنى شعراً، لكن - جنيته على اللغة كانت عادة من باب ما تجيزه اللغة من تصرف، وبناء الشعر كان من الباب الذي لايهدد كيان اللغة، فكانت شعرية شعره في هذا الاسلوب الطريف في التعامل مع اللغة))⁽¹⁾.

ان هذه النتائج تجعل الخطاطة التي تعبر عن آلية اشتغال الطرابلسي على شعر احد شوقي على النحو الآتي:

النص



المؤلف



القارئ

وهي علاقة تامة من حيث عناصر العملية الأدبية ولكنها غلبت النص بشكل شبه مطلق على غيره وأضعفت موقع القارئ كثيراً وجعلت كفة النص هي المحددة لاتجاهات الدراسة، وهذه النتيجة توافق المقدمات النظرية التي طرحها الطرابلسي والتي قال فيها ان دراسته دراسة نصية لان المؤلف والقارئ لم يحضرا الا في مواقع قليل من الدراسة .

ودرس ناقد آخر ، وهو الدكتور (محمد عبد المطلب) في كتابه (قراءات اسلوبية في الشعر الحديث) عدداً من الشعراء في ضوء الاسلوبية وفي هذا الكتاب يقول الدكتور عبد المطلب : ((وقد صدّرنا مجموعة من القراءات بمقدمة نظرية وتطبيقية تحدد منهج القراءة وخطوطها الرئيسية ، من حيث هو منهج لغوي لا يبتعد عن الصياغة الا بقدر ما يعود اليها كاشفاً ما أمكن من ظواهر ابداعية))⁽¹⁾.

ان فرضية الدكتور عبد المطلب في اجراءاته للدراسة تشير الى ان النص هو المنطلق المنتهى في عملية التحليل النقدي ، أي ان دراسته تقع في دائرة يكون

(1) محمد الهادي الطرابلسي : مصدر سابق . ص 513

(1) محمد عبد المطلب . قراءات اسلوبية في الشعر الحديث . ص 7

النص محورها ، ولكن التطبيقات بشأن هذا المنهج أثبتت عكس ذلك ففي قراءته لديوان رماد الاسئلة الخضراء (للشاعر محمد أبو سنة) يبدأ الناقد من الظرف الموضوعي الذي يحيط بالشاعر قائلاً : ((ولعل أول مظاهر الاكتمال (ويقصد الاكتمال عند الشاعر) هو انفصال الشاعر عن نبعه الأول في (القرية) بمسافة كافية تسمح بمواجهة واقعه مواجهة مباشرة ، وان ظل هذا النبع صاحب وجود مؤثر على نحو من الانحاء)) (1).

وفي هذا التقديم أصبح المؤلف موضوعاً لمقدمة الدراسة ، وأصبحت الظروف المحيطة به منطلقاً لدراسته ، ولكن الدكتور عبد المطلب يحاول في موقع آخر جعل هذه الموضوعية أو النشئية بنية من بنى النص فيقول : ((بما ان الحد الفاصل في تحركات الشاعر وتقلباته هي صياغته أولاً وأخيراً ، فإن ذلك المستخلص يقتضي العودة الى معجمه لرصد مفرداته الريفية ، وملاحظة نسبة ترددها ومؤشرها الدلالي)) (2)، وهنا يضع الدكتور عبد المطلب العملية المنهجية في موضع البحث عن الجواب لاسئلة كثيرة تتعلق بحياة الشاعر وعلاقته مع العالم المحيط وإيهما أثر في الآخر، وعي الشاعر ام محيطه وما علاقة ذلك بالنص وكان الناقد هنا يريد الاجابة عن كل علاقات الشعر من خلال اكتشافه لجواب عن السؤال الأثير في الفلسفة والنقد معاً (إيهما أسبق المادة أم الوعي؟ ، أو إيهما اسبق الموضوع أم النص؟)، ان سؤالاً من هذا النوع يحتمل الإجابتين في طرح الدكتور عبد المطلب ، فإجابته تارة موجودة في الموضوع و تارة موجودة في النص ، ويزيد الدكتور عبد المطلب هذا الارتباك بقوله : ((شيء آخر أثار الإنتباه بين يدي هذا الديوان ، وهو العنوان الذي تم اختياره بوعي أو بدون وعي ليجسد هذا التحرك المرحلي في حياة الشاعر الفنية ، اذ يشير . في ناحية . الى احتراق مرحلة لم يبق منها الا مخلفاتها التي تختزنها الذاكرة ، وتعود اليها (أي حياة الشاعر) حيناً بعد آخر)) (3)

(1)المصدر نفسه . ص141

(2)محمد عبد المطلب : مصدر سابق . ص141

(3) المصدر نفسه . ص142

بعد هذه الاجراءات التي تخص الموضوع يدخل الدكتور عبد المطلب الى النص من خلال بنية الضمائر فيه فيقول عنها ما يأتي : ((ان التعامل مع الضمائر سيؤدي الى ملاحظة بنى متعددة داخل الخطاب الأدبي ، بخاصة (ضمير الغائب) الذي يقودنا مباشرة الى منطقة التكرار بكل احتمالاتها الدلالية مع فائدة لها اهميتها ، وهي التخفيف من الثقل الصوتي الذي قد يلازمها احياناً))⁽¹⁾ ، ثم يقوم الدكتور عبد المطلب باجراء احصاء للضمائر ودلالاتها في النص الشعري للشاعر لينتهي تحليله بالنتيجة الآتية : ((من كل هذا يتكشف من متابعة الضمائر في الديوان انها كانت صاحبة السيادة المطلقة في الوصول الى المستوى الثاني من المعنى ، سواء كان ذلك ضمائر الغياب أو المتكلم أو الخطاب ، وان كانت الأولى لها . بحكم نسبة التردد . فاعلية بالغة التأثير))⁽²⁾.

وفي هذا الاستنتاج عاد الدكتور عبد المطلب الى النص ، ولكن هذه العودة غالباً ما كانت تخترق بدراسة الشاعر والظروف المحيطة به على الرغم من ان مقدمة الدراسة ادعت الانطلاق من النص والعودة اليه . ولكن الدكتور عبد المطلب في تحليله المقطع الآتي من القصيدة أظهر طبيعة الاجراءات التي اتخذها بشأن تحليله النصوص الشعرية بشكل تطبيقي والتي حاول ان يكون متوائماً مع طروحات النظرية الاساسية التي اعتمدها في مقدمة كتابه يقول المقطع الشعري :

آن لي أن أُلطف..
 هذي الاساطير
 اجلسها في مرايا الطفولة
 قبل الغروب
 آن لي ان ادلل هذا العذاب المصفي
 أراود هذي الينابيع

(1) المصدر نفسه . ص148

(2) المصدر نفسه . ص158

قبل النضوب

وينطلق الدكتور عبد المطلب في تحليله هذه القصيدة من العلاقة الموضوعية بين الشاعر والمكان وهو منطلق نشوئي فيقول : ((معنى هذا ان الأساطير تشكل مواجهة داخلية ، الهدف منها الوصول الى منطقة معينة لها أبعادها الزمانية والمكانية أو لنقل ان بعدها الزمني هو الذي يستدعي بعدها المكاني ، فاذا كان الزمن هو زمن الطفولة ، فإن المكان بالضرورة لا بد أن يكون القرية)) (1).

وعلى أساس ما تقدم فإن دورة النص الذاتية التي افترضها الدكتور عبد المطلب في مقدمته النظرية لم تتحقق في الدراسة وذلك بسبب دخول المؤلف عنصراً رئيساً في آلية اشتغال الاجراءات الأسلوبية التي اعتمدها الناقد لتحليل هذا النص، فالتحليل يظهر الاهتمام بالجانب النفسي للشاعر (العودة الى القرية)، وعلاقته بالعالم المحيط من دون ان يلتفت الى علاقات النص الداخلية وسياقاته، وطبيعة تشكله . وتُظهر عملية اغفال النص بهذه الطريقة ان الناقد لجأ الى الشرح والتفسير الذي يفترض ان النص جزء من تكوين الشاعر النفسي والاجتماعي والثقافي وانه ليس عالماً له مسموحاته وممنوعاته ، له ما يسكت عن البوح فيه وما يبوح فيه ليظهر من تحليل الدكتور عبد المطلب الذي اورده الباحث الخطاطة السياقية الآتية في علاقة (المؤلف بالنص):

المؤلف ← النص

ويرى الباحث ان الاجراءات التطبيقية التي استخدمها النقد العربي في دراسة النصوص الشعرية على وفق الأسلوبية اعتمدت آلية عنصرين في الغالب (النص والمؤلف) هي الآلية السياقية بغض النظر عن المنهج أو الاتجاه الذي تدعي الدراسة اعتماده ، فالمنهج البنيوي نظرياً أفضى في التطبيق الى معاينة المؤلف وعلاقته بالواقع الموضوعي ، ومحاولات تحليل النص من خلال استخدام أدوات لمناهج متعددة حتى ان كانت متناقضة أفضت هي أيضاً الى العلاقة السياقية ذاتها ، كما ان اجراءات دراسة الأسلوب على وفق الذاتي والموضوعي في النص أفضت الى

(1) محمد عبد المطلب : مصدر سابق . ص154.

الآلية ذاتها وهي في كل الاحوال مهمشة لدور القارئ ، الأمر الذي يؤكد وجود ترسبات ثقيلة في البنية الذهنية النقدية العربية بشأن سياق المؤلف والنص عند دراسة النصوص على وفق الأسلوبية ، ويحدث هذا النمط من التطبيق العملي للنظريات المختلفة حتى ان تعددت الاتجاهات الاسلوبية ، الامر الذي أربك الدراسات النقدية في هذا المضمار لتأتي النتائج مستنسخة الواحدة عن الأخرى على الرغم من تفاوت الادعاءات النظرية .

المبحث الثاني : البنيوية التكوينية

تتطلق البنيوية التكوينية من فرضية رئيسة تذهب الى ان كل سلوك بشري هو محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين، وغايتها خلق توازن بين الذات الفاعلة وموضوع الفعل أي العالم المكتنف بها⁽¹⁾.

وهذه الفرضية اعتمدها لوسيان غولدمان عندما استوقفته حقيقة ان المعنى الموضوعي للعمل الادبي او الفلسفي كان في اغلب الاحيان غير واضح تماما للمؤلف نفسه، اذ اكتشف في قراءاته لنصوص الفيلسوفين (هيوم وديكارت) انها لاتعبر عنهما بشكل حقيقي ، فالفيلسوفان مؤمنان بالله، الا ان كتاباتهما الفلسفية كانت على التوالي شكية تماماًً وعقلية تماماً، وهذا الاستنتاج سبق ان دفع الامريكيين (ويمساي وبيردسلي) مثل غولدمان الى انتاج فكرة (مغالطة القصد) في النقد الجديد، لكن غولدمان ربط في ضوء ذلك بنية العمل مع ما توصل الى تسميته بـ(البنية الذهنية)⁽²⁾.

وهذه البنية (الذهنية)، اكتشفها غولدمان لانه وجد ان المسألة الجمالية الصحيحة لا تقتصر على معرفتنا لماهية الوسائل الفنية التي استعملها الفنان بل في الاجابة عن سؤال: لماذا كانت هذه الوسائل ملائمة جداً لتعبر عن رؤية الفنان الخاصة للعالم ؟. وبهذا فان غولدمان لايعتمد في تحليله النص على البنية اللغوية المجردة من منتجها وانما يبحث في انماط الافكار والمفاهيم التي تغلغت في العمل الادبي، وهذا التغلغل انتج لديه مقولة اخرى تذهب الى ان الفئات الاجتماعية الصاعدة او التي في (طور السلطة)، تمتلك شكلاً متفوقاً من الايديولوجيا اطلق عليه تسمية (الرؤية الكونية) او رؤية العالم ، وهي العلاقة الناتجة من علاقة الفرد المنتج (الكاتب) بأفراد المجتمع بعامة وطبقته الاجتماعية بصفة خاصة، ويقول جمال شحيد في هذا الصدد، ((لاشك في ان الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة الاجتماعية

(1) محمد نديم خشفة : مصدر سابق . ص 57

(2) آن جفرسون وديفيد روبي . مصدر سابق . ص 277

طبيعياً لا مباشرة ، تؤثر في الفرد (الكاتب المبدع)، والكاتب يعيد هذا التأثير بدوره الى المجتمع⁽¹⁾.

ويرى الباحث ان جمال شحيد لم يستطع اعطاء الرؤية الكونية حقها في تعريفه لانه لم يتطرق الى الجانب الايديولوجي في تكوّن هذه الرؤية، الذي يعتقد غولدمان انه الاساس في الرؤية الكونية لانها نتاج الايديولوجية المتفوقة للطبقة الصاعدة (البنية التحتية التي تصطرع مع البنية الفوقية)، لذلك عدها غولدمان ((اسلوب تعبير تلك الفئات الاجتماعية التي يتجه تفكيرها وشعورها وسلوكها نحو تنظيم شامل للعلاقات الانسانية والعلاقات بين الانسان والطبيعة⁽²⁾.

والدعوة الى التنظيم الشامل تعني الايديولوجية الشاملة التي يعبر عنها كاتب ما في ابداعاته بوصفه ممثلاً لفئته الاجتماعية أو زمرة الاجتماعية، لان الكاتب الذي يمثل فئته الاجتماعية هو في الحقيقة جزء من البنية التي تصطرع مع البنية الاخرى في مجتمع ما ، فاذا كان الكاتب ينتمي الى البنية التحتية فإنه بالضرورة يمثل القوة الصاعدة في المجتمع حسب النظرية الماركسية، واذا كان الكاتب يمثل البنية الفوقية فإنه سيمثل الطبقة الحاكمة التي هي في طور الزوال ويطلق عليها الماركسيون (الرجعية)، ولهذا يذهب لوسيان غولدمان في كتابه (الاله الخفي) ان الفئة الاجتماعية التي يمثلها الكاتب قد تكون ثورية او (رجعية)⁽³⁾.

ولان رؤية العالم تمثل الفئة التي ينتمي اليها الكاتب بشكل شمولي فإنها لابد ان تكون متماسكة ومرتبطة جدلياً مع البنية الذهنية لأنها إن لم تكن متماسكة ومرتبطة جدلياً مع البنية الذهنية فإن انتاجها الابداعي سيكون مخلخلاً غير مستقر لايمثل رؤية الفئة الاجتماعية بشكل متكامل، وبهذا التحليل فان مقاربة غولدمان التكوينية لها من القواسم المشتركة مع النظرات الكلاسيكية للادب الكثير، فالنظره التقليدية للادب ترى انه نوع من التعبير وهذا ما يمكن ان يصل اليه مفهوم البنية الذهنية من

(1) جمال شحيد : في البنيوية التكوينية . ص 41

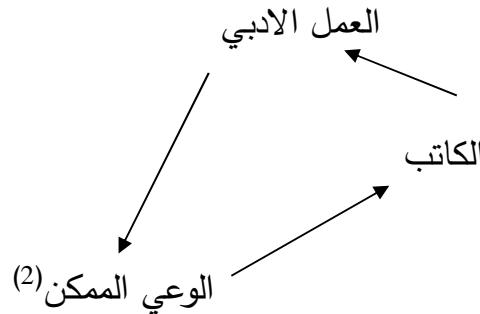
(2) طاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة . ص 43.

(3) لوسيان غولدمان : الاله الخفي . نقلاً عن كتاب النظرية الادبية المعاصرة لأن جفرسون وديفيد روبي . ترجمة

سمير مسعود - مصدر سابق . ص 277

نتائج، ولكن هذا التعبير عند غولدمان يتخذ اطرأً اخرى، لانه لايعبر عن ذات المؤلف فقط، بل يعبر عن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها، وهذا هو الجانب التكويني في منهج غولدمان، اما الجانب البنيوي فانه يتمحور في ان الكاتب العظيم هوذلك المبدع الذي يتقن صياغة البنية الذهنية بحيث يستطيع عمله ان يعيد الى الفئة التي يعبر عنها وعيا مرهفا بتلك البنية، وهو الذي يستطيع بإبداعه ان يطور الى مدى بعيد درجة التماسك البنيوي التي لم يبلغها الوعي الجمعي ذاته ((لان الفرضية الاساسية للبنيوية التكوينية والتي مؤداها ان كل سلوك هو محاولة لتقديم جواب دال على وضعية مطروحة ومحاولة من خلال ذلك لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل))⁽¹⁾.

وعلى هذا الاساس فانه ينبغي ان لا ينظر الى النص على انه نتاج فردي محض، لأن خلف كل جملة يوجد فاعلٌ ، يرى غولدمان انه لايجوز نسيانه او اغفال دوره، اذا اراد الناقد او القارئ فهم النص بشكل متكامل انساني ، فالانسان عنده هو المحرك الوحيد للتاريخ، وعلى هذا الاساس فالصلة بين النص والفاعل والتاريخ وثيقة جدا وعلى وفق الخطاطة الآتية:



ولما كان النص يؤدي الى الفاعل التاريخي في الحياة الاجتماعية فإن البنية الدلالية لابد ان تكون البوابة التي تؤدي الى ادراك شمولية الظاهرة الاجتماعية بوصفها مكونا من مكوناتها يعبر فيها الكاتب عن رؤيته الكونية بوصفه معبراً عن

(1) لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الادبي - مراجعة الترجمة محمد سبيلا . ص44.

(2) جمال شحيد : مصدر سابق . ص 41



فئته الاجتماعية، وهذا يعني ان المعنى في النص يظهر من خلال ربط دلالاته بالوعي الجماعي⁽¹⁾.

ودرس الناقد عبدالسلام المساوي في ضوء المنهج البنيوي التكويني ، (البنيات الدالة في شعر امل دنقل) مقدا مدخلاته التي تفصح عن منهجه في البحث والتي اعتمدت البنيات الفنية الاكثر دلالة في النص وهي البنية الايقاعية، والصورة الشعرية، وتوظيف التراث العربي الاسطوري والبنية التشكيلية، اما البنيات الموضوعية فقسمها المساوي على ثلاث دوائر متكاملة وهي دائرة الذاتي، دائرة الاجتماعية ، دائرة الانساني والكوني المطلق⁽²⁾.

واقامة العلاقة بين النص والموضوعي واحدة من اهم مقومات القراءة التكوينية لان هذا المنهج يستفيد من روافد النص والروافد الاخرى التي تصب فيه وصولاً الى انتاج رؤيته الشاملة ، سواء أكانت تلك الروافد اجتماعية أو ثقافية أو فكرية حيث ترى التكوينية ان تلك الروافد تتفاعل جدلياً في النص وتؤدي الى تجدد قراءاته بشكل مستمر⁽³⁾.

ويحدد عبد السلام المساوي اطارين في قراءته شعر أمل دنقل ودراسة البنية النصية . يبدأ المساوي من البنية الايقاعية ويرى انها مقسمة على مستويات مختلفة وهي على النحو الآتي:

1. الايقاع الخطي وهو المجسد بشكل حسي لبنية الشكل التي يستخدمها الشاعر .
2. الايقاع العروضي وهو المعبر عن بحور الشعر التي استخدمها الشاعر في قصائده وسيادة بعضها وتراجع بعضها الاخر .
3. الايقاع الصوتي واللساني وهو العنصر المؤتلف مع الانشاد والتنغيم في القصيدة.

(1) جمال شحيد : مصدر سابق . ص 40

(2) عبد السلام المساوي : البنيات الدالة في شعر امل دنقل . ص 12

(3) لوسيان غولدمان وآخرون : مصدر سابق - ص 7

4. التوازي وهو التأليف الثنائي القائم على التماثل وتحدد بنيته في الشعر على مستوى الوزن والتكرار وعناصر الدلالة النحوية والمعجمية⁽¹⁾.

ويتضح الاتجاه التكويني في دراسة المساوي في تحليل البنية الإيقاعية في المستوى الثالث (الإيقاع الصوتي واللساني)، إذ درس الناقد فيه بنية التكرار في القصيدة الدنقلية، وتكرار الكلمات يعد واحداً من عناصر التكرار التي بحثها المساوي إذ يرى أن (اللازمة ، التكرار)، تمد القصيدة بالنفس الملحمي فهي تفصل بين الأجزاء وتصل بينها في الوقت نفسه.. ووجد أن هذا النفس يتحقق في قصيدتين شهيرتين للشاعر أمل دنقل، وهما (لاتصالح) و(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ((والقصيدتان تمازان بحضور البناء الدرامي فيهما الذي يعززه وجود الشخصيات وتنوع الأحداث المستلهمة من القصص العربي الشعبي))⁽²⁾.

وهذا الاتجاه هو الذي جعل المساوي يستنتج أن البناء الدرامي في القصيدتين المذكورتين اعتمد اللازمة أو التكرار الذي يفصح عن مقصدية الشاعر نفسه وهولايينتمي إلى العلاقات النصية ، وفي هذا الصدد يقول المساوي: ((ونظراً لتأكيد الشاعر على هذه اللازمة فإنه يخصصها في آخر القصيدة بمقطع مستقل تتكرر فيه مرتين ، لاتصالح ، لا اتصالح))⁽³⁾.

ولما كانت هناك مقصدية في التكرار كما يرى الناقد فإنه اعتمد على علاقة النص مع الفاعل ومع التاريخ من خلال وجود شخصيات تاريخية فاعلة في البناء الدرامي للنص الدنقلي، ومن خلال مقصدية الشاعر نفسه.

وفي الفصل الخاص بالصورة الشعرية ، اشتغل عبد السلام المساوي على أنماط مختلفة من الصورة ، منها العلاقة من المحسوس إلى المحسوس والعلاقة من المجرد إلى المحسوس وبالعكس ومن المجرد إلى الذهني معتمداً ذلك أنموذجاً لتطبيقات (البنية الذهنية) على النص الشعري، ويستبدل المساوي تسمية البنية بالصورة ، لكونه

(1) رومان جاكسون . مصدر سابق - ص 208.

(2) عبد السلام المساوي : مصدر سابق . ص 79

(3) المصدر نفسه . ص 80

في طريقة التحليل يتجه الى ادماج المفهومين بمفهوم واحد وهو البنية وذلك من خلال تعميمه لنتائج العلاقات التي تتمخض عن الصورة الذهنية على المنتج والمتلقي معا، اذ يقول: ((وقد تتجاوز الصورة الذهنية منطلقات التشخيص والتجسيد والتحجيم الى منطلقات جديدة تعمل على اعادة اشياء الطبيعة والواقع، وذلك بجعلها تتبادل الأدوار فيما بينها ، وتعير خصائصها لتستقبل خصائص غيرها))⁽¹⁾.

ويتضح هذا التحليل في قصيدة امل دنقل التي تقول:

على محطات القرى

ترسو قطارات السهاد

فتنطوي اجنحة الغبار في استرخاءة الدنو

والنسوة المتشحات بالسواد

تحت المصابيح ، على ارصفة الرسو

ذابت عيونهن في التحديق والرنو

على وجوه الغائبين منذ اعوام الحداد

تشرق من دائرة الاحزان والسلو.

ويرى المساوي ان هناك بعدا سرياليا في هذه القصيدة من خلال علاقة الخيال بالحقيقة، ولكن هذه العلاقة بين (الواقع والخيال) لا تتحقق في النص وحده بل في ذهن منتج ومتلقيه ايضا، وبذلك تحولت الصورة الذهنية من صورة موجودة موضوعيا في النص الى صورة متحولة في ذهن المتلقي ، وهذه الصورة المتحولة الى بنية تتطور في مجموعة القراءات للنص الواحد..

ويذهب غولدمان الى ان كل حدث كان له تأثير ولازال على طبيعة الارتباط بين الواقع والحياة الثقافية والاجتماعية يشكل حدثاً تاريخياً وجزءاً من البنية الذهنية للمبدع او الكاتب⁽²⁾.

(1) عبد السلام المساوي : مصدر سابق . ص 109 .

(2) لوسيان غولدمان : العلوم الانسانية والفلسفة - ترجمة : يوسف الانطكي - ص 93 .

وتتضح معالجة الحدث التاريخي في دراسة عبد السلام المساوي في تحليله مؤثرات الشخصيات التاريخية في قصيدة امل دنقل اذ يذهب المساوي الى ان الشاعر يمكن ان يخص شخصية تاريخية بقصيدة كاملة وهذا ما حصل بالفعل مع شخصية (سبارتكوس) و(زرقاء اليمامة) و(المتنبي)، وحين يحلل المساوي القصيدة التي كتبها (امل دنقل) عن شخصية المتنبي والتي عنوانها (من مذكرات المتنبي في مصر)، يقول : ((نجد انفسنا امام شخصية متخيلة قد انزاحت عن ملامحها التراثية القديمة وتلبست ببعد اسطوري يمكنها من تملك صوت جديد وموقف مغاير لسابق مواقفها، مع الاحتفاظ ببعض التفاصيل التراثية التي تؤكد هويتها المرجعية))⁽¹⁾.

ثم يورد الناقد مقطعاً من القصيدة يقول :

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور

لايتترك السجن ولايطير

ابصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود ، والرجولة المسلوقة

ابكي على العروبة⁽²⁾

ويأتي تحليل المساوي هذه القصيدة متوافقاً مع الاتجاه البنيوي التكويني ، في تاريخية علاقة المؤلف مع الحدث وكونه يمثل الفئة الاجتماعية التي ينتمي اليها وعبر عنها اصدق تعبير، فالشاعر من الذي ينتمون الى الفكر القومي (واصحاب الفكر القومي) فئة اجتماعية ايدولوجية لها علاقاتها المشتركة في الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية . وعلى الرغم من عدم اتضاح اصحاب الفكر القومي كفئة اجتماعية لها ملامح تفرزها بشكل مطلق عن بقية الفئات الا ان العنصر الايديولوجي اتاح امكانات وصفهم (بالفئة) في ظل الصراعات الجديدة التي برزت في الساحة العربية والتي تعددت في اتجاهاتها وتشعبت، وقد تنبه المساوي

(1) عبد السلام المساوي: مصدر سابق . ص 175

(2) امل دنقل : المجموعة الكاملة . ص 186

لهذه المسألة بقوله: ((شخصية المتنبي تعتبر رافداً فنياً للشاعر في إطار رؤيته الحاضر المهزوم، لذلك فهو يحل فيه ويتحدث عن لسانه إيماناً منه بأن مسألة الحلول في شخصية أدبية ثرية ، من شأنه ان يحقق له عمق الدلالة ووضوح البلاغ))⁽¹⁾.

وعلى اساس هذا الادراك وجد المساوي ان اختيار امل دنقل شخصية المتنبي هي في حقيقتها للدلالة على القهر الذي يتعرض له اصحاب الكلمة في مواجهة السلطة التي تجبرهم على التغني بأمجادها الزائفة.

وهذا الاطار التحليلي ينسجم مع الطروحات الاساسية للبنىوية التكوينية التي طالما نظرت لعلاقة المبدع بالبنية الفوقية او البنية التحتية بشكل مختلف عن علاقة الانسان الاعتيادي بالبنيتين ، فالسلطة من وجهة نظر الماركسية تمثل البنية الفوقية في حين يمثل المبدعون التقدميون البنية التحتية التي تسعى الى الصعود للسلطة⁽²⁾. ويشترك مع اتجاهات المساوي في التحليل عدد من النقاد العرب ومنهم الدكتور رجاء عيد الذي يرى ان ظاهرة استخدام التاريخ في القصيدة العربية المعاصرة ((تتيح تمازجاً وتخلق تداخلاً بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل اشاراته واحداثه على الحاضر))⁽³⁾.

ان هذا الوضوح في استخدام الناقد عبدالسلام المساوي لاجراءات البنوية التكوينية يزداد في معالجته للقضايا الموضوعية في شعر امل دنقل . ففي موضوع (الموت والحياة)، يدرس المساوي مجموعة من المحاور اختار الباحث منها موضوع (الموت المتخيل والواقعي) وذلك لاحتوائه بعداً فلسفياً في قصيدة الشاعر ، ولامكانات التعبير عنه شعرياً اكثر من غيره من الموضوعات ، ويقدم عبدالسلام المساوي هذا الموضوع من خلال لغة الموت التي يتضمنها شعر دنقل، ويجد انها تتطوي على اشكال ثلاثة وهي:

(1) عبد السلام المساوي : مصدر سابق . ص 280

(2) طاهر لبيب . مصدر سابق . ص 28

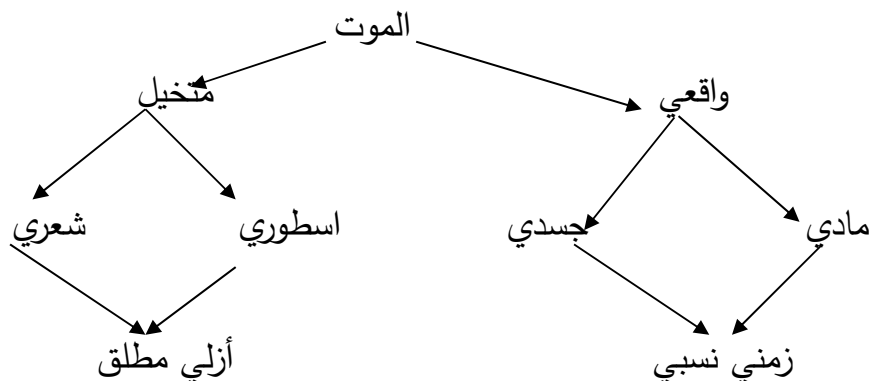
(3) رجاء عيد : لغة الشعر . ص 137

1. لغة تبريرية (الهرب من بشاعة الموت).

2. لغة ممجدة (تمجيد الشهيد)

3. لغة اسطورية (جماليات الموت . الخلود)⁽¹⁾

وفي ضوء هذه الاشكال هناك موت واقعي يؤثر الزمن والنسبية في علاقة الموت بالجسد والمادة، اما المتخيل فيتجاوز ذلك الى معانقة الاسطورة والشعر ليكتسب الازلية المطلقة ويمكن اختزال المفهومين في ضوء الخطاطة الآتية :



ان هذه الخطاطة تدل على وجود علاقة بين الواقع والبنية الذهنية للمؤلف فالواقع يفرض وجوده من خلال سلسلة مؤثرات تترك أثرها في الذات المبدعة ، اما المتخيل فيتمحور في اتجاهين: الاول مواجهة الواقع عبر تحديه وصولا الى حالة الاستشهاد ، او انهزام منه عبر رسم صور متخيلة للبطولة في الموت ، والثاني اللجوء الى ما هو تاريخي او اسطوري . واذا كان المثقف او المبدع في نظر البنيوية التكوينية اهم وسيلة اتصال بين مستويات البنية الفوقية ومستويات البنية التحتية للمجتمع⁽²⁾، فان تصورات الشاعر وتخيالاته لابد ان تبعث رسالة احتجاج ضد الواقع سواء أكان ذلك في محاولة الهرب من الموت أو اللجوء الى واقع تاريخي متوارث في البنية الذهنية للفئة التي يمثلها الشاعر ، وهذا الاتجاه التكويني عبر عنه المساوي في تحليله قصيدة أمل دنقل (تعليق على ما حدث) يقول فيها:

(1) عبد السلام المساوي : مصدر سابق . ص 373

(2) طاهر لبيب : مصدر سابق . ص 36

اموت في الفراش ... (مثلما تموت العير)

اموت والنفير

يدق في دمشق

اموت في الشارع: في العطور والازياء

اموت والاعداء

تدوس وجه الحق⁽¹⁾

ويعلق المساوي على هذا المقطع من القصيدة محلاً إياه قائلاً: ((ويلبس الموت صفته انطلاقاً من المكان الذي يقع فيه ، فصفة الموت في (المعركة) تسمو لتصبح بطولة ومجداً.. وفي المقابل نجد الموت في الفراش يتخذ صفة الاستسلام والجبن.. وحين يتداخل الموت بمفهوم البطولة يكون المطلوب هو الخلود ، وقد تجلّى ذلك في الاساطير اليونانية وفي ملحمة جلجامش والسير العربية الشعبية))⁽²⁾.

وبهذا التحليل حقق المساوي جدلية العلاقة في التحليل التكويني التي تعتمد على المؤلف والفاعل والتاريخ، فللمؤلف رؤيته الخاصة للعالم والتي تتحقق من خلال رؤيته لمعنى الموت والفاعل هنا هو البحث عن البطولة والمجد اما التاريخي فهو البنية الذهنية للمؤلف الموروثة عن الاسطورة والكتابات والشخصيات التاريخية ، (جلجامش ، شخصيات الاساطير العربية واليونانية) لتتحقق في هذا التحليل العلاقة الآتية :

نص ← فاعل ← تاريخ

وتجلت تطبيقات المنهج التكويني في عدد من الدراسات العربية التي تناولت الشعر والرواية ، ففي مجال الشعر درس النقاد العرب ومنهم ، جمال شحيد وطاهر لبيب ومحمد بنيس نصوصاً شعرية قديمة وحديثة ، وتعد دراسة الظاهرة العذرية في شعر الغزل العربي القديم لطاهر لبيب واحدة من النماذج التي حاولت تطبيق

(1) امل دنقل : مصدر سابق . ص 34

(2) عبد السلام المساوي . مصدر سابق . ص 399.

اجراءات المنهج التكويني على النص ،وجاءت هذه الدراسة تحت عنوان (سوسيولوجيا الغزل العربي ، الشعر العذري نموذجاً).

وفيها يبدأ طاهر لبيب باستعراض فهمه للمنهج التكويني وينظر إليه قائلاً : ((ان البنيوية التكوينية تمكن القارئ من رؤية العام رؤية خاصة ، ومن داخل النص بعد ان يعزله عن سياقاته المختلفة ، والتي قد تضلل القارئ ، اذا أخذ بها ، وجعلها مرجعاً أساسياً لقراءته))⁽¹⁾.

وعلى وفق هذا الفهم حاول طاهر لبيب تحديد المنطلقات الأساسية لدراسته ، بما يأتي :

1. التزامن والتطور ، والتزامن يرادف الثبات ويقصد به التعاقب لأن الظاهرة الأدبية تتجاذبها ثنائية التزامن والتعاقب في تكوين بنيتها الفنية والفكرية⁽²⁾، ولأن لبيب يرى ان البنية ثنائية التكوين فإنه يحدد مفهومه لها على النحو الآتي : ((مجموعة من العناصر الأساسية التي تقوم فيما بينها شبكة من العلاقات الأخرى بصورة موازية ، وتتنوع هذه البنية من عمل الى آخر ، كما يمكنها ان تتنوع داخل العمل الواحد))⁽³⁾.

2. الفضاء الشعري للظاهرة العذرية : ولكي يحاول الناقد الاحاطة بهذا الموضوع يفضل تقديم تعريفه للكون الأدبي ويجعله أولياً على الكون الشعري العذري ، فيذهب إلى ان التعريفات الجديدة لم تعد قادرة على اغفال البعد السوسيولوجي للعمل الأدبي لأنه واقعة اجتماعية⁽⁴⁾ وان عد العمل الأدبي واقعة اجتماعية فإنه بالتأكيد سيؤدي الى عد اللغة ظاهرة اجتماعية ونظماً اجتماعياً مستقلاً عن الفرد ، كما ذهب الى ذلك دي سوسير⁽⁵⁾.

(1) محمد بلوحي : الشعر العذري . ص 84.

(2) المصدر نفسه . ص 85.

(3) طاهر لبيب : سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً) - ترجمة مصطفى المسناوي - ص 91.

(4) المصدر نفسه . ص 54.

(5) فردينان دي سوسير : مصدر سابق . ص 94.

ان تعريف طاهر لبيب للعمل الادبي بوصفه واقعة اجتماعية افضى به الى تعريف الزمرة التي رأى أنها ((نسق من العلاقات ذات الدلالات التي يستند اليها افراد الزمرة في تأويل علاقاتهم مع الآخرين ، وان اندماج الفرد داخل الزمرة يكون بالتماهي))⁽¹⁾.

وبعد هذه التحديدات يبدأ الناقد بقراءة نصوص الشعر العذري من خلال الانموذج الآتي :

1. بكرت تخوفني الحتوف كأنني أصبحت عن غرض الحتوف بمعزل
 2. فاقني حياءك لا أبا لك واعلمي أني أمرؤ سأموت ان لم أقتل
- ويحلل لبيب هذه القصيدة في ضوء اجراءات البنيوية التكوينية فيرى ان الشاعر الفرد كعنتر بن شداد مثلاً يريد ان يحقق ذاته من خلال البطولة الملحمية التي تكون المرأة باعثاً لها ، وفي الوقت نفسه يعيش لحظات الانفصال عن الواقع وهو في ساحة الحرب حيث يعيش في مواجهة الموت ممزقاً يريد الاستقرار الذي لا يتحقق الا بعد أن تعود صورة المرأة الحبيبية لتكون حافزاً لتأجيج غريزة القتال لديه ، .. وهذا يعني ان طبيعة البطل تقتضي ان يتحدد التفاوت بين الفراق والاتصال ، بشكل ما من قبله ، وهذا الحال ينطبق على الشاعر الصعلوك عروة بن الورد . بعد ان يورد هذه النماذج يستمر الناقد بتحليل النصوص ويخلص طاهر لبيب الى إقامة الحدود بين الرؤيتين ((الملحمية الجاهلية والعذرية))⁽²⁾، وقد تميزت رؤية كل منهما عن الأخرى تبعاً للتحويلات التي جرت في العقيدة ومن ثم في النظام الاجتماعي ، فالحب عند عنتر مسألة اشكالية ولكنها تؤدي الى تحقيق العمل البطولي يقول لبيب : ((ما أن يبتعد البطل حتى يستدعي صورة حبيبته التي كان من قبل ابعدها عن طريقه ، والتي يصبح حضورها فعالاً في ساحة القتال ، وهذه الرؤية مخالفة للرؤية الاسلامية

(1) طاهر لبيب : سوسيولوجيا الغزل العربي . ص 57 .

(2) محمد بلوجي : مصدر سابق . ص 53

التي غيرت من صورة المرأة في الكون الشعري اذ انتقلت من صورة فردية خالصة الى صورة المرأة المثالية ((⁽¹⁾.

وبعد هذا التحليل يصل طاهر لبيب الى الخلاصات الآتية⁽²⁾:

1. اقامة الحدود بين الرؤيتين (الملحمية والعذرية) ، التمييز بينهما على اساس تحولات العقيدة ، وتغير الأنظمة الاجتماعية .

2. ان التعارض الذي يوحى به النص تعارض مفهومي بين عالم قائم على تنافس المفاخر الفردية تسكنه صورة موت يجب ان يبحث عن معادل في ذاته ولذاته كي يخفف من مأساته ، وعالم مثالي يستند الى قيم الجماعة وفي ضوء هذا يعيش البطل قلقاً بين عالمين عالم مغلق مفهوماً (الأمة) ومادياً (دار الاسلام)

3. ان كل هذا التمييز والاختلاف نشأ من اختلاف الرؤيا المتجسدة في النظر الى المرأة .

وهنا يذهب طاهر لبيب الى ان ((تعريف الحب العذري يحيل الى التعريف الذي عرف به العمل الأدبي ، اذ يعتبر فيه ان العذرية كون رمزي وليس انعكاساً مباشراً للقطاع الديني))⁽³⁾، لأن صورة المرأة في الذهن تعاهدت على العفة بوصفها مجسدة لصراع اللذة مع الواقع.

ودرس محمد بنيس الشعر المغربي المعاصر في ضوء المنهج البنيوي التكويني ، وسوغ تبنيه لهذا المنهج في طبيعة القراءة وإجراءاتها التي تتم ((من داخل المجتمع مادام الفكر والابداع جزءاً من الحياة الاجتماعية))⁽⁴⁾.

اذ يرى بنيس انه مادام للنص الأدبي وظيفة اجتماعية فهو يشكل جواب فرد ينتمي لفئة اجتماعية محددة تاريخياً ، وهو في الوقت نفسه يهدف الى تغيير وضعية

(1) طاهر لبيب : سوسيولوجيا الغزل العربي . ص 63

(2) محمد بلوحي : مصدر سابق - ص 42.

(3) طاهر لبيب : سوسيولوجيا الغزل العربي . ص 47 .

(4) محمد بنيس : الشعر المغربي المعاصر - ص 83 .

معطاة في اتجاه يلبي طموحاته التي تلتقي مع طموحات الفئة الاجتماعية التي ينتمي اليها⁽¹⁾.

ودرس بنيس الشعر المغربي من اتجاهات مختلفة وهي على النحو الآتي :

1. المتن الشعري المعاصر في المغرب ، وفيه قرأ الشعر المغربي من خلال بنيتين ، السطحية والعميقة ، بوصف النص الابداعي حسب المنهج التكويني يعني مجموع الجمل المترابطة وفق تركيب يوفر لنا التألف ، يعطيها صفة التلاحم بين الأجزاء التي قد تتراءى اشتتاً⁽²⁾. وأفاد بنيس من فكرة البنية السطحية والعميقة ليس في الكشف عن قوانين اللغة فحسب ، بل عن مجمل المظاهر الخارجية للنص الشعري وتشمل : اقتصاد النص وبنياته الزمانية والمكانية والنحوية البلاغية ، وتوصل بنيس في ضوء دراسة هاتين البنيتين الى ان الشعر المغربي المعاصر أعلن قطيعة مع الشعر التقليدي المغربي ، وعمل على ايجاد نظام ذاتي خاص يختلف عن النظام الذي ساد في القصيدة التقليدية ، ففي بنية الزمان ناقش بنيس بنية البيت الشعري والقافية والوزن وتوصل الى قانون لكل بنية من هذه البنى ، ففي بنية البيت الشعري هناك ثلاثة قوانين تتحكم في اشتغاله وهي ، الوقفة الدلالية ، الوقفة العروضية ، والوقفة المحددة بالبياض⁽³⁾، وتخص هذه القوانين العلاقات الداخلية المكونة للنص الشعري ونسيج البيت الشعري التقليدي ، وهي نفسها نسيج السطر الشعري الحديث ولكن مع اختلافات تتضمن اعتماد التفعيلة اساساً لبناء السطر الشعري ، الأمر الذي يؤدي بالضرورة الى الغاء صفة التناسب بين الصدر والعجز في القصيدة المعاصرة ، والغاء نظام البيت الشعري برمته .

(1) محمد بنيس : مصدر سابق - ص 85 .

(2) طاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة - ص 64 .

(3) محمد بنيس : مصدر سابق - ص 94 .

ويعزو بنيس هذا التمرد الى الرغبة في التحرر من قيود القصيدة التقليدية والتشبت بوحدة التفعيلة كأساس للبناء العروضي في شعرهم ، واتاحت هذه الحرية الجديدة استخدام الشعراء في المغرب لأكثر من بحر في النص الشعري الواحد .
كما ناقش بنيس (البنية التشكيلية) للنص الشعري المعاصر في المغرب ، واطلق على هذه البنية تسمية البنية المكانية التي يرى فيها الناقد محمد عزام ، ان هذه البنية لم تكن تحظى باهتمام النقاد على الرغم من اهتمام النقد العربي القديم بها بعد القرنين السادس والسابع الهجريين⁽¹⁾ .

وعدّ بنيس هذه البنية من البنى السطحية في النص التي تنتهي (بمتتاليات النص) بوصفها آخر بنية سطحية ويقصد بنيس بالمتتالية ، الجملة التي تتوفر على ترابطات فعلية واسمية ، وقد تشمل بيتاً أو مقطعاً أو نصاً بكامله .

وقرأ بنيس (بلاغة الغموض) في النص الشعري المغربي المعاصر ووجد انها ناتجة عن انفجار لغة النص وخروجها على القوانين المقيدة للغة اليومية العادية .

كما درس محاور البنية العميقة وقرر انها تتكون من ثلاثة محاور هي : التجريب ، السقوط والانتظار ، والغرابة ، فالتجريب مأخوذ عنده من بنية الزمكان ، والسقوط والانتظار مستخلص من بنية المتتاليات ، والغرابة من بنية بلاغة الغموض⁽²⁾ وبمفهوم (الأستخلاص) ربط بنيس البنية السطحية بالبنية العميقة واقام بينهما علاقة جدلية ، اذ لا غرابة ان تتم العلاقة بين البنى من دون بنية المتتاليات وتنعكس العلاقة الجدلية بين البنية السطحية والبنية العميقة على العلاقة بين الموضوعي والنصي ، فمفهوم السقوط عنده يتجلى في اساليب تتمحور حول البطل الفرد والبطل الجمع واما الغرابة فتعني نزوع الشاعر نحو ادخال قيم تعبيرية في النص تبعد عن المألوف . وفي مفهومه فان التجريب يتمحور حول بعض الأوزان وخروج الشعراء على اجتهادات القدماء .

(1) محمد عزام : النص الغائب - ص 127 .

(2) محمد بنيس : مصدر سابق - ص 73 .

ولاحظ الباحث ان البنية العميقة تتجه من المؤلف الى النص وهي تتمثل في واحدة من مقولات التحليل التكويني (رؤية العالم) ، وعلى هذا الاساس درس بنيس المجال الاجتماعي والتاريخي الذي تم فيه الابداع الشعري المغربي المعاصر فوجد ان البنيات الثلاث متكاملة ومتفاعلة فيما بينها ، اذاً فإن القراءة الداخلية للمتن الشعري تقدم لنا خطوة نحو (فهم) القوانين المتحكمة في وجود هذه البنية الداخلية ، ووجد الباحث ان البنية الاجتماعية التاريخية تمكنا من القبض على المفاتيح الرئيسة في تفسير العمل الأدبي انطلاقاً من مبدأ غولدمان الذي يرى فيه انه يجب ان لا نسأل فيه الشاعر عن شعره ، بل نسأل شعره عنه . لتصبح العلاقة بين عناصر العملية الادبية في ضوء دراسة بنيس على النحو الآتي :

مؤثر ← فاعل ← نص ← قارئ

ومن النقاد العرب الذين تبنا مقولات المنهج البنيوي التكويني أيضاً (إدريس الناقوري) الذي قرأ الشعر المغربي وحلله على وفق المقولات الاساسية للبنوية التكوينية وأصدر كتاباً تناول هذا الموضوع بعنوان (علامات من الثقافة المغربية الحديثة) ، الذي يقول في مقدمته: ((النقد عملية فكرية تنصب على النص الأدبي لمحاولة تفكيكه وفك رموزه للوصول الى الموقف الفكري العام الذي يتخذه مؤلف النص عندما يربض خلف الشخصية ، أو يختفي وراء الاساليب الفنية التي لا تعدو ان تكون مظهراً خارجياً ، على الناقد ان يخترقه ليحدد بعد ذلك المضمون الايديولوجي الذي يحدد النص))⁽¹⁾.

وبهذا التعريف رسم الناقوري جدلية العلاقة التي تربط النص بالمؤلف والقارئ ، واضعاً النص منطلقاً لعمليات اشتغاله ولكنه ليس اساسياً في هذه العملية ، بل الاساس المؤلف وموقفه الفكري والزمرة الاجتماعية التي يمثلها ، يقول الدكتور عبد الاله تزوت الذي دخل في حوار منهجي مع الناقوري : ((يصبح الجانب الفني

(1) إدريس الناقوري : علامات من الثقافة المغربية الحديثة . مجلة آفاق - العدد 7 - 1981 - ص 68.

مجرد جدار أو قناع لابد من اختراقه ، لابد من تجاوزه للوصول الى ضالة الناقد الا وهي مضمون النص وايدولوجية المبدع))⁽²⁾.

ويرى الباحث ان هذا التحليل لا يوضح آليات اشتغال النقد التكويني من وجهة نظر الناقد إدريس الناقوري ، فالنص في مفهومه ليس جداراً وقناعاً لابد من خرقهما ، بل محطة أولى من ثلاث محطات للوصول للايدولوجيا ، والثانية هي المؤلف نفسه وذلك عبر دراسة الظروف الاجتماعية المحيطة به والزمرة التي ينتمي اليها والثالثة هي الموقف الفكري للمؤلف الذي تحقق في التعبير عن الزمرة لحظة انفصاله عنها بوصفه مبدعاً . واذا كان اختراق جدار النص كما يذهب تزوت ضرورياً فإنه غير قابل لقراءة ثانية ولا للعودة اليه ، ولكن آليات اشتغال الناقوري كانت عكس ذلك اذ ظل النص عاملاً مهماً من عوامل انتاج تفاصيل الأيدولوجيا التي يتبناها المؤلف ، أي ان الفكرة العامة أو المضمون النصي ليست حالة سائبة في النص ، أو محتوية في النص كله ، بل هي منظومة علاقات جزئية تتفاعل لإنتاج الكلي تؤثر فيه وتتأثر ببعضها ، ومن هذا المنطلق درس الناقوري الشعر المغربي من خلال عنصرين ، الأول النصوص الشعرية التي تعبر عن اتجاه شكلي متجانس ، (القصيدة الحديثة) ، والثاني المؤلف الذي يعبر عن مواقف فكرية أو أيدولوجية تتجه الى منظومة ثقافية متشابهة أو منسجمة في تفكيرها وايدولوجيتها وموقعها من العملية الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية⁽¹⁾ ، وذلك لجعل عملية الاستقرار اكثر تنظيماً في ادراك جدلية العلاقة بين (النص والمؤلف) ، ويحاول الدكتور عبد الاله تزوت تحديد منطلقات الناقوري وفرضياته قائلاً : ((لقد انطلق الناقوري من افتراض ان الواقعية ارتباط بالواقع ، وتمثل لتجاربه ومعطياته، واستيعاب لمجمل عناصره وذبذباته قصد تحطيمه ثم تجاوزه، ولخص الناقوري الواقع

(2) عبد الاله تزوت : الأنواع الأدبية . ص 85.

(1) إدريس الناقوري : مصدر سابق - ص 108 .

المغربي والعربي في ايقاع الرعب والموت والهزيمة في المأساة والنكبة والسقوط وينطلق من هذه الرؤية في دراسته للشعر المغربي المعاصر⁽²⁾.

وفي هذا التحديد يبدو الأمر ملتبساً في فرضيات ومنطلقات تحليل النص الشعري ، إلا أن هذا الالتباس كما يرى الباحث يمكن حلّه في عملية التفريق بين جانبين : الأول آليات العمل على النص المقروء ، والثاني المنطلقات الفكرية والايديولوجية والثقافية التي ينطلق منها (القارئ أو الناقد) ، ففي الجانب الأول تقتض عملية التحليل ان القارئ محايد ، وهذا يعني ان النص سيكون المنطلق الأول أو المحطة الأولى في طريق التحليل ، وفي الجانب الثاني تقتض عملية المعاينة النقدية ان المؤلف صاحب حمولة فكرية يبحث عنها الناقد من خلال النص ليؤكد وجودها في النص وفي وعي المؤلف أو لا وعيه ، ولأن الناقوري من دعاة الاتجاه الثاني فإن النص عنده صاحب حمولة ايديولوجية ينبغي لها ان تتواءم مع ايديولوجيا (المؤلف) ويؤكد الناقوري هذا الاتجاه في كتابه (المصطلح المشترك) بذهابه الى انه ينطلق في دراسته البنيوية التكوينية للشعر المغربي المعاصر من فرضية ان الشعر مرتبط بواقعه الاجتماعي ، بكل تناقضاته وطروحاته انطلاقاً من الصراع الطبقي الدائر فيه ، وانطلاقاً من تناقض المصالح بوصفها محركاً لهذا الصراع ، وانطلاقاً كذلك من الانتماءات الايديولوجية للشعراء المدروسين وانتماءاتهم الطبقيّة⁽¹⁾.

وعلى وفق هذه النظرة ادخل الناقوري الشعر في حلبة الصراع الطبقي فقسمه على قسمين وهما كالآتي⁽²⁾ .:

1. انتاج تقدمي متحرر ينشد التطور والتغيير والثورة .
2. انتاج رجعي تبريري ارتدادي .

(2) عبد الاله تزوت : مصدر سابق . ص76.

(1) ادريس الناقوري : المصطلح المشترك - ص 63 .

(2) المصدر نفسه . ص81.

وفي ضوء هذا التقسيم درس الناقوري الشعر المغربي المعاصر واتجهت تحليلاته وتوزعت أراؤه بالشعراء المغاربة على أساس ايديولوجي فكري بحث الأمر الذي يؤشر اخلاصه للمنهج البنيوي التكويني في علاقة النص بالمؤلف الذي يبحث في نهاية قراءته عن هاتين الحقيقتين ، هل ينتمي المبدع لطبقته الاجتماعية (تقدمية أو رجعية) أم لا ؟.

ويرى الباحث ان المدخلات النقدية التي افترضها الدكتور الناقوري هي التي رتبت آلية العلاقة بين (المؤلف والنص) ولكنه في مجال القارئ انحرفت قليلاً عن القراءات التكوينية الأخرى ، لأنه يفترض ان الناقد (القارئ) صاحب موقف ايديولوجي قادر على تمييز النص وتصنيفه ايديولوجياً كمرحلة أولى ، وان هذا التصنيف هو الذي سيقود القارئ الى الجوانب أو المكونات أو البنى الفنية في النص ، فالفرضية الأولى التي يعتمدها الناقوري تذهب الى وجود رؤية مأساوية لدى الشعراء تشكل الحافز أو الباعث على انتاج النص ، وهذه الرؤية هي رؤية كلية في علاقة المبدع مع العالم ، يقول الناقوري في هذا الصدد : ((بالنسبة لتأثري بغولدمان يتجلى بالخصوص في الدراسة التي كتبتها عن الشعر المعاصر ، لقد لاحظت ان فكرة الرؤية المأساوية قد تنطبق على الشعر المغربي المعاصر في بعض مراحله التاريخية وعلى بعض ممثلي هذا الشعر خاصة المعداوي والخمار الكنوني))⁽¹⁾ .

وامتازت نصوص هؤلاء الشعراء برفض العالم الذي يسيطر عليه منطق الاستغلال بين الانسان وأخيه الانسان الأمر الذي أوجد صراعاً بين عالم يعيش المأساة وعالم مرفه.

وبعد هذه المرحلة من القراءة يبدأ الناقوري عملياته في النص الأدبي فينتقل الى مرحلة الفهم والتفسير وهما مصطلحان من مصطلحات البنيوية التكوينية ، ويرمزان الى مرحلتين العملية النقدية ، المرحلة الاولى حيث الارتباط بالنص ولاشيء

(1) عبد الاله تزوت : مصدر سابق ص 62.

خارج النص ، وفيه يركز الناقد على المكونات الفنية والموضوعية في النص الابداعي في استقلاليته ودون ربطه مع أي مكون خارج النص.

ان هذه الدراسة النصية كما يؤطرها الدكتور تزوت تفضي في التحليل التكويني الى مرحلة ثانية قوامها ربط العمل الأدبي بعالمه الخارجي ، وذلك انطلاقاً من تماثل البنى الدالة في النص بالبنى الذهنية في الواقع⁽²⁾.

وعلى هذا الاساس وقع تأكيد (غولدمان) على هذه المرحلة بقوله : ((فالقيم الفكرية الحقيقية لا تتفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي بل هي قائمة بالذات على هذا الواقع مع محاولة ادخال الحد الاقصى من التضامن الانساني وروح العشيرة اليه ، والمعضلة التي تحظى باهتمامنا هنا ، هي أكثر تحديداً ، إذ يتعلق الأمر باستخراج بعض المبادئ لتاريخ جدلي للأدب ، ثم ضمناً ، طرح السؤال المتصل بالعلائق بين الابداع الادبي والحياة الاجتماعية))⁽¹⁾ ، ويؤكد الناقوري ضرورة توحيد المرحلتين انطلاقاً من رؤيته الذاهبة الى ان المرحلة الاولى تمثل الشكل في حين تمثل المرحلة الثانية المضمون ، يقول الناقوري : ((لاشك ان الفصل على صعيد الابداع بين الشكل والمضمون من جهة وعلى مستوى الرؤية بين العمل الفني ومحيطه الاجتماعي من جهة أخرى والتهوين من شأن الشعر باعتباره سلاحاً ايديولوجياً ، أو التضخيم من قدرته على التغيير ، كلها مزالق وانحرافات جرت على الشعر الويلات ، أفادت اعداء التقدم والتغيير ، أكثر مما أفادت مناصريها))⁽²⁾.

وفي هذا التحليل أصبح الناقوري في صلب الموقف الايديولوجي التقليدي الماركسي من الفن ، عندما عده انه مكون من شكل ومضمون وان الانفصال بينهما مثل الانفصال بين الواقع والفكر⁽³⁾.

ان اعتماد الاتجاه التقليدي في التحليل النقدي لدى الناقوري في علاقة البنية النصية بالبنية الذهنية واحالتها الى الشكل والمضمون لم يمنعه من تطبيق المقولات

(2) ادريس الناقوري : دفاعاً عن المنهج الاجتماعي-مجلة الثقافة الجديدة ع9- السنة الثالثة 1978-ص21.

(1) لوسيان غولدمان وآخرون : مصدر سابق . ص13.

(2) ادريس الناقوري : المصطلح المشترك . ص 235.

(3) جدانوف : مصدر سابق . ص108.

الاساسية للبنائية التكوينية على نصوص الشعر المغربي ، فازدواجية دلالة العالم التي اعتمدها الناقوري في تحليله للرؤية المأساوية عند الشعراء تعد تطبيقاً فعالاً لطروحات غولدمان الذي ذهب الى ان ((المبدع يعيش تناقضاً بين قبول العالم ورفضه وبين الايمان به والهرب منه أو بين امكانية تحويل العالم وتحقيق القيم الاصلية ، لذلك فهي رؤية تتسم بالقبول والرفض معاً ، وتقول نعم ولا في آن واحد ((⁽¹⁾.

واقترق الناقوري آثار غولدمان في مفهومي الوعي القائم والوعي الممكن ، اذ استعمل مصطلح الوعي وربطه بالالتزام وعد الخروج عنه خيانة ، بوصف الكتابة باصدق معانيها، لحظة انتاج النص تعبيراً عن وعي ، وان الوعي الصحيح يفترض المسؤولية ويعني بالتالي الالتزام ، والفنان الأصل الثوري لا يستطيع ان يهرب من وعيه أو أن يخون التزامه ومسؤوليته⁽²⁾.

وفي ضوء هذا التحليل فإن المنطلقات والنتائج التي خرج بها ادريس الناقوري في تحليله الشعر المغربي تشدد على الخطاطة ذاتها التي رسمها الاطار العام للبنائية التكوينية وعلى النحو الآتي :

نص ← فاعل ← تاريخ ← قارئ

(1) لوسيان غولدمان وآخرون : مصدر سابق . ص 74.

(2) عبد الاله تزوت : مصدر سابق . ص 76.

المبحث الثالث : التناسية

يذهب مؤرخو الأدب إلى إن مفهوم التناسية أو التفاعل النصي ولد عام 1966م على يد جوليا كريستيفا عندما اشتغلت على أبحاث باختين في حقل السيميائيات⁽¹⁾، وكان ميخائيل باختين قد اشتغل قبل ذلك على موضوع الرسالة وعلاقتها بالمرسل والمستقبل ورأى أنها تشكل جسراً ممتداً بينهما لأنها مؤلفة من الكلمات ، والكلمة هي الوسط الحيوي الدائم التبدل والذي يجعل التبادل الحوارى بين المرسل والمستقبل ممكناً ، إن لم يكن يشجع عليه⁽²⁾.

كانت هذه الإلماحة في فكر باختين النقدي دافعاً مهماً لكريستيفا لان تعمل على تحرير النص من قيود البنيوية التي ترى فيها (نظماً مغلقاً) وعملت على إدماجه بالتاريخ والمجتمع معاً ، لذلك كان مفهوم التناس هو الأقرب إلى مدركاتها النظرية للانتقال بالنص من مرحلة الداخل المحض إلى مرحلة الانفتاح على الخارج ، وعلى هذا الأساس ولد التناس بوصفه ((تفاعلاً نصياً داخل النص الواحد ، وهو الدليل على الكيفية التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه))⁽³⁾.

ولم يكن هذا الموقف المعارض للاتجاهات البنيوية محط ترحيب من قبل مريدي ذلك الاتجاه ، إذ كتب رولان بارت بعد عامين من نشر طروحات كريستيفا مقالاً بشر فيه بموت المؤلف قائلاً : ((إن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف))⁽⁴⁾ ومع هذا الموقف المتشدد من كل ما هو خارج النص ، كان يوري لوتمان في الجانب الشرقي من أوروبا^(*) يشتغل على القضايا الخارجية التي ترتبط بالنص ،

(1) نهلة فيصل أحمد : مصدر سابق - ص 91

(2) تزفيتان تودوروف : ميخائيل باختين المبدأ الحوارى - ص 110

(3) للاستزادة جوليا كريستيفا - علم النص - ترجمة فريد الزاهي مراجعة عبد الجليل ناظم - ص 29.

(4) رولان بارت : مصدر سابق - ص 82 .

(*) عمل لوتمان في روسيا على اثر العوامل الموضوعية في النص ونشر مؤلفاته بهذا الشأن في مدينة ليننغراد

عام 1972م ، : يوري لوتمان : تحليل النص الشعري - ترجمة محمد فتوح - ص 5 .

محاوفا استكناه طبيعة العلاقة بين البنى النصية والبنى غير النصية ، وهذا الاستكناه أوصله إلى ما يعرف بقضايا (مدركات القارئ النسبية والسياق) ، وهي موضوعات فيها ما هو مرتبط بالنص من الخارج وما هو نصي ، وتذهب نهلة فيصل أحمد في هذا الصدد معلقة على مفهومي مدركات القارئ النسبية والسياق فتقول : ((إن إعادة خلق شفرة النص من جديد في مصطلح مدركات القارئ النسبية يمكن إن يضفي على العناصر غير النسقية غلالة نسقية ما ، وهذه التحولات من النسقي إلى اللانسقي أو العكس هي التي تجعل لعملية التلقي بعدا فاعلاً في النص ، وهي التي تطبعه بالحركية والحيوية معاً))⁽¹⁾. وظهرت بعد لوتمان كتابات لنقاد بنيويين ونفسيين وسوسيولوجيين تتحدث عن التفاعل النصي ومن هؤلاء رولان بارت الذي اعترف عام 1974م بالتناصية بقوله : ((كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى))⁽²⁾. وبعد ذلك بعام انتقل هذا المصطلح إلى قارة أمريكا الشمالية ليشهد إقبالا عليه من قبل باربارا جونسون ولورا جيني ونانسي ميلر وناعومي تاور و ج . ج توماس⁽³⁾. وطرح كل واحد من هؤلاء إجراءاته في التطبيق العملي لمفهوم التناص ، ولعل ابرز طروحات هؤلاء في النظرية والتطبيق ، كانت طروحات جيني التي ربطت التفاعل النصي بوظيفة الثقافة وذاكرة كل عصر واهتمامات الكتاب الشكلية فاعتبر التفاعل النصي متجليا في ثلاثة مظاهر هي :

1. التحقيق ، الانجاز .

2. التحويل .

3. الخرق .

(1) نهلة فيصل أحمد : مصدر سابق - ص133

(2) محمد خير ألقاعي : دراسات في النص - ص38

(3) نهلة فيصل أحمد : مصدر سابق - ص136

ورأت أن هذه المظاهر من شأنها إن تفيد في التوصل إلى معنى العمل الأدبي وبنيته⁽¹⁾. وعلى وفق هذه المظاهر فإن النص عند جيني لا بد إن يحيل إلى نص تخومي بعلاقة تتحدد على النحو الآتي :

1. نص أدبي ونص أدبي آخر
2. نص أدبي واحد وعدة نصوص دفعة واحدة
3. أعمال أدبية وأعمال غير أدبية
4. عدة أعمال أدبية بعينها وفي حد ذاتها ونص أدبي سابق بمفرده إما تعاقبياً عبر تاريخي أو عبر أدبي أو تزامنيا⁽²⁾.

أن هذه الفكرة الأساس في تخريجات جيني لمفهوم التناص اتخذت اتجاهات مختلفة في أبحاث ريفاتير الذي وجد فيه جهازاً سيميوطيقياً وأداة أسلوبية⁽³⁾. أما جيرار جينت فينحصر التناص لديه في حالات الحضور الفعلي لنص في آخر⁽⁴⁾. وفي ضوء ما تقدم يرى باحث عربي أن مفهوم التناص في طروحات الدراسات الأدبية المعاصرة والاتجاهات التي أعقبت البنيوية تجعل النص يقوم على مستويات ثلاثة وهي على النحو الآتي :

1. المستوى الاتصالي
2. المستوى البراغماتي
3. المستوى الدلالي

وتتعاون هذه المستويات جميعاً من خلال (تعليمات السياق الكبرى) التي يتحدد بموجبها الإطار العام للنص ، الطرف السياقي أو المعرفة الشاملة بما يريد منتج

(1) نهلة فيصل أحمد : مصدر سابق - ص144

(2) - كاظم جهاد : ادونيس منتحلاً - ص 40 - ص41

(3) دوبيازي : نظرية التناصية - ترجمة الرحوتي عبد الرحيم - مجلة علامات - الرباط - العدد 1 - سبتمبر 1996 - ص314 ،

(4) جيرار جينيت : مصدر سابق - ص90-ص91

النص أن ينتهي إليه من خلال (تعليمات السياق الصغرى) ، التي تحقق مكونات النص الداخلية (الجمل وكيفية تتابعها)⁽¹⁾.

وفي ضوء هذه المستويات قُسم النص على سياقات كبرى وسياقات صغرى ، الأولى تتعلق بالعوامل النشئية الخارجية ، وهي عوامل ترتبط بالمؤلف ، في حين تتخصص السياقات الصغرى بالنصوص واليات اشتغالها الداخلية ، وعلى هذا الأساس يكون التحليل التناسي تحليلًا مزدوجًا في رؤيته ومعاينته للنص الأول خارجي (كلي شامل) والثاني داخلي ، نصي محض ، وهذا النوع من التحليل كما يرى الباحث هو الاتجاه الثالث في سلسلة عمليات النقد مزدوجة التوجه ، ولاسيما بعد أن طور البنيويون التحويليون مفهوم التناس ووضعو خصائص له تمثلت بما يأتي⁽²⁾ :

1. النص نظام ، لأنه وسيلة عملية الاتصال ، وهو يخضع لتحليل مكوناته جميعا والجملة (بنية شكلية ، وتقرير منطقي) .
2. إن عملية إنتاج النص إنما تتم في إطار من التفاعل الذي هو نوع من التعاون بين مرسل النص ومستقبله .
3. إذا كانت (الجملة) تتميز بوجودها المنطقي ، فإن (النص) يتميز بخاصيته الاتصالية ، وهذا لا يعني أن الجملة لا يمكن أن تكون نصاً ذلك أن النص هو كل وحدة كلامية تخدم غرضًا اتصاليًا .
4. النص تتابع لحالات مختلفة عاطفية واجتماعية واقتصادية ، وهو يخضع لضوابط تجعل عملية التغيير في داخله ممكنة .
5. نظرية النظم التي اعتمدها التحويليون ، هي الوحدة التي تجعل مجموعة من العناصر متفاعلة في إطار البنية الكلية للنظام الالساني.

(1) محمد عزام : النص الغائب ص 143

(2) مصطفى خضر : النقد والخطاب ، ص 83 .

6. تتجلى مبادئ النسانية عند التحويليين في : التناسق وهو الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار في بنية النص الظاهر بوساطة القواعد النحوية وفي (الترابط الفكري) ، وفي (القصد) ، ويعني أن النص ليس بنية عشوائية وإنما عمل مقصود به أن يكون متناسقا ومتربطاً لكي يحدد هدفه ، وفي (الموقفية) ، وهي أن يكون النص موجهاً للتلاؤم مع موقف معين لغرض كشفه أو تغييره ، وهذا يقتضي وجود عنصرين يتعاملان مع النص هما المرسل والمتلقي .

وفي ضوء هذه العلاقة بين عناصر العملية الأدبية الثلاثة درس الدكتور عبد الملك مرتاض (المعلقات السبع) في العصر الجاهلي من خلال أربعة مستويات وهي على النحو الآتي :

1. المستوى الأول ، وهو التناص اللفظي : ويذهب الدكتور مرتاض في هذا الصدد الى القول : ((استبان لنا أن هناك ألفاظاً كثيرة وردت لدى ناصيين فتداولها آخرون متناصين معها ، معجبين بها ، محاكين لها وقد لا يعود ذلك إلى قصور في المخزون اللغوي لدى هؤلاء أو لدى أولئك ولا إلى ضيق في الأفق الخيالي ولكن إلى انضواء المعلقاتيين من حول مسائل متقاربة ... نعتزف بان الشعراء السبعة كانوا يعيشون في بيئة واحدة متشابهة ، متناظرة ، وفي عصر واحد))⁽¹⁾. وفي هذا الطرح وجد الدكتور عبد الملك مرتاض ان ثمة علاقة بين البيئة والتناص ، مسوغاً ذلك من خلال العلاقة بين البيئة والالفاظ ، وهذه العلاقة الثانية بحاجة الى تسويق من حيث جدلية العلاقة بين البيئة والالفاظ ، لان اللفظ نتاج الثقافة والوعي ، وهو لا ينبع من البيئة فقط بل هناك مجموعة من المؤثرات الذاتية والموضوعية والتاريخية تسهم في انتاج اللغة وسياقاتها ، وهذه القضية لم تكن خارج مدركات الناقد اذ إنه وبعد صفحات من كتابه (السبع معلقات) يتنبه الى وجود هذه المسألة فنراه يحاول تسويق علاقة الالفاظ بالبيئة قائلاً : ((اننا نتمثل اللغة التي يبني منها او بها الشعراء قصائدهم في كل عصر وفي كل

(1) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات - ص 190

مصر بمثابة الألوان الزيتية التي يبني منها الفنان لوحته بريشته السخية⁽¹⁾. وعلى الرغم من أن هذا التسويغ لا يمكن له ان يوفر قناعة بشأن علاقة الألفاظ مع البيئة⁽²⁾ ، إلا أن الدكتور مرتاض قرره بوصفه حقيقة تمثل منطلقا لدراسته ، وفي ضوءه قسم الحقل الأول للتناص مسميا إياه باللفظي ، وعلى النحو الآتي: (الطلل ، الرسم ، الدار ، المنزل وما في حكمها)⁽³⁾ ثم يستشهد بأبيات شعرية نقتطف منها هذه الأبيات :

امرؤ القيس	1. قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل 2. فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها 3. ترى بعرا لارام في عرصاتها 4. فهل عند رسم دارس من معول
طرفة بن العبد	1. لحوله إطلال ببرقه ثمهد 1. عفت الديار محلها فمقامها 2. فمدافع الريان عري رسمها 3. دمن تجرم بعد عهد انيسها 4. وجلا السيول عن الطلول كأنها 5. فوقفت اسألها وكيف سألنا 6. عريت وكان بها الجميع فابكروا
حجج زبر لبيد	1. أمن أم أوفى دمنة لم تكلم 2. ودار لها بالرقمتين كأنها 3. فلأيا عرفت الدار بعد توهم 4. ألا انعم صباحا أيها الربع واسلم
مراجع وشم زهير بن ابي سلمى	

(1) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات - ص191

(2) سليمان حسن : مضمرات النص والخطاب - ص114 .

(3) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات - ص192.

- | | |
|----------------|--|
| عنتره | <ol style="list-style-type: none"> 1. أم هل عرفت الدار بعد توهم 2. يادار عبله بالجواء تكلمي 3. وعمي صباحا دار عبله وآسلمي 4. فوقفت فيها ناقتي وكأنها 5. حبيت من طلل تقادم عهده 6. أقوى وأقفر بعد أم الهيثم |
| الحارث بن حلزة | <ol style="list-style-type: none"> 1. فأدنى ديارها الخلصاء 2. لا أرى من عهدت فيها ، فأبكي |

وعلى وفق هذه الأبيات قام الناقد بإحصاء التناصات فوجد أن أكثر المعلقاتين تمسكا بالديار وبكاء على الآثار هما : لبيد وعنتره ، ويأتي زهير بالمرتبة الثالثة ثم امرؤ القيس وبعده الحارث بن حلزة وأخيرا طرفه⁽¹⁾ .

لقد أول الناقد هذه التكرارات على أنها تعبير عن تمسك الشاعر بالديار ، ويرى الباحث إن ذكر الديار يحتمل أوجها مختلفة ، والتمسك بالديار واحد من هذه الوجوه ، فالديار والأطلال والمنازل تشكل ذاكرة للشاعر الجاهلي وهذا ما ذهب إليه الدكتور مصطفى ناصف بقوله : ((ان الشاعر الجاهلي ذكر ما اختلف من الأماكن التي ارتبطت بشبه الجزيرة العربية كالدرج والمتثلثم والرقمتين وسقط اللوى والدخول وحومل لأنه حاول القبض عليها مجتمعة لان كلا منها يرتبط بجزء من تجربته التي أصبحت مهمة في مرحلته الجديدة))⁽²⁾.

(1) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات - ص192.

(2) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم - ص54

أما الدكتورة ريم هلال فتذهب إلى أن ورود المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية جاءت نتيجة تكرار تحول إلى ما يشبه السنن التي تم التعارف عليها بين شعراء الجاهلية⁽¹⁾.

في حين درس يوسف اليوسف هذه المسألة من مدخل نفسي متوصلاً إلى ((أنه حين اتخذت القصيدة الجاهلية من الوقفة الطللية مقدمة لها كان ذلك تعبيراً عن حاجة لبيدية مقموعة لدى الشاعر الجاهلي ، وعن حاجته لإروائها))⁽²⁾.

أما نصرت عبد الرحمن فقد أعطى لتكرار الطلل بعداً فلسفياً متعلقاً بموقف الشاعر الجاهلي من حتمية الفناء ورأى أن الجاهلي يقارن وجوده بالطلل لهذا نرى الشاعر الجاهلي يقوم هو أيضاً بمقارنة وجوده مع الطلل الذي يشكل الهرم الحقيقي للديار في الماضي وبالتالي هرم الشاعر⁽³⁾.

أن هذه الآراء بمجملها فضلاً عن الآراء الأخرى لباحثين آخرين اطلع عليها الباحث ولم يذكرها لأسباب فنية تتعلق بانسيابية البحث تعد عوامل مؤثرة في تكوين الشاعر الجاهلي ولغته التي انتجت النص ، ولما كان الدكتور مرتاض يبحث عن مؤثرات الخارج في بنية النص الجاهلي اللفظية كان عليه أن لا يكتفي بالإحصاء ويقرر بعد ذلك بشكل حاسم ، (إن التكرارات تعبر عن تمسك الشاعر الجاهلي بالديار) ، في وقت ترى اتجاهات أخرى في دراسة الشعر الجاهلي غير ذلك مثل دراسات كمال أبي ديب، وما طرحه الدكتور مرتاض بشأن الديار جرب آلية اشتغاله على ألفاظ (الماء والمطر) والإبلاغ باستعمال كأن ، ثم إنتقل بعد انتهائه من التناص اللفظي إلى المستوى المضموني الذي اطلق عليه ، (التناص المضموني)

2. المستوى الثاني ، التناص المضموني : وهذا المستوى يمكن إن يتوسع من وجهة نظر الدكتور مرتاض⁽⁴⁾. أما الامثلة التي استخدمها لذلك فهي على النحو الآتي :

(1) ريم هلال : مصدر سابق - ص34

(2) يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي - ص310

(3) نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - ص32

(4) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات - ص 205

1. العين والآرام وما في حكمها

أ- امرؤ القيس

تري بعر الآرام في عرصاتھا

ب- زهير بن أبي سلمى

بھا العين والآرام یمشین خلفاً واطلاؤها ینھضن من کل مجثم

ج- لبید

والعين ساكنة على أطلالها

2. الديار والرسوم والبكاء والحيرة

أ- امرؤ القيس

وإن شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول

ب- لبید

فوقفت أسألها وكيف سؤلنا صما خوالد ما يبين كلامها

ج- الحارث بن حلزة

لا أرى من عهدت فيها فابكي الـ يوم دلها : وما يحير البكاء

وهناك أبيات أخرى يوردها الناقد لبيان التناص المضموني في شعر المعلقات ، ولم يعلق الدكتور مرتاض أو يعلل أسباب وجود التناص المضموني لكنه ينتقل إلى المستوى الثالث ويطلق عليه التناص النسجي .

3. المستوى الثالث ، التناص النسجي : وفي هذا المستوى يحاول عبد الملك مرتاض تسويق التناص المضموني والنسجي فنراه يقول: ((إنا نلاحظ أن هذا المستوى من التناص يتعدى فيه حدود الاستلham والاستيحاء إلى ما يمكن أن نطلق

عليه التناسج ، بحيث جاوزها إلى محاكاة النسيج ومقابلة الكلام ، ومناصة الكلام⁽¹⁾.

بعدها يقدم الدكتور مرتاض أمثلة على التناص النسيجي ، وهي كما يأتي :
امرؤ القيس

1. وقوفا بها صحتي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجل طرفة بن العبد

2. وقوفا بها صحتي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجلد امرؤ القيس

1. فظل العذارى يرتمين بلحمها طرفة

2. فظل الإماء يمتلن حوارها زهير بن أبي سلمى

1. فلما عرفت الدار قلت لربعها الا انعم صباحا أيها الربع واسلم عنتره بن شداد

1. يادار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا : دار عبلة واسلمي
ويحلل الدكتور مرتاض هذا النوع من التناص بقوله : ((وما يمكن ملاحظته إن هذا الضرب من التناص كان يقوم بين أربعة معلقاتين على أقصى غاية⁽²⁾ .

ومن خلال إحصاءات التناص لدى المعلقاتين يصل الدكتور مرتاض إلى نتيجة مفادها إن لبيد هو المعلقاتي الأول في الشبكة المضمونية والنسجية للتناص، ولكن هذا لا يمنع من القول أن سبب التناص المضموني والنسجي يعود إلى أنهم كانوا يضطربون في مضطرب واحد ، فكأنهم وجوه سبعة لشخصية واحدة⁽³⁾.

(1) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات - ص209

(2) المصدر نفسه - ص209.

(3) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات - ص211 .

ويرى الباحث إن إحالة التشابه المضموني أو النسجي إلى تشابه الشعراء في الهموم والرغبات والتطلعات والآلام إلى حد التطابق لا يفسر بشكل كلي أسباب التناس المضموني والنسجي فالمنظومة القيمية الواحدة ، وفكرة الجمال التابعة لتلك القيم ، والموقف من الحب ضمن نظام القبيلة وأعرافها يمكن أن تكون أسباباً أخرى لتلك التناسات المضمونية والنسجية وعلى أساس هذا يتضح التفاوت بين مشاعر الشعراء ازاء الحبيبة والطلل وغير ذلك من المظاهر التي برزت في الشعر الجاهلي . وقدم الناقد محمد احمد الحوفي في كتابه الغزل في الشعر الجاهلي تنوع المشاعر التي كانت تنتاب الشعراء الجاهليين حين يتردد عليهم طيف محبوباتهم وكذلك اختلاف مشاعرهم اثناء اللقاء بالمحوبة ذاتها ويستشهد بهذه الأبيات :

عنتره :

اياعل مَنّي بطيف الخيال على المستهام وطيب الرقاد (1) .

اما الاعشى فيقول:

ألمّ خيال من قتيلة بعدما وفي حبها من حبنا فتصرما

ويقرر الدكتور الحوفي في قضية أخرى بشأن التنوع ، قائلاً : ((ان هذا التنوع يشمل المشاعر السلبية أيضاً التي يتركها الطلل في نفوس الشعراء)) (2).

وعلى الرغم من ان هذا الرأي خالف ما ذهب اليه الدكتور مرتاض الاّ إنه أفاد في امكانات احالة التناس الى قضايا أكثر تعدداً من الهموم والرغبات والآلام ، قضايا تتعلق بتكوين كل شاعر وظروف نشأته وتجربته التي تختلف عن الآخر ، وهذا الاختلاف هو الأكثر واقعية في دراسة التناس ، ان استعارة الباحث لموقف الحوفي المعارض لموقف الدكتور مرتاض اراد به التأكيد على ان التناس عملية متعارضة داخلياً ، فيها ما هو اعتباطي وفيها ما هو مقصود ، وان هذا التعارض منعكس في تعارضات التلقي الذي يحقق اكتمال العلاقة بين المؤلف والنص والقارئ

(1) احمد محمد الحوفي : الغزل في الشعر الجاهلي - ص 293 الى ص 297.

(2) المصدر نفسه - ص 298 .

وهناك من النقاد العرب من تبنى هذا الموقف الذي يعد مكملاً لموقف الناقلين بشأن قضية التناص ، اذ يذهب الدكتور محمد مفتاح في هذا الصدد قائلاً : ((التناص : اذن ، اما ان يكون اعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي ، واما ان يكون واجباً بوجه المتلقي نحو مضانه))⁽¹⁾.

ان الاتجاه نحو وضع عملية التلقي فاعلة في آليات اشتغال النص وعلاقته بالآخر لم تحجب اثر المؤلف فيه لتصبح العملية الادبية مكتملة الاطراف في التحليل التناصي عند النقاد ، وهذا ما يتضح في المستوى الاخير من مستويات التناص التي طرحها الدكتور مرتاض .

4. المستوى الرابع ، التناص الذاتي : ويصفه الدكتور مرتاض بما يأتي : ((ونقصد به إلى هذا التكرار الذي يحدث لدى ناص واحد عبر قصيدته أو قصائده ، من حيث يشعر أو من حيث لا يشعر))⁽²⁾.

وهنا يحال هذا المستوى إلى المؤلف لان هذه الصيغة من النسج من وجهة نظره تدل على الاحترافية لدى الشاعر ، وهي ((تدل على إن الشاعر لكثره ما نسج من نسوج كلامية تكوّن لديه ما يشبه الأسلوب الذي يلزمه ولا يزياله ويفارقه ولا يفارقه))⁽³⁾.

ووجد الدكتور مرتاض ان هذا المستوى واضح في الشعر الجاهلي وذلك بعد قراءته عدداً من شعراء المعلقات ومنهم امرؤ القيس ، وليبد وعنترة والحارث بن حلزة ، ويسوق بعض الأمثلة من هذا المستوى من التناص وعلى النحو الآتي:

امرؤ القيس :

1- كأنّ دماء الهاديات بنحره / فألحقنا بالهاديات ودونه

2- ألا ربّ يوم لك منهن صالح / ألا ربّ خصم فيك الوى رددته

3- ويوم عقرت للعذارى مطيتي/ ويوم دخلت الخدر : خدر عنيزة

(1) محمد مفتاح : استراتيجيات التناص -ص131.

(2) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات - ص211

(3) المصدر نفسه : ص211.

4- تضيء الظلام بالعشاء كأنها / منارة ممسى راهب متبتل

5- يضيء سناه أو مصابيح راهب / آمال السليط بالذبال المفتل

وفي تحليله تناصات إمريء القيس الذاتية يذهب الدكتور مرتاض الى القول : ((ويلاحظ ان هذه التناصات الذاتية لم تحدث على مستوى المضمون فقط ، ولكنها وقعت على مستوى النسيج اللفظي نفسه ، إذا إن التناص الأولى تقع من حول الفرس ، والثانية والثالثة من حول المرأة والرابعة تشترك فيها المرأة والبرق ، والخامسة تجر من ورائها شبكة معقدة ومتداخلة من التناصات وأكثرها تشابكا مع سواها ، وتأثيرا في غيرها في العصور اللاحقة))⁽¹⁾.

ولاحظ الباحث أن الدكتور مرتاض أجمل مستويات التناص الثلاثة السابقة في هذا المستوى ، فالذات عنده هي حصيلة المؤثرات الموضوعية ، وحصيلة الخبرة والخزين اللغوي ، الموضوعي والذاتي ، وهي نتاج تفاعلات النسيج لإنتاج نص معين ولكن لم يصرح بذلك بشكل مباشر ، بل أشار إلى هذه المسألة من خلال تكوّن ما يشبه الاسلوب في قصائد شاعر معين ، ولو أجمل الباحث آلية عمل الدكتور مرتاض بشأن التناص فسيجد إن المستوى اللفظي الأول أحال مسبباته إلى البيئة الخارجية (الظرف الموضوعي) ، أي إن البيئة هي التي أدت إلى اختيار الألفاظ وهذه البيئة مؤثرة في الشاعر نفسه منتج علاقات الألفاظ ومختار المفردات، الى درجة التفاعل الكلي وبهذا لا يدرس المستوى الأول اللفظ وحده فحسب بل يدرس الشاعر ومؤثرات المحيط فيه أيضا لتصبح العلاقة على النحو الآتي:

مؤلف ← نص

ويستمر الدكتور مرتاض بهذه العلاقة في المستويين الثاني والثالث اما في المستوى الرابع فقد اتخذ التناص اطاراً مرتبطاً بالتكرارات في قصائد الشاعر نفسه ، وهذا الاطار ذو ابعاد نفسية ، ولغوية ، وفنية ، وموضوعية فضلاً عن خزين التجربة المتراكم ولهذا عدّ الباحث ان المستوى الرابع يمثل خلاصة مستويات التناص وقد

(1)عبد الملك مرتاض : السبع معلمات - ص212

أول هذه الخلاصة (سورل) بمفهومه (المقصدية)^(*) التي يرى انها تجمع بين الوعي واللاوعي ، وهي خاصة بعدة حالات عقلية واحداث وبسبب تلك الخاصة تتوجه تلك الحالات العقلية والاحداث الى الاشياء الواقعية في العالم ، اما السلوك اللغوي فان المقصدية تتحكم فيه بالافعال الكلامية بتحديد اشكالها وخلق امكانات معناها⁽¹⁾، ولكن ما الذي اعتمدته الدكتور مرتاض ليسوغ وجود عناصر العملية الادبية في تحليله النصاني او التناسي ؟

أن الاساس في هذه الدراسة اشار إلى وجود مجموعة من المؤلفين في مؤلف واحد، ومجموعة المؤلفين هذه تنتمي الى اتجاهات شتى ، اذ يمكن أن تكون مؤثرات البيئة ، (الموضوع) التي تؤثر في الشاعر وتدفع بالمشاعر والأحاسيس نحو انتاج النص ، ويمكن أن تكون من المنظومة القيمية التي تحكم العصر الجاهلي ، ويمكن ان تكون الخبرة والتجربة ويمكن ان تكون البنية الذهنية التي شكلت علاقات الألفاظ وكونت الجملة وبعدها النصوص . ويرى الباحث ان هذه الاحتمالات جميعا تصب في المؤلف ، المكون من مجموعة أخرى من المؤلفين بوعي منه أو بلاوعي في لحظة إنتاج النص ، وعليه في ضوء ما تقدم يمكن رسم الخطاطة الآتية .

مؤثرات ← مؤلف ← نص ← قارئ

ان الاسس التي قام عليها مفهوم التناص وآليات اجراءاته يمكن ان نجدها في تحليلات اخرى لم تعلم انها درست الموضوع على وفق هذا المفهوم ولكنها اشتغلت باجراءاته تطبيقاً. وفي كتاب الدكتور عبد المطلب محمود (الابداع والاتباع في اشعار فتاك العصر الاموي) ، كانت دراسة التناص حاضرة في فصول الكتاب على الرغم من ان المؤلف لم يصرح بذلك ، ولكن لو تم تطبيق المبادئ الرئيسة في مفهوم التناص عند الذين يذهبون الى ان النص تشكله النصوص التي اضاعت اوراق

(*) المقصدية : مصطلح فلسفي يعني العلة الاولى التي تتحكم بالاشياء موضوعياً وذاتياً . محمد مفتاح :

استراتيجية التناص - ص 163 .

(1) محمد مفتاح : استراتيجية التناص - ص 164 .

ميلادها⁽¹⁾، لكانت دراسة الدكتور عبد المطلب محمود دراسة نصانية بامتياز . ولكي يسوغ الباحث ما ذهب اليه ، سيحاول احالة موقفه هذا الى المبادئ الرئيسة التي يعتمدها التحليل النصاني وذلك من خلال دراسة الدكتور عبد المطلب محمود ذاتها ، التي اعتمدت الاسس الآتية:

1. ان الدكتور محمود يقر في مقدمة دراسته ان الشعراء الفتاك واشباههم هم نتاج العصر الجاهلي ، وان الشعراء الامويين الذين ينتمون الى الزمرة ذاتها يعدون امتدادا لأولئك الشعراء الصعاليك والفرسان باستثناء من تاب منهم في عصر صدر الاسلام⁽²⁾.

2. يؤكد الدكتور محمود ان الدراسات السابقة التي تناولت هذه الزمرة الاجتماعية عنيت بالجانب التاريخي والنشوءي ، الا انه اعتمد على المنهج التحليلي الفني اولا⁽³⁾. وبذلك حقق الناقد مستوى اخر من مستويات التناص المعتمدة على الجانب الفني ((وتوفير كمية كافية من المعطيات التي تمد التناص بعلاقات اوسع واكثر تشابكا))⁽⁴⁾.

3. ان الدكتور محمود درس شعر الفتاك والصوص على انه وليد البيئة العربية وان مضامينه الفكرية والموضوعية هي اساس دراسة اعمالهم الابداعية ، واساس التحولات التي طرأت في بنية نصوص تلك الزمرة الاجتماعية في العصر الاموي بوصف النصوص اللاحقة متبادلة المضامين مع النصوص الاولى . وهذا التوجه في الدراسة سبق لتودوروف ان حدّده في بنية الدراسات التناصية بقوله : ((ان المعنى الحصري للمفردة ، تبادل بين نصوص مؤلفين عديدين))⁽⁵⁾.

(1) نهلة فيصل احمد : مصدر سابق - ص 236

(2) عبد المطلب محمود : الابداع والاتباع في اشعار الفتاك - ص 5

(3) المصدر نفسه - ص 6

(4) نهلة فيصل احمد : مصدر سابق - ص 281 .

(5) ترفيتان تودوروف : الادب في خطر - ص 104

4. قسّم الدكتور محمود في كتابه (الابداع والاتباع) الموضوعات والبنىات الفنية بين عنصرين الأول يحتوي الموضوعات الجديدة والثاني الموضوعات المقلدة ، وبحث في البنيتين العلاقة بين الابداع والاتباع ، وفي هذا الموضوع انسجمت اتجاهات الدكتور عبد المطلب محمود مع الدكتور محمد مفتاح الذي درس التناص على وفق الرؤية نفسها اذ يقول : ((ان التناص يكون في المضمون لاننا نرى الشاعر يعيد انتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة))⁽¹⁾.

5. ان الدراسة اخضعت البنية الشكلية لشعر الفتاك والصعاليك الى معايينة مقارنة مع بنيات شكلية للشعر العربي عامة ، وشعر الفتاك واللصوص في عصور مختلفة خاصة .

وكانت هذه الاسس تعبر عن المستويات التي نظر اليها النقاد الذين عنوا بالتناص وفي المغرب العربي خاصة ، ومنهم الدكتور مرتاض كما بيّن الباحث في الصفحات السابقة من المبحث نفسه ، أما الدكتور محمد مفتاح فقسم دراسته الى بنيات رئيسة وبنيات فرعية . وعلى الرغم من ان الدكتور عبد المطلب محمود لم يستخدم تلك المصطلحات الحديثة في دراسته الا ان اجراءاته التطبيقية أظهرت وفاءها لتلك المقولات والفرضيات والنظريات بما يؤكد امكانات وضع دراسته في حقل الدراسات التناصية .

ولتسليط الضوء على اجراءات الدكتور محمود يقتطف الباحث منها ما يأتي : ان الدراسة اعتمدت في الفصل الاول على معايينة الظروف الموضوعية والذاتية التي ادت الى ولادة هذه الزمرة الاجتماعية ، ففي الجانب الموضوعي اعتمد الدكتور عبد المطلب محمود على قضية التباين في الجانب الاقتصادي والاجتماعي والسياسي بين رؤساء القبيلة وبعض افرادها بقوله: ((وكان التباين الاجتماعي بين رؤساء القبيلة وبقية افرادها وكذلك التباين الاقتصادي بينهم من حيث درجة الغنى والفقر

(1) محمد مفتاح : استراتيجية التناص ص129.

عاملين آخرين من عوامل ظهور الصعلكة في الجزيرة العربية⁽¹⁾. اما العوامل الاخرى ، فيلخصها بالجانب الذاتي الذي يركز على فقد الاحساس بالعصبية القبلية⁽²⁾. وفي تقريره لهذه الحقيقة يضع الدكتور عبد المطلب محمود اطارا عاما للظروف النشئية لهذه الزمرة ، وهذه الظروف ستكون الباعث او الحافز الاساس لتكون الزمرة الاجتماعية وستكون العنصر المحرك للنتاج الابداعي لهم . ففي العصر الذي سبق الاسلام درس الدكتور يوسف خليف الموضوعات التي كانت أكثر تداولاً في شعر الصعاليك ووجد ان هذه الموضوعات تركز على ما يأتي : وصف المغامرات التي تمثل حرفتهم في اثناء الغزو والاغارة من اجل السلب والنهب ، وحديثهم عن ترصدهم ضحاياهم في مواقع معينة منيعة كانوا يطلقون عليها اسم (المراقب)، وحديثهم عن التوعد والتهديد بسبب البغض لخصومة او انتقاما وثأراً لصديق او من توعد صعلوك لصعلوك وما في هذا الحديث كله من تطرق الى القوة الشخصية وحديث عن اسلحة الصعاليك ووصفهم لها ، وحديث عن موضوعة الرفاق الذين يرافقونه في مغامراته ، وحديث عن فرارهم وسرعة عدوهم⁽³⁾. اما الموضوعات التي تناولها الشعراء الصعاليك والفتاك في العصر الاموي فيصفها الدكتور عبد المطلب محمود على النحو الآتي : ((فالموضوعات الأبرز في اشعار طائفة الفتاك من شعراء العصر الاموي ، ربما تبدو احيانا مترادفة مع الموضوعات التي اهتم بها وابدع في تناولها اكثر من سواها اولئك الشعراء الصعاليك (قبل الاسلام) وقد تبدو متماثلة معها من حيث السطح الخارجي لهذه الموضوعة او تلك لاسيما موضوعات التشرد والحنين الى الاهل والديار ، ولكنها تتباين معها اساسا بسبب ظروف حياة الفريقين وطبيعتها وعواملها الفكرية والاجتماعية والاقتصادية⁽⁴⁾). ويلتقي الدكتور عبد المطلب محمود في هذا الرأي مع الدكتور محمد مفتاح أيضاً الذي يرى في موضوعة تناص الشكل والمضمون انها ليست متماثلة بل مختلفة بين فريق وآخر

(1) عبد المطلب محمود : مصدر سابق - ص 23 .

(2) المصدر نفسه - ص 23

(3) يوسف خليف : الشعراء الصعاليك - ص 180

(4) عبد المطلب محمود : مصدر سابق - ص 38

وعصر وآخر وذلك لأن الشاعر يشوش على السرد التاريخي (الموضوعي) ، بادخال مؤثرات ذاتية مختلفة وبادماج اثار اخرى مستقاة من كتب الادب وغيرها⁽¹⁾.

ولو اقام الباحث مقارنة بين الرأيين لترشح ما يأتي :

1. انهما اقرا بوجود تشابهات مضمونية تؤثر في الشكل الشعري .
2. انهما اقرا بوجود مدخلات جديدة في عملية التطور التاريخي والادبي في الحياة الانسانية.
3. انهما اقرا بوجود اثر للموضوع في النصوص اللاحقة للنص السابق .

ان هذه القرائن تشير الى اعتماد الدكتور عبد المطلب محمود على التناص في قراءة اشعار اللصوص والفتاك ، ولاسيما في اقترابه من المضمون في قصائد اولئك الشعراء ، ففي موضوعة التشرد مثلاً يستعير هذين البيتين لشاعر من الفتاك هو جحر بن معاوية العكلي الذي يقول فيهما :

وإن إمراً يغزو وحجر وراءه وجوّ ولا يغزوهم لضعيف

إذا حلة ابليتها ابتعت حلة كساني بها طوع القيادِ عليف

وفي موضوعة التشرد نفسها يقول شاعر آخر هو العنبري

وحالفت الوحوش وحالفتني بقرب عهودهن وبالبعاد

وفي الحنين يقول الشاعر مالك بن الريب

دعاني الهوى من اهل اود وصحبتني بذئ الطبسين فالتفت ورائيا

اجبت الهوى لما دعاني بزفرة تقنعت منها ان ألام ردائيا

وبعد ان يحدد الدكتور عبد المطلب محمود الموضوعات الاخرى في شعر الفتاك واللصوص في جوانب (التشرد ، الخوف ، الحنين للاهل والديار ، عذابات ، السجن ، والايمان والحكمة ، الاعتداد بالنفس) ، يصل الى نتيجة مفادها انهم قلدوا من سبقهم في المضامين الشعرية ، وهذا يؤشر وجود تناص بين الموضوعات ، لكن

(1) محمد مفتاح : استراتيجية التناص - ص130

هدف الناقد لم يكن دراسة التناص بشكل مباشر لانه عوض عن هذا المفهوم بمفهومي (الابداع والاتباع) ، أي انه حاول الكشف عن صاحب السبق كما يذهب الى ذلك الاصمعي⁽¹⁾، في موضوعات الشعر والمقلدين له واصفا ما توصل اليه من استنتاجات بشأن هذا المستوى من قراءة اشعار الفتاك واللصوص بقوله : ((ان هؤلاء الشعراء ماثلوا في بعض مضامين موضوعاتهم ، من تقدمهم من الشعراء ولاسيما الشعراء الصعاليك في العصر السابق للاسلام ، ومنها موضوعتا (التشرذم والخوف) ، (والحنين الى الاهل والاحباب والديار) ، لكنهم تميزوا عن سابقيهم في المجالات الفكرية ، التي دفعت الى طرق هذه الموضوعات جميعا))⁽²⁾. بعد ذلك يدرس الدكتور عبد المطلب محمود (البنية الفنية في شعر الفتاك واللصوص) انطلاقا من الظروف المحيطة بهذه الزمرة التي سبق ذكرها ، حيث يرى ان اغلب الشعراء والفتاك في العصر الاموي تماثل حياتهم ، حياة اولئك الصعاليك في عصر ما قبل الاسلام ، لهذا كانت المقطعات تمثل النمط السائد في قصائدهم وهذه البنية الشكلية لم تأت من فراغ بل لها ما يسوغ وجودها في شعرهم ، وتقرر الدراسة ان نمط حياتهم هو الذي ادى الى شيوع ظاهرة المقطعات في شعرهم (البيت ، والبيتين) ، وهي بنية قريبة لبنية نصوص الصعاليك في عصر ما قبل الاسلام ، باستثناء بعض المطولات الموجودة في العصرين السابقين ، وفي الجانب الاتباعي كشفت الدراسة عن وجود تقارب كبير بين البحور الشعرية التي استخدمها الشعراء الصعاليك في عصر ما قبل الاسلام والعصر الاموي ، وكذلك القوافي ، أي ان البنية الايقاعية في البحور الشعرية والقوافي تكاد تكون امتدادا وتوصلا بين النص القديم والنص الاموي ، ولكن هذا لا يمنع وجود ابداع في العصر الاموي⁽³⁾، وهي مسألة خاضعة للتطورات التي شهدتها المجتمع العربي في ذلك العصر كما يذهب الى ذلك الدكتور يوسف خليف⁽⁴⁾. بعدها درس الدكتور محمود الخصائص الاسلوبية في شعر الفتاك

(1) الاصمعي : فحولة الشعراء - ص 7 .

(2) عبد المطلب محمود : مصدر سابق - ص 74

(3) عبد المطلب محمود : مصدر سابق - ص 89

(4) يوسف خليف : مصدر سابق - ص 237

على وفق الجوانب الآتية : اللغة ، الفاظها وتراكيبها وابنيتها والايقاعات الخارجية والداخلية لهذه اللغة ، وطرق استخدامها والدلالات التي تؤدي اليها طرق الاستخدام⁽¹⁾. كما تناولت الدراسة التكرارات الموضوعية والذاتية ، وفي هذا الجانب يتضح التناص ولاسيما في نسيج اللغة الداخلية والإفادة من المطالع في عصر ما قبل الاسلام ومن أمثلة هذا النمط من التناص قول الشاعر (الخطيم المحرزي) :

الا ليت شعري هل أبيتن ليلة باعلى بليّ ذي السلام وذي السدر

وهل اهبطن روض القطا غير خائف وهل اصبحن الدهر وسط بني صخر

وفي جملة (الا ليت شعري هل أبيتن ليلة) محاكاة للجمل التي تبدأ القصائد بها في عصر ما قبل الاسلام ، اما التكرار الداخلي فيتجلى في قصائد كثيرة للشعراء الفثاك ومنها الامثلة الآتية :

1. السمهري (مفردتا ، انا ، البيت)

الا ايها البيت الذي انا هاجره فلا البيت منسي ولا انا زائر

في مفردات (غراب ، بين ، بان ، اغتراب ...)

فقال غراب باغتراب من النوى وبان ببين من حبيب تحاذره

فكان اغتراب بالغراب ونية وبالبان بين بين لك طائر

وهذان النمطان من التكرارات تصنف في الدراسات النصانية بالتناص الداخلي والتناص الخارجي ، فعلى هذا الاساس درس الدكتور عبد الملك مرتاض التناص في المعلقات السبع ، ولهذا كانت التوصلات والاستنتاجات بين الدراستين متشابهة ، اذ يقول الدكتور عبد المطلب محمود في استنتاجاته ما يأتي : ((ان هذه الطائفة من الشعراء حرصت على عدم الخروج عن سياقات الاساليب التي كانت متبعة في اشعار من سبقها او من عاش في العصر الاموي وضمن مراحل الزمنية والسياسية

(1) عبد المطلب محمود : مصدر سابق - ص101

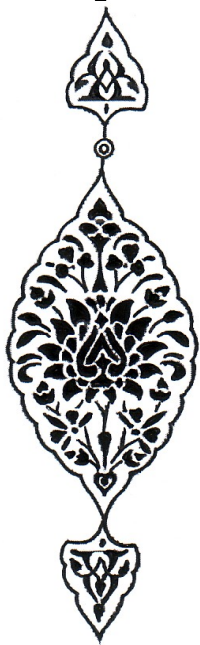
المعروفة ، مما يؤكد كونها من طوائف هذا العصر حياة وشعرا ، من دون ان يعني ذلك اغراقها في التقليدية))⁽¹⁾.

وعلى هذا الاساس يرى الباحث ان العلاقة الابرز بين المؤلف والنص والقارئ في دراسة الدكتور عبد الملك مرتاض ودراسة الدكتور عبد المطلب محمود تركز على الاسس ذاتها وانتجت الخطاطة الآتية :

مؤثرات ← مؤلف ← نص ← قارئ

(1) عبد المطلب محمود : المصدر نفسه - ص152

الْحَمْدُ



الخاتمة

تؤثر الاستنتاجات الفرعية التي خرج بها الباحث من جدلية العلاقة بين عناصر العملية الأدبية ان آلية الاشتغال غالبا ما تتخذ العلاقة السياقية إطارا لها حيث تبدأ بالمؤلف وتنتهي بالقارئ بعد المرور بالنص ، وان هذه الجدلية هي في حقيقتها ليست نتاج المذاهب والمناهج والاتجاهات النقدية التي سادت بعد منتصف القرن العشرين ، بل نتاج مستوى إدراك النقاد لها ومقدرتهم على تطبيقها وجعلها مرتكزات لعملهم بحيث يصبح هناك انسجام بين الفرضية والنظرية والتطبيق.

ولاحظ الباحث ان النقاد الذين يصرحون باتجاهاتهم ومنطلقاتهم النقدية قلة ، اذ غالبا ما تسبق الدراسات النقدية مقدمات عن النصوص ومضامينها قبل ان يطلع القارئ عليها ، وفي حالة التصريح عن المنهج النقدي فان تطبيقاته تختلف كثيرا عن منطلقاته ، وهذا الاختلاف نابع من مجموعة عوامل لعل في مقدمتها غلبة المناهج السياقية على حركة النقد الأدبي في الوطن العربي وسيادتها من حيث الكم والنوع فضلا عن يسر تناولها وارتباط بعضها بالايديولوجيات والعلوم المتاخمة للنقد الأدبي او للأدب عامة ، اما المناهج النصية فترتبط بالنص نفسه ولا تنظر الى ما هو خارجه وان عملية إدراكها ومعرفة تفاصيلها ودقائقها تتطلب الاطلاع الواسع على فرضياتها او نظرياتها وعلى الآراء التي طورتها .

فالحركة الفكرية والثقافية والأدبية في الغرب الذي أنتج هذه المناهج في تطور مستمر وهذا التطور فرض نمطين من الدراسات النصية : الاولى الإيغال في النص واستبعاد كل ما هو خارج عنه بشكل حاسم وصولا الى موت المؤلف ، والثانية محاولات الانفكاك من أسر النص والتوجه نحو مجالات اخرى غيره ، وكان لكل اتجاه مسوغاته فيما ذهب اليه .

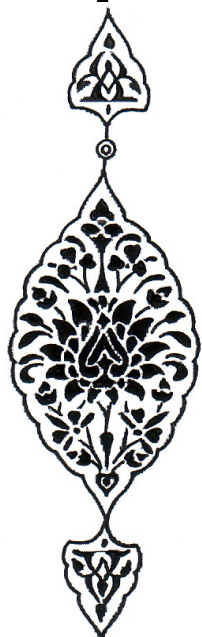
هذا ما حدث في الغرب ولكن حين انتقلت هذه المناهج الى الوطن العربي تأثر النقاد العرب بالسجلات التي كانت تدور بشأن المناهج في الغرب لكن الحركة النقدية العربية في معظم فصولها لم تكن اكثر من مستقبلة لهذه المناهج محاولة

هضمها في أحسن الأحوال ولكنها لم تستطع ان تطور فيها أو تضيف عليها ما يمكن إضافته الا في أحوال قليلة جدا .

إما مناهج القراءة أو نظريات التلقي فإنها في مضانها ما تزال فكرة سائحة لا يمكن القبض عليها بسهولة باستثناء تلك الأفكار التي تحولت فيما بعد الى مصطلحات مثل (كسر التوقع ، القارئ الضمني ، تعدد القراءات ... الخ) وهذه المصطلحات لم تتحدد بشكل شامل بحيث يمكن عدها أسسا للقراءات واطاراً نموذجياً للدخول الى عالم النص وسبر أغواره .

وعلى وفق هذه التشكيلات المنهجية كان النقد العربي اشبه بالمتأمل او المتأثر غير آبه بما ينبغي ان يضيفه أو يستخدمه من طروحات وتوصلات نظرية في تطبيقاته العملية على النص ، لذلك ظل النص العربي اقل إضاءة في مجال النقد والتحليل والمعاينة والتقويم وظلت أغلفته عصية على النفتح في كثير من الأحيان، والسبب في ذلك قصور التطبيق العملي عند بعض النقاد العرب ، وعدم اكتمال ادوات المناهج النقدية في معاينة النص بسبب ضعف استيعابها ، وهذه القضية جعلت (المؤلف) ، الأساس والمنطلق لمعظم التحليلات النقدية وتراجع النص وأهمل القارئ على الرغم من الاندفاع الكبير لمناهج النقد الحديث نحو محطاتها، ولاسيما القارئ الذي أصبح اليوم محور الدراسات والتحليلات الأدبية والنقدية .

وعلى وفق ما تقدم يجد الباحث ان حركة النقد العربي الحديثة لم تتمكن من الاشتغال بآلية منتظمة تستفيد من الطروحات النظرية وفرضيات المناهج الحديثة وأنها ما تزال تعاني من فقر الإدراك المنهجي لطروحات المفكرين والمنظرين الغربيين في هذا المجال أو ذاك ، وان تطبيقاتها لم ترتق الى مستويات تطور النصوص الإبداعية التي اتخذت أطرا واتجاهات جعلت النقد في مرتبة متأخرة عن الإبداع .



المصابير والأمرأجع

قائمة المصادر والمراجع العربية

1. إبراهيم خليل : في الأدب والنقد - منشورات رابطة الكتاب الاردنيين - عمان - 1980 .
2. إبراهيم السامرائي : لغة الشعر بين جيلين - دار الثقافة - بيروت - د.ت.
3. ابراهيم محمود خليل : النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك - دار المسيرة - عمان - 2003 .
4. ابراهيم عبد الرحمن محمد : مناهج نقد الشعر في الادب العربي الحديث - مكتبة ناشرون - لبنان - 1998 .
5. ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة - تحقيق عبد المتعال الصعيدي - المطبعة الانجلو مصرية - القاهرة - 1953 .
6. أبو القاسم محمد كرو : الشابي واثاره في الشرق - دار سراس - تونس - 1984 .
7. احمد بسام سامي : حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال اعلامه - دار دمشق للتراث - دمشق - 1978 .
8. احمد بوحسن : نظرية التلقي اشكالات وتطبيقات - الشركة المغربية للطباعة - الرباط - 2010 .
9. -: نظرية التلقي والنقد الادبي الحديث - دار افريقيا الشرق - الدار البيضاء - 1999 .
10. احمد زكي ابو شادي : ديوان الشفق الباكي - عن كتاب نظرية الشعر - تحرير محمد كامل الخطيب .
11. احمد شوقي : الشوقيات - المقدمة - من كتاب نظرية الشعر - تحرير محمد كامل الخطيب .
12. احمد عبد المعطي حجازي : كائنات مملكة الليل - دار الاداب - بيروت - 1988 .

13. احمد عوني عبد الرؤوف : الشعر العربي بين الكم والكيف - مكتبة الخانجي - القاهرة - 1976 .
14. احمد كمال زكي : النقد الادبي الحديث اصوله واتجاهاته - مكتبة ناشرون - لبنان - 1998 .
15. احمد محمد الحوفي : الغزل في الشعر الجاهلي - دار نهضة مصر - القاهرة - 1975 .
16. احمد مطلوب : معجم النقد العربي القديم - ج2 - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1986.
17. ادريس الناقوري : المصطلح المشترك - دار توبقال - المغرب - 1984 .
18. ادونيس : الاثار الكاملة - ج1 - دار العودة - بيروت - 1971 .
19. -: المجموعة الكاملة - دار المدى - ج1، ج2، ج3 - دمشق - بيروت - 1996 .
20. اسحاق رمزي : علم النفس الفرويدي اصوله وتطبيقاته - دار المعارف - بيروت - 1981 .
21. أسيمة درويش : مسار التحولات ، قراءة في شعر ادونيس - دار العودة - بيروت - 1991م .
22. الاصمعي : فحولة الشعراء - تحقيق توزي - دار الكتاب الجديد - بيروت - 1971 .
23. امل دنقل : الاعمال الكاملة - مكتبة مدبولي - القاهرة - 1985 .
24. انيس مقدسي : الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث - دار العودة - بيروت - 1963 .
25. بتول قاسم : تطور الفكر النقدي الادبي في العراق ، دراسة في ضوء المنهج الجدلي لهيجل - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 2004 .
26. بدر شاكر السياب : كنت شيوعيا - دار الجمل - بغداد - كولونيا - 2009 .
27. -: المجموعة الكاملة - دار العودة - بيروت - 1971 .

28. بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد العربي - دار العودة - بيروت - 1982 .
29. بسام قطوس : استراتيجيات القراءة التأصيل ، والاجراء النقدي - مؤسسة حمادة ، دار الكندي - الاردن - 1998 .
30. توفيق صايغ : المجموعة الشعرية الكاملة - دار رياض الريس - لندن - 1990 .
31. جمال شحيد : في البنيوية التكوينية - دراسة في منهج لوسيان غولدمان - دار ابن رشد - دمشق - 1982 .
32. جميل الملايكة : ديوان النبد - مطبعة العاني - بغداد - 1965 .
33. جميل نصيف ، داود سلوم : الادب المقارن - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1986 .
34. جميل نصيف التكريتي : المذاهب الادبية - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1990 .
35. حاتم الصكر : مواجهات الصوت القادم - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1986 .
36. حبيب مونسي : القراءة والحادثة ، مقاربة الكائن والممكن بالقراءة العربية - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2000 .
37. حسن ناظم : البنى الاسلوبية دراسة في أنشودة المطر - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - 2002 .
38. حسين جمعة : مسار النقد الادبي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1987 .
39. حسين واد : في مناهج الدراسة الادبية - دار سراس - تونس - 1982 .
40. حنفي محمود محمد : القصيدة الحديثة بين الغنائية والغموض - دار النهضة العربية - بيروت - 1981 .
41. خليل حاوي : الديوان - دار العودة - بيروت - 1974 .

42. خليل موسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر - مطبعة الجمهورية - دمشق - 1991 .
43. - : عالم محمد عمران الشعري - منشورات الدار العلمية - عمان - 2000 .
44. - : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1998 .
45. خيرة حمر العين : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1994 .
46. داود سلوم وعناد غزوان وجمال الخياط : تاريخ النقد الادبي - مطبعة جامعة بغداد - بغداد - 1986 .
47. رجاء عيد : الاداء الفني والقصيدة الجديدة - منشأة المعارف - القاهرة - 1989 .
48. - لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي الحديث - منشأة المعارف - القاهرة - 1985 .
49. ريم هلال : حركة النقد العربي الحديث في الشعر الجاهلي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1999 .
50. زاهر الجواهر : شعر المعتقلات في فلسطين 1967-1993- بيت الشعر الفلسطيني - رام الله - 1999 .
51. زكريا ابراهيم : مشكلة البنية - دار مصر للطباعة - القاهرة - 1976م .
52. سامي مهدي : الموجة الصاخبة ، شعر الستينات في العراق - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1994 .
53. سركون بولص : حامل الفانوس في ليل الذئاب - منشورات الجمل - كولونية - بغداد - 1996 .
54. سعد الدين كليب : وعي الحداثة - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1997 .
55. سعد صائب - في رحاب الادب - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1994 .

56. سعد مصلوح : الاسلوب ، دراسة لغوية احصائية - دار الفكر العربي - القاهرة - 1984 .
57. سعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية - دار المعارف - القاهرة - 1983 .
58. سليمان حسن : مضمورات النص والخطاب - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1991 .
59. سميح القاسم : شخص غير مرغوب فيه - دار العودة - بيروت - 1978 .
60. سمير سحيمي : الانواع الادبية - مؤسسة عبد الحميد شومان - عمان - 2000 .
61. سمير سعيد حجازي : مناهج النقد الادبي المعاصر بين النظرية والتطبيق - دار الافاق العربية - القاهرة - 2007 .
62. السيد ياسين : التحليل الاجتماعي للادب - دار التنوير - بيروت - د.ت.
63. شايف عكاشة : اتجاهات النقد المعاصر في مصر - دار المطبوعات الجامعية - القاهرة - 1985 .
64. شكري عزيز : في نظرية الادب - دار المنتخب العربي - بيروت - 1993 .
65. صلاح فضل : علم الاسلوب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1985 .
66. - : منهج الواقعية في الابداع الفني - دار الاداب - بيروت - 1983 .
67. طاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة - دار محمد علي الحامي للنشر - تونس - 1981 .
68. طراد الكبيسي : الاختلاف والائتلاف في جدل الاشكال والاعراف - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1994 .
69. -: شجر الغابة الحجري - وزارة الثقافة - بغداد - 1975 .
70. عابد خزندار : معنى المعنى وحقيقة الحقيقة - المكتب المصري الحديث للطباعة - القاهرة - 1995 .

71. عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم - دار الهلال - القاهرة - 1972.
72. عبد الاله تزوت : الانواع الادبية - دار افريقيا الشرق - الدار البيضاء - 1999 .
73. عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر - مؤسسة نوفل - لبنان - 1980 .
74. عبد الجبار داود البصري : الطريق الى جيكور - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 2002 .
75. عبد الرحمن العيد : الادب في الخليج - مكتبة النشاط الثقافي - الرياض - 1957 .
76. عبد الرزاق الاصفر : المذاهب الادبية - منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق - 1996 .
77. عبد الرضا علي : الاسطورة في شعر السياب - دار الرائد العربي - بيروت - 1982 .
78. عبد السلام بنعبد العالي : الادب والميتافيزيقيا في اعمال عبد الفتاح كليطو - دار افريقيا الشرق - الدار البيضاء - 2009 .
79. — : ثقافة الإذن ثقافة العين - دار توبقال - المغرب - 1986 .
80. — : الكتابة بيدين - دار افريقيا الشرق الدار البيضاء - 2008 .
81. عبد السلام المساوي : البنيات الدالة في شعر أمل دنقل - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1994 .
82. عبد السلام المسدي : الادب والخطاب - دار الكتاب الجديد المشترك - بيروت 2004 .
83. — : الاسلوبية والاسلوب : الدار العربية للكتاب - بيروت - 1982
84. — : اللسانيات واسسها المعرفية - دار الطبيعة - بيروت - 1983 .
85. عبد العزيز ابراهيم : استرداد المعنى ، دراسة في ادب الحداثة - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 2006 .

86. — : شعرية الحداثة - منشورات اتحاد الكتاب - العرب - دمشق - 1996 .
87. عبد العزيز بن عرفة : الابداع الشعري وتجربة التخوم - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1984 .
88. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك - المجلس الوطني للثقافة - الكويت - 1998 .
89. عبد القادر الغزالي : قصيدة النثر العربية - الاسس النظرية والبنىات النصية - مطبعة بركان - الرباط - 2000 .
90. عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1991 .
91. عبد الله ابراهيم : التلقي والسياقات الثقافية - دار الكتاب الجديد - بيروت 2000.
92. عبد الله ابراهيم وصالح هويدي : تحليل النصوص الشعرية ، قراءات نقدية في السرد والشعر - دار الكتاب الجديد - بيروت - 1998 .
93. عبد الله رضوان : البنى الشعرية - دراسة تطبيقية في الشعر العربي - دار المعارف - بيروت - 1988.
94. عبد الله الحامد : في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية - مطابع حنيفة - الرياض - 1402 هـ .
95. عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التفكيكية - النادي الادبي الثقافي - السعودية - 1985م .
96. عبد المطلب محمود : الابداع والاتباع في اشعار الفتاك - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2000 .
97. عبد الملك مرتاض : السبع معلمات - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1996.
98. — : النص الادبي - دار سراس - تونس - 1981 .
99. عبد المنعم حنفي : الموسوعة الفلسفية - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - 1981 .
100. عبد الوهاب البياتي : المجموعة الكاملة - دار العودة - بيروت - 1978 .

101. عدنان بن ذريل : النص والاسلوبية بين النظرية والتطبيق - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1989 .
102. - : النقد والاسلوبية بين النظرية والتطبيق - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1993 .
103. علي الجندي : قصائد موقوتة - دار العودة - بيروت - 1982 .
104. علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي - دراسة نقدية - دار الشروق - رام الله - عمان - 1997 .
105. علي جواد الطاهر : وراء الافق الادبي - المؤسسة العربية للدراسات - بيروت - 1978 .
106. - : مقدمة في النقد الادبي - المكتبة العالمية - بغداد - 1986 .
107. عمر محمد الطالب : مناهج الدراسات الادبية الحديثة - دار ناشرون - بيروت - 1998 .
108. عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب - حياته وشعره - دار العودة - بيروت - 1979 .
109. - : الرومانتيكية ومعالماها في الشعر الحديث - دار العودة - بيروت - 1978 .
110. غريب اسكندر : الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 2006 .
111. فائق مصطفى وعبد الرضا علي : في النقد الادبي - دار الكتب للطباعة - الموصل - 2000 .
112. فاضل ثامر : اللغة الثانية - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1994 .
113. فؤاد ابو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان واوروبا - دار الجليل - بيروت - 1985 .
114. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية - دار قرطبة - المغرب 1986 م .

115. فتح الله احمد سليمان : الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية - الدار الفنية للنشر والتوزيع - القاهرة - 1992 .
116. كاظم جهاد : ادونيس منتحلا - مكتبة مدبولي - القاهرة - 1992 .
117. كمال ابو ديب : في الشعرية - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت - 1987.
118. كمال ناصر : الاثار الشعرية الكاملة - دار العودة - بيروت - 1974 .
119. مازن الوعر : دراسات لسانية تطبيقية - دار طلاس - دمشق - 1989 .
120. مباركة بنت البراء - الشعر الموريتاني الحديث - 1970 - 995 : اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1998 .
121. محسن اطيمش : تحولات الشجرة - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 2006 .
122. محمد آيت العميم : المتنبي الروح القلقة والترحال الابدي - مطبعة الوراقة - مراكش - 2010 .
123. محمد بلوحي : الشعر العذري - دار الكتاب الجديد - بيروت - 1983 .
124. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنيانه وابدالاتها - المركز الثقافي العربي - بيروت ، الدار البيضاء - 1988 .
125. - : الشعر العربي المعاصر - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1989 .
126. محمد توتنجي : الاتجاهات الشعرية في بلاد الشام في العهد العثماني - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1990 .
127. محمد حسن عبد الله : مقدمة في النقد الادبي - دار البحوث العلمي - الكويت - 1988 .
128. محمد حسين الاعرجي : الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي - دار الحرية للطباعة - بغداد - 1978 .
129. محمد الخطابي : لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1991 .
130. محمد خير البقاعي : دراسات في النص - مركز الانماء الحضاري - حلب - 1998 .

131. محمد السرغيني : محاضرات في السيمياء - دار توبقال - الدار البيضاء - 1988 .
132. محمد السرور الصبان : ادب الحجاز المكتبة الحجازي - الحجاز - 1344هـ.
133. محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - 1984 .
134. محمد عزام : النص الغائب - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1992 .
135. - : النقد والدلالة - وزارة الثقافة السورية - دمشق - 1996 .
136. محمد علي مقلد : الشعر والصراع الايديولوجي - دار الكتاب الجديد - بيروت - 1998 .
137. محمد عمران : نشيد البنفسج - ديوان شعر - ودار الثقافة السورية - 1986.
138. محمد عناني : المصطلحات الادبية الحديثة - مكتبة لبنان ناشرون - بيروت - 1996 .
139. محمد عوني عبد الرؤوف : الشعر العربي بين الكم والكيف - مكتبة الخانجي - مصر - 1976 .
140. محمد غنيمي هلال : الادب المقارن - دار العودة - بيروت - د.ت .
141. - : الرومانتيكية - دار الثقافة - دار العودة - بيروت - 1953.
142. محمد ذكروب : تساؤلات امام الحداثة والواقعية في النقد العربي - منشورات الدار العلمية - بيروت - 1992 .
143. محمد راضي جعفر : الاغتراب في الشعر العرافي - اتحاد الكتاب العرب - بغداد - 1998 .
144. محمد كامل الخطيب : نظرية الشعر - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - (ج1 - 1995 - (ج2 - 1996 - (ج3 - 1997).
145. محمد الكتاني : الصراع بين القديم والجديد في الادب العربي الحديث - دار الثقافة - الدار البيضاء - 1982 .

146. محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الاسلوب في الشوقيات - المطابع الرسمية - تونس - 1981 .
147. محمد الماكري : التشكيل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي للنص - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1958 .
148. محمد مبارك : الوعي الشعري - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 2004 .
149. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص - المركز الثقافي العربي - المغرب - 1986 .
150. - : في سيمياء الشعر القديم - دار الثقافة - الدار البيضاء - 1984 .
151. محمد مفتاح الفيتوري : الاعمال الكاملة - دار العودة - بيروت - 1979 .
152. محمد مندور : الادب ومذاهبه - دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة - د.ت.
153. - : في الادب والنقد - مكتبة المعارف - بيروت - 1974 .
154. محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - 2006 .
155. محمد نديم خشفة : تأصيل النص - المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان مركز الانماء الحضاري - حلب - 1997 .
156. محمود امين العالم : في الثقافة والثورة - مطبعة نهضة مصر - القاهرة - 1961 .
157. محمود جابر عباس : رؤى الحداثة وافاق التحولات في الخطاب الادبي الاردني - منشورات امانة عمان - عمان - 2000 .
158. محمود سامي البارودي : ديوانه - المقدمة - من كتاب نظرية الشعر محمد كامل الخطيب -
159. محمود السمرة : النقد الادبي والابداع في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات بيروت 1993

160. مرشد الزبيدي : اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق - اتحاد الكتاب العربي دمشق - 1998 .
161. مصطفى خضر : النقد والخطاب - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1992.
162. مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم - منشورات الجامعة الليبية - ليبيا - د.ت .
163. مسافر احمد الصالح : عندما يسقط العراف - دار المريخ - الرياض - 1978.
164. منيف موسى : نظرية الشعر عند النقاد العرب - دار الفكر - بيروت - 1984.
165. ميغان الرويلي : قضايا نقدية ما بعد البنيوية - النادي الادبي بالرياض السورية - 1996م .
166. ميغان الرويلي وسعد اليازعي : دليل الناقد الادبي - النادي الادبي بالرياض - السعودية - 1995م .
167. ناجي علوش : المجموعة الكاملة للسياب مقدمة - دار العودة - بيروت - 1971.
168. نازك الملائكة : مأساة الحياة واغنية الانسان - ديوان شعر - دار العودة - بيروت - 1971 .
169. ناصر الحاني : المصطلح في الادب الغربي - دار المكتبة العصرية - صيدا - بيروت - 1968.
170. نزار قباني : الاعمال الكاملة - دار الاداب - بيروت - 1979 .
171. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - مكتبة الاقصى - عمان - 1976 .
172. نعيم اليافي : اطياف الوجه الواحد - اتحاد الكتاب العربي - دمشق - 1994.
173. نهلة فيصل احمد - التفاعل النصي النظرية والمنهج - مؤسسة اليمامة بالرياض - 1423هـ .
174. نور عوض : نظرية النقد الادبي الحديث - دار الامين - القاهرة - 1994م .

175. نورية صالح الرومي : الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والالتزام - مطابع دار الملاك - بيروت - 1999 .
176. هاشم اليافي : الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق - منشورات امانة عمان - عمان - 1987 .
177. وائل بركات : مفهومات في بنية النص - دار معد - دمشق - 1996 .
178. وديع فلسطين : قضايا الفكر في الادب المعاصر - دار العودة - بيروت - 1982 .
179. وليد قصاب : مناهج النقد الادبي الحديث رؤيا اسلامية - دار الفكر - دمشق - 2007 .
180. ياسين الايوبي : مذاهب الادب - الرمزية - المؤسسات الجامعية - بيروت - 1982 .
181. يمنى العيد : الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومانطيسي في لبنان - دار العودة - بيروت - 1986 .
182. - : في معرفة النص - منشورات دار الافاق الجديدة - بيروت - 1983 .
183. يوسف الخطيب : العيون الظمياء للنور - مطبعة دمشق - سوريا - 1955 .
184. يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - دار المعارف - مصر - 1959 .
185. يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي - دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجزائري - 1983 .

الترجمة

1. اديث كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو - ترجمة جابر عصفور - دار افاق عربية - بغداد - 1985 .
2. ادولفو باسكيز : البنيوية والتاريخ - ترجمة مصطفى المسناوي - دار الحداثة - بيروت - 1981 .

3. المارهلشتاين : رومان جاكوبسن او البنيوية الظاهرانية - ترجمة عبد الجليل الازدي - مطبعة النجاح الجديد - الدار البيضاء - 1999 .
4. امبرتو ايكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية - ترجمة سعيد بن كراد - المركز الثقافي العربي - بيروت - 2002 .
5. آن جفرسون وديفيد روبي : النظرية الادبية الحديثة تقديم مقارن - ترجمة سمير مسعود - منشورات وزارة الثقافة - دمشق 1992 .
- 6.
7. اورميسون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، نقلها عن الانكليزية ، فؤاد كامل جلال العشري - دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت - 1983 .
8. باساغانا : مبادئ في علم النفس الاجتماعي - ترجمة ابو عبد الله غلام عبد الله - ديوان المطبوعات - تونس - 1993 .
9. برنشدبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية - ترجمة محمود جاد الرب - الدار الفنية للنشر - الرياض - 1987 .
10. بروكلمان : تاريخ الادب العربي - ترجمة عبد الحليم النجار - دار المعارف - القاهرة - 1961 .
11. بوريس بورسوف : الواقعية اليوم وابدأ - منشورات وزارة الاعلام - بغداد - 1974 .
12. بيجريرو : الاسلوب والاسلوبية - ترجمة منذر عياشي - مركز الانماء القومي - بيروت - د . ت .
13. ترنس هوكز : البنيوية وعلم الاشارة - ترجمة مجيد الماشطة - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986 .
14. تزفيتان تودوروف : الأدب في خطر - ترجمة عبد الكبير الخطاوي - دار توبقال - المغرب - 2007 .
15. -: ميخائيل باختين - المبدأ الحوارية - دار افاق عربية - بغداد - 1981 .
16. تشارلز ساندروز بيرس وآخرون : مدخل الى السيميوطيقا - المحرران سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد - دار الياس العصرية - القاهرة - 1986 .

17. تيري ايغلتنون : مقدمة في النظرية الادبية - ترجمة باسم العلي - دار الشؤون الثقافية - بغداد 1992 .
18. جاك دريدا : الكتابة والاختلاف - ترجمة كاظم جهاد - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - 1988 .
19. جان بياجيه : البنيوية - ترجمة عارف منيمه وبشير اوبري - منشورات عويدات - بيروت 1985 .
20. جان كوهين : بنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الولي ومحمد العمري - دار توبقال المغرب - 1986 .
21. -: اللغة العليا - ترجمة احمد درويش - المجلس الاعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - 1995 .
22. جدانوف : حول تطور الفلسفة - دون مترجم - دار دمشق للطباعة - دمشق - د.ت .
23. جورج بوليتزر : اصول الفلسفة الماركسية - تعريب شعبان بركات - منشورات المكتبة العصرية - صيدا - لبنان - د . ت .
24. جورج متان : علم اللغة في القرن العشرين - ترجمة نجيب غزاوي - وزارة التعليم العالي سوريا - د . ت .
25. جوليا كريستيفا : علم النص - ترجمة فريد الزاهي - مراجعة عبد الجليل ناظم - دار توبقال - المغرب - 1991 .
26. جيرار جينيت : مدخل لجامع النص : ترجمة عبد الرحمن ايوب - دار توبقال - الدار البيضاء - 1986 .
27. جين تومكنز : دور القارئ في تشكيل النظرية الادبية - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - 1996 .
28. ديفيد بشيندر : نظرية الادب المعاصر وقراءة الشعر - ترجمة عبد المقصود عبد الكريم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1996 .
29. رامن سلون : النظرية الادبية المعاصرة : ترجمة سعيد الغانمي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - 1996 .

30. روبرت هولب : نظرية التلقي - ترجمة عز الدين اسماعيل - منشورات النادي الثقافي - جدة - 1994 .
31. روبر اسكاربيت : سوسيولوجيا الادب - ترجمة امال انطوان عرموني - دار عويدات - بيروت - 1987 .
32. روجيه غارودي : الماركسية وعلم الجمال - ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - 1975 .
33. رولان بارت : درس السيميولوجيا - ترجمة عبد السلام بنعبد العالي - دار توبقال - الدار البيضاء - 1979 .
34. رولان دالبيير : طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية - ترجمة حافظ الجمالي - المؤسسة العربية للدراسات - بيروت - 1984 .
35. رومان جاكوبسن : قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - 1988 .
36. ريشارد فندليتر : المؤلف المؤلف - ترجمة حارث المطلبي - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1989 .
37. س رافيتتدران : البنيوية والتفكيك - ترجمة خالدة حامد - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 2002 .
38. ستانلي هايمن : النقد الادبي ومدارسه الحديثة - ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم - دار الثقافة - بيروت - 1978 .
39. سيغموند فرويد : التحليل النفسي والفن - ترجمة سمير كرم - دار الطليعة - بيروت - 1979 .
40. سيغموند فرويد : مدخل للتحليل النفسي - ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت - 1981 .
41. الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الغزل العذري - ترجمة مصطفى المسناوي - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - 1987 .
42. عبد الفتاح كليطو : الكتابة والتاريخ - ترجمة عبد السلام بنعبد العالي - دار الثقافة - الدار البيضاء - 2002 .

43. غراهام هاف : الاسلوب والاسلوبية - ترجمة كاظم سعد الدين - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1985 .
44. ف. الفين ومكسيم غوركي : الواقعية الاشتراكية في الادب والفن - ترجمة محمد مستجير مصطفى - دار الفارابي - بيروت - 1974 .
45. فردينان دي سوسير : علم اللغة العام - ترجمة يوثيل عزيز - مراجعة مالك المطلبي - دار آفاق عربية - بغداد - 1985 .
46. فنسنت - ب - ليتش : النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات الى الثمانينيات - ترجمة محمد يحيى - تقديم ماهر شفيق - المجلس الاعلى للثقافة - 2000م .
47. كارولوني وفيللو : تطور النقد الادبي في العصر الحديث - ترجمة جورج سعيد - دار مكتبة الحياة - بيروت - د.ت .
48. كلود ليفي شتراوس : الاسطورة والمعنى - ترجمة وتقديم شاكر عبد الحميد - مراجعة عزيز حمزة - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1986 .
49. كير ايلام : سيمياء المسرح والدراما - ترجمة رثيف كرم - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1992 .
50. لانسون : منهج البحث في الادب - ترجمة محمد مندور - دار نهضة مصر - القاهرة - 1974 .
51. لوسيان غولدمان : العلوم الانسانية والفلسفة - ترجمة يوسف انطكي - المجلس الاعلى للثقافة - المجلس القومي للترجمة - 1996 .
52. لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الادبي - ترجمة محمد سبيلا - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت - 1984 .
53. ليون تروتسكي : الادب والثورة - ترجمة جورج طرابلسي - دار الطليعة - بيروت - 1975 .
54. مارسلو داسكال : الاتجاهات السيميولوجيا المعاصرة - ترجمة حميد الحميداني وآخرون - دار افريقيا الشرق - الدار البيضاء - ب.ت.
55. موريس نادون : تاريخ السريالية - ترجمة نتيجة الحلاق - وزارة الثقافة - دمشق - 1994 .

56. نصوص الشكلايين الروس : نظرية المنهج الشكلي - ترجمة ابراهيم الخطيب - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت - 1982 .
57. هنريش بليث - البلاغة والاسلوبية - ترجمة محمد العمري - مطبعة فضالة الدار البيضاء - 1989 .
58. ولفغانغ ايزر : فعل القراءة - ترجمة حميد الحميداني - دار افريقيا الشرق - الدار البيضاء - 1996 .
59. القارئ الضمني - ترجمة هناء خليف غني - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 2008 .
60. ويلبر سكوت : خمسة مداخل الى النقد الادبي - ترجمة عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي - دار الرشيد - بغداد - 1981 .
61. يوري لوتمان : تحليل النص الشعري - ترجمة محمد فتوح - النادي الادبي الثقافي - جدة - 1999 .

الدوريات

1. ادريس الناقوري : دفاعاً عن المنهج الاجتماعي - مجلة الثقافة الجديدة - العدد 9 - السنة الثالثة - الدار البيضاء - 1978 .
2. — : علامات في الثقافة المغربية - مجلة آفاق - العدد 7 - مارس - الدار البيضاء - 1981 .
3. ادونيس : في الشعرية - مجلة الكرمل - العدد 3 - قبرص - 1981 .
4. انزود ايش : التلقي الادبي - ترجمة محمد برادة - مجلة دراسات سيميائية - الرباط - العدد 6 - 1992 .
5. جان ستاروبنسكي : نحو جمالية التلقي - ترجمة محمد العمري - مجلة دراسات سيميائية - العدد 6 - الدار البيضاء - 1992 .
6. دوبيازي : نظرية التناسية - ترجمة الرحوتي عبد الرحيم - مجلة علامات - العدد 1 - الرباط - 1996 .

7. صبري حافظ : التناسل وإشارات العمل الأدبي - مجلة عيون - الدار البيضاء - العدد 15 - 1998 .
8. عدنان بن ذريل : الأسلوبية - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد 25 - بيروت - 1982 .
9. فريال جبور : شعر الخير ، مجلة فصول - العدد 1 - القاهرة - 1997 .
10. مجلة مواقف : آية الجيم - العدد 59 - بيروت - 1989 .
11. ميكائيل ريفاتير : محاولات في الأسلوبية الهيكلية - ترجمة دولاس - تقديم عبد السلام المسدي - حوليات الجامعة التونسية الطابع الرسمية تونس عدد (10) سنة 1993 .
12. يوسف إسكندر : ثنائية النص والخطاب ، قراءة نشوئية بإطار معرفي - مجلة الآداب - العدد 81 - لسنة 2008 .

أبحاث المؤتمرات

1. خلدون الشمعة : الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين - مهرجان المربد التاسع - بغداد - 1989 .



Epilogue

Secondary deductions that the researcher came out with show dialectic relations between artistic elements of work mechanism usually take context relation as their frame, that begins usually with author and ends with reader; after passing through the text, and this dialectic is in fact is not a result of schools of criticism and tendencies that reign during the second half of the 20th century, but were an out spring of critics' realization of it as well as their ability to implement them to become base in their work to reach harmony between assumption and theory. The researcher noticed that critics, who make their stances known, are few because most critical studies are preceded with introductions about texts and contents before reader gets to confront them; and when the critical method was declared their application differs much from their base; such a difference is caused by number of factors, mainly the triumph of sequential methods over criticism in Arab World, quantitative and qualitative, In addition it became easy to get them as well as their connection with some ideologies and sciences close to cultural criticism, but the textual methods are attached to texts itself without looking back at them that require wide knowledge about their assumptions and theories as well as the opinions that developed them.

Western theologies and cultures that resulted from such approaches are continuously developing causing two types of studies; the first is to go deep into the text leaving out whatever outside it until the writer's death, while the second is an attempt to be released from the text and go toward other fields; each has its pros and cons, and this what has happened in the west but when methods came to the Arab World, writers became influenced by such western methods making Arab criticism more than just a receiver to such methods and remained less developed criticism and analyses, except for a very narrow cases. Such terms did not become comprehensive in criticism; the reason is lack of practical



application by some Arab critics, that made authors the base for most critical analyses while the text was neglected as well as the reader, regardless of the big charge of modern criticism's methods toward their bases, especially the reader who today became the center of studies and criticism analysis.

Based on the forgoing, the researcher finds that the movement of modern Arab criticism could not work according to a well defined mechanism that can benefits from theoretical modern methods and still suffers from lack of western ways in such fields that their applications could not meet the level of advanced text that adopts frames and directions putting criticism in a retarded creativity level.

Ministry of Higher Education and Scientific Research
Baghdad University

Auther , Text and Reader in Modern Criticizm of Arabic Poetry

A thesis submitted by

Abdulqader Jabbar Taha

To the council of the college of arts in
Baghdad University

In A Partial Fulfillment of the
Requiremients of Doctoral Degree in Arabic
Language and its Literature

Supervised by

Prof. Dr. Felaieh Karim Al-Rekabi

1431 AH

2010 AD