النظريّة النقديّة
والتداخل المنهجيّ

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2639)

نرجس، خلف داوود

النظرية النقدية والتداخل المنهجي: مناهج نقد الشعر في مجلة عمان/ نرجس خلف داوود

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.إ: (2013/7/2639).

الواصفات:/ النقد الأدبي//

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-36-5

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلـــوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com

النظريّة النقديّة والتداخل المنهجيّ

ـ مناهج نقّد الشعر في مجلة ((عمّان)) ـ

الدكتورة

نرجس خلف أسعد داوود

الطبعة الأولى

2014 م – 1434 هـ

الإِهْـــــداء

أُهدي ثمرةَ جهدي هذا.....

إلى والدَيَّ.... تحقيقاً لحلمٍ طالما تمنوه أنْ يكونَ حقيقة..

إلى شمس حياتي.. (زوجي محمد) شكراً وإجلالاً....

إلى من رافقوني بالدُعاءِ... إخوتي وأخواتي..

إلى قمرَيّ حياتي.. ولدَيّ (عبيدة وعبد الرحمن)..

لعلي أعوض بعضاً من تقصيري معهما..

الفهرس

المقدمة 11
التمهيد 19
أولاً: المنهج 19
- المنهج لغة 19
- المنهج اصطلاحاً 20
ثانياً – المنهجية 22
ثالثاً: النقد المنهجي العربي الحديث 24
مدخل: إضاءة 24
المنهج البنيوي 26
نظريات القراءة والتلقي 31
رابعاً: المجلات الموازية لمجلة عمان 35
مدخل 35
مجلة الآداب (البيروتية) 36
مجلة شعر (اللبنانية) 37
مجلة الأقلام (العراقية) 39
مكانة مجلة عمان الثقافية 42

الفصل الأول

المنهج البنيوي

مدخل 47
مدرسة جنيف 49
المدرسة الشكلية الروسية 51
مدرسة براغ 52
مدرسة كوبنهاجن 53
المدرسة البنيوية الأمريكية 54
المدرسة البنيوية الفرنسية 56
التطبيق 58
مقالات إبراهيم خليل 59
مقالات طراد الكبيسي 72
مقالات عبد السلام المساوي 81
مقالات مقداد رحيم 88

مقالات فاروق مغربي 94
مقالات هايل محمد الطالب 97
مقالات مصطفى الكيلاني 100
مقالات محمد صابر عبيد 105

الفصل الثاني

نظريات القراءة والتلقي

مدخل 113
مدرسة كونستانس الألمانية 115
هانز روبرت ياوس 116
فولفغانغ إيزر 117
أنواع القراءة 120
1- القراءة الأولى (القراءة الساذجة) 120
1- القراءة الثانية (المركبة) 120
أنواع القراء 122
1-القارئ الأعلى 123
2-القارئ المخبر 123
3- القارئ المقصود 123
4- القارئ الضمني 124
أفق التوقع 124
طاقة اللعب في القراءة 126
التطبيق: مقالات محمد صابر عبيد 128
مقالات مصطفى الكيلاني 149
مقالات عبد السلام المساوي 163
مقالات أخرى 171

الفصل الثالث

مناهج أخرى

1- المنهج التكاملي 183
مدخل 183
التطبيق: ويشمل مقالات النقاد 188
2-المنهج النفسي 200
- مدخل 201

- التطبيق: ويشمل مقالات النقاد 204
3- المنهج الاجتماعي..... 211
- مدخل 211
- نظريتا الانعكاس والأيديولوجيا..... 212
-التطبيق: ويشمل مقالة مصطفى الكيلاني 214
المصادر والمراجع..... 221

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على خير خلق الله، سيد المرسلين وخاتم النبيين حبيبنا مُحَمَّد بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين...

أما بعد:

فقد نال موضوع النقد الأدبي للأعمال الأدبية (الشعرية والنثرية) على حد سواء اهتماماً واسعاً من النقاد والدارسين، إذ نجد على رفوف المكتبات العامة والخاصة كماً هائلاً من الدراسات النقدية التي تناولت جوانب مختلفة من الأعمال الأدبية، إلا أن ما أثار فضولنا واهتمامنا قلة الدراسات النقدية التي تناولت الأعمال النقدية بالقراءة والكشف عن الطريقة أو المنهج الذي يتبعه الناقد في قراءته للأعمال الأدبية، فكثير من الدراسات سواء الأكاديمية منها، أم غير الأكاديمية، تفتقد قراءة نقد نقدية للأعمال النقدية يتتبع فيها الناقد المنهج المتبع في الدراسة ومدى تمكن النقاد من أدواتهم النقدية، ومدى تطبيقهم لقواعد وأسس المنهج، وملاءمته للعمل الأدبي.

إن دراستنا (مناهج نقد الشعر في مجلة عمان) تصبُّ في مجرى المناهج النقدية ونقد النقد، وكلاهما من الموضوعات الحديثة على الساحة النقدية، فهذه الجدة في الموضوع أظهرت أمامنا صعوبات كثيرة لعل أبرزها قلة المصادر التي تهتم بالمناهج النقدية ونقد النقد في مكتباتنا، الأمر الذي اضطرنا إلى جلب الكثير من مصادر الدراسة من خارج القطر، فضلاً عن أن كثرة النقاد المسهمين في مجلة عمان وكثرة أعداد المجلة الذي تجاوز المائة والستين عدداً، وتنوعها بين نقد الشعر ونقد الرواية والقصة والمسرح والفنون التشكيلية ونقد النقد، وضعنا أمام مهمة جمع المقالات واستخلاصها خاصة بنقد الشعر، ووضع صيغة عمل من أجل الكشف عن المنهج المتبع عند النقاد موضوع الدراسة.

لقد اعتمدنا معياراً كمياً لاختيار عينة الدراسة تقوم على أن يكون لكل ناقد ما لا يقل عن أربعِ مقالات نقدية منشورة في المجلة، وبهذا فقد تم استبعاد الكثير من

النقاد ممن شارك بأقل من أربع مقالات نقدية، وذلك حتى يتضح لنا المنهج الذي يتبعه الناقد ولا تلتبس علينا الدراسة بكثرة المقالات وتشتت المناهج واختلافها، مما يعكس خللاً وضعفاً في وحدة الموضوع.

ونحن، إذ نقول بقلة الدراسات النقدية في مجال (نقد النقد)، وهو ما شكل عائقاً لنا في بداية بحثنا، إلا أننا لا ننكر وجود دراسات نقدية توجهت نحو تطبيق قراءة (نقد نقدية) على الأعمال النقدية، منها ما توجه نحو دراسة كتاب نقدي، أو مجموعة كتب نقدية للبحث عن مجموعة من المناهج المتبعة، ومنها ما تناول المقالات والدراسات النقدية المنشورة في الصحف والمجلات، ويعد كتاب (نقد النقد) لتودوروف، من أهم الأعمال النقدية في مجال (نقد النقد)، ولعل مصطلح " نقد النقد " استوحاه النقاد من عنوان كتاب تودوروف.

يهتم تودوروف في كتابه بالمسائل والقضايا النقدية والثقافية والفكرية، ويناقشها ويدعو القارئ إلى الحوار معها. فهو يسعى إلى التعرف على الأفكار الأدبية والنقدية في القرن العشرين، وتمييز الأصلح والأصح فيها، وتحليل التيارات الإيديولوجية وتحديد الأسلم والأثبت منها، معرفاً بمجموعة من النقاد والكتاب الأوربيين بدءً من الشكلانيين الروس مروراً بسارتر وبلانشو وبارت وباختين ونورثروب فراي.....

أما في ما يخص الجهد التأليف في النقد العربي في مجال نقد النقد فقد صدرت مجموعة من المؤلفات اتخذت من نقد النقد أساساً لها، إذ بحث هؤلاء تحديداً المناهج النقدية التي اتبعها النقاد في قراءاتهم الأعمال الأدبية، منها على سبيل المثال لا الحصر: (تحليل الخطاب الأدبي...على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة في نقد النقد) لمحمد عزام الصادر عن اتحاد الكتاب العرب عام 2003، إذ قرأ مجموعة من المؤلفات النقدية العربية التي اعتمد مؤلفوها على التحليل البنيوي الشكلي بشقيه التنظيري والتطبيقي، شاملاً الخطاب الشعري والخطاب السردي على حد سواء، بعد أن عرض للمستوى التنظيري العربي للبنيوية الشكلية. أما القسم الثاني للكتاب فاتبع

الخطوات ذاتها مع منهج التحليل البنيوي التكويني والكتاب بمجمله ينهض على التلخيص والعرض والجمع ومن هنا تأتي فائدته.

أما كتاب د. سمير حجازي (مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر)، فقد حاول فيه ألقاء الضوء على المناهج النقدية المعاصرة، وتقديم تطبيقات على نصوص أدبية عربية، فضلاً عن دراسة وتحليل نماذج من تطبيقات نقدية لعدد من النقاد والباحثين العرب والمناهج التي تناولها الناقد هي (البنيوي، والتفكيكي، والنفسي، والشكلي، والاجتماعي، والتاريخي)، وقيامه بوضع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية مساهمة منه في لإزالة الغموض عن بعض المصطلحات الأدبية والنقدية عن القارئ العربي. وصدر كتاب (الخطاب النقدي حول السياب) لـ د. جاسم حسين سلطان الخالدي، الذي تناول فيه أهم المؤلفات النقدية التي تناولت شعر السياب والكشف عن المناهج التي اعتمدها النقاد في قراءاتهم لشعر السياب. و(مناهج نقد الرواية الأردنية) لـ د. المثنى مد الله العساسفة مؤكداً على ثلاثة مناهج هي (المنهج التاريخي، والاجتماعي – الواقعية الاشتراكية -، و المنهج النصي).

أما في مجال دراسة المناهج النقدية في الصحف والمجلات، فتعد دراسة د. مرشد الزبيدي (اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق – دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين 1958 – 1990) الصادر عام 1999 عن اتحاد الكتاب العرب، من أبرز المؤلفات في هذا المجال وإن سبقته تجارب ومحاولات أخرى أشار إليها الباحث في مقدمة الكتاب، إذ انصب اهتمام الناقد في اتجاهين: الأول التنظير والثاني التطبيق، حيث قام بالتنظير للمناهج النقدية ثم التنظير للمفاهيم النقدية كـ (الأجيال الشعرية، والحداثة، وقصيدة النثر والشعرية، واللغة). أما الجانب التطبيقي فاشتمل على قراءة الناقد للمقالات المنشورة في الصحافة العراقية، التي كانت تتجه باتجاهين: الأول: الاتجاهات السياقية في النقد، والثاني الاتجاهات النصية في النقد.

أما دراستنا الموسومة (مناهج نقد الشعر في مجلة عمان)، فقد سعينا فيها إلى تتبع أبرز المناهج النقدية التي اعتمدها النقاد العرب المشاركون في النشر في مجلة عمان، والوقوف على الصيغ التي تم فيها تطبيق هذه المناهج، ومدى النجاح في فهم واستيعاب نقادنا للمناهج القادمة من الآخر (الغرب)، وكيفية تطويعها لخدمة نصوصنا الأدبية العربية.

ونحن إذ اخترنا أن تكون دراستنا لمناهج نقد الشعر في مجلة عمان تحديداً، فذلك يعود إلى أسباب عدة أهمها:

- احتضان المجلة لعدد كبير من النقاد العرب الذين يملكون تجارب نقدية واسعة على الساحة النقدية، مما يؤدي إلى تنوع تلك التجارب وغناها واختلاف أوجه تناول المنهج الواحد باختلاف النقاد وخبراتهم.
- اهتمام المجلة في مجال الأدب الحديث مما يعطي للنقاد مساحة أكبر في استخدام كل ما هو جديد على الساحة الأدبية والنقدية من المناهج النقدية.
- غالبية النقاد الذين ينشرون في المجلة متخصصون في مجال الأدب والنقد الحديث.
- انتظام صدور المجلة.

اعتمدت دراستنا على المناهج الحداثية بشكل رئيس، إذ قمنا بتقسيم الأطروحة إلى تمهيد وثلاثة فصول. انقسم التمهيد على مباحث ثلاثة، درسنا في الأول المنهج والمنهجية معرفين بكلا المصطلحين، ثم قمنا بإلقاء الضوء على النقد المنهجي العربي مركزين القول على المنهج البنيوي ونظريات القراءة والتلقي.

أما المبحث الثاني فتناولنا فيه تجربة المجلات الأدبية الموازية لمجلة عمان متمثلة بمجلة الآداب (البيروتية)، ومجلة شعر (اللبنانية)، ومجلة الأقلام (العراقية)، مبرزين بعد ذلك مكانة مجلة عمان الثقافية بين تلك المجلات.

أما الكتاب فانقسم على ثلاثة فصول: تناولنا في الفصل الأول المنهج البنيوي، وقد انقسم على قسمين، القسم الأول هو الجانب التنظيري حيث عرضنا لأهم

المدارس البنيوية ملخصين القول بأهم روادها وآرائهم البنيوية، ثم انتقلنا في القسم الثاني إلى الجانب التطبيقي، حيث تناولنا المقالات النقدية التي اعتمدت المنهج البنيوي منهجاً لها في قراءة الأعمال الشعرية.

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه نظريات القراءة والتلقي، وكذلك انقسم الفصل الثاني على قسمين، تناولنا في القسم الأول منه الجانب التنظيري للنظرية، والتعريف بأهم روادها وآرائهم النقدية، ثم تناولنا في القسم الثاني الجانب التطبيقي، حيث قراءنا المقالات النقدية التي اتخذت من نظريات القراءة والتلقي منهجاً لها.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان (مناهج أخرى)، إذ وجدنا أن قسماً من نقادنا الذين اعتمدناهم في البحث قد تناولوا مناهج أخرى عدا المنهج البنيوي ونظريات القراءة والتلقي، وكان أبرزها ما عرف المنهج التكاملي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي. وقد قمنا بالتعريف بالمناهج آنفة الذكر، ثم تناولنا المقالات النقدية التي اعتمدت تلك المناهج في الجانب التطبيقي بالقراءة والبحث. وانتهت الدراسة بخاتمة ضمت أهم النتائج التي توصلنا إليها.

ختاماً، فإن هذا الكتاب ما كان له أن يرى النور لولا الجهد الطيب والتوجيه الصائب الذي غمرني به أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد، الذي اقترح الموضوع، وأفادني وأعانني كثيراً من خلال توفيره العديد من مصادر الأطروحة، فضلاً عن توفيره أعداد المجلة الصادرة قبل الشروع في الموضوع، التي لم استطع الحصول عليها حتى من إدارة المجلة ذاتها لعدم توافر جميع أعداد المجلة في أرشيفهم الخاص. كما أشكر له صبره الجميل معي وقراءته المتأنية وتوجيهاته الصائبة لي، فجزاه الله عني وعن جميع طلاب العلم ممن تتلمذ على يديه خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر لزميلاتي وزملائي التدريسيين في قسم اللغة العربية الذين أعانوني في توفير بعضٍ من مصادر الأطروحة. كما أتوجه بالشكر والامتنان إلى قسم اللغة العربية في كلية التربية جامعة الموصل الذين أعانوني ومدوا يد العون

والمساعدة، وفتحوا لي أبواب مكتباتهم الخاصة وأفادوني ببعض مصادر الأطروحة، وآخرين كانوا سنداً وعوناً فلهم جميعاً خالص الشكر والعرفان ومن الله الجزاء والثواب.

وأخيراً فأن ما تقدمت به لا يعدو أن يكون إلا جهداً متواضعاً ومحاولة مني في خوض غمار البحث والتقصي في مجال المناهج النقدية ونقد النقد، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي ويكفيني شرف المحاولة والبحث والاستزادة من العلم، كما يكفيني أن أكون قد فتحت الأبواب مشرعةً ما وسعني ذلك لمن يريد أن يخوض غمار التجربة ويقدم ما لم استطع تقديمه..... ومن الله التوفيق.

التَمْهِيد

- أولاً : المنهج
- المنهج لغةً
- المنهج اصطلاحاً
- المنهجية.
- ثانياً : النقد المنهجي العربي
- مدخل :
- المنهج البنيوي
- نظريات القراءة والتلقي.
- المنهج التكاملي.
- ثالثاً : المجلات الموازية لمجلة عمان.
- مدخل :
- مجلة الآداب (البيروتية).
- مجلة شعر (اللبنانية).
- مجلة الأقلام (العراقية).
- مكانة مجلة عمان الثقافية.

التَمْهِيد

أولاً: المنهج:

المنهجُ لغةً:

المنهجُ: ((من نهج: طريقٌ نَهِجٌ بينٌ واضحٌ، وهو النَهجُ. والجمع نهجاتٌ ونُهُجٌ ونهوجٌ.... وطريقٌ نَهِجةٌ، وسيلٌ مُنهَج، كنهج ومَنهَجَ الطريقَ وضحهُ، والمنهاجُ كالمنهج، وفي التنزيل:

﴿ لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا ﴾ [1] ، وفي حديث العباس: ((لم يمت رسول الله حتى تركّكم على طريقٍ ناهجة)) [2]، أي واضحة بينة، ونهجتُ الطريق أبنتهُ وأوضحتهُ. وفلان يستنهجُ سبيل فلان، أي يسلك مسلكه، والنهج الطريق المستقيم، ونَهُجَ الأمرُ إذا وضح)) [3].

والمنهاج: ((الطريق الواضح، والخطة المرسومة، ومنه منهاج الدراسة ومنهاج التعليم.... ومنه الناهج، يقال طريق ناهج واضح بين، وطريقٌ ناهجة واضحة بينة)) [4].

وهكذا نجد أن جميع المعاجم اللغوية تتفق على أن المنهج هو: الطريق الواضح، أو الطريقة البينة، أو الطريق المسلوك، أي كل ما هو واضح ومستقيم وبين.

---

(1) سورة المائدة / آية 48.

(2) غريب الحديث للخطابي، أحمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي أبو سليمان (ت 388 هـ)، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، جامعة أم القرى، مكة / 2: 241. وينظر: الفائق، محمود بن عمر الزمخشري (ت 538 هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي – و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان، ط 2، د.ت / 4:35.

(3) لسان العرب، العلامة محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (630 – 711 هـ)، طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من الأساتذة المتخصصين، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ، 2003 م / 8: 714.

(4) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى – احمد الزيات – حامد عبد القادر – محمد النجار، تحقيق: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، الإسكندرية، د.ت /2: 957.

المنهج اصطلاحاً:

للمنهج استعمالاتٌ عدة في جميع العلوم الإنسانية والميادين العلمية، فلا غنى لأي باحثٍ عن معرفة المنهج واستخدامه، إذ لا يمكن لأي عمل أن ينجز من دون خطة عمل مرسومة، فالمنهج بأبسط صورة: هو عبارة عن خطة مرسومة لمجموعة من الأهداف المراد تحقيقها عن طريق وضع مجموعة من الخطوات والأسس والفرضيات التي يضعها الباحث في سبيل الوصول الى نتائج دقيقة، ليبرهن عليها عن طريق الممارسة والإجراء.

هناك الكثير ممن قدم تعاريفَ متعددة للمنهج، فمنهم من يرى أن المقصود عادة بالمنهج ((سلسلة من العمليات المبرمجة، التي تهدف الى الحصول على نتيجة، مطابقة لمقتضيات النظرية))[1].

يرى البعض أيضاً أن المنهج هو: ((مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الأداتية المتضافرة التي تتسم بالاتساق فيما بينها، وتخص ميداناً من ميادين المعرفة.... ويتضح هذا النسق بكونه يمثل الموقف من الآخر، أو من شبكة التطورات المعرفية الجاهزة ذات الامتدادات المختلفة))[2].

لو تمعنا في التوصيفات الاصطلاحية السابقة الذكر لوجدنا أن أغلبها عام، يصب في المجال العلمي، أو خطط الدراسات التربوية والنفسية، وذلك أن المنهج طريقة أو خطة لابد منها في جميع الاختصاصات.

أما في مجال النقد الأدبي فقد تعددت المصطلحات واختلفت باختلاف الدارسين والباحثين والنقاد، وتعددت بتعدد المناهج النقدية واختلافها.

فالمنهج عند بعضهم ((مجموعة من المفاهيم والتصورات والأدوات، والخطوات الإجرائية في تحليل النص)) [1].

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – سُوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985 / 223.

(2) نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1999/ 9.

ونقترب أكثر من المنهج النقدي فنجده عند آخر هو ((تلك الطريقة التي يتبعها الناقد في قراءة العمل الإبداعي والفني، قصد استكناه دلالته وبنياته الجمالية والتشكيلية، ويعتمد المنهج النقدي على التصور النظري والتحليل النصي والتطبيقي)) (2).

وبعد هذا وذاك نجد أن المنهج في سياق هذه الرؤية هو: مجموعة من الأسس والثوابت التي يعتمدها النقاد والباحثون في مجال النقد الأدبي، للولوج إلى أعماق النص الأدبي، وقراءة ما بين السطور، والحفر والتنقيب في مناجم الإبداع لتفكيك تلك العلائق التي تربط نسيج النص بعضه ببعض. ولعله تلك العصا السحرية التي بوساطتها يستطيع الناقد أو الباحث فك رموز وشفرات النص الأدبي شعرياً كان أم نثرياً.

فالنص الأدبي أشبه ما يكون بالمجرة التي تضم عدداً هائلاً من النجوم والكواكب، التي لا يستطيع تحليل نظمها أو اكتشافها إلا من امتلك إمكانات عقلية وفكرية ونفسية وفنية وأداتية ومعرفية متكاتفة فيما بينها، للوصول إلى أسرارها وخفاياها، بمعنى ((أن النص الأدبي عالم سحري منغلق على كنوزه اللغوية والتصويرية والدلالية وعلى حقائقه الفنية والفكرية والإنسانية، ومفتاحه السحري كذلك أو أحد مفاتيحه التي تقربنا منه وتكشف لنا عن بعض جوانبه على الأقل، هو المنهج الذي يقدم فهماً معيناً للعملية الإبداعية ولكيفية تبلور النص الأدبي وانبنائه ومن ثم يعطي قدرة على تفكيك رموزه وسبر حقائقه أي على قراءته ومقاربته))[1]. وهذه القراءات والمقاربات تختلف باختلاف المناهج، فكل منهج يبحث عن الجانب الذي يعنيه، ولكن جميع المناهج لا تخرج عن معاينة ورصد أحد ثلاثة أركان في

---

(1) اتجاهات التأويل النقدي... من المكتوب الى المكبوت، محمد عزام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2008 / 11.

(2) لمحة عن النقد العربي ومناهجه، جميل حمداوي، شبكة الإنترنيت، file:\\ G saif \ news.htm.

(1) إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر... البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، د. محمد خرماش، مطبعة آنفو – برانت، فاس، ط1، 2001 / 214 – 215.

العملية النقدية (المؤلف – النص – القارئ)، أو كما يسميها ياكبسون (المرسل - الرسالة ـ المرسَل إليه).

ثانياً: المنهجية

تعد مسألة المنهج من المسائل المهمة في جميع العلوم، ومنها العلوم الإنسانية، وكما بينا بأن المنهج: هو الطريقة أو الخطة المتبعة في تطبيق ودراسة موضوع ما، وعليه فالمنهج هو المستوى الأول. أما المستوى الثاني فهو المنهجية، والمنهجية: ((علمٌ قائمٌ بذاته، يأخذ الطرائق المتبعة في دراسة الآداب والتاريخ والاقتصاد وعلم النفس... لينظر في أسسها العامة المنهجية دراسة استقرائية تصنيفية مبنية على المقارنة))[2]. فالمنهجية هي الصفة الإجرائية للمنهج، أي تحويل الرؤية عبر أدوات المنهج إلى واقع إجرائي لرصد الظاهرة ومعاينتها وتحليلها، وهو ما تعتمده العلوم الإنسانية عامة والنقد الأدبي خاصة.

معروف أن لكل منهج أسسه وقواعده التي تنتظم فيما بينها لتشكل الصيغة النهائية له، ولكن يبقى المنهج أو النظرية مجرد حبر على ورق، قواعد جامدة ما لم يحركها فكر الناقد أو الباحث الذي يقتحم منطقة النظرية، متسلحاً برصيد هائل من المعرفة والثقافة والخبرة. فضلاً عن عقل مُحَلِل ومُرَكب، يستطيع أن يبحث في دقائق النظرية ليصل إلى قلبها النابض، الذي من خلاله يتمكن من تحريك النظرية على جسد النص الأدبي بانسيابية وشفافية، فالناقد المبدع هو الذي يستشعر النص الأدبي ويتحسسه ككائن حي يستشعر به جسداً وعقلاً وعاطفة وإحساساً.

حينها سيتحول النص الأدبي من كيان جامد يسترخي نائماً على الورق إلى كيان محسوس مؤنسن يؤدي دوراً إنسانياً وحضارياً متبادلاً وفاعلاً مع القارئ.

هنا تظهر حياة النص وجماليته وشاعريته، إذ يمتاز الناقد المبدع من غيره من دارسي النقد أو البعض من ناقلي النظريات والمناهج النقدية نقلاً حرفياً من دون

(2) المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، عبد الله العروي وآخرون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986/9.

وعي، لما تحتويه منطقة النظرية من تضاريس مختلفة قد تخدع الكثير من المتسللين إليها.

ذلك أن منطقة النظرية تحتل مركز العملية النقدية، فمنطقة النظرية، ((منطقة ضرورية ومركزية وفعالة في العملية النقدية، لكنها ليست تلك النظرية التي تبقى محتفلة برماديتها وبياسها وتجريديتها، بل النظرية القابلة لأن تتكشف عن حياة بوسعها أن ترفد الفعاليات النقدية بمزيد من الرصانة والدقة والحرفية المستندة الى نظم وتقاليد ومعايير تعمل على إنتاج دينامية خلاقة للنص النقدي)) [1].

لذلك عندما يدخل الناقد منطقة النظرية باحثاً في مساحاتها الواسعة متسلحاً بآليات وتقانات معرفية تمكنه من فهم واستيعاب أسسها وقواعدها، فإنه يستطيع إنشاء نص مبدع على النص الأدبي شعرياً كان أم نثرياً.

إن تنوع المنابع المعرفية للناقد وانفتاحه على اتجاهات نقدية متعددة تساعد في تعدد القراءات للنص الواحد، هنا تمتاز منهجية كل ناقد حتى إن كان المنهج المطبق على النص ذاته منهجاً واحداً، فأسلوب كل ناقد يعطي للنص معنىً جديداً.

المنهجية إذاً: هي الكيفية أو الطريقة التي يتبناها الناقد لتحويل المنهج من أسس وقواعد جامدة إلى آليات وتقانات متحركة وطوعية بيده، للخروج من حيز النظرية الى حيز التطبيق العملي، حيث يختلط المنهج مع النص الأدبي بانسجام وتآلف مكوناً نصاً ثانياً قائماً على النص الأول.

فإذا كان المنهج حاضنة أو وعاءً مكوناً من مجموعة من الأدوات والآليات والتقانات، فإن المنهجية هي المادة الحية التي يملأ بها الناقد هذا الوعاء على النحو الذي يمثل ذوقه ومزاجه وشخصيته النقدية الفاعلة في منطقة الإجراء.

ثالثاً: النقد المنهجي العربي الحديث

(1) صوت الناقد الحديث... سؤال المنهج ودينامية النص النقدي الخلاق، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، ع 123، أيلول، 2005 / 5.

مدخل: إضاءة

عُرِفَ النقد منذ عصور موغلة في القدم، ولعل أقدم النظريات النقدية الناضجة التي يمكننا اعتمادها هي نظرية (المحاكاة) لأرسطو، التي بقيت معتمدة لأجيال متعددة. حتى أن العرب تأثروا بآراء أفلاطون وأرسطو وغيرهم من الفلاسفة من خلال الترجمات التي وصلتهم في العصر العباسي.

فقد شهدت الساحة النقدية العربية كماً هائلاً من الكتابات النقدية التي بدأت تميل نحو الموضوعية والدقة كطبقات ابن سلام، وعمدة ابن رشيق، وعقد ابن عبد ربه الفريد.

كما ظهرت النظريات النقدية أو ما عرف في النقد العربي القديم بمصطلح (قضية)، كقضية اللفظ والمعنى للجاحظ، وقضية النحل والانتحال، وقضية السرقات، فضلاً عن نظرية النظم للجرجاني، التي تعد من أوائل النظريات النقدية التي تستحق أن يطلق عليها مصطلح (النظرية).

إلا أن هذه الكتابات لم تكن هي البذرة الأولى للنقد العربي، إذ عرف العصر الجاهلي النقد على نحو ما وكان يمتاز بالطابع اللغوي، حيث كان الشعراء يتبارون في الأسواق، أمثال سوق عكاظ والمربد...، يلقون فيها الشعر، وتقوم قصائدهم من شعراء عصرهم.

ولكن حركة النقد العربي القديم بقيت مستمرة على نمط النقد التقليدي، أو كان أشبه ما يكون بالنقد الانطباعي أو النقد الذوقي، أي المعتمد على الذوق الشخصي للمتلقي. أما النقد المنهجي الذي ظهر في إطار مناهج ونظريات نقدية اتخذ مؤسسوها على عاتقهم مهمة تفسير وتحليل الأعمال الأدبية على وفق المنهج الذي يتبناه. فقد ظهر في العصر الحديث ووصفت مناهجه بـ " المناهج السياقية " (التاريخي والاجتماعي والنفسي والتأثري / الانطباعي)، وهذه المناهج تختلف في نظرتها للنص الأدبي فمنها ما يبحث عن الظروف التاريخية والأحداث السياسية والظروف الاجتماعية المحيطة بمنشئ النص، وعلاقة وتأثير هذه الظروف على

المنشئ حين إنشائه للنص، وهذا ما نادى به أصحاب المنهجين التاريخي والاجتماعي. ومنها ما اعتمد التحليل النفسي من خلال تحليل النص تحليلاً نفسياً لاكتشاف شخصية المنشئ وما فيها من أمراض وعقد نفسية، أو دراسة شخصية الكاتب وما فيها من أمراض وعقد نفسية ومدى تأثيرها في النص، وهذا ما نادى به أصحاب المنهج النفسي ذي الجذر الفرويدي.

هذه المناهج وجدت صداها في النقد العربي في الربع الثاني من القرن العشرين لدى كثير من النقاد والدارسين الأكاديميين، وبقيت معتمدة حتى العقد الأخير من القرن العشرين وخاصة في بعض الدراسات الأكاديمية والنقدية.

ثم تلتها المناهج النصية أو ما عرفت بالمناهج البنيوية التي ألغت كل ما يتعلق بالمؤلف، أو ما يحيط بالنص من ظروف تاريخية واجتماعية ونفسية ونادت بموت المؤلف وإحياء النص وإعلاء شأنه.فالعمل الأدبي يبدأ بالنص وينتهي به، فالنص لدى البنيويين منغلق على ذاته ومكتفٍ بذاته.

انتقلت المناهج النقدية في مرحلة لاحقة من منطقة النص إلى الضلع الثالث المكون للعملية النقدية (المؤلف ــ النص ـ المتلقي / القارئ)، إذ جاءت نظريات القراءة والتلقي لتبرز دور القارئ كعنصر فاعل ومؤثر في العملية النقدية.

بدأت الرؤية المنهجية العربية للمناهج الحداثية تظهر وتتضح مع الانفتاح الهائل الذي شهدته أوربا والعالم بأسره في العقد السادس من القرن الماضي، وبدأ تأثيره يظهر في الكتابات النقدية العربية في العقد السابع منه، وازدادت وضوحاً ودقة في العقد الثامن والتاسع منه، وذلك على يد نقاد المغرب العربي أولاً، الذين نقلوا وترجموا ثم كتبوا العديد من الكتب النقدية المتعلقة بالمناهج النقدية، وذلك بحكم قربهم من أوربا وتأثرهم الشديد بما يصدر في أوربا عامة وفرنسا خاصة من جديد في مجال الأدب والنقد.

انتقل التأثر من نقاد المغرب العربي الى نقاد المشرق العربي في مصر وسوريا ولبنان والعراق... وصدر العديد من الكتب والدراسات النقدية العربية، التي

تناولت مسألة المناهج النقدية والنقد المنهجي، ولعل كتاب د. محمد مندور يعد من أوائل وأهم الدراسات العربية في هذا المجال، إذ وضع مندور في كتابه ((النقد المنهجي عند العرب)) [1]، تعريفاً للنقد المنهجي بقوله ((هو ذلك النقد الذي يقوم على منهجٍ تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء يفصل القول ويبسط عناصرها ويبصر بمواقع الجمال والقبح فيها)) [2]. واظهر ميله نحو المنهج التاريخي الذي يرى فيه الأفضلية على باقي المناهج.

المنهج البنيوي:

بعد قيام النهضة الأدبية والنقدية في النصف الأول من القرن الماضي، وظهور المنهج البنيوي كأقوى المناهج الحداثية حضوراً وتداولاً في الدرس النقدي، الذي فرض سيطرته على كثير من الدراسات الأدبية و النقدية والأكاديمية، وانتشر خارج حدود فرنساً موطن البنيوية الأصلي.

بدأت موجات الكتب المترجمة للبنيوية تكتسح الساحة الأدبية والنقدية العربية، فظهرت العديد من المؤلفات التي تتحدث عن البنيوية، تبين أسسها وقواعدها ومقولاتها، وتطبق المنهج البنيوي على النصوص الأدبية العربية القديمة منها والحديثة. فكان للمنهج البنيوي حصة الأسد في الكتابات النقدية، ويعد كتاب ((نظرية البنائية في النقد الأدبي)) [3] للدكتور صلاح فضل، الصادر عام (1977)، من أبرز وأشمل الكتابات النقدية العربية على مستوى العرض التنظيري، وعلى الرغم من مرور ثلاثين عاماً على صدور هذا الكتاب، إلا أنه ما يزال من أهم المصادر المعتمدة في دراسة المنهج البنيوي، إذ وضع هذا الكتاب بلغة نقدية واضحة، ودرس فيه أصول البنيوية بدءاً من (مدرسة جنيف)، التي يمثلها فرديناند دوسوسير، الذي يعد أباً للألسنية البنيوية، إذ قام طلابه بجمع المحاضرات التي ألقاها عليهم ونشروها بعنوان (دروس في علم اللغة

(1) النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، القاهرة، 1969.
(2) المصدر نفسه/ 5.
(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة ،ط1، 1998 .

العام). وأهم ما في هذه الدروس: ثنائية النظم اللغوية، والفرق بين اللغة والكلام، والمحوران الزمني والثابت[1].

وتحدث د. فضل عن (المدرسة الشكلية الروسية) كأحد أصول البنيوية، وأبرز عناصرها: فكتور إرلش وياكبسون وتودوروف. وقد استبعد الشكلانيون ثنائية الشكل والمضمون ووضعوا بدلاً عنها المادة والإجراء حفاظاً على الوحدة العضوية للعمل الأدبي[2].

أما (حلقة براغ اللغوية) فكانت الأصل أو المصدر الثالث للبنيوية، كما يرى د. فضل، التي اشتهرت بدراساتها الصوتية الدقيقة[3].

تبنت مدرسة كوبنهاجن مبادئ دوسوسير وأعطت لها صياغة معاصرة أبرزت أخطر عناصرها البنائية، و " اللغة " عند دوسوسير أصبحت تسمى عندهم " نظاماً " ، وما كان يسمى كلاماً أصبح يسمى " عملية " [4].

أما خاتمة هذه المدارس فهي (المدرسة اللغوية الأمريكية) التي وجهت الأنظار نحو (الألسنية اللغوية أو الوظيفية)، التي أصبحت محور اهتمام العلماء من أجل دراسة اللغة من وجهة النظر الوصفية[5].

القسم الثاني من الكتاب خصصه د. فضل للنقد الأدبي البنيوي من خلال دراسته لـ (البنيوية في الأدب، ومستويات التحليل البنيوي، وشروط النقد البنيوي، ولغة الشعر، وتشريح القصة، والنظم السيميولوجية في الأدب). وما زال هذا الكتاب يغني دارسي الأدب والنقد البنيوي لما يحتويه من شمولية في العرض والتقديم.

في العام (1979) ظهر كتاب نقدي عربي جديد يهتم بالمنهج البنيوي في جانبه التطبيقي، يستكنه فيه مؤلفه جدلية الخفاء والتجلي[1]، من خلال دراسات نقدية تتخذ

---

(1) المصدر نفسه / 18 – 24.
(2) ينظر: المصدر نفسه / 40.
(3) ينظر: المصدر نفسه / 87.
(4) ينظر: المصدر نفسه / 91 – 93.
(5) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي / 96 – 99.

من الشعر العربي ميداناً لها، مطبقاً عليها مبادئ وأسس المنهج البنيوي، وقد أستأثر أبو ديب بالجانب التطبيقي من دون النظري، لكون البنيوية قامت على تراث فكري وفلسفي ولغوي يعود الى أوائل القرن العشرين، وعليه فهي عرضة للتغيرات الفكرية والفلسفية، كما أن جذورها تمتد إلى فلسفة هيغل الجدلية، وفرويد وتحليله النفسي. فضلاً عن أن التراث الفكري الغربي يختلف عن التراث العربي. وعليه يصعب تقديم المنهج البنيوي في جانبه النظري الصرف، لأنه سيكون عصياً على الفهم عند القارئ العربي[2]. والكلام لأبي ديب.

وضع أبو ديب كتابه في ستة فصول: عنون الفصول الأربعة الأُول بعنوان (أبعاد أولى)، فكان الفصل الأول في الصورة الشعرية: الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة... دراسة في البنية، ويحاول فيه تجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة صعيد تحليل منابع الصورة وكشفها لأبعاد شخصية الفنان الخالق وبيئته الحضارية، من خلال مدى جديد وهو صعيد البنية الوجودية للصورة [3].

درس في الفصل الثاني (الفضاء الشعري) البنية والتصورات المتخللة دراسة في فضاء القصيدة. أما الفصل الثالث فجاء بعنوان (نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري: ظواهر في الشعر الحديث). والرابع درس فيه الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي.

أما القسم الثاني للكتاب فكان (نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر)، إذ جاء الفصل الخامس منه بعنوان (دراسات بنيوية في شعر أبي نؤاس وأبي تمام)، والسادس بعنوان (الآلهة الخفية) نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري - هاجس النزوع، وفيه يدرس قصيدة أدونيس (كيمياء النرجس - حلم).

---

(1) جدلية الخفاء والتجلي.. دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

(2) ينظر: المصدر نفسه / 10 – 11.

(3) المصدر نفسه / 21.

توجه النقد العربي في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات نحو الجمع بين أكثر من منهج نقدي في الدراسات النقدية، وكان القاسم المشترك بينهما " المنهج البنيوي "، فبعد أن جمع محمد بنيس بين المنهجين البنيوي التكويني والمنهج الاجتماعي في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب). ظهر كتاب (في معرفة النص) للناقدة (يُمنى العيد)، الذي جمعت فيه بين المنهج البنيوي والمنهج الواقعي، تبعهما كتاب ((الخطيئة والتكفير))[1] للناقد عبد الله الغذامي، الذي جمع فيه بين ثلاثة مناهج نقدية هي: المنهج البنيوي والمنهج التشريحي (التفكيكي) والمنهج السيميولوجي. وقد أثار هذا الكتاب ضجة كبيرة في أوساط النقد الأدبي العربي في حينه، وذلك لجمعه بين ثلاثة مناهج حداثية كانت ما تزال حديثة العهد على الساحة النقدية العربية، وكانت ما تزال محط جدل بين مؤيد ومعارض لها.

وضع الغذامي كتابه في قسمين: الأول ناقش فيه " نظرية البيان " (الشاعرية) (شاعرية النص)، ثم عرض مفاتيح النص (البنيوية، والسيميولوجية، والتشريحية)، وتكلم عن رولان بارت، أو كما أسماه بفارس النص وعده " أهم ناقد أوربي "[2].

(1) الخطيئة والتكفير.. من البنيوية إلى التشريحية.. قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر – مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية - ، د. عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1985.

(2) المصدر نفسه / 64.

وتحدث الغذامي عن الشفرات التي استنبطها بارت في تحليل الجمل، والتي تُعنى بـ ((العبارة أو التعبير اللغوي ذي الوظيفة المتميزة)) [1]، وذلك عند تحليله لقصة ساراسين لبلزاك وهي: (الشفرات التفسيرية، وشفرات الحدث، والشفرات الثقافية، والشفرات الضمنية، والشفرات الرمزية)، ثم يتناول كتاب بارت (الكتابة في درجة الصفر) بالدرس والتحليل وعن نظريته في موت المؤلف وإعلاء شأن النص بعيداً عن العلاقات التي تحيط بالمؤلف والنص. ثم يعرض لنظرية القراءة من خلال تفسير الشعر بالشعر[2].

خصص الغذامي القسم الثاني من كتابه لدراسة شعر الشاعر السعودي حمزة شحاتة، إذ اعتمد في دراسته على المنهج التشريحي. ويبين الخطوات التي اعتمدها في قراءته لأدب حمزة شحاتة وهي: _

- قراءة عامة، وهي قراءة استكشافية....
- قراءة تذوقية (نقدية) مصحوبة برصد الملاحظات....
- قراءة نقدية تعمد الى فحص (النماذج)....
- دراسة (النماذج) على أنها وحدات كلية...
- ثم تأتي (الكتابة) وهي اعادة البناء وفيها يتحقق النقد التشريحي.

في العنوان الفرعي للكتاب نقرأ " قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر "، إذ يقدم الباحث قراءة لنموذجين: الأول: نموذج الجمل الشاعرية.

أما النموذج الثاني فهو نموذج الخطيئة والتكفير، ويرتكز على ستة عناصر هي[3]:

1- آدم (الرجل / البطل) البراءة.
2- حواء (المرأة الوسيلة) الإغراء.

---

(1) المصدر نفسه / 65.
(2) المصدر نفسه / 75.
(3) الخطيئة والتكفير / 148.

3- الفردوس (المثال / الحلم).
4- الأرض (الانحدار / العقاب).
5- التفاحة (الإغراء / الخطيئة).
6- إبليس (العدو / الشر).

في هذا الكتاب حاول الكاتب أن يزاوج بين ثلاثة مناهج (البنيوية، السيميولوجية، التشريحية) التي كانت ما تزال جديدة وغير مفهومة أو مستوعبة لدى الكثير. ولكن الآن وبعد مرور ما يقارب ربع قرن على صدوره، فإن الرؤية لهذه المناهج قد اتضحت وتطور الفكر النقدي كما تطورت الممارسة النقدية كثيراً ولم تعد تلك الكتب الأولى تحظى بأهمية كبيرة.

وقد عرضنا في هذه الإضاءة للمنهج البنيوي بوصفه الأساس المنهجي الأبرز والأقوى الذي ارتكز عليه الدرس النقدي العربي الحديث، وتجلى على نحو تداولي واضح وعميق في الكثير من الدراسات النقدية التي قدمتها مجلة عمان، ولا سيما في نقد الشعر، إذ برزت استجابات النقاد العرب فيها لأفق المنهج البنيوي بأشكاله المتعددة وتأثيراته المتنوعة في المناهج النصية الأخرى التي خرجت من معطفه.

نظريات القراءة والتلقي:

انتقلت الصدارة في الدرس النقدي من منطقة المؤلف الذي شغل مساحات واسعة من النقد العالمي بعامة، والنقد العربي خاصة، حتى مع اتساع دائرة الاهتمام بالنص مع ظهور الدراسات البنيوية، إذ ظل المؤلف وظروفه التاريخية والاجتماعية والنفسية سائداً في دراساتنا النقدية. ثم بدأت تنحصر ساحة المؤلف وتتسع ساحة النص على يد البنيويين الذين نادوا بموت المؤلف وإحياء النص.

استمر النقد الأدبي يمجد النص إلى أن شهدت الساحة النقدية انقلاباً جديداً أخذت أقلام النقاد تتجه نحوه،إذ عادت الحياة في مرحلة ثالثة من مراحل تطور الدرس النقدي إلى القارئ ليظهر عنصراً فاعلاً في العملية النقدية.

مع مجيء نظريات القراءة والتلقي جاء القارئ ليشكل حجر الأساس في العملية النقدية عبر ظهور مناهج ما بعد البنيوية (التناصية والتأويلية والتفكيكية...).

أخذت نظريات القراءة والتلقي حصتها من الاهتمام من قبل النقاد والدارسين والأكاديميين، إذ نجد على الساحة النقدية كماً هائلاً من الدراسات التي اهتمت بنظريات القراءة في مجاليها النظري والتطبيقي على حد سواء.

من هذه الدراسات، دراسة د. حسن مصطفى سحلول (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها)، إذ قامت دراسته على مقدمة وستة فصول وخاتمة، تناول المؤلف في دراسته جوانب النظرية الرئيسة (القراءة وأنواعها ووجوهها المختلفة) و (القارئ وأنواعه)، فضلاً عن تلك العلاقة التي تقوم بين القراءة والقارئ.

يرى المؤلف في القراءة نشاطاً متعدد الوجوه[1]:

أولاً: القراءة نشاط عصبي وفيزيائي فالقراءة قبل أن تكون تحليلاً لمضمون هي إدراك حسي لرموز الخط وتعرف عليها وتذكّر لها.

إن فعل القراءة ذاته هو نشاط ذاتي إلى درجة بعيدة، فالقراءة من هذا الجانب هي نشاط استباقٍ وتنظيم وتأويل.

ثانياً: القراءة نشاط معرفي: بعد أن يفك القارئ (رزم الكلمات) ورموزها يحاول أن يفهم ما يدور في الحديث، وتعتمد درجة فهمه للمقروء على مستوى المقروء، فقد ينتبه القارئ إلى تتابع الأحداث وتعاقبها للوصول إلى خاتمة الكتاب كما في الروايات البوليسية والعاطفية. لكن كلما ازدادت صعوبة النص ازداد اهتمام القارئ بالنص وتأويله على حساب تعاقب الأحداث. فالقراءة تتطلب كفاءة.

ثالثاً: القراءة نشاط عاطفي: فجاذبية القراءة تكمن في الأحاسيس التي تثيرها فينا، إن الشعور بالغيرة والشفقة والبغض والمودة والتعاطف تعتمد على

(1) ينظر: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، د. حسن مصطفى سحلول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 / 17 – 22.

قوة موهبة الكاتب، فكلما كبرت موهبته كبرت صعوبة مقاومة انفعالاتنا للمقروء.

رابعاً: القراءة نشاط حجاجي: بما أن النص هو نتيجة إرادة الكاتب الخلاقة الواعية ومجموعة عناصر منظمة، فانه يسعى بشكلٍ أو أخر إلى أن يطرح على القارئ موقفاً ما يتبناه القارئ ويأخذ بالحجج المطروحة من قبل الكاتب أو يرفضها.

خامساً: القراءة نشاط رمزي: تقوم القراءة على التأثر والتأثير بالبيئة والثقافة والبنية السائدة في عصر ما، وسواء أنكرت القراءة النماذج الفكرية المهيمنة في الخيال الجماعي أم عززت من مواقعها فإنها تؤثر بها لتؤكد بذلك بعدها الرمزي.

ثم يتعرض المؤلف لأنواع القراءة متناولاً قراءتين رئيستين[1]: وأهمها القراءة الخطية والقراءة الثانية، القراءة الخطية تضم بين دفتيها القراءة (الساذجة) و القراءة (العارفة)، إذ يقصد بالأولى " القراءة التي تلتزم بمسيرة الكتاب الخطية الأفقية "، أما الثانية فيقصد بها " أن يوظف القارئ معرفته العميقة بالنص التي نتجت عن قراءة سابقة لذات النص فيروح يقرأ الصفحات الأولى من النص على ضوء ما يعرفه من خاتمة الكتاب ".

أما القراءة الثانية فهي القراءة التي تنسجم وطبيعة الأعمال الأدبية المعقدة، فالنص الأدبي ليس سطحاً أو خطاً مستمراً وحسب ولكنه كتلة لا تظهر الوشائج القائمة بين أطرافها ولا طبيعة العلاقة بين هذه الحادثة السردية وتلك أو بين هذا المقطع وذاك إلا عقب قراءة ثانية.

يتحدث الناقد عن أنواع القراء بدءً من القارئ الضمني إلى القارئ النموذجي، مشيراً إلى أن النص ينبني بنفس الطريقة بالنسبة لجميع القراء. ولكن الاختلاف في فهم هذا المعنى من قارئ إلى آخر يعود إلى اختلاف العلاقة التي ينشئها هذا القارئ

(1) ينظر: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها / 29 – 31

مع النص عن تلك التي ينشئها القارئ الآخر مع النص نفسه. فكل قارئ ينفعل انفعالاً خاصاً به مع أنه يسلك سبل القراءة نفسها التي يفرضها النص على جميع القراء.

يشير د. سحلول إلى أن فكرة نقصان النص بنيوياً وملء فراغات النص هو الأساس الذي تقوم عليه نظرية التلقي، وأن فكرة إكمال النص من قبل القارئ تقوم على أربعة ميادين أساسية هي: ميدان الاحتمال أو مشابهة الواقع، وميدان تلاحق الأحداث وتتابعها، وميدان المنطق الرمزي، وأخيراً ميدان مغزى النص العام.

حين يقوم القارئ بملء فراغات النص فإنه يستند عند ذاك إلى مرجعيات ثقافية وتاريخية، فضلاً عن قدرته التخييلية التي يقوم من خلالها بملء تلك الفراغات في النص، فكل ما يقرأه الإنسان يعود بشكل أو بآخر إلى مرحلة الطفولة وما تختزنه الذاكرة من قصص وخيالات تظهر من حين لآخر بحسب الظروف التي تحيط به، فالقراءة الأولى في مرحلة الطفولة هي الرحم الذي تخرج منه القراءات اللاحقة فالقراءة هي قبل كل شيء ثأر الطفولة[1].

من الجدير بالذكر أن د. سحلول عند تناوله نظريات القراءة والتأويل الأدبي لم يكتفِ بالجانب النظري للنظرية فقط، بل تناول الجانب التطبيقي أيضاً من خلال مجموعة من الأعمال الأدبية، وإن أخذت الأعمال الروائية المساحة الأكبر في الجانب التطبيقي عند إشارته إلى بعض الأمثلة التطبيقية، إلا أن المؤلف لم يهمل الفنون الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومقامة. فكانت قراءته متنوعة وشاملة ومبسطة ومعمقة في الوقت ذاته.

ونحن، إذ عرضنا لهذا المنهج من خلال كتاب د. سحلول، فإن ذلك يعود لكون هذا الكتاب جامع تقريباً – نظرياً وتطبيقياً – لأسس ومقولات المنهج المركزية وأساليب تطبيقه من بين كتب كثيرة تناولته، وذلك بسبب منهجية الكتاب ووضوح رؤيته، وقربه من طبيعة الدراسات النقدية التي قدمتها مجلة عمان في مجال نقد الشعر واتخذت من هذا المنهج سبيلاً لها.

(1) ينظر: المصدر نفسه / 109.

ثالثاً: المجلات الموازية لمجلة عمان.

مدخل:

شهد الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية تطورات وتقلبات سياسية واجتماعية وثقافية هائلة لا يمكن نكرانها أو غض النظر عنها، فقد غطت رياحها الوطن العربي بأسره، ولعل أبرز الأحداث التي شهدها الوطن العربي هي: هزيمة العرب في فلسطين عام (1948 م)، إذ شكلت هذه الهزيمة صدمة للجماهير العربية زعزعت ثقة الشعوب العربية بقادتها وعدتهم المسؤول الأول عن ضياع فلسطين من يد العرب، وعليه سعت الشعوب العربية إلى الدعوة لإسقاط الأنظمة العربية وقيام أنظمة وطنية مؤمنة بالشعب، وشهدت فترة الخمسينات من القرن العشرين ثورات وانقلابات سياسية لعل من أبرزها ثورة (23 يوليو 1952 م) في مصر، وحصول بعض الدول على استقلالها كليبيا عام (1951 م)، وتونس والمغرب عام (1956 م)، وهو العام الذي قام فيه العدوان الثلاثي على مصر عام بعد تأميم قناة السويس.

في ظل هذه الأجواء السياسية المشحونة بالقلق والاضطرابات والثورات ومع حركة التيارات السياسية المتنوعة بين قومي وماركسي وإقليمي وسياسي ووجودي..... إلخ.

تفتح الحراك الفكري والثقافي والأدبي عند ظهور حركات غيرّت مسيرة الثقافة العربية على نحو كبير، إذ ظهرت حركة الشعر الحرّ على يد الروّاد (السياب ونازك والبياتي والحيدري وشاذل طاقة)، وبرزت مرافقة لها حركة التأليف القصصي والروائي في مختلف انحاء الوطن العربي، ونشطت حركة التأليف والطبع والنشر، وفي خضم هذا المناخ الثقافي المتحرك كان لابدّ من ولادة المجلات الثقافية والأدبية، التي استطاعت فيما بعد أن تكوّن الوعي الثقافي العربي الحديث، وسنلقي

الضوء هنا على أبرز وأهم هذه المجلات ودورها الثقافي والأدبي، من أجل أن ندرك بدقة دور مجلة عمان ونرصد حركة مناهج نقد الشعر فيها.

- **مجلة الآداب**

تأسست مجلة الآداب في (كانون الثاني 1953) على يد د.سهيل إدريس، مالكها ومديرها المسؤول.

جاء في غلافها الداخلي بأنها " مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر " ، كانت الآداب عند تأسيسها تميل الى الفكر القومي، بل أن هناك من يصفها بأنها حملت راية القومية العربية – التي كانت سائدة في كثير من العواصم العربية آنذاك -. كتب على صفحات الآداب الكثير من الشعراء والأدباء والنقاد منهم رواد حركة الشعر الحر، التي انطلقت شرارتها الأولى من العراق كـ (نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري و ذي النون أيوب.....)، ومن العرب (ادونيس، ونزار قباني، ومنير بعلبكي وأنور المعداوي.....) وغيرهم كثير.

لم تقتصر مشاركة الشعراء على نشر القصائد، بل شارك عدد من شعراء حركة الشعر الحر بنشر سلسلة من الكتابات عنونت بـ (تجربتي الشعرية)، إذ خطا الخطوة الأولى فيها الشاعر أدونيس تم تبعه الشاعر عبد الوهاب البياتي، ثم تلاه أحمد عبد المعطي حجازي.... وغيرهم.

وكان من الواضح أن هيئة تحرير الآداب تميل الى الشعر الحديث وخاصة حركة الشعر الحر من خلال فسحها المجال واسعاً أمام شعرائها للكتابة على صفحاتها، ولنشر المقالات التي تساند الشعر الحر.

ومما يسجل في تاريخ الخصومات الأدبية تلك المعركة التي دارت بين مجلة الآداب ومجلة شعر (اللبنانيتين)، إذ شنت مجلة الآداب متمثلة برئاسة تحريرها وكتابها حملة شديدة ضد مجلة (شعر)، خاصة بعد دعوة مجلة شعر للكتابة بالعامية والابتعاد عن اللغة الفصحى، إذ عدوا ذلك مؤامرة على اللغة العربية وتشويه لعلاقة المثقف العربي بتراثه القومي.

بقي أن نقول إنَّ مجلة الآداب تعد من أطول المجلات عمراً، إذ لم تتوقف عن الصدور منذ صدورها عام (1953) ولغاية يومنا هذا، إذ تجاوز عمرها النصف قرن،

ونحن هنا لا يمكننا أن نحيط بتجربة مجلة عريقة عاصرت أجيالاً أدبية ونقدية مختلفة الاتجاهات والتيارات الفكرية والاجتماعية والسياسية، إلا أننا حاولنا أن نشير إلى الخطوات الأولى من عمر المجلة.

ما تزال مجلة الآداب تواصل مشوارها الفكري والأدبي، على الرغم من الأزمة المالية التي تعانيها المجلة منذ فترة، ومحدودية الإيرادات التي تحققها المجلة من توزيعها، إذ لم تعد تغطي نفقات الطباعة والتوزيع، إلا أنها ما تزال مستمرة لتأدية رسالتها الفكرية والثقافية[1]، وعلى الرغم من كل الصعوبات التي واجهتها وتواجهها، وعلى الرغم من أن الكثير من بريقها القديم قد خفت، وتحولت اليوم إلى مجلة عادية ليس لها من ماضيها الحافل سوى التاريخ.

- **مجلة شعر – اللبنانية -**

صدر في كانون الثاني من عام (1957 م) العدد الأول من مجلة شعرية لبنانية تدعى مجلة (شعر)، اهتمت بشكل أساس بالشعر، كان مؤسسها يوسف الخال العائد من مهجره بأمريكا الى بيروت متطلعاً إلى أن ((ينشئ مجلة تؤسس لحركة الشعر الحر، وتقود حركة شعرية حداثوية مثيلة لما اضطلعت به مجلة " Poetry "، التي كان يوجهها الشاعر أزرا باوند في الشعر الأمريكي)) [2].

كان صدور المجلة فصلياً، إذ كانت تصدر بأربعة أعداد سنوياً، على الرغم مما جاء في الغلاف الداخلي للمجلة، الذي يشير إلى أن صدورها شهري، إذ نقرأ " مجلة أدبية شهرية تصدر في أربعة أجزاء في السنة مؤقتاً ".

قام الشاعر أدونيس بدور فعال في تأسيس المجلة حتى أنه اقترح تسمية المجلة بأسم " شعر "، ولكن بعد الخلاف الثقافي الذي حدث بينه وبين الشاعر يوسف الخال

(1) ينظر: هل " الآداب " مجلة بيروتية وقاهرية أيضاً ؟، رجاء النقاش، ندوة مجلة العربي حول دور المجلات الثقافية في الإصلاح الثقافي، الكويت، شبكة الانترنيت / 3.

(2) حداثة جماعة مجلة " شعر " بين التأصيل العربي والمؤثر الغربي، أحسن مزدور، مجلة عمان، ع 133، تموز، 2006 / 36.

توقفت المجلة عن الصدور عام (1964)، وقام الخال بتأسيس مجلة " أدب " أوائل الستينات – أي بعد توقف مجلة شعر – فيما أصدر أدونيس مجلته الجديدة الموسومة بـ (مواقف) [1].

كان من أسباب توقف مجلة " شعر"، فضلاً عن الخلاف الذي نشب بين الخال وأدونيس، تلك الضائقة المالية التي تعرضت لها المجلة بعد منع توزيعها في بعض البلدان العربية ومنها مصر والعراق وسوريا....، وذلك يعود إلى علاقة المجلة أو بعض كتابها بالحزب القومي السوري، على الرغم من نفي مؤسسها يوسف الخال لأكثر من مرة من أن يكون للمجلة أية علاقة حزبية أو انتماء سياسي بأي حزب أو تيار سياسي أياً كان، مع أن بعض كتابها أو الشعراء الذين ينشرون فيها من أعضاء جماعة شعر، كانوا أعضاءً مستمرين أو سابقين في الحزب القومي السوري، وهناك من يرى أن هناك أسباباً سياسية وراء توقف المجلة تضاف إلى الأسباب السابقة [2].

اهتمام المجلة الأساس كان الشعر، إذ كان هدفها الأساس إحداث التغيير في بنية النص الشعري من جميع جوانبه الكتابية والقرائية، شكلاً ومضموناً، وكانت من مؤيدي الشعر الحر وقصيدة النثر، إذ نشر على صفحات المجلة العديد من الشعراء الرواد الذين أسسوا حركة الشعر الحر في العراق أمثال " بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري "، كما نشر فيها من العرب نزار قباني وخليل حاوي ومحمد الماغوط وفدوى طوقان وأنسي الحاج..... إلا أن البعض من هؤلاء أمثال (الملائكة وأدونيس والحيدري وسعدي يوسف) قد انسحب من المجلة وتوقف عن النشر فيها، بعد أن حامت حولها الشبهات وإثارة الشكوك حول علاقتها بالحزب القومي السوري، أو علاقتها بالمنظمة الأمريكية لحرية الثقافة المرتبطة

(1) المجلات الثقافية العربية: الواقع والطموح – مجلة عمان الأردنية أنموذجاً – ، عبد المالك أشهبون، مجلة عمان، ع 132، حزيران، 2006 / 58.

(2) ينظر: مجلة " شعر " اللبنانية.. مدخل إلى دراسة تقويمية، سامي مهدي، مجلة الأقلام، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ،ع 9، السنة الثانية والعشرون، أيلول، 1987 / 57 – 58.

بالمخابرات الأمريكية، التي أسهمت بتمويل مجلة شعر ومجلة حوار اللبنانية كما اتهمها البعض بذلك[1].

تبنت المجلة الاهتمام بالشعر ومن مظاهر هذا الاهتمام تلك الندوة التي كانت تقيمها المجلة أسبوعياً، وكانت تسمى " الندوة اللبنانية " أو " خميس مجلة شعر "، إذ كان الشعر ونقده محور المحاضرات والنقاشات التي تدور فيها، ومن أبرزها محاضرة مؤسس المجلة يوسف الخال حول (مستقبل الشعر العربي في لبنان) وانطلاقاً من هذه المحاضرات انطلق البيان الأول عن الحداثة الشعرية العربية[2].

من الموضوعات والقضايا التي نوقشت على صفحات المجلة، الحديث عن ماهية الشعر وأسئلته، ونشرت العديد من المقالات التي تحدثت عن ماهية الشعر التي تؤكد أغلبها على بعض المصطلحات مثل (الفيض والحدس والكشف والرؤيا....)، التي تعود بجذورها إلى أصول فلسفية وصوفية.

ولعلّ مما أجهز على المجلة دعوتها إلى الكتابة باللهجة العامية والابتعاد عن الفصحى والابتعاد عن التراث والاتجاه إلى الشعر الإنكليزي والفرنسي..... وهكذا لفظت المجلة أنفاسها الأخيرة ولم تعاود الصدور بعد ذلك.

مجلة الأقلام – العراقية -

في (أيلول 1964 م)، صدر العدد الأول من مجلة الأقلام، وهي أول مجلة أدبية تصدرها وزارة الإرشاد – التي تغير أسمها فيما بعد إلى وزارة الثقافة والفنون ومن ثم إلى وزارة الثقافة والإعلام -.

نطالع في الغلاف الخارجي للمجلة عنوان فرعي " مجلة تعنى بالأدب الحديث "، إلا أننا لو تتبعنا مسيرة المجلة في السنوات الأولى من صدورها ((نجد أن هيئة تحرير المجلة كانت منحازة الى القيم المحافظة في الأدب، ففرضت انحيازها هذا

(1) النقد الثقافي المقارن.. منظور جدلي تفكيكي، عز الدين المناصرة، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 1، 2005 / 249.
(2) مجلة " شعر " اللبنانية.. مدخل إلى دراسة تقويمية / 62.

على المجلة، ووقفت منذ البدء في الضد من القيم الجديدة في الأدب، ولذا كان بينها وبين الجيل الجديد أكثر من سور)) [1] فكان ما ينشر من الشعر الحر أو الدراسات النقدية التي تتحدث عنه ضئيلاً جداً، على الرغم من الانتقادات الكثيرة التي وجهت إليها من قبل عددٍ من النقاد والشعراء، إلا أن نهجها ظل مستمراً على ما هو عليه حتى مطلع السبعينات.

بعد ذلك بدأت المجلة بالتغير والانفتاح على الحركات الأدبية والفنية الجديدة، فقامت بنشر قصائد من الشعر الحر لعدد من الشعراء من جيل الرواد أو جيل الستينات والسبعينات، ونشرت العديد من الدراسات النقدية التي تتحدث عن تجربة الشعر الحر، أو قصيدة النثر فيما بعد.

تضم المجلة بين دفتيها فقرات عدة تنوعت بين الدراسات النقدية، والقصائد والقصص والمسرحيات لشعراء وكتاب عراقيين وعرب، فضلاً عن نشرهم نصاً أدبياً يتبعه نقدٌ أدبيٌ يتناول النص الأدبي من جميع جوانبه. كما قدمت المجلة العديد من الحوارات الثقافية مع عدد من النقاد والشعراء والكتاب العراقيين والعرب، تحدثوا فيها عن مسيرتهم وتجربتهم الثقافية والأدبية، وعن حال الثقافة والفكر والأدب في الساحة الثقافية والأدبية في العالم عامة والوطن العربي خاصة.

لم يقتصر عمل مجلة الأقلام على المكتوب من الدراسات والقصائد والقصص، بل قامت المجلة بتغطية عدد من المهرجانات والمؤتمرات الأدبية والثقافية كمهرجان المربد الشعري، ومؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، وملتقى القصة الأول.... وقامت بنشر عدد من البحوث المشاركة في تلك المهرجانات والمؤتمرات. خصصت المجلة في كثير من أعدادها ملفات متنوعة، تناولت فيها مختلف جوانب الأدب والثقافة، وكانت تواكب الأحداث الثقافية في أكثر من مناسبة، إذ نشرت ملفات

(1) الموجة الصاخبة... شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994 / 120 – 121.

خاصة عن ((الأدب الصهيوني)) [1]، إذ أخذ هذا الملف مساحة العدد بأكمله.((تحرير الفاو)) [2]، ((قوة المناهج)) [3]، ((محمود عبد الوهاب نصف قرن من القصة)) [4]، ((نحو نظرية نقدية عربية)) [5].... وغيرها كثير.

كما سعت الأقلام إلى التواصل مع مستجدات الثقافة والأدب والفنون، من خلال الرسائل الثقافية التي تضم النشاطات الثقافية في مختلف الدول العربية، فضلاً عن متابعات مستمرة للفنون التشكيلية، كما كانت ترصد كل جديد في الصحافة الأوربية. ولدار الشؤون الثقافية العامة، الدار التي تصدر عنها المجلة نصيب من صفحات المجلة، إذ نجد على صفحاتها المختلفة تعريفاً بإصدارات الدار الجديدة من خلال فقرة (صدر حديثاً...).

ضمت المجلة نخبة واسعة من المثقفين العراقيين والعرب من شعراء وكتاب ونقاد وأكاديميين.....أمثال عبد الرحمن مجيد الربيعي، وخالد علي مصطفى، وعلي جعفر العلاق، وعبد الرحمن طهمازي، وماجد السامرائي، وعبد الآله الصائغ، وكامل الشرقي، وسامي مهدي، وحاتم الصكر، وطراد الكبيسي... وآخرين، كثير منهم تولى رئاسة التحرير أو سكرتارية التحرير.

بقي أن نقول إنّ المجلة ومنذ صدورها لم تتوقف عن الصدور حتى (نيسان 2003)، عند دخول الاحتلال الأمريكي للعراق، ثم عاودت الصدور عام 2008 بشكل فصلي أو شبه فصلي، وبخطوات قلقة ومتعثرة، لا تسر المثقف العراقي ولا العربي.

(1) مجلة الأقلام، ع 9، س 14، حزيران، 1979.
(2) مجلة الأقلام، ع 4، س 24، نيسان، 1989 / 4 – 29.
(3) ع 5 – 6، س 32، مايس وحزيران، 1997 / 45 – 87.
(4) ع 1، س 35، كانون ثاني وشباط، 2000 / 6 – 48.
(5) ع 6، س35، تشرين ثاني وكانون أول، 2000 / 7 – 19.

- **مكانة مجلة عمان الثقافية**

افتقرت الساحة الثقافية والأدبية الأردنية وعلى مدى سنوات ليست بالقليلة إلى منبر ثقافي وإعلامي يسلط الضوء بشكل جلي على أركان الثقافة والأدب والفنون في الأردن، إذ كان الكثير من أعلامها يلجؤون إلى المجلات العربية للنشر فيها، إلى أن ظهر صوت إعلامي وثقافي تولى مهمة الاهتمام بالمثقف الأردني، إذ صدر في شهر (نيسان من عام 1993) العدد الأول من مجلة " عمان " ، وسبق هذا التاريخ تحضيرات مكثفة من قبل اللجنة المشرفة على المجلة بدأت منذ أواخر عام (1992) ، وجدير بالذكر أن المجلة تصدر عن أمانة عمان الكبرى في العاصمة الأردنية.

كان صدور المجلة في العامين الأولين مرة كل شهرين، وذلك لأسباب تتعلق بالمؤسسة التي كانت تتولى الطباعة، ثم بعد ذلك بدأت تصدر شهرياً وبانتظام.

صاحب فكرة إصدار المجلة هو " الأستاذ عبد الله حمدان "، الذي تولى رئاسة تحرير المجلة منذ العدد الأول حتى العدد الأخير الذي صدر في (تموز 2009)، وهو العدد الأخير الذي صدر قبل توقف المجلة عن الصدور من دون معرفة الأسباب [1].

من أهداف إصدار المجلة هو إعادة الاعتبار للمكان المحلي والعربي، وعدم وجود مجلة أردنية ذات أفق قومي في النشر والتوزيع، إذ تولت المجلة مسؤولية إيصال صوت المثقف الأردني إلى أرجاء الوطن، ولم يقتصر استقطاب المجلة للمثقفين الأردنيين في الأردن فحسب بل تعدت إلى المغتربين منهم في المهجر.

تحمل الأستاذ عبد الله حمدان مسؤولية المجلة بكل تفاصيلها، إذ نلاحظ ومنذ العدد الأول حتى العدد الخامس والثمانين عدم وجود هيئة تحرير استشارية للمجلة، فإذا تجاوزنا العدد الخامس والثمانين نطالع مجموعة من أسماء المثقفين والأدباء الأردنيين وقد وضعت في الصفحة الثانية للمجلة كهيئة استشارية للمجلة، وهذه الصفحة تعد بمثابة فهرس المجلة، فالصفحة الأولى مخصصة لافتتاحية المجلة بقلم

(1) من رسالة بعثها الأستاذ عبد الله حمدان رئيس تحرير مجلة عمان إلى الباحثة عبر الإنترنيت بتاريخ 2009/11/8. لكنها صدرت فيما بعد بواقع عدد كل شهرين بعد أن تغيرّ شكلها وإخراجها وطبيعتها وشكلها ومنهجها وهيئة تحريرها، على النحو الذي يمكن القول إنها تحولت إلى مجلة أخرى تماماً، وبهذا يكون بحثنا قد أتى على المجلة في تجربتها الكاملة من ولادتها حتى غيابها عن الساحة الثقافية العربية.

رئيس التحرير، إذ يطرح في كل عدد موضوعاً يستحق المتابعة والنقاش مما يهم المثقف الأردني والعربي على السواء.

تنوعت زوايا المجلة وفقراتها في مختلف الفنون والآداب، فكان للآثار نصيب في المجلة من خلال زاوية (ذاكرة المكان)، التي يسلط الضوء فيها على أماكن تاريخية وآثارية موغلة في القدم، يُعَرف بها وبتاريخها وتاريخ حكامها....

وللفن التشكيلي نصيبٌ دائم، إذ تابعت المجلة أغلب المعارض الفنية التي تقام في الأردن من رسم ونحت وخط عربي. كما أن غلاف المجلة الخارجي والداخلي يحمل على الأغلب صوراً لأعمال فنية لفنانين عرب وأجانب ويتم التعريف بأسم صاحب اللوحة في الصفحة الثانية للمجلة.

كما أن للفن نصيباً أيضاً فقد غطت المجلة بعض المهرجانات الفنية المحلية (الأردنية) والعربية، كمهرجان جرش والفحيص في الأردن ومهرجان قرطاج للثقافة والفنون في تونس ومهرجان القاهرة السينمائي..... فضلاً عن وجود صفحات ثابتة يخصص فيها الحديث عن فلم الشهر (عربياً كان أم أجنبياً) ونقده، كما أن للعروض المسرحية النصيب نفسه.

أما النقد الأدبي فكان له حصة الأسد في المجلة، إذ تنوعت المقالات بين نقد الشعر والرواية والقصة والقصة القصيرة والمسرح ونقد النقد، فضلاً عن الحوارات التي تُجرى مع النقاد والشعراء والروائيين وكتاب القصة، والتي تدور بشكل مباشر أو غير مباشر حول أعمالهم الأدبية ونقدها، وعن واقع الثقافة في الوطن العربي.

نشرت المجلة الكثير من القصائد لشعراء أردنيين وعرب من مختلف المدارس الشعرية.

لم يقتصر الأمر على نشر المقالات النقدية والحوارات الثقافية، بل نجد أن المجلة أصدرت أعداداً تحتوي على ملفات خاصة تتعلق بمختلف الفنون كملفات: ((الشعر في الأردن: الجذور والحداثة والتواصل)) [1]، و ((تاريخ المسرح الأردني: ملامح وبيلوغرافيا للعروض)) [2]، و ((الرواية في الأردن 1914 – 2001)) [3]، و((القصة القصيرة في الأردن: قراءة بانورامية)) [1]، و ((النقد الأدبي في الأردن:

(1) أحمد المصلح، ع 78، كانون الأول، 2001 / 4 – 17.
(2) غنام غنام، ع 79، كانون الثاني، 2002 / 4 – 25.
(3) د. إبراهيم خليل، ع 80، شباط، 2002، 4 – 17.

قـراءة مـوجزة)) [2]، و ((الفن التشكيلي المعاصـر فـي الأردن)) [3]. كمـا خصصـت صفحات عديدة للحديث عن بعض الأدباء والشعراء الذين توفاهم الأجل، ونشر عدد من المقالات التي تتناول أعمالهم بالعرض والنقد، كنوع من العرفان والتقدير لشخص هؤلاء ولأعمالهم المتميزة وتوجت المجلة مسيرتها السابقة بإصدارها كتابين تحت عنوان ((كتاب عمان))[*]، ضم بين دفتيه جميع الحوارات الثقافية التي أجريت في المجلة مع نخبة من المثقفين والأدباء والشعراء والنقاد...، منذ تأسيس المجلة، إذ ضم المجلد الأول حوارات في مجالات الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة، بينما تضمن المجلد الثاني حوارات في الشعر والفن التشكيلي والمسرح.

نشرت جميع الحوارات في المجلدين من دون الأخذ بنظر الاعتبار تواريخ نشرها وأسبقية بعضها على بعض وذلك لأسباب فنية – كما نوه رئيس التحرير – في مجلدي كتاب عمان.

وبهذا يمكن القول إن مجلة (عمان) تمكنت عبر مسيرتها الحافلة والثرية أن تحجز لها موقعاً مهماً ومؤثراً بين المجلات العربية الموازية، واستطاعت أن تقدّم ثقافة أدبية عربية متميزة دعتنا إلى رصد تطوراتها المنهجية في مجال مناهج نقد الشعر، بعد أن تلمسنا قوة حضور هذه المناهج في قرارات النقاد ودراساتهم فيها، وقد استوعبت عدداً مهماً وفاعلاً من أبرز نقاد الشعر في الساحة الثقافية والأدبية العربية.

---

(1) د. محمد عبيد الله، ع 81،،آذار، 2002، 4 – 17.
(2) د. إبراهيم خليل، ع 82، نيسان، 2002، 4 – 15.
(3) حسين دعسة، ع 83، آيار، 2002، 4 – 23.
(*) صدر الكتابان بمناسبة صدور العدد المائة من المجلة.

الفصل الأول

المنهج البنيوي

- مدخل.
- مدرسة جنيف.
- المدرسة الشكلية الروسية.
- مدرسة براغ.
- مدرسة كوبنهاجن.
- المدرسة البنيوية الأمريكية.
- المدرسة البنيوية الفرنسية.
- التطبيق:
- مقالات طراد الكبيسي.
- مقالات إبراهيم خليل.
- مقالات عبد السلام المساوي.
- مقالات مقداد رحيم.
- مقالات فاروق مغربي.
- مقالات هايل محمد الطالب.
- مقالات مصطفى الكيلاني.
- مقالات محمد صابر عبيد.

الفصل الأول

المنهج البنيوي

مدخل:

تربع المؤلف في إطار المناهج النقدية السياقية على عرش النقد الأدبي لقرون عدة، من دون أن يلتفت أحد لقرينيه الأساسيين في العملية الأدبية – النص والقارئ - فكان محور اهتمام النقد والنقاد منذ نشوئه حتى لحظة ولادة النص؛ إذ تتبعوا كل ما يحيط به من ظروف تاريخية، وتقلبات اجتماعية وسياسية، وعقد نفسية، محاولين استنباط تأثيراتها في شخص المؤلف، ومن ثَمَّ مدى تأثيرها على العمل الأدبي بشكل خاص.

ونحن هنا لا نرفض المناهج السياقية رفضاً تاماً، بل نؤكد على دورها في العملية النقدية؛ ((فالمناهج السياقية حاضرة دوماً في كل قراءة أدبية / نقدية، بمعنى أنها المفتاح الذي يفتح لنا باب متعة النصوص والتذكير بأهميتها، أما غيابها – وبمعنى أصح تغييبها – فهي محاولة لا يمكن الركون إلى صحتها لأن ذلك يقدم لنا نصاً معزولاً ولا يرتبط بفضاء الورقة، بمعنى أن لاشيء خارج النص، وهو ما دأبت المناهج النصية أن تجعله محور اشتغالها))[1].

وكعادة الإنسان في رفض كل ما هو جديد، والتمسك بكل ما اعتاد عليه من عادات اجتماعية أو ثقافية تقليدية، تعرضت النظريات البنيوية في الأدب في بادئ الأمر للرفض والانتقاد؛ ((وذلك لأن المناهج البنيوية في دراسة الأدب تتحدى بعضاً من أهم المعتقدات الراسخة عند القارئ العادي. فمنذ عهد بعيد وهذا القارئ يؤمن أن

(1) الخطاب النقدي عند أدونيس... قراءة الشعر أنموذجاً، د. عصام العسل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 2007 / 4 – 5.

العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأن النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه، ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحي والإنساني بينه – بوصفه قارئاً – وأفكار المؤلف ومشاعره.)) [1].

الجديد الذي جاءت به النظرية البنيوية في الأدب، هو الإعلان عن موت المؤلف، كما أشار إلى ذلك الناقد الفرنسي الشهير رولان بارت في مقالته الشهيرة (موت المؤلف)، وبالمقابل أعلنت عن إحياء وبعث النص إلى الحياة، إذ أعادت الحياة إلى النص، فالعمل الأدبي لديهم يبدأ وينتهي بالنص.

فالبنيوية منهجٌ بحثيٌ يقوم على دراسة العلاقة التي تربط بين الأجزاء وتحدد النظام الذي تتخذه في ما بينها، وهي ((نمط من التفكير حول الظواهر الإنسانية ينطلق من فرضية أساسية وهي انتظام الظواهر في بنى كامنة وانحكام الدلالة بالعلاقات القائمة ضمن تلك البنى أو مابين البنية والأخرى)) [2].

ولمعرفة المزيد عن المنهج البنيوي حريُ بنا أن نعود إلى الجذور الأُول للمنهج البنيوي، مع ما يحمله ذلك من تناقضٍ فيما تسعى إليه البنيوية وتهدف له من مقاومة لفكرة التاريخ والتاريخية؛ ((إذ إنها قد رأت مختلف الميادين الدراسية وقد أصبحت احتكاراً للمنظور التاريخي أولاً ثم الجدلي ثانياً؛ فقامت على وجه التحديد لتسترد المنظور الذي تطلق عليه " الرؤية المنبثقة " والذي يقوم على دراسة الأشياء في ذاتها قبل التطرق إلى أحداثها وتاريخها))[3]؛ ونحن إذ نتتبع المدارس والحركات التي تبنت الأفكار البنيوية، إنما هي محاولة للتعرف على مبادئها وأسسها واستكناه خفاياها على النحو الذي يتيح لنا فيما بعد إدراك حجم تأثيرها المنهجي في الدرس النقدي العربي الحديث.

---

(1) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر / 87.

(2) دليل الناقد الأدبي.... إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي – و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2000 / 270.

(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي / 18.

مدرسة جنيف:

إذا جاز لنا أن نقسم اتجاهات وتيارات النظرية البنيوية على مدارس وحركات باعتماد التقسيم التاريخي، وبحسب ظهورها على الساحة الأدبية والنقدية العالمية، فلنا أن نبدأ بمدرسة جنيف التي تعد الرائدة في مجال الدراسات اللغوية، متمثلةً بآراء عالمها الفيلسوف واللغوي فرديناند دوسوسير الذي قام بإلقاء محاضرات في علم اللغة العام، وجمعت هذه المحاضرات بمبادرة من طلابه في جنيف، وطبعت عام (1916) بعنوان (دروس في علم اللغة).

تقوم مبادئ دوسوسير على الفصل أو التمييز بين ما سماه اللغة(Langue) والكلام (Parole)، أي ((بين نسق اللغة الذي هو سابق في وجوده على استخدام الكلمات، والممارسة الفعلية التي هي تلفظ فردي. أما اللغة، فهي الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك الذي نعول عليه لاشعوريا بوصفنا متكلمين. والكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية من اللغة)) [1].

كما تحدث عن ثنائية الدال والمدلول؛ إذ أشار إلى أنّ اللغة تتألف من دال (Signifiant)، ومدلول (Signifie)؛ أي صوتٌ وتصور، فالإشارة المكتوبة أو المنطوقة تسمى دالاً؛ أما المفهوم الذي نعقله من هذه الإشارة فيسمى مدلولاً. والدال والمدلول متلازمان كوجهي العملة الواحدة، لا يمكن فصل احدهما عن الآخر، وهما يشكلان طرفي الإشارة (العلامة).

في هذه الثنائية يرى سوسير أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية[2]، لما يرى أن صفة الدال خطية، فالدال ثابت عنده والمدلول متغير، ويشكل هذا المبدأ البنية الأساسية التي أعتمد عليها البنيويون، واتخذوها نقطة عبور لهم في دراساتهم للغة والأدب؛ ذلك لأن لغة الأدب ((تتحمل دلالات لا دلالة واحدة، أو أن الدال الذي كان

(1) ينظر: الخطيئة والتكفير / 47 وما بعدها...
(2) النظرية الأدبية المعاصرة / 88.

مقيداً لمدلولٍ محدد تحرر منه وصار متعدد المعاني، ولذلك هي لغة لتشويش عملية الاتصال، في حين إن لغة التبليغ والتواصل لا أدبية)) [1]، واللغة مؤسسة اجتماعية وليست فردية تحكمها أعراف وقوانين محددة.

بعد أن أشار سوسير إلى ثنائية اللغة والكلام، وثنائية الدال والمدلول، نراه يتحدث عن ثنائية جديدة هي ثنائية التزامن والتعاقب، ومن خلال هذين المفهومين يمكننا دراسة الأشياء أو اللغة على وفق محورين أو اتجاهين، الأول: أن ندرس الأشياء على وفق العلاقات القائمة بين الأشياء المتزامنة. وهو ما يدعوه سوسير بمحور التزامن. فالتزامن ((يفترض إذاً بنية متكونة، منتظمة الحركة، مبلورة النسق، بنية تعمل بقوانين لها. وهي في خصائصها هذه قابلة للعزل ولكشف نظامها ولكشف قوانين هذا النظام وحركة تلك العناصر المتعايشة في هذه البنية وفقاً لهذا النظام)) [2]. أما المحور الثاني: فهو أن ندرس شيئاً واحداً أو حالةً واحدةً على وفق التطور الزمني لها وهو ما يدعى بالتعاقب. فالتعاقب ((هو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة يحل فيها كل عنصر محل العنصر الأخر بمرور الزمن)) [3].

لم يكن لسوسير الفضل في وضع علم اللسانيات أي علم اللغة فقط؛ بل كان له الفضل في وضع حجر الأساس لعلم جديد هو علم الإشارة (السيميولوجيا)، إذ كانت تمثل آراء سوسير اللبنة الأساسية لهذا العلم، والسيميولوجيا كما صممها سوسير ((علم يدرس حياة الإشارات في قلب الحياة الاجتماعية)) [4]، التي تمثل الحياة الأدبية في النصوص مظهراً مهماً من مظاهرها ولاشك في أن تجليات هذه

(1) جماليات الشعرية، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008 / 239.
(2) في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985 /33.
(3) معرفة الآخر... مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم – و سعيد الغانمي – و عواد علي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 1،1990 / 45.
(4) علم الإشارة... السيميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، قدم له د. مازن الوعر، دار طلاس، دمشق، 1992 / 23.

الرؤيـة النظريـة حفـرت عميقـاً فـي خطـاب المـنهج البنيـوي وشـكلت قاعـدة أساسـية لممارسات البنيوية في المجال اللساني والنقدي والفكري أيضاً.

المدرسة الشكلية الروسية:

تبلـورت المدرسـة الشـكلية الروسـية مـن خـلال اجتمـاع مدرسـتين معـروفتين، عرفت أحداهما باتجاهاتها اللغوية وهي مدرسة موسكو، والثانية عرفت باتجاهاتها الأدبيـة، وهـي مدرسـة بطرسـبورغ. ومـن أبـرز أعضـاء المدرسـة الأولـى رومـان جاكبسون، الذي غادر الإتحاد السوفيتي إلى تشيكوسلوفاكيا؛ إذ أسهم بتأسيس مدرسة براغ اللغوية، وذاع صيته من خلالها على نحو واسع. أما المدرسة الثانية فكان من ابرز أعضائها فكتور سكالوفسكي وبوريس إيخنباوم.

تبنى الشكلانيون مفهومين أساسين، هما ((عشوائية العلامة في علاقتها مع ما تشير إليه، والاختلاف الذي يساعد على إقامة العلاقات المعقولة بين الرموز في البناء الأدبي أو اللغوي عامة)) [1].

التقت اهتمامات الشكلانيين مع اهتمامات البنيويين، ووجد الشكلانيون أنفسهم مشـغولين بــ (البنيـة) الأدبيـة، مـن خـلال التحديـد والتمييـز والوصـف الموضـوعي للطبيعـة الأدبيـة، وباسـتعمال وسـائل صـوتيمية معينـة فـي العمـل الأدبـي، ولـيس بالمضمون الصوتي لهذا العمل ولا برسالته أو مصادره أو تاريخه فهم يؤمنون بأن للفن استقلالاً ذاتياً.

وسعى الشكلانيون إلى إقامة علم للأدب قائم بذاته، وقد تيسر لهم ذلك مع مقولة جاكبسـون الشـهيرة((إن موضـوع الـدرس الأدبـي لـيس الأدب بكليتـه وإنمـا المسـحة الأدبية، أي ما يجعل عملاً معيناً عملاً أدبياً)) [2].

---

(1) نظرية النقد الأدبي الحديث، د. يوسف نور عوض، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1994 / 15 – 16.

(2) البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986/ 56.

وبعد مفهوم الأدبية تحدث الشكلانيون عن مفهومي (التناص والانزياح) اللذين استخدمهما الأسلوبيون فيما بعد، ((وهذان المفهومان يساعدان الوسائل الأدبية على تجديد نفسها من خلال تغيير وظيفتها في نصوص أدبية مختلفة، اذ بينما يؤدي الانزياح بالضرورة إلى تغيير وظيفة الوسيلة الأدبية عن استخدامها السابق، فان التناص يراعي البعد الدايكروني وهو أيضاً نوع من الانزياح كما كان سائداً من قبل، وإن كان مؤسساً عليه)) [1]، على النحو الذي يكون فيه التناص والانزياح البعد الأكثر تأثيراً واستثماراً في معظم نظريات النقد اللاحقة، وهو ما عمّق الرؤية المنهجية للبنيوية وفتحها على آفاقٍ جديدة تجاوزت فيها الحدود اللسانية إلى النقدية، وأحدث تغييراً جوهرياً في طبيعة الفكر النقدي وآلياته.

مدرسة براغ

ذكرنا فيما تقدم أن المدرسة الشكلية الروسية تكونت من اجتماع مدرستي موسكو وبطرسبورغ، اللتين لم تكونا على انسجام ووفاق مع النظام السياسي في الاتحاد السوفيتي، مما اضطر شخصياتها إلى السفر إلى تشيكوسلوفاكيا، وانضموا هناك إلى صفوف مدرسة براغ اللغوية، التي كان يتزعمها التشيكي (ماتياس)، وكان محركها الأساس (رومان جاكوبسن)، مؤسس المدرسة الشكلية الروسية. الذي ذهب ملحقاً ثقافياً في براغ، وسرعان ما انضم إلى صفوف هذه المدرسة وكان من أبرز شخصياتها[2].

من أهم مبادئ مدرسة براغ الجمع بين مفهومين.

الأول: ينظر إلى اللغة بوصفها بنية متماسكة وليست عدداً من الكيانات اللامترابطة.

(1) نظرية النقد الأدبي الحديث / 17.
(2) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي / 74.

والثاني: الإقرار بعدد من الوظائف التي تنفذها اللغة في المجتمع وتحليل هذه الوظائف، ((وهكذا تعمل الوظيفة المعرفية أو الإشارية للغة عندما تستعمل لنقل المعلومات، وتبرز الوظيفة التعبيرية أو العاطفية عندما تستعمل اللغة الإشارة إلى حالة المتكلم أو الكاتب أو موقفيهما. كما تظهر الوظيفة النزوعية او النصحية عندما تستعمل اللغة للتأثير في الشخص الموجه إليه)) [1].

استطاع أعضاء مدرسة براغ أن يطوروا مبادئهم ومفاهيمهم، ويتفادوا السلبيات التي وقعوا فيها في المرحلة الشكلية. ومن هذه المفاهيم، رفضهم قصر العمل الأدبي على الجانب اللغوي البحت، وعدم الاعتراف بأي عنصر خارج " أدبية الأدب "، فوجهت مدرسة براغ الدعوة إلى استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب فالأدب يعد نوعاً مثمراً من الجهد الإنساني، لا يمكن شرحه تماماً باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه. وهذا يؤدي إلى أن أدبية الأدب تمثل الخاصية الإستراتيجية فيه التي توجه العمل الأدبي كله، ولا يعد تكديساً لمجموعة من الوسائل، لكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة في وحدة الشيء الجمالية[2]، وهو ما ألقى بظلاله على كل المناهج التي اشتغلت على محورية النصوص الأدبية ومركزيتها، وعمّقت الرؤية الجمالية التي أخذت تنظر إلى النصوص بوصفها كيانات منتجة لقيم جمالية في التعبير والتشكيل والتدليل.

مدرسة كوبنهاجن

(1) البنيوية وعلم الإشارة / 69.
(2) ينظر: نظرية البنائية / 84.

يمثل كلٌ من (برووندال) و (جيلميسليف) أبرز شخصيتين في مدرسة كوبنهاجن البنيوية، إذ كان لهما الدور البارز في تثبيت أركان هذه المدرسة.

قام برووندال بشرح الأبنية الصرفية الكبرى، لتطابق المقولات التي تعبر عنها في علاقاتها الأساسية، وتنظيمها في لوحات محددة، إذ يعتمد على المبدأ الثنائي الوظيفي، فيميز بين السلب والإيجاب، والمفرد والجمع، والماضي والحاضر. [1]

أما جيلمسليف فيعود له الفضل في تنميته لنظرية لغوية متماسكة أبرز بها هوية مدرسة كوبنهاجن في الفكر اللغوي الأوربي، فدعا إلى ((اعتبار علم اللغة - لا مجرد مجموعة من الظواهر التي تتصل بعلوم الطبيعة ووظائف الأعضاء والمنطق والاجتماع - وإنما على انه كيان قائم بذاته وبنية مستقلة في نفسها، وذلك لمقاومة التيار الإنساني التقليدي الذي وسم الدراسات اللغوية بطابع شعري قصصي غامض أو شخصي جمالي)) [2]، إذ كرس علمية اللغة واستقلالية منظوماتها في التكوين والعمل وربما تكون مدرسة كوبنهاجن قد عالجت الجانب العملي الأكاديمي في المنهج البنيوي، وطوّرت الجانب اللساني المشتغل في حقل إنتاج الدلالة على نحو عميق وخصب.

المدرسة البنيوية الأمريكية

شهدت أمريكا تياراً عرف باسم (علم اللغة البنيوي)، وخير من يمثله من الجيل الأول إدوارد سابير، الذي ركز اهتمامه على المدرسة العقلية، وبلومفليد، الذي كان مهتماً بالمدرسة السلوكية. أما من الجيل الثاني فكان أبرزهم نعوم تشومسكي.

أصدر إدوارد سابير كتابه الوحيد (اللغة) عام (1921 م)، الذي ضمنه آراءه اللغوية البنيوية، والذي عرف اللغة في مقدمته بوصفها جهازاً لاشعورياً. كما ناقش علاقة اللغة بالفكر، واعتبار اللغة نظاماً رمزياً خالقاً للتصورات. ودعا سابير إلى

(1) ينظر:المصدر نفسه.
(2) ينظر: نظرية البنائية / 92 – 93.

التمييز بين الأشكال اللغوية والتصورات، ويسمي طرق استخدام الشكل في اللغة " العمليات النحوية "، وتصنف العمليات النحوية على ستة أنماط رئيسة: [1]

1- ترتيب الكلمات أو نظام الرتبة.
2- التركيب.
3- الإلحاق.
4- التعديل الداخلي للعنصر الجذري والنحوي.
5- التضعيف.
6- الفروق النبرية.

أما نعوم تشومسكي فتحدث عن فكرة المستوى البنائي، وتحدث عما يسميه البنية العميقة في مقابل البنية السطحية، التي قصر من سبقوه اهتمامهم عليها. ويرى أن البنية العميقة تمثل شبكة من العلاقات النحوية– بالمعنى الواضح للكلمة - تقوم عليها معاني القول، بينما تعتمد البنائية السطحية على المستوى الصوتي[2].

عرفت نظرية تشومسكي بـ (النظرية التوليدية)، التي تمثل الجسر الذي يصل بين الاشتغال العلمي في ميدان اللغة والعقلانية.... وتنظر القواعد التوليدية إلى اللغة ((بوصفها جملة من القواعد المتناهية، والقادرة على توليد جمل لا نهاية لها. ثم إن صلتها بالعقلانية قد مكنتها من أن تضع لكل جملة تنتجها قواعد اللغة وصفاً بنيوياً يعود بها إلى نموذج من النماذج اللغوية " القواعد "))[3].

من خلال الفرضيات التي وضعها تشومسكي، فيما يتعلق بطبيعة اللغة ووظيفتها، وجد أنها خاصة إنسانية، امتاز فيها الإنسان عن باقي المخلوقات.

تقوم نظرية تشومسكي في القواعد التوليدية على ثلاثة مكونات[4]:

(1) ينظر: معرفة الآخر / 47.
(2) ينظر: نظرية البنائية / 98.
(3) اللسانيات والدلالة، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 2، 2007 / 187.
(4) نقلاً عن اللسانيات والدلالة / 188.

- **المكون النحوي:** وهو نسق من القواعد، به يكون إنتاج الجمل، وإليه يكون احتكام اللغة في هذا الإنتاج.
- **المكون الدلالي:** وهو نسق من القواعد، به نصل الى تأويل الجمل التي ينتجها المكون النحوي.
- **المكون الصرفي والصوتي:** وهو نسق من القواعد، به تنجز الجمل التي ينتجها المكون النحوي في سلسلة من الأصوات وصورٍ من الصيغ.

المدرسة البنيوية الفرنسية

تتمثل البنيوية الفرنسية في مجال الأدب بآراء رولان بارت، إذ تأثر بآراء فرديناند دي سوسير، الذي وضع أسس علم العلامات (السيميولوجيا)، فضلاً عن آرائه التي أسس من خلالها لعلم اللغة العام. كذلك آراء كلود ليفي شتراوس، الذي طبق علم اللغة البنيوي على الظواهر الإجتماعية. وخطط شتراوس لإثبات الأصول العامة المشتركة لكل أسطورة وكل فكر، وذلك ((بالتمييز بين " اللغة " (النسق اللغوي المجرد) و" الكلام " (المجلى الفردي للغة)، وبالتمييز بين المستويات الفونيمية (المميزة) للكلام والأنساق المجردة للعلامات " بثنائيتها التي تتضمن جانبي المفهوم وصورة الصوت "))[1].

زاد تأثر بارت بآراء شتراوس، مما دعاه إلى الانغماس في المناظرات البنيوية التي كانت تنتشر في فرنسا.

اشتهر بارت بعبارة (موت المؤلف)، التي تحمل عنوان مقال كتبه بارت، وينظر فيه إلى الكتابة بأنها ((هدم لكل صوت، ولكل أصل. فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا. الكتابة، هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية، بدءاً بهوية الجسد الذي يكتب))[1].

(1) عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1993 / 252.

ويدعو بارت إلى هجر المؤلف وتنحيته عن عرش النقد الأدبي لتحل محله اللغة، التي سبق وأن دعا مالارميه إلى تمليكها النص بدلاً من المؤلف،((فاللغة، بالنسبة إليه، كما هي بالنسبة إلينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف. وبهذا يصبح معنى الكتابة: هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس " الأنا " وفيها " تنجز الكلام "))[2].

يرفض بارت ربط النص بمؤلفه، ويرفض العلاقة السابقة بين المؤلف والنص، التي تؤكد على أن وجود المؤلف سابق على وجود النص، ويشبهها بتلك العلاقة التي تربط الأب بالابن، فالأب سابق في الوجود على وجود الابن. لكن بارت يرى أن الزمن تغير وأصبح المؤلف على خط تماس واحد مع النص، إذ هو يلد في الوقت نفسه الذي يلد فيه نصه، لان النص لا ينطوي على كائن سابق أو لاحق على كتابته. فلا وجود لزمنٍ غير زمن الكتابة[3].

النص عند بارت مصنوع من كتابات مضاعفة، ومرجعيات ثقافية مختلفة، تتحاور فيما بينها. ويضع بارت شرطاً لكي تسترد الكتابة مستقبلها يتمثل بوجوب، ((قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة)) [4]، وذلك لتعميق النظر في طبقات النص وظلاله وجيوبه.

إن هذا العرض الموجز والمكثف للمنهج البنيوي من حيث أصوله وتشكلاته ومقولاته ومدارسه، جاء على النحو الذي يكشف في المستوى التطبيقي الإجرائي عن تأثر نقاد الشعر العرب الذين أسهموا بمقالاتهم في مجلة عمان، ولاشك في أنّ هذا المستوى النظري هو مستوى أكاديمي لا يمكن تطبيقه حرفياً في الممارسة النقدية التطبيقية، إلا أن المناخ المنهجي العام هو الذي يهيمن على هذه المقالات، بحيث

(1) نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994 / 15.
(2) المصدر نفسه / 17.
(3) المصدر نفسه / 20.
(4) المصدر نفسه / 25.

يدفعنا ذلك إلى وصفها بالبنيوية من خلال تبنّيها رؤية هذه المنهج والكثير من إجراءاته.

التطبيق:

سنتناول في هذا المحور مجموعة من المقالات لعدد من النقاد العرب الذين أسهموا في النشر في مجلة عمان، والنقاد الذين ستشملهم الدراسة هم: (إبراهيم خليل[1]، و د. طراد الكبيسي[2]، و د. عبد السلام المساوي[3]، و د. مقداد رحيم[4]،

(1) الناقد د. إبراهيم خليل، ناقد وباحث وأكاديمي أردني، نشر عدداً من البحوث والدراسات في المجلات العربية ومنها مجلة عمان، كما أشرف على عددٍ من الرسائل الجامعية في مجال الأدب والنقد الحديث. أصدر ما يقرب من أربيعين كتاباً، وهو أستاذ الأدب والنقد في الجامعة الأردنية.

(2) الناقد طراد الكبيسي، ناقد وباحث عراقي له باع طويل في النقد والأدب، أصدر الكثير من الدراسات النقدية المنشورة في دور النشر والمجلات العراقية والعربية. تولى سكرتارية ورئاسة تحرير مجلة الأقلام العراقية لسنوات، من أبرز كتبه النقدية (الغابة والفصول) و (كتاب المنزلات بثلاثة أجزاء) ، فضلاً عن مقالاته المنشورة في مجلة عمان ومجلات عربية أخرى، وهو يقيم الآن في عمان.

(3) الناقد د. عبد السلام المساوي، شاعر وناقد من المغرب، له دراسات نقدية عديدة تناول فيها شؤون الأدب والنقد في المغرب، فضلاً عن قراءته لعددٍ من الأعمال الشعرية لشعراء من المغرب والوطن العربي، ويعمل أستاذاً للنقد في جامعات المغرب.

(4) د. مقداد رحيم، ناقد عراقي مقيم في السويد، له عدد من الإصدارات في الشعر والنثر الأندلسي، وفي الدراسات الأدبية الحديثة، ويُدرس اللغة العربية لغير الناطقين بها في جامعات السويد.

و د. فاروق مغربي[1]، و د. هايل محمد الطالب[2]، و مصطفى الكيلاني[3]، و د. محمد صابر عبيد [4]).

تعود أسباب اختيارنا لمقالات هؤلاء النقاد إلى نضج تجربتهم النقدية، وتمكنهم من أدواتهم النقدية، فضلاً عن تطبيقهم لآليات المنهج البنيوي على المقالات موضوع الدراسة، على نحو نتمكن من خلاله من الكشف عن طبيعة المنهج، وخطواته ، ودرجة تطبيق المنهج في دراساتهم. وهم بعد ذلك يتوزعون على مختلف الأقطار العربية من مشرقها إلى مغربها على النحو الذي يعطي بحثنا شمولية أكبر للفضاء الجغرافي المتنوع للنقد العربي الحديث في هذا المجال.

(1) د. فاروق مغربي، ناقد وأكاديمي سوري، أصدر عدداً من الكتب النقدية، ينشر مقالاته في المجلات العربية ومجلة عمان خاصة، يعمل أستاذاً للأدب الحديث في جامعة تشرين في اللاذقية – سوريا.

(2) د. هايل محمد الطالب، ناقد وباحث وأكاديمي سوري، أصدر عدداً من الكتب النقدية، ينشر مقالات في معظم الدوريات العربية ولا سيما مجلة عمان، يعمل أستاذاً للشعر الحديث في جامعة البعث في حمص – سوريا.

(3) مصطفى الكيلاني: أديب وناقد تونسي له من الأعمال النقدية الكثير منها: (وجود النص – نص الوجود)، و(تاريخ الأدب التونسي – الأدب الحديث والمعاصر)، و (في " الميتا- لغوي " والنص والقراءة)، ويعمل أستاذاً للأدب والنقد في جامعات تونس.

(4) د. محمد صابر عبيد، ناقد وباحث وأكاديمي وشاعر عراقي، أشرف وناقش العديد من الرسائل الجامعية داخل العراق وخارجه. له العديد من المؤلفات النقدية في مجال الشعر والقصة والرواية والسيرة الذاتية.. تجاوزت العشرين مؤلفاً في مختلف دور النشر العراقية والعربية ، منها ما أفدنا منه في بحثنا، فضلاً عن بعض المؤلفات المشتركة مع عدد من الباحثين والأكاديميين من زملائه وتلاميذه. نشر العديد من المقالات والدراسات في المجلات العراقية والعربية، اختير محكماً في عدد من المؤتمرات داخل العراق وخارجه، له عدد من الدواوين الشعرية.

1- الناقد إبراهيم خليل : ستتناول دراستنا ست مقالات بنيوية نشرها الناقد في مجلة عمان، وهي:

- السردية الغنائية في شعر حسب الشيخ جعفر[1].
- الانزياح الأسلوبي في ديوان شجر اصطفاه الطير[2].
- المناصرة تجربة في التلقي[3].
- التناص في شعر محمد القيسي[4].
- البحث عن الذات وتحولات المعنى[5].
- شعرية المفارقة في القصيدة العربية[6].

********* (أ – 1) ********

تضافرت جملة من الأساليب اللغوية والفنية في تشكيل البنية السردية والغنائية في شعر حسب الشيخ جعفر، يبينها لنا الناقد د. إبراهيم خليل في مقالته ((السردية الغنائية في شعر حسب الشيخ جعفر)) [7]، كالآتي:

أولاً: الحوار: جاء هنا على نوعين: الحوار الخارجي، المتبادل بين طرفين، والحوار الداخلي "المونولوج "، ويشير الناقد إلى أن الحوار والقص يتكرر ويتداخل مع باقي الأساليب، بل إنهما الأساس الذي تنبني عليه الأساليب الأخرى.

ثانياً: الاسترجاع، الذي يعني ((استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى)) [1]، [1]، والاسترجاع جاء متوافقاً ومندمجاً مع الحوار.

---

(1) مجلة عمان، ع 108، حزيران، 2004 / 12 – 15.
(2) مجلة عمان، ع 116، شباط، 2005 / 50 – 52.
(3) مجلة عمان، ع 118، نيسان، 2005 / 26 – 29.
(4) مجلة عمان، ع 120، حزيران، 2005 / 4 – 10.
(5) مجلة عمان، ع 121، تموز، 2005 / 38 – 43.
(6) مجلة عمان، ع 159، أيلول، 2008 / 20 – 26.
(7) مجلة عمان، ع 108، حزيران، 2004 / 12 – 15.

ثالثاً: التكرار، الذي جاء على أربعة أنواع:أولاً: تكرار الأفعال، كما في تكرار الفعل المضارع التخييلي (أرى /أغادر / أغطي....). ثانياً: تكرار الحدث، كما في (تكرار الحلم واللقاء). ثالثاً: التكرار الصوتي، ويكون إما بتكرار الحرف أو بتكرار التقفية، كما في (إلينا /علينا /... فرح /ترح /...)، رابعاً: تكرار النداء، كما في (يا قاعداً / يا مسافراً...)، هذه الأنواع من التكرار تجعل النسيج الصوتي نسيجاً متشابك الخيوط. فالخارجي يعاضد الداخلي ويؤازره. كذلك الداخلي من الأصوات يتطلب الخارجي ويستدعيه ويشده[2].

إن التكرار في الشعر يختلف تماماً عن التكرار في الكلام اليومي، فنحن نحاول أن نتجنب التكرار في كلامنا،إلا في حالات نسعى فيها إلى تأكيد كلامنا، فنكرره.لكن التكرار ((يصير فضيلة في الشعر)) [3]، إذ نتجاوز فائدته التوكيدية إلى قدرته في ((إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني)) [4].

رابعاً: الانزياح الأسلوبي، ويتجلى في عبارة " يتبدد وجهك في الضوء " وذلك لتركيز الانتباه على غنائية القصيدة، وشاعرية الحوار.

خامساً: المفارقة اللفظية، متمثلةً في عبارة " كنزي الذي وجدته، كنزي الذي فقدته "، مبرزاً ذلك التناقض بين (وجدته وفقدته).

انصب اهتمام الناقد على بيان مجموعة من البنيات النصية التي قام عليها شعر الشاعر حسب الشيخ جعفر، مبرزاً أهمها، مع الاستشهاد لكل بنية، متخذاً سبيله لذلك من خلال البنية السردية والغنائية في شعر الشاعر.

---

(1) تحليل الخطاب الأدبي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988 / 77.

(2) البنية السردية والغنائية في شعر حسب الشيخ جعفر /14.

(3) الأدب والغرابة.. دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1983 / 10.

(4) القصيدة العربية الحديثة.. بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية... حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى.. جيل الرواد والستينات، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سورية، 2001 / 183.

******** (أ – 2) *********

تعددت المصطلحات النقدية المترجمة من لغات أجنبية تعدد مترجميها ودارسيها، حيث نجد للمصطلح الواحد ما يتجاوز العشرين مرادفاً، وأحيانا نجد ضعف هذا العدد.

لم يستثنَ مصطلح الانزياح من تلك التعددية في التسميات والمرادفات التي تحيل على معنى واحد، فنجد الانحراف والانكسار والإزاحة والتناقض وفجوة التوتر.....، هذه التسميات جزءٌ من تلك التي ذكرها د. إبراهيم خليل في مقالته ((الانزياح الأسلوبي في ديوان شجرٌ اصطفاهُ الطير)) [1]، ويشير إلى إننا لا يمكن أن نعد كل انزياح أسلوباً.

يحصي د. خليل عدد وأنواع الانزياحات الموجودة في ديوان الشاعر عمر أبو الهيجاء (شجر اصطفاه الطير)، الذي يضم نماذج من قصيدة النثر، الغنية بالانزياحات.

تناول الناقد مجموعة من علاقات الانزياح أولها: علاقة الإضافة، يحصي الناقد نماذج منها، ويبين أن من خواص هذا التركيب أنه يجعل المضاف جزءاً من المضاف إليه أو أحد متعلقاته فيكسب منه بعض الصفات، إذ تخرج الكلمة المفردة من معناها المعجمي لتدخل في معنى جديد تكتسبه من اتصالها داخل التركيب الجديد، مثل (خدر الغبار، صدر الروح، حروف البياض، صدر اللغة، دهشة الأوراق، شوارع القلب....).

أما العلاقة الثانية فهي علاقة التركيب الوصفي، الذي يأتي فيه النعت مما لا يناسب المنعوت أصلاً، فتنتفي صفة المطابقة لتحل محلها صفة المنافرة. تعد المنافرة ((خرقاً لقانون اللغة)) [2]، والمنافرة تقوم على أساس الوظيفة الإسنادية، إذ يضفي

(1) مجلة عمان، ع 116، شباط ،2005 /50 - 52.

(2) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي - ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1986 / 109.

المتكلم مدلولاً جديداً على الصفة، فالمدلول الأول هو الذي يكون معروفاً لدى الكثير، لكن حين إضافة مسند جديد أو مدلول جديد، تصبح هناك علاقة منافرة بين أصل الكلمات في المعجم ومعناها الجديد الذي اكتسبته بفضل دخولها في التركيب الجديد، مثل (نداءات تئن، وقت ناشف....).

في الانزياح النحوي – وهو النوع الثالث الذي اعتمده الناقد -، إذ نجده يشير إلى مسألة الخروج عن العرف النحوي، لا من حيث القاعدة النحوية، بل نجد أن القاعدة النحوية صحيحة، لكن الانزياح يتحقق في إضافة صفة على الفاعل أو المفعول تكون بعيدة عن معنى الفعل، مثل (يستعذبني النعاس، أشيد حلماً، سكبتُ مياه موسيقاي.....).

العلاقة الرابعة: تداخل الحواس، إذ تدخل الحواس عند الإنسان في علاقة إنزياحية في الشعر، إذ يرصد تلك الصفات التي تضاف على الحواس بما لا ينسجم مع صفة الحاسة،كما في (أشم الألوان) و (خجل الألوان) و(ليشم حرقة المعاني)..... وهو ما يصطلح عليه بـ (تراسل الحواس).

أما العلاقة الخامسة فهي الانزياح التركيبي، إذ لا يعتمد على تسجيل الانزياحات اللفظية، بقدر ما يتتبع التراكيب النحوية التي تدخل في باب التقديم والتأخير، مثل تقديم ما حقه التأخير على غير ما تنص عليه القواعد النحوية في التقديم والتأخير. أحصى الناقد بعض أنواع الانزياح، مثل تقديم المفعول به على الفعل والفاعل (بوابة للعشق أفتح)، وتأخير ضمير المتكلم المنفصل (نهاوند الأبجدية أنا)، وتقديم النائب عن المفعول المطلق الذي تتمثل وظيفته في توكيد الفعل، والتوكيد يأتي بعد الفعل، لكنه جاء قبل الفعل (كثيراً أرقص).

عمد الناقد إلى بيان وإحصاء أنواع الانزياح التي تتعلق باللغة من دون الإيقاع، إذ تناول ما يتعلق بالألفاظ، أي مما يضفي دلالات جديدة على الألفاظ، فلا يكتفي بمدلول واحد، بل يخرج بالانزياح إلى دلالات متعددة، تبدو للوهلة الأولى بأنها عبارات خاطئة، تخرج عن العرف اللغوي السائد، لكن الانزياح في الشعر ((خطأ

متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص)) [1]، فالانزياح يغرس قدمه في أعماق اللغة ليستخرج منها علاقات لغوية يرفضها القارئ للوهلة الأولى.

********(أ – 3) *********

يقدم د. خليل في مقالته ((المناصرة تجربة في التلقي)) [2]، دعوة إلى استخدام لغة الحياة اليومية في الشعر، وهجر الألفاظ المعجمية الغريبة الفصيحة الجزلة، التي تكون عصية على الفهم عند القارئ. ويرى أن استخدام الشاعر لهذه الألفاظ يجعل الهوة كبيرة بين قصائد الشاعر ومتلقيّ شعره، ويضرب مثلاً على ذلك شعر احمد شوقي، الذي تنطبق على شعره صفات اللغة الفصيحة الجزلة، ويرى أن كثيراً من شعر شوقي كان عصياً على الفهم عند كثير من جمهور المتلقين.

ويتفق د. خليل مع يوسف الخال في دعوته التي أطلقها في مجلة شعر حول تفعيل اللغة، من خلال الكتابة باللغة اليومية للإنسان، سواء في العمل أم الإعلانات أم التلفزيون والسينما.....، أي كل ما يتعلق بأشكال التعبير اللغوي الذي يحيط بالشاعر والقارئ – مع اختلافنا وتحفظنا تجاه هذه الدعوة -، ويضرب مثلاً على ذلك شعر الشاعر مصطفى وهبي التل (عرار)، الذي دعا إلى نبذ المعجم الكلاسيكي، والتخلي عن البلاغة التقليدية والإقلاع عن النظم على وفق الطرائق التي عرفت في القصيدة الجاهلية والإسلامية[3].

يرى د. خليل أن استخدام لغة الحياة اليومية، والسهولة في الألفاظ لا تعني الإمعان في التبسيط، أو الانزلاق بمستوى الشعر إلى اللغة النثرية، بل يكون استخدام هذه اللغة متزامناً مع الحفاظ على روح الشعر، أي الاحتفاظ بخصائص الشعر، وعدم الانحدار إلى مستوى النثر الصرف.

---

(1) المصدر نفسه /194.
(2) المناصرة.. تجربة في التلقي /26 – 29.
(3) المصدر نفسه / 26.

ومن منطلق تأييده لاستخدام اللغة القريبة من الحياة اليومية، يرصد د. خليل مجموعة من الألفاظ الدارجة في الأغاني الشعبية الأردنية والفلسطينية، ويدرس كيفية توظيفها في الشعر مع الحفاظ على بنية الشعر اللغوية، ولاسيما المستوى النحوي، إذ يعيد صياغة الأغنية بما يتناسب مع ترتيب الجملة النحوية العربية. كما يتناول بنية التكرار التي اعتمدها الشاعر، التي تتعلق بتكرار الحروف أو الكلمات المقتبسة من الأغاني الشعبية،كتكرار لفظة (مرمرنا، و مرت ما مرت، و يا هلي) مشيراً إلى ما يضفيه التكرار مع التضعيف الصوتي من تعميق للإحساس لدى المتلقي.

لم يقتصر الناقد على توظيف المناصرة للألفاظ، بل تناول أيضاً المستوى الإيقاعي للقصائد التي يحاكي فيها إيقاع الأغاني الشعبية، على الرغم من أنها لا تخرج عن أوزان الشعر العربي، ويرى أنها من مميزات شعر المناصرة.

سعى الناقد إلى بيان تأثير الأغاني الشعبية في الشعر على المتلقي، إلا إن أداته لبلوغ ذلك لم تكن خطوات نظرية التلقي، بل استخدم بعضاً من أدوات المنهج البنيوي كبنية التكرار والمستوى الإيقاعي، وتأثير المفردات الشعبية على بنية القصيدة، فهو بهذا يطبق بعضاً من قواعد المنهج البنيوي ولكن على مستوى محدود، وكاد يمثل الحدود الدنيا من المنهج.

********* (أ – 4) ********

سعى الناقد د. إبراهيم خليل إلى دراسة تقنية التناص في شعر محمد القيسي في دراسته ((التناص في شعر محمد القيسي)) [1]، إذ يبين في مقدمة حديثه عن التناص، أن الناقد الروسي باختين هو أول من تحدث عن التناص، إلا أن التناص لم يعرف ويبلغ مستوى عالياً من التنظير إلا على يد جوليا كريستيفا من خلال المقالات التي نشرتها بين عامي (1966 - 1967)، وتبعها بعد ذلك نقاد كثيرون أمثال رولان بارت وتودوروف وجيرار جينيت.....

(1) مجلة عمان، ع 120، حزيران، 2005 / 4 -10.

التناص عند كريستيفا يرتبط بالنص، فالنص عندها ((جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة، بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية.)) [1]. فالنص، أي نص، لا يتكون إلا من خلال إقامة علاقة تبادلية بينه وبين نصوص أخرى، سواء كان من جنسه أم من الأجناس المقاربة له، فالنص ينشأ من خلال علاقة قرابة ومصاهرة مع النصوص الأخرى، وعليه فالنص عندها ((ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى)) [2].

هذا التداخل النصي (التناص)، يرصده د. خليل في تجربة القيسي، ويرى أن من حسنات التناص عند أي شاعر تمثله في بعدين، يعود أولهما إلى الإبداعية التي تؤكد على أصالة الشاعر وإفادته من خبراته الثقافية واللغوية والأدبية والميثولوجية، والثاني يتعلق بمسألة التلقي، إذ يُقصر التناص على عملية الاستجابة والفهم عند المتلقي، لأنه تراكم الخبرة عند الشاعر والمتلقي على حد سواء، يساعد على سرعة الفهم والتفاعل بين النص والمتلقي، من خلال تلك الخبرات المخزونة عند المتلقي.

يرصد الناقد نوعين من التناص يسيران متوازيين معاً في شعر القيسي هما: التناص الخفي، الذي لا يحيل فيه على نص معروف، والثاني: التناص الصريح ويحيلنا فيه على نص معروف ويسميه بالنص الغائب[3]. والنص الغائب ((مصطلح نقدي جديد، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، وعنى أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين. و" النص " تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد. وليست هنالك

(1) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991 / 21.
(2) المصدر نفسه / 21.
(3) التناص في شعر محمد القيسي / 5.

حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن)) [1]، نفهم من هذا أن النص الغائب ما هو إلا أسم من أسماء التناص في النقد الأدبي.

تركزت دراسة د. خليل على نوعين أساسيين هما: التناص الخفي والتناص الصريح (النص الغائب) كما ذكرنا، وهذان النوعان ضما في طياتهما أربعة أنواعٍ من التناص تنوعت بين (التناص الفولكلوري، والتناص الديني، والتناص الأسطوري، التناص الأدبي).

1- التناص الفولكلوري (التراث الشعبي)

- أعتمد الشعراء على الفولكلور الشعبي اعتمادا كبيراً، بمختلف أشكاله (الحكايات، والأمثال، والأغاني الشعبية)، وقد تنوعت الحكايات بين ألف ليلة وليلة والسيرة الهلالية وسيف بن ذي يزن، أو حكايات الجدات كلاً حسب خزينه من الموروث الشعبي، وتنطبق الحال على الأمثال والأغاني الشعبية.

يوظف الشعراء الفولكلور (التراث) لا بقصد إقحامه في الشعر، بل هو نابع من داخل النفس واللاوعي الإنساني، ومحاولة التغيير والتجديد والتمرد على كل ما يحيط به من ظلم وجور وقهر. فضلاً عن ذلك يوظف الشعراء الفولكلور (التراث) لما يمتاز به من خصائص منها ((ارتكازه على الواقع الذي يعيشه الناس كافة. وتعبيره عن الاهتمامات الروحية لهم ويظهر ذلك من خلال المضمون الذي يقدمه، فهو لا يهتم بسرد الحوادث التاريخية، بقدر ما يهتم بالتعبير عن رأي الناس تجاه حوادث عصرهم. ولا يهتم بما هو خاص أو فردي)) [2].

تحدث الناقد عن استيعاب القيسي للنص التراثي وأحياناً مزجه بين نصوص شعرية من الشعر القديم، وبعض الأمثال العربية والأغاني الشعبية مزجاً متجانساً، إذ

---

(1) النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 / 9.

(2) التناص بين النظرية والتطبيق – شعر البياتي أنموذجاً – د. أحمد طعمي حلبي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007 / 122.

يستوحي بعض كلماتها أو المعنى العام لها[1]. كما بين نوعاً آخر من التناص التراثي، وفيه يلجأ الشاعر أولاً إلى اقتباس جزء من الأغنية الشعبية من غير تحوير أو تعديل، ليضفي بساطة شعبية على نصه، ثانياً المزج بين لغة الشاعر ولغة الأغنية، ثالثاً محاكاته الأغاني في بناء الجملة والإيقاع الموسيقي.

2- التناص الديني

شكّل التناص الديني رافداً مهماً للشعراء، واهم مصادره القرآن الكريم، الذي استلهم فيه الشعراء الكثير من الآيات وقصص الأنبياء والحوادث والمفردات، وذلك ((لما تتميز به اللغة القرآنية من إشعاع وتجدد، ولما فيها من طاقات إبداعية، تصل بين الشاعر والمتلقي، بحيث تستطيع التأثير في المتلقي، بشكل مباشر)) [2].

نالت قصة النبي يوسف (عليه السلام) اهتماماً واسعاً من قبل الشعراء،إذ وظفها الشعراء كلاً بصيغة جديدة تختلف عن غيره من الشعراء، حيث أعطت في كل مرة دلالة جديدة. لم يقتصر كلام الناقد على ذكر القصة، بل رصد نوعاً من التناص يقوم الشاعر فيه باستلهام معنى الآية، وذكر مفردات منها، أو اللجوء إلى التحوير بإدخال زيادة في النص الأصلي، أو حذف بعض الكلمات ليصير المعنى فيه جديداً [3].

3- التناص الأسطوري

عرض الناقد للأساطير التي استلهمها القيسي مع نبذة مختصرة لبعض الأساطير، مع الإشارة إلى دلالة هذه الأساطير عند توظيفها شعرياً وإحالتها على واقع حال الفلسطينيين بشكل خاص، والعرب بشكل عام. كما هي الحال مع تشبيهه يافا المحاصرة بطروادة في الأسطورة الإغريقية، فدلالة الأساطير في التناص الأسطوري كانت دلالات رمزية في الغالب.

---

(1) ينظر: التناص في شعر محمد القيسي / 5.
(2) التناص بين النظرية والتطبيق / 100.
(3) ينظر: التناص في شعر محمد القيسي / 5.

4- التناص الأدبي

لعل التناص الأدبي من أكثر أنواع التناص تناولاً وتداولاً بين الشعراء، فخزين الشعراء الشعري يطفو على سطح ذاكرته بالوعي أو اللاوعي، وقد أشار الناقد إلى مجموعة تناصات أدبية استخدمها القيسي منها:

- اقتباس أبيات شعرية وتوظيفها في شعره، كاستلهامه بيت امرئ القيس، وقصة مقتل أبيه المرتبطة به " اليوم خمر وغداً أمر "
- الإشارة إلى رموز أدبية مشهورة كعنترة بن شداد وامرئ القيس ولوركا الإسباني....
- استلهام بعض تقاليد الشعر العربي القديم، كالوقوف على الأطلال....

وأخيراً نقول إنّ د. خليل قد وفق في الإحاطة بأنواع التناص الواردة في شعر القيسي، واستنباط الأغراض التي سعى الشاعر إلى تحقيقها، ومد جسور التفاعل بين المبدع والمتلقي من خلال التركيز على مفردات بعينها على النحو الذي تجلّت فيه الرؤية البنيوية ذات الطبيعة النصية التي يرى فيها الناقد ضرورة إخضاع كل الممكنات الشعرية لسلطة النص.

********* (أ – 5) ********

تتركز دراسة د. خليل ((البحث عن الذات وتحولات المعنى...)) [1] على مجموعة من المفردات تناسل بعضها من بعض، سواء في المبنى، أم في المعنى.

اعتمد الناقد في دراسته على إحصاء جميع المفردات المتعلقة بموضوعة الغربة والسفر والهجرة.... إلخ. وسبيله إلى ذلك " الترادف "، إذ تناول جميع المفردات التي تحيل على معنى السفر والرحيل والهجرة والغربة والاغتراب والنفي....، وما تحيل عليه من شعور بالأسى والحزن والألم والإحساس بالضياع والتشتت.

(1) البحث عن الذات وتحولات المعنى... قراءة في تجربة الاغتراب في شعر عمر أبو سالم (1966 – 1999) / 38 – 43.

نهض عمل الناقد على منهج بنيوي موضوعي، أي اهتم بدراسة بنية الموضوع، من خلال اعتماده على المعجم اللغوي لمفردة الغربة والسفر والرحيل.... وما تحيل عليه من دلالات مرتبطة بالنسق الذي ترتبط به، مؤكداً على الترابط بين المفردات وعلاقتها فيما بينها من خلال التأكيد على مبدأ القرابة اللغوية بين المفردات على النحو الذي تنفتح فيه قراءته لشعر عمر أبي سالم على شبكة العلاقات البنيوية في النصوص، وهي تحتشد في سياق البحث عن الذات الشاعرة عبر تحولات المعنى الذي تنتجه تفاعلات الدوال.

******** (أ – 6)********

يقدم الناقد إبراهيم خليل لبدايات مصطلح المفارقة[1]، بدءاً من الفلاسفة مروراً بنقاد الأدب، ويعطي أمثلة شعرية لبعض الشعراء الإنكليز كوردزورث وكولردج، فضلاً عن نماذج من الشعر العربي القديم.

ركز الناقد دراسته حول المفارقة على ستة شعراء (علي البتيري، و أحمد مطر، ومريد البرغوثي، وإبراهيم نصر الله،ومحمد إبراهيم لافي، وعز الدين المناصرة)، باحثاً عن تقانة المفارقة في القصيدة القصيرة.

تمثلت المفارقة عند الشاعر علي البتيري في المستوى التعبيري، إذ بين الناقد المفارقة المتمثلة بعملية المزج بين الأضداد كـ (الوحشة والأنس، البهجة والموت، البسمة والبكاء، الحار والبارد...).

أما الشاعر أحمد مطر فقد التقط الناقد من تجربته الشعرية " المفارقة التهكمية "، إذ جمع بين المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف لينتج موقفاً تهكمياً، يقصد فيه إلى رصد حالة اجتماعية أو سياسية أو.....، بأسلوب فكاهي ساخر.

نجد لأسلوب الالتفات حضوراً في تجربة الشاعر مريد البرغوثي، حيث أشار الناقد إلى اختلاف صيغة الفعل من الحاضر إلى الماضي، فضلاً عن اختلاف

(1) شعرية المفارقة في القصيدة العربية /20 – 26.

الدلالة في الموقف بين التبختر والإبطاء في المشي والقتل بدمٍ بارد، فالتناقض قائم في الموقف والدلالة.

يسيطر اليأس والحزن والتهكم في مفارقات إبراهيم نصر الله، إذ يشير الناقد إلى تلك النبرة المنتقلة من الفرح إلى الحزن، من الرغبة بالحياة والإقبال عليها إلى الإدبار عنها والتوجه إلى الموت.

ويشير الناقد إلى أن الشاعر محمد إبراهيم لافي يعتمد على أسلوب التغير الدلالي، إذ يخرج بمسار القصيدة عن خطها الذي تسير فيه نحو مسار غير متوقع يفاجئ القارئ. فالتناقض قائم في أنا المتكلم والآخر الذي هو المتكلم نفسه.

أما الشاعر عزالدين المناصرة فاشتهر بقصائد التوقيعة (الأبغرام)، التي تنتهي عادة بحكمة أو فكرة ساخرة. كما عرف بأسلوبه المكثف والمركز في قصائده القصيرة منها والطويلة ((إذ تكتنز معظم قصائده بحساسية اللقطة الشعرية التي تنهض على تركيز الأدوات والتقانات وكادر العمل كافة في حيز لغوي ذي طاقة تعبيرية متفجرة في حركيتها وعنفوانها)) [1]، على الرغم من أن قصائد المناصرة القصيرة تمتاز بالتكثيف، إلا أن المفارقة فيها قليلة مقارنة بالنهايات التي تمتاز بالتهكم والسخرية[2]، إذ يعتمد على الإيحاء والدلالة في مفارقاته.

وتقل المفارقة نسبياً في شعرية محمد القيسي، لكن الذي قدمه منها لفت انتباه الناقد مركزاً على بنية المراوحة بين الإيجاب والسلب المتكررين، أي الحديث عن متناقضين متضادين كالحياة والموت.

اعتمد الناقد على بيان المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف عند مجموعة من الشعراء، رصد كل واحد فيهم المفارقة بحسب مواقف مختلفة من الحياة، معتمداً على ثنائيات ضدية متناقضة.

---

(1) إشكالية التعبير الشعري.. كفاءة التأويل – تجربة في القراءة الجمالية، محمد صابر عبيد، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، ط1، دمشق، 2007 / 99.

(2) شعرية المفارقة في القصيدة العربية القصيرة / 25.

ولاشك في أن اشتغال الناقد على حساسية المفارقة عند هؤلاء الشعراء يندرج في إطار المنهج البنيوي، الذي يعتمد على رصد تحولات البنية الشعرية من حالة التوافق إلى حالة التضاد داخل فضاء المفارقة.

إن اشتغال الناقد في مقالاته هذه عموماً انحصر في المجال العام للمنهج البنيوي، مستخدماً آلياته وإجراءاته بكفاءة جيدة تنّمُ عن استيعاب وتمثل لرؤيته من دون اللجوء إلى المبالغة في تطبيق آليات المنهج وإجراءاته.

****

2- الناقد طراد الكبيسي : ستتناول دراستنا خمس مقالات بنيوية نشرها الناقد في مجلة عمان، وهي:

أ- لغة للصحو.. لغة للغيم ! قراءة في الأعمال الشعرية للشاعر علي جعفر العلاق[1].

ب - تقنيات القصيدة في غزالة الصبا [2].

ج- نواح بابلي في ممالك ضائعة. [3].

د- نشيد أوروك قصائد في قصيدة. [4].

هـ - الشعر والحرب... مطالعة ظاهراتية[5] [6].

******** (ب – 1) ********

تتبع الناقد طراد الكبيسي في مقالته ((لغة للصحو.. لغة للغيم ! قراءة في أعمال الشاعر علي جعفر العلاق)) ، لغة الشاعر علي جعفر العلاق الشعرية، الغنية بالكثير من الصور، مؤكداً على الصور التي تحيل على دلالات الخصب والنماء، من

(1) مجلة عمان، ع 36، حزيران، 1998 / 65 – 69.
(2) مجلة عمان، ع 50، آب، 1998 / 17 – 20.
(3) مجلة عمان، ع 65، تشرين الثاني، 2000 / 54 – 56.
(4) مجلة عمان، 146، آب، 2007 / 38 – 42.
(5) مجلة عمان، ع 152،شباط، 2008 / 44 – 47.
(6) مجلة عمان، ع 36، حزيران، 1998 / 65 – 69.

خلال إحصائه لمجموعة من الألفاظ التي كثر استخدامها في أعمال العلاق الشعرية، مثل (الشجر، الشمس، الجسد، المرأة، المطر، الغيم، السرير.....)، ونبه إلى تكرار بعض الألفاظ والمفردات في قصائد بعينها، كما أشار إلى استخدام الأفعال والصفات التي تعطي معاني الاندفاع والشهوة، وتشير إلى أوصاف الجسد. ويربط ذلك بذكره لأساطير الخصب والنماء السومرية والبابلية.

انطلق الناقد في دراسته إلى إحصاء جميع المفردات التي تنتمي إلى حقلٍ لغوي واحد، والتي صبت في موضوعة الخصب والنماء، واستند في ذلك إلى ثلاثة مبادئ:

الأول: الاشتقاق: أي عندما يقوم الناقد بإحصاء مفردة معينة، فإنه يقوم بإحصاء جميع اشتقاقاتها، في جميع الجذور اللغوية التابعة لها، وصيغ جملها "الاسمية" و"الفعلية "، وشبه الجملة "الجار والمجرور" و"الظرفية " مثل (مسحت حواء، حواء تغني...).

الثاني: الترادف، أن يحصي المترادفات مثل (إمرأة،حواء، سيدة، ملكة...).

الثالث: القرابة اللغوية، أي أن يأتي بالمفردات ذات القرابة والصلة، التي تشير إلى المعنى ذاته، مثل (الثريا، تفاحة....).

أقام الناقد دراسته على بنية الموضوع، إذ اعتمد على المعجم اللغوي الذي يتعلق بموضوع الخصب والنماء، بدءاً من خصب اللغة عند العلاق وانتهاءً بأساطير الخصب والنماء، فبنية موضوعه مرتبطة بالأنساق اللغوية أو العناصر التي تتكرر بشكل بنيوي على نحو منتج لسياق دلالي محدود.

******** (ب – 2) ********

اعتمد الكبيسي في دراسته ((تقنيات القصيدة في " غزالة الصبا")) [1]، على تقنيات ثلاث:

الأولى: تقنية القصيدة القصيرة التي تقوم على العبارة الواحدة، أو الكلمة التي تشي بالبقية.

الثانية: التقنية المستفادة من فنون السينما والمسرح.

الثالثة: تقنية القص.

اختار الكبيسي القصائد التي تمثل نقداً اجتماعياً وكان سبيله لذلك (المفارقة)، ونقصد بالمفارقة: لغة شاعرة [2]، تقوم على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها، غير أنها بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة، وتعد المفارقة خرقاً للمنطق [3].

المفارقة التي اعتمدها هي المفارقة الساخرة التي تعمد إلى قلب المعنى إلى ضده. والمفارقة الزمنية التي يختل فيها الزمن وتختلط الأزمنة ولا تعود الأمور خاضعة لمنطق زمني سليم. والمفارقة المكانية التي تختل وتختلف الأمكنة خارج حدود الطبيعي والمنطقي، والمفارقة البيولوجية التي تعتمد على ذكر بعض الصفات البيولوجية التي لا تنطبق ولا توافق مع المعنى المطروح. يلتقط الناقد كل هذه المفارقات في نصوص الشاعر استناداً إلى رؤية بنيوية نصية، يرصد فيها حركة الدوال نحو مداليلها على أساس التضاد المتنوع من اللفظة إلى المعنى والقيمة.

(1) مجلة عمان، ع 50، آب، 1998/17-20.
(2) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / 162.
(3) فضاءات الشعرية " دراسة نقدية في شعر أمل دنقل "، د. سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، أربد – الأردن، ط 1، 1999 / 3.

******** (ب – 3) ********

تقوم دراسة الكبيسي ((نواح بابلي في ممالك ضائعة)) [1]، على بيان العلامات وآليات إنتاج المعنى، أو الدلالة التي تحملها مجمل الأساطير الواردة في ديوان (ممالك ضائعة) للشاعر علي جعفر العلاق، التي تشير إلى دلالات الحزن والانكسار والهزيمة. ويربط بين الأساطير والواقع الذي يعيشه الشاعر. فهو يحلل القصائد بنيوياً من خلال الأساطير، ويحيل على مرجعيات تاريخية تتعالق مع نصوص القصائد المختارة، كما في إشارته إلى قصة نثر رماد جثة الحلاج في نهر دجلة، وحرق كتب الفلسفة في قرطبة بعد نكبة ابن رشد.....، إذ يمكننا أن نعد دراسة الكبيسي، دراسة للتناص الأسطوري في شعر العلاق، مركزاً خلالها على بنية بعض المفردات التي تحيل على تلك المرجعيات؛ إذ هو يستخدم آليات رصد وتحليل بنيوية في معاينته للدوال وتشكيلاتها وعلاقاتها واشتغالها على المرجعيات.

******** (ب – 4) ********

يحدد الكبيسي ثلاث قضايا يتناولها في دراسته ((نشيد أوروك قصائد في قصيدة)) [2]، حيث يقوم بقراءة لديوان الشاعر العراقي عدنان الصائغ (نشيد أوروك)، وهي:

الأولى: قضية القصيدة الطويلة... وهو ما نجده على غلاف الديوان كعنوان ثانٍ، ويعطي ثلاث وجهات نظر حول ما يسمى بالقصيدة الطويلة[3]:

أولاً: طولها بمعنى أن يكون طول القصيدة غير اعتيادي بالنسبة لغيرها من القصائد.

ثانياً: أن تعالج مشكلة معقدة: فلسفية، اجتماعية... وفي إطار بناء لغوي وجمالي.

(1) مجلة عمان، ع 65، تشرين الثاني، 2000 /54 – 56.
(2) مجلة عمان، ع 146، آب، 2007 / 38 – 42.
(3) ينظر: المصدر نفسه / 38.

ثالثاً: يجمع بين الطول والمشكلة التي تعالجها القصيدة. ونحن، إذ نميل نحو وجهة النظر الثالثة، فهي أفضل صيغة لتسمية القصيدة الطويلة لعمق ما تعالجه، وما يتناسب طردياً بين الشكل والمضمون.

الثانية: قضية العمق التاريخي: بوصفها (نشيد أوروك)، وما تتضمنه من استلهام، أو موازاة لملحمة كلكامش، فأوروك – الوركاء، هي مدينة كلكامش.

الثالثة: قول الشاعر (نشيد أوروك) أو (هذيانات داخل جمجمة زرقاء لا علاقة لعدنان الصائغ بها)، إذ يحيل على قضية من يكتب من ؟، نحن من يكتب القصيدة ؟، أم القصيدة هي التي تكتبنا ؟[1]. وكأنه يتبنى قول رولان بارت ((إن النص ليصنع من الآن فصاعداً ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائبا على كل المستويات)) [2].

سعى الناقد إلى رصد المظاهر الجمالية والدلالية في القصيدة، من خلال استيعاب هذه المظاهر على نحو موجز ومكثف.

- قدم الناقد نماذج من الأساطير التي استخدمها الشاعر في قصيدته، وأحياناً يلخص فكرة الأسطورة الواردة في القصيدة.
- قدم نماذج من التناصات الأدبية الواردة في القصيدة، مع الإشارة إلى البيت الأصلي، الذي تناص معه.
- ظاهرة تفتيت الكلمات والجمل وتكرار الحروف محاكاة لترجيع الصدى.كما في:(المكبلُ لُ لُ لُ لُ، المصفقُ قُ قُ قُ قُ قُ)، يحيل الناقد هذه الظاهرة على الشاعر الأمريكي (إ.إ.كمنجز)، أو يرجعه إلى المتصوفة وخاصة ابن عربي. ويعرف الترجيع بأنه استخراج ما في الكلمات من طاقات موسيقية يأخذ في توزيعها وتنميتها وتمثيل تلاشيها وتآكلها على طريقة المحاكاة ليفجر مكنوناتها السحرية، إذ يمثل استخدام

(1) نشيد أوروك قصائد في قصيدة / 39.
(2) نقد وحقيقة / 20.

محـور صـوتي يـتم ترجيعــه بشـكل منـتظم " البـؤرة " الإيقاعيـة والدلاليـة للنص[1].

- التشـكيل البصـري للـنص. يشـير الناقـد إلــى مـا سمّاه التشـكيل البصـري للنص،الذي يشبهه بنهايات النصـوص التراثيــة، ويضـرب مثـالاً لـذلك قـول الشاعر:

كان المفوض كل القصيدة
كل البلاد الوسيعة، كل المضايق، كل
الحدائق، كل المخاوف
كل المصارف، كل الخرائط، كل المطابع،
كل التواشيح.....
.....
كل النهايات
كل الـ.....

هنا لا يمكننا أن نعد هذا النموذج مـن قبيل التشكيل البصـري، إلا فيمـا يتعلـق بالأسطر الأربعـة الأخيرة. أما الأبيات الأولـى فنراها تدخل فـي بـاب التكرار، حيث تم التأكيد علـى تكرار (كـل) أكثر مـن عشرين مرة، وهذا التكرار يـدخل فـي بـاب تكـرار اللازمــة، الـذي يقـوم((علـى انتخـاب سـطر شـعري أو جملـة شعريــة، تشـكل بمسـتوييها الإيقـاعي والدلالــي محــوراً أساسـاً ومركزيـاً مـن محـاور القصـيدة)) [2]. فضلاً عـن تكـرار المفردات التي جاءت علـى وزن واحد، مثـل (القصيدة، الوسيعة / فعيلة – المضايق، الحدائق، المخاوف..... / مفاعل – التواشيح، الخـواتيم، الأقـانيم /

(1) ينظر: أساليب الشعريـة المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت –لبنان، ط 1، 1995 / 71.
(2) القصـيدة العربيـة الحديثـة..بـين البنيـة الدلاليـة والبنيـة الإيقاعيـة.. حساسـية الانبثاقـة الشـعرية الأولى..جيل الرواد والستينات، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 / 204.

مفاعيل)، أو ما جاء في باب الجناس مثل (الشروخات / الشروحات،السفارات / السفالات.....)، هذا مما لم يشر إليه الناقد، بل جعله في باب التشكيل البصري.

إن الذي نتفق معه فيه ما سمّاه القصيدة التي تأكل نفسها، إذ تتناقص حروف الكلمات تباعاً حتى تصل إلى فراغ منقوط. فهذا الأسلوب يدخل في باب التشكيل البصري.

- في إطار التشكيلات البنائية للنص، هناك قصائد قصار، بما يعرف بالتوقيعة أو الأبغرام، وهي قريبة من الحكم والوصايا.
- إشارته الى بعض الشخصيات،أو التناصات الشعبية والتراثية، كاستخدام الأغاني الشعبية أو الأساطير.
- غلبة أسلوب السرد على النص.

يبدو أن طول النص الشعري (نشيد أوروك) الذي بلغ (548) صفحة[1]، المليء بالأساليب الشعرية والسردية والتناصات والحكايات والأساطير والدلالات، ليس من السهل أن يحاط بدراسة محدودة كالتي بين أيدينا، مما دعا الناقد إلى الاختصار والاكتفاء بإشارات سريعة وومضات خاطفة للخطوط العريضة في النص. كان من الممكن أن يقصر الناقد مقاله على جانب واحد من النص، على أن يتناول البقية في مناسبات أخرى. لكن فيما يبدو أن الناقد أراد أن يضيء لنا جوانب النص، ويفتح الباب لغيره من النقاد ليجوبوا أغوار النص. فهو على هذا الصعيد قد سلّط على النص قراءة بنيوية تلفت الانتباه إلى الممكنات النصية الثرية في القصيدة، وثمة قراءة بنيوية خاصة تتدخل في الجزئيات والبنيات الصغرى للنصوص، لم يتمكن حجم مقالة الكبيسي من استيعابها فاكتفى بقراءة البنية النصية الكبرى.

(1) نشيد أوروك قصائد في قصيدة / 39.

********* (ب – 5) *********

يتناول الكبيسي العلاقة بين الشعر والحرب[1]، كظاهرة ممتدة عبر التاريخ، منتقداً في البدء الحرب بجميع أشكالها، وأماكنها، ومسمياتها، وأسبابها قديماً وحديثاً.

عرض الكبيسي لمجموعة من التعاريف التي عرفت الحرب لغوياً واصطلاحياً وسوسيولوجياً وفلسفياً، وأرجع أسباب الحروب إلى العوامل الاقتصادية، مهما تنوعت واختلفت الأسباب والحجج المعلنة للحرب. ومثلما تؤثر الحرب في النواحي العسكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية..... فإن الحرب لها تأثير قوي على الناحية الأدبية والفنية، فالأدب والفن يسيران متوازيين مع السلاح العسكري، كلاً يذود عن أرضه بطريقته الخاصة.

للشعر والإبداع عامة الحضور الأكثر قوة في الحروب، فهو إلى جانب كونه هدماً وسلباً وتحطيماً وتفكيكاً لمفردات الواقع القائم. هو في الوقت نفسه محاولة لإعادة صياغة هذا العالم (المفتت والمتشظي والمفكك) على وفق قوانين جمالية وخيالية وإيروسية تقف في تعارض شامل وتام مع العالم الواقعي الرديء والتعس من وجهة نظر الفنان[2].

ويقدم آراء بعض الباحثين في حياة الشعوب البدائية وأساليبها وطقوسها البدائية، الذين أكدوا على ارتباط الفن بالحروب عند تلك القبائل، من خلال الاهتمام بزخرفة وتلوين أسلحتهم. أما الشعر فكان رفيقاً للحرب منذ العهد البابلي والى عصرنا الراهن.

بعد هذه المقدمة الشاملة عن ظاهرة الحرب، يتناول الكبيسي مجموعة متنوعة من الأشعار التي تتحدث عن الحرب وخاصة تلك التي تتعلق بالغزو الأمريكي للعراق، قبل وبعد الغزو. إذ قدم نماذج من الشعر الأمريكي لشعراء رفضوا الحرب

(1) الشعر والحرب... مطالعة ظاهراتية، طراد الكبيسي، مجلة عمان، ع 152، شباط، 2008 / 44 - 47.

(2) المصدر نفسه / 45.

على العراق، وكأنه بهذا يقوم بمقارنة بين أدبين أو ضفتين شعريتين تصب كلتاهما في نهر الرفض القاطع للحرب والإرهاب بكل أشكاله ومسمياته.

يركز الكبيسي على (المفارقة) اللغوية في النماذج الشعرية التي قدمها، وإن لم يفصّل القول في بعض تلك القصائد، إلا إن النماذج التي أقتطفها لنا كانت أوضح من أن تخفى على القارئ المتمكن. من هذه المفارقات مقابلته بين المطر النازل من السماء الذي يحمل الخير والبركة للأرض، وبين أمطار العدو (القنابل) النازلة من طائراتهم المحلقة في السماء. ومقابلته بين ما يقوم به الشاعر من تسريح لشعر الطرقات من الشظايا، بينما تسرح الطائرات البيوت وتنظفها من أبنائها.

لم يقتصر الكبيسي على تقديم نماذج شعرية تتحدث عما جرى ويجري في العراق، ولكنه قدم نماذج من القصائد التي تحدثت عما يجري في فلسطين ولبنان، إلا إنه لا يقدم تعليقاً على هذه القصائد، وكأنه يرى أن المقام يغني عن المقال.

بعد أن اطلعنا على المقالات النقدية للناقد طراد الكبيسي حريٌ بنا أن نقف على أهم السمات والملامح البنيوية التي ظهرت في نقد الكبيسي، وهي:

- اهتمامه بالبنية اللغوية للمفردات التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد، فضلاً عن تركيزه على بنية الموضوع.
- اهتمامه ببنية التكرار اللغوية، التي تتكرر بشكل دلالي، أو لفظي.
- اهتمامه بالمفارقة اللغوية بأشكالها المختلفة.
- قراءته لأنواع مختلفة من التناص في النماذج الشعرية التي تناولها.
- الاهتمام بالبنية الدلالية والإيقاعية للمفردة اللغوية.

وكل هذه العناية اللافتة بالبنية وتشكلاتها وصيغ اشتغالها مما يندرج في إطار فعاليات المنهج البنيوي.

****

3 – الناقد د. عبد السلام المساوي: ستتناول دراستنا خمس مقالات بنيوية نشرها الناقد في مجلة عمان، وهي:

- شعرية البياض... في ديوان أصدقاء يغادرون حنجرتي للشاعر بو جمعة العوفي[1].
- الموت في شعر أحمد المجاطي[2].
- البحث عن فرس النوايا.[3].
- مثل قصيدة حرة.. قراءة لديوان ((أي ذاكرة تكفيك ؟)) للشاعرة ثريا ماجدولين[4].
- الذات تبتكر آخرها... قراءة في " سرير لعزلة السنبلة " للشاعر محمد الأشعري[5].

******** (ج – 1) ********

يبدأ د. المساوي مقالته (شعرية البياض.. في ديوان أصدقاء يغادرون حنجرتي.. للشاعر بو جمعة العوفي) بـ (حزمة خواطر) - كما سمّاها –، يتحدث فيها عن ضرورة تنوع التجارب الفنية والشعرية، وعدم التقوقع داخل نوع واحد أو أسلوب فني أو شعري واحد، فلكل زمن أسلوبه وفنه الخاص به. هذا لا يعني أنّ لديه هجراً أو رفضاً أو انتقاصاً من الشعر القديم بقدر ما هو دعوة للاستفادة من التراث، والانطلاق منه نحو التجديد.

يؤسس المساوي أول لبناته البنيوية في المقالة من خلال رصده بنية التقطيع المشهدي للقصائد، ويطلق تسمية (القصائد الأمهات)، لأنها قصائد خصبة وولود. فكل قصيدة تتبعها مجموعة من القصائد القصيرة، وذلك باستخدامه الطابع الشذري للنصوص، كبديل للقصائد الطويلة التي تحتمل مناخات تقنية مختلفة، ونفس شعري مختلف.

---

(1) مجلة عمان، ع 102، كانون أول، 2003 / 60 - 62.
(2) مجلة عمان، ع 128، شباط، 2006 / 12 – 17.
(3) مجلة عمان، ع152، شباط، 2008 / 66 – 67.
(4) مجلة عمان، ع 156، حزيران، 2008، / 70 – 74.
(5) مجلة عمان، ع 161، تشرين الثاني، 2008 / 78 – 81.

لعنوان الديوان (أصدقاء يغادرون حنجرتي) نصيب من التحليل البنيوي عند الناقد، إذ يصل من خلال تحليله للعنوان إلى وجود علاقة بين اسم الديوان وتقنية التناص التي تعتبر واقعة فنية مفروضة على أية تجربة مهما بلغت شأواً من النضج.

ينتقل من التناص إلى دلالة لفظة (البياض) التي سعى إلى توظيفها كثير من الشعراء في أشعارهم وبمعانٍ ودلالات مختلفة. ويحددها في تراكيب نحوية مختلفة ترد في شعر العوفي منها (المضاف إليه: شغف البياض، جار ومجرور، بالبياض...) [1]، أما من الناحية الدلالية فتنوع بين البياض، بمعنى " الكتابة " كمطلب، والبياض بمعنى " الموت "، والموت بوصفه حيزاً مكانياً تتوغل فيه أسرار الكتابة (الشعر).

وعليه فان لفظة (البياض) جاءت في سياقين، دلالي وتركيبي، وفي كليهما تأرجحت بين محوري (الموت والكتابة).

(1) شعرية البياض.. في ديوان أصدقاء يغادرون حنجرتي.. للشاعر بو جمعة العوفي / 62.

******** (ج - 2) ********

يستشهد د. المساوي في مقالته ((الموت في شعر أحمد المجاطي)) [1] ببعض مما قاله محي الدين صبحي بحق الشاعر أحمد المجاطي، في كتابه (الفروسية)، مبيناً من خلاله مكانة أحمد المجاطي بوصفه شاعراً متميزاً بين الشعراء العرب عامة، والمغاربة خاصة. ويستطرد المساوي في حديثه عن شعر المجاطي ذاكراً مميزاته، ودقة أسلوبه في متابعة القصائد منذ ولادتها حتى خروجها بعد مخاض عسير، ويعيد تدقيقها وعنايتها – كأنه يذكرنا بشعر الحوليات – لكن شعره يحمل رؤية كارثية، تصدر عن وعي جمعي يعرف أنه مهزوم، ولكن يظل يبحث عن مجالات الصراع.

من هنا ينطلق المساوي في مقاربته لشعر المجاطي من " خلفية أيديولوجية "، يتخذ لها المنهج البنيوي وسيلة لبيان الممكنات الشعرية من مكونات فنية ورمزية، تدور حول محور الموت المفضي إلى دلالتي السقوط والنهوض.

جعل المساوي دراسته مرتكزة على محورين أساسيين:

- **أولهما:** الموت بوصفه إستراتيجية النضال.
- **ثانيهما:** التمرد على الموت.

يطرح الموت بوصفه معادلاً إيجابياً للانبعاث، وهنا تعمل المفارقة باجتماع الأضداد، إذ يشكل الموت لديه معادلاً للفداء والتضحية.

يشتغل المساوي على مستويين لغويين: الأول: المستوى الدلالي، والثاني: المستوى النحوي. في المستوى الدلالي يعمل على استحضار دلالتي السقوط والنهوض، من خلال السقوط المفضي إلى الموت، ثم النهوض من بعد الموت لاستشراف واقع يتجاوز فيه الأزمة والواقع المرير. ودلالة الموت من خلال استحضار معجم الموت إفراداً وتركيباً، لكنه استحضار يتجاوز الدلالة المباشرة للموت الجسدي، إذ يصل إلى حالة يتجاوز الموت المباشر فيها بوصفه نكسة

(1) مجلة عمان، ع 128، شباط، 2006 / 12 – 17.

اجتماعية، ليتحول إلى طريقة للتعبير، ((لان مفهوم الموت لديه يتجه صوب طرح ايجابي، يغلف الرؤية الشعرية، بمسحة تفاؤلية. فمعظم القصائد التي تستحضر الموت، إنما تستحضره بوصفه شرطاً أساسياً لكل تغير ايجابي)) [1]، فهو يشبه انبعاث العنقاء في أسطورة الموت والانبعاث.

أما المستوى النحوي فتركز على الضمائر، إذ نجده يرصد أسلوب الالتفات، وذلك بتحويل السرد من ضمير الجمع الغائب (هم) إلى ضمير المتكلم (أنا) في شبه لحظة إشرافية تصل فيها الذات إلى تحقيق انتشائها عبر الفعل الثوري.

أما ضمير المتكلم الجمعي (نحن)، الذي يؤشر دخول الشاعر في تجربة تحريضية في نفس ملحمي يراهن على الجموع، والتحريض يقوم هنا على تشخيص الحالة أولاً، وعلى استشراف إمكان تجاوزها ثانياً ، مستفيداً من بنية التقابل بين الألفاظ مثل (الظلام – المغارة) و(النور – الشرارة) و (الهشاشة – الملح)..... وبتركيب يفصح عكس ما يبطن.

يحاول المساوي تتبع دال (الموت) عند أحمد المجاطي بتقانات عدة كأساليب السرد والاسترجاع والالتفات والمفارقة، فضلاً عن المستويين الدلالي والنحوي، مؤكداً على بنية المفردات اللغوية ووظائفها في التعبير والتشكيل.

******** (ج – 3) ********

يتناول المساوي في دراسته الموسومة بـ ((البحث عن فرس النوايا)) [2] البواكير الأولى لتجربة الشاعر ياسين عدنان.

يبدأ الناقد حديثه عن ديوان (لا أكاد أرى) للشاعر بالمستوى الإيقاعي للديوان، الذي انحصر بين بحري المتدارك، والمتقارب، مشيراً إلى اختلاف سرعة القصائد حسب معانيها ودلالاتها.

يركز الناقد على مسألة الانزياح في اللغة، الذي تتغير فيه دلالة الأشياء، فالتعبير الدلالي ينشأ بسبب وجود تنافر دلالي بين المسند والمسند إليه، الذي ينجم

(1) الموت في شعر أحمد المجاطي / 13.
(2) مجلة عمان، ع 152، شباط، 2008 /66 – 67.

عنـه تكثيف الإيحاء والابتعاد عن المطابقة في الصورة الشعرية، ((فالشعر مصنوع من الصور، والصورة تمثل خرقاً لقانون المطابقة، فالنتيجة أن سلبية المطابقة هي شرط الايجابية الإيحائية. الإيحاء والمطابقة يتعارضان، إذ لا يمكن إحداث الاستجابة الانفعالية والاستجابة العقلية دفعة واحدة)) [1]. فهو هنا يلتقط الإشارات (العلامات)، التي تبثها الاختلافات الدلالية الإسنادية. كما يفيد من فنون البلاغة، كالمجاز مثلاً، إذ يظهر العلاقات المجازية من خلال علاقة المجاز المرسل (اعتبار ما كان) التي زادت من إيحائية الصورة الشعرية. كما يشير الناقد إلى النفس السردي الذي امتازت به بعض القصائد.

******** (ج – 4) *********

يستهل د. المساوي مقالته ((مثل قصيدة حرة.. قراءة لديوان " أي ذاكرة تكفيك "؟ للشاعرة ثريا ماجدولين)) [2] بنبذة مختصرة عن تطور القصيدة المغربية المعاصرة، والتغيرات التي طرأت عليها من ناحية الصياغة الشعرية والابتعاد عن المباشرة والغنائية، ورفدها بروافد ثقافية ومعرفية متنوعة. ثم يستعرض بعضاً من تجربة ثريا ماجدولين الشعرية حتى يصل إلى ديوان (أي ذاكرة تكفيك)؟.

يرصد الناقد حركتين بنيويتين أساسيتين في شعر ماجدولين، هما في الأصل ثنائيتان ضديتان، تتعلقان باللغة وبالجانب النحوي والبلاغي بشكل أساس، هما الحاضر وما قبله، والمستقبل بكل امتداداته.

نجد أن استخدام أسلوبي الأمر والنهي اللذين يأتيان بمعنى التمني مجازاً، هما الغالبان على الحالة الأولى، وقد بين من خلال إحصائية بسيطة لعدد المرات التي تكرر فيها أسلوب الأمر الخارج إلى معنى التمني، إذ بلغ أربعاً وثلاثين مرة في أربع قصائد فقط. وأحياناً يأتي أسلوب النهي الخارج إلى معنى التمني بديلاً لأسلوب الأمر. كما نجد بعض الإسنادات اللغوية التي تزاوج بين الحسي والمجرد في سياق نحوي

(1) بنية اللغة الشعرية / 205.
(2) مثل قصيدة حرة.. قراءة لديوان ((أي ذاكرة تكفيك ؟)) للشاعرة ثريا ماجدولين / 70 – 74.

(الإسناد بالإضافة) مثل (عنب الظهيرة، سقف روحك، جدار الكأس، ضوء الجسد...).

الملمح البنيوي الثاني هو تقليص مساحة الأصوات وتقييد تعددها، كما يؤشر حالة الإيهام الصرفي الذي نجده في القصيدة، إذ تدل لغة القصيدة بأن الكلام صادر من متكلم إلى مخاطب مذكر، فهو يرى أن هذا الآخر ما هو إلا تقانة شعرية ورابط لغوي مسعف في إبلاغ الخطاب[1].

تدخل المفارقة كملمح بنيوي آخر، إذ يشير الناقد إلى عنوان قصيدة (سدرة البدء)، الذي يحمل مفارقة حادة مع المكان المقدس (سدرة المنتهى) الوارد ذكره في القرآن الكريم[2]. كما تظهر صور من التناص الديني بأوجه مختلفة، منها التشبيه والامتصاص والقلب....

يشير الناقد إلى تغير دلالة الألفاظ في الحركة الثانية التي تدل على المستقبل، من ألفاظ تدل على الانهزام والانكسار والانتكاس، لينتقل إلى ألفاظ ومفردات وعبارات تدل على التحول الإيجابي للذات وبمفردات تشي بالفرح والرغبة والخيال... مثل (الضوء، الرقص، خلع حروف الحداد، الحلم، دالية عاشقة.....).

إن اهتمام الناقد بالجانب الدلالي يعطي تصوراً عاماً لأجواء القصائد التي يحفل بها الديوان.

******** (ج – 5) ********

يبدأ د. المساوي مقالته بالحديث عن العلاقة بين القارئ والنص، تلك العلاقة التفاعلية بينهما، فالنص يترك فراغات لغوية ينتظر من القارئ ملأها، فالنص الجيد يكاد يكون عصياً على القارئ ما لم يمتلك مفاتيح القراءة الصحيحة التي تساعد في إعادة إنتاج النص وتشكيله من جديد.

(1) مثل قصيدة حرة.. قراءة لديوان ((أي ذاكرة تكفيك ؟)) للشاعرة ثريا ماجدولين / 72.
(2) سورة النجم، آية 14.

يبدو للوهلة الأولى أن المساوي تبنى نظريات القراءة والتلقي منهجاً له، وذلك في مقالته ((الذات تبتكر آخرها.. قراءة في " سرير لعزلة السنبلة "))[1] إلا أنه يكسر أفق توقعنا، إذ يكشف النقاب عن منهجه، ((وحتى نقف على خصوصيات الكتابة الشعرية عند محمد الأشعري، ضمن سياق الإبداع الشعري المغربي العام، ونكشف عن الأسس البنائية والأسلوبية التي تميز شعره)) [2].

اختار قصيدة واحدة، طويلة النفس، تمتد على مدى (28 صفحة) من الديوان، وتتمتع بتنوع وجداني وفكري، مع أنها قصيدة طويلة إلا أنها لا تخلو من التكثيف.

يحصي د. المساوي خصائص قصيدة (سرير لعزلة السنبلة)، منها:

- عمد الشاعر إلى التقطيع الشكلي والتنويعي عن طريق خلق فراغات بين الفقرات الشعرية.
- الإيقاع الدرامي التصاعدي.
- السردية، التي تخفف من النزعة الغنائية.
- حضور ضمير المتكلم بقوة، وهو في الوقت نفسه الراوي الذي يسرد الأحداث.

تشكل الصورة حضوراً واسعاً في القصيدة، إذ يشير الناقد إلى تدفق الصور الشعرية و تنوعها وغناها بالأساليب البلاغية، كالاستعارة مثلاً.

إن الناقد هنا يقدم الخطوط الرئيسة المقترحة لقراءة القصيدة، فهو يحصي بعض ما تتضمنه من أساليب وصور شعرية، تاركاً الباب مفتوحاً لقراءات أخرى تظهر ما فيها من غنى شعري، وأساليب فنية.

اهتم الناقد د.عبد السلام المساوي في مقالاته سابقة الذكر بالبنية اللغوية التي تحمل سماتٍ بنيويةً كالانزياح اللغوي والتضاد والمنافرة والمفارقة اللغوية، كما ركز

(1) مجلة عمان، ع 161، تشرين ثاني، 2008 / 78 – 81.
(2) المصدر نفسه / 79.

الناقد على المستوى الدلالي والنحوي والتركيبي في اللغة، وهو بذلك يستخدم الكثير من آليات المنهج البنيوي وإجراءاته، وتتحرك قراءاته للنصوص الشعرية نحو التفاصيل الدقيقة للبنية وتشكلاتها وإسهاماتها اللسانية والشعرية في بناء النص

****

4- الناقد د. مقداد رحيم:

ستتناول دراستنا خمس مقالات نقدية نشرها الناقد في مجلة عمان، وهي:

أ - دلائل الزمن في شتاء عاطل [1].

ب - الأقنعة ودلالتها... دراسة في المجموعة الشعرية " جنائز معلقة " للشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي [2].

ج - الكتابة بالحبر الأبيض... قراءة في " حبر أبيض " للشاعر مروان حمدان[3].

د - موت النقطة.. قراءة في المجموعة الشعرية " النقطة " للشاعر العراقي أديب كمال الدين[4].

هـ - العاشق والمعشوق في (ألم المسيح ردائي) [5].

******** (د – 1) ********

يحصي الناقد د. مقداد رحيم في مقالته ((دلائل الزمن في شتاء عاطل)) [6]، المفردات التي تدل على (الزمن) بجميع متعلقاته ودلالاته عند الشاعر جواد الحطاب، فوجدها تصل إلى المائة، مقسمة على مساحة ثمانٍ وعشرين قصيدة.

شكلت شعرية التضاد حضوراً ملحوظاً في المقالة، إذ وضع الليل في مواجهة النهار أو الظهيرة، والليل والنهار كلاهما يحملان دلالات تخرج عن المألوف، فالليل ليس هو ليل العاشقين والقمر البازغ الذي يتغزل فيه العشاق، فهو يحمل الظلم وعدم العدالة، والنهار ينسب له التقتيل، لا الوضوح. كما يشير الى متضادين زمنيين هما الصيف الشتاء وما يحملانه من تناقض وتضاد فلسفي.

---

(1) مجلة عمان، ع 115، كانون ثاني، 2005 / 24 – 27.
(2) مجلة عمان، ع 123، أيلول، 2005 / 46 – 49.
(3) مجلة عمان، ع 126، كانون أول، 2005 / 82 – 85.
(4) مجلة عمان، ع 129، آذار، 2006 / 78 - 80.
(5) مجلة عمان، ع 151، كانون الثاني، 2008 / 78 – 80.
(6) مجلة عمان، ع 115، كانون ثاني، 2005 / 24 – 27.

أما التكرار فيشير إليه الناقد من خلال ذكره لتكرار لفظة (حفنة) بشكل متزايد، ((فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى)) [1]. فضلاً عن بعض الأساليب البلاغية كالاستعارة التصريحية، إذ استعار كلمة نوم بدلاً عن كلمة عام بدلالة كلمة سأبلغ، كما أضاف سين التسويف وسوف التي تدل على المستقبل القريب في أكثر من موضع[2].

******** (د – 2) ********

أخذت تقانة القناع حيزاً واسعاً من النقد العربي، فقد كثرت الدراسات التي تناولت موضوعة القناع، ومقالة د. مقداد رحيم((الأقنعة ودلالاتها.. دراسة في المجموعة الشعرية " جنائز معلقة " للشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي)) [3] إحدى هذه الدراسات. إلا أن القناع لم يحضر في المقالة منفرداً، بل نجد أن الحوار والسرد يرافقان مقاربة القناع في أكثر من موضع.

يميل الناقد إلى الربط بين القناع وحال الشاعر، كما يعمد إلى إيضاح قصة شخصية القناع التي استعارها الشاعر قناعاً له، وإبراز وظيفة القناع التي تأتي كمعادل موضوعي في القصيدة.

يشير الناقد إلى بعض التقانات اللغوية كالتكرار الذي يمثل غاية الشاعر في إبراز الشعور الذي يتبناه، وهو يخيم على أجواء القصيدة.

ركز الناقد على المستوى الدلالي لهذه الأقنعة، وأختار القصيدة التي تشير أقنعتها إلى حال التشرد والضياع والغربة والمنفى، ويخيم عليها أجواء الحزن والانكسار، عاكساً بذلك حال الشاعر وحال الناقد نفسه، الذي يعيش مغترباً خارج وطنه. كما لجأ إلى التكرار من خلال تكراره لكلمة (الليل) التي تدل على الحزن

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1978 / 90.
(2) ينظر: دلائل الزمن في شتاء عاطل /26 – 27.
(3) مجلة عمان، ع 123، أيلول، 2005 / 46 – 49.

والإخفاق في الحياة في معالجة بنيوية تتحرى انفتاح بنية دال مركزي على شبكة واسعة وعميقة من الدوال.

******** (د – 3) ********

يقسم الناقد د. مقداد رحيم مقالته ((الكتابة بالحبر الأبيض.. قراءة في " حبر أبيض " للشاعر مروان حمدان)) [1] على أربعة عناوين فرعية يتصدرها الشاعر أولاً، إذ يحصي مجموعة من الجمل التي تتضمنها القصائد، وتدور حول ألفاظ (الشعر، والشاعر، والشعراء، والقصيدة)، سواء جاءت مفردة أم مضافة، فضلاً عن ألفاظ لها علاقة مباشرة بالشعر مثل (كلام، ولغة، وكتابة، وغزل، وقاموس وكتاب....).

يشتغل الناقد على المستوى النحوي في بنية القصائد موضوع الدراسة، إذ يؤشر الناقد حضور الضمائر في القصائد بشكل متنوع، إذ ينتقل من ضمير المتكلم الذي يأتي مرافقاً للحوار الداخلي (المنولوج) إلى ضمير المخاطب، الذي يأتي مرافقاً للخطاب مع الآخر (الديالوج)، ليتوقف عند ضمير الغائب (هو)، إذ بين الناقد حالة الانفصال بين ذات الشاعر والآخر في القصائد، الذي يكون هو الشاعر نفسه في الحالات الثلاث، إلا انه يسعى إلى إن يفصل ذاته الشاعرة عن ذات الآخر، الذي يتحدث عنه.

يتداخل المنهج النفسي مع المنهج البنيوي الذي اعتمده الناقد، ليبين لنا أن الشاعر يعاني من مرض انفصام الشخصية بوصفه مبدعاً، إذ تشكل هذه المزية – الإبداع - مبرراً لحالة انفصام الشخصية، لأن الأصحاء من غير المبدعين لم يعانوا، ولم يعيشوا حالة الذهول التي يعانيها الشاعر عند ولادة قصيدة جديدة. ويرد بواعث هذا الانفصام إلى ثلاثة أشياء: الرفض التام للواقع الذي يعيشه شخصه الأول الواعي أولاً، ومحاولة إلقاء العبء على الشخص الثاني اللاواعي للتخلص من الكد

(1) مجلة عمان، ع 126، كانون أول، 2005 / 82 – 85.

المتواصل للنفس ثانياً، وكبرياؤه التي لا تسمح له بالتعايش مع الشخص العادي المهادن الذي لا يستفزه المغاير من الأشياء ثالثاً[1].

يسمّي العنوان الفرعي الثاني بـ (الفيلسوف)، وفيه يشتغل على المستوى النحوي أيضاً، إذ يعتمد على أسلوبين نحويين، الأول أسلوب الاستفهام ، ويرى الناقد أن الشاعر اعتمد هذا الأسلوب ليلفت نظر القارئ إلى حقائق كان يراها ولا يقف عندها، أو أنها لم تثر اهتمامه، على الرغم من أنها تستحق التفكير والتأمل فيها.

أما الأسلوب الثاني الذي يشتغل عليه الناقد فهو التقرير، إذ يرصد مجموعة من الأفكار التي يطرحها الشاعر بأسلوب تقريري يشي بنوع من الرفض والاستنكار مع رؤية فلسفية للأشياء.

" صور " هو العنوان الفرعي الثالث، وفيه يربط الناقد بين عنوان الديوان (حبر أبيض)، وبين الصور الشعرية في الديوان التي تزخر بالألوان، مسجلاً للشاعر اعتماده على الاستعارة والشعرية، إذ يعمل على رصد تلك الألوان والكشف عن دلالاتها الفنية في القصيدة نظراً لما للون من دور مهم في الصور الشعرية، إذ ((يمعن اللون إمعاناً سافراً في التدخل والتمثل والتأثير والتغيير والمشاركة حتى يبلغ قلب الجوهر الشعري، مسهماً في تشكيل لغته وصوره وبناء أنموذجه، فضلاً عن امتزاجه باللغة الشعرية واشتغاله على توجيه حيواتها بطاقتها السيميائية المكونة في بؤرة اللغة)) [2].

العنوان الفرعي الرابع جاء بعنوان (موسيقى)، إذ يحضر المستوى الإيقاعي في دراسة (حبر أبيض)، حيث يسجل الناقد اهتمام الشاعر بالموسيقى والإيقاع، إذ تتوافر فيه الموسيقى الداخلية والخارجية، ويحدد الناقد ثلاث ميزات للشاعر، ويعدها السمة البارزة له من دون الشعراء الباقين، هي، وضوح الفكرة والرؤية وقوة الخيال،

---

(1) الكتابة بالحبر الأبيض / 84.

(2) سيمياء الخطاب الشعري – من التشكيل الى التأويل – قراءات في [قصائد من بلاد النرجس]، إعداد وتقديم ومشاركة أ. د. محمد صابر عبيد، مبحث: الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري، فاتن عبد الجبار جواد، دار مجدلاوي، عمان، 2009 / 108.

ووضوح اللغة وسلامتها وقدرتها على البوح، وتوافر الموسيقى بنوعيها، وهكذا نجد أن الناقد قد اشتغل على اللغة من حيث المستوى النحوي والاستعارة وتنوع الصور والمستوى الإيقاعي للشعر.

******** (د – 4) ********

يشير الناقد إلى منهج الشاعر أديب كمال الدين في الكتابة الشعرية، الذي مزج فيه بين منهج المتصوفة، الذين اهتموا بأبجدية الحروف ودلالتها التي تحقق السعادة والنشوة المطلقة، ومنهج شعراء العصور المتأخرة، الذين أعطوا لكل حرف دلالته الرمزية، واستخرج الشاعر من هذين المنهجين منهجاً خاصاً به.

يبدأ الناقد في مقالته ((موت النقطة.. قراءة في المجموعة الشعرية " النقطة "))[1]، حديثه عن ديوان (النقطة) للشاعر أديب كمال الدين، من العنوان، الذي شكلت النقطة فيه الأساس الذي قامت عليه القصائد كافة. وبين الناحية الدلالية لكلمة (النقطة)، التي تتمثل لديه في نقطة الحروف ونقطة الدم.

تقوم قراءة الناقد لهذه المجموعة الشعرية على تتبع دلالة كلمة (النقطة) عند الشاعر، التي تدور حول ثلاثة محاور، هي: الموت والدم والطفولة الضائعة، ويحصي تكرار هذه الألفاظ، فنجد لفظة الموت تكررت أكثر من أربع وعشرين مرة. وأكثر من نصف هذا العدد للطفولة الضائعة. ويعلل سبب هيمنة هذه الألفاظ على الديوان بأن الشاعر كان مهدور الطفولة، ضائع الشباب، وسبب ضياعهما هو تلك الحروب التي أحاطت بالشاعر منذ طفولته، فهو نشأ في بلد ما كان يخرج من حرب حتى يدخل في أخرى، ويتساءل ((فأي طفولة هذه التي تعلكها الحروب المتتالية ؟))[2]. هنا نجده يميل ضمنياً نحو المنهج الاجتماعي ليفسر لنا " الطفولة الضائعة " عند الشاعر، فيردها إلى الوضع الذي عاش فيه الشاعر منذ الطفولة.

(1) مجلة عمان، ع 129، آذار، 2006 / 78 – 80.
(2) موت النقطة / 80.

يعود الناقد إلى المنهج البنيوي من خلال إمعانه في رصد حركية اللغة الشعرية، فيكشف لنا ذلك التلاعب بالحروف الذي قام به الشاعر، إذ أشار إلى تغييره لمكان النقطة من تحت إلى فوق، حيث وافق هذا التغيير لمكان النقطة تغييراً ما في حياة الشاعر، وهنا إشارة إلى وجود تناص أسطوري في شعر الشاعر، وان ألمح ولم يصرح.

لكن الناقد اظهر هذا التناص حين فسر تغيير مكان النقطة من تحت إلى فوق، أي من (أوديب) الملك العاشق في التراجيديا الإغريقية إلى (أودين) آله الحروب والقتلى في الميثولوجيا الأسكندنافية [1].

ختاماً نرى أن الناقد اتبع بعض خطوات المنهج البنيوي، من حيث تركيزه على مفردات بعينها، قام بإحصائها في الديوان موضحاً إحصائية لعدد تكرارها، وتركيزه على عملية التلاعب بالحروف التي قام بها الشاعر، وبيان أوجه التناص الأسطوري التي استلهمها الشاعر.

ولاحظنا استخدام الناقد لبعض ملامح المنهج الاجتماعي في ذات المقالة، إذ يربط بين المفردات التي شكلت عصب الديوان، وبين أسباب تركيزه عليها على النحو الذي يحيل على البنيوية التكوينية التي تتقصَّ الأفق الاجتماعي في البنية.

******** (د – 5) ********

تظهر ملامح المنهج البنيوي في الفقرتين الأخيرتين من مقالة ((العاشق والمعشوق في " ألم المسيح ردائي "))[2] الديوان للشاعرة فواغي القاسمي، وهما تجربة في الإيقاع واللغة والأسلوب. في الأولى نجد أن الناقد يبين لنا البحور الشعرية التي نظمت عليها قصائدها، وقد توزعت بين الرمل والكامل والمتقارب والبسيط والمتدارك والوافر، من دون أن يعطي أمثلة شعرية على تقسيمه هذا، أو يقطع بعض الأبيات الشعرية للشاعرة، أما بنية القصيدة، فاعتمدت على القصيدة المقفاة ذات

(1) ينظر: المصدر نفسه / 80.
(2) مجلة عمان، ع 151، كانون الثاني، 2008 / 78 – 80.

الشطرين، التي تنوعت القافية الواحدة بين الساكنة والمتحركة والممدودة، وشذت عن هذا النمط قصيدتان بنيتا على نمط التفعيلة لا القافية، ويرى أن هذا التنوع في الإيقاع يبعد الرتابة والملل عن القارئ، كما إنه يمسح الغبار عن القصيدة العربية وموسيقاها ويعيد لها شبابها ونضارتها.

أكد الناقد في مقالاته على ملامح بنيوية أهمها الترادف اللغوي والاهتمام بالألفاظ التي تنتمي إلى حقل لغوي واحد، أي تلك التي تمتاز بالقرابة اللغوية، وشعرية التضاد والتكرار اللغوي.

إن قراءة الناقد ورصده للتحولات الشعرية البنيوية في التجارب الشعرية التي تناولها تنهض على رؤية بنيوية عامة، لكنها تستثمر ما أتيح لها من مناهج أخرى تعزز رؤية الناقد في كل قضية، على النحو الذي يؤكد صعوبة الإخلاص التام والحاسم لآليات منهج واحد بعينه.

****

5- الناقد فاروق مغربي: ستتناول دراستنا ثلاث مقالات بنيوية نشرها الناقد في مجلة عمان، وهي:

- " معاكسة لأوابد الضوء " صوفية حبلى وخروقات حانية[1].
- استعمال الأسطورة عند محمود درويش[2].
- وقفة على عتبات باب اليمام[3].

******** (هـ - 1) ********

تقوم دراسة د. فاروق مغربي ((استعمال الأسطورة عند محمود درويش)) [4] على فكرة استخدام التناص الأسطوري وأهميته في الشعر، وطرح تساؤلاً عن سبب اهتمام بعض الشعراء بأساطير بعينها من دون غيرها؟ ويرى أن هذه الأساطير لها

(1) مجلة عمان، ع 125، تشرين ثاني، 2005 / 86 – 87.
(2) مجلة عمان، ع 134، آب، 2006 / 28 – 34.
(3) مجلة عمان، ع 147، أيلول، 2007 / 30 – 36.
(4) مجلة عمان، ع 134، آب، 2006 / 28 – 34.

دلالات معينة لا يمكن التغاضي عنها، وأن اعتماد الأساطير بمفهومها الأصلي من قبل الشاعر والناقد يمثل كارثة في الفهم والاستيعاب لهذه الأساطير. فليس المهم أن تجمع أكبر قدر من الأساطير والتناصات في قصيدة واحدة، أو ديوان واحد، لكن الأهم هو كيفية توظيف هذه التناصات بشكل تذوب فيه مع النص الأصلي للشاعر وتعطيه قيمة فنية عالية.

أولى مظاهر المنهج البنيوي في هذه القراءة تلك الإحصائية التي يسعى كثير من النقاد البنيويين إلى العمل بها، إذ قام الناقد بعمل جدول للأساطير التي ورد ذكرها في ديوان (جدارية محمود درويش)، بحسب تسلسلها في الديوان، إذ وجد أنّ الأساطير الإغريقية والكنعانية من أكثر الأساطير ظهوراً وتكراراً في هذا الديوان، وفي سعيه للحصول على دلالات هذه الأساطير، فإن الناقد يشير إلى المستوى النحوي، الذي يتمثل في تكرار الفعل (سأصبر) خمس مرات، ودلالة الفعل المضارع (نشارك) ومن خلاله سيحيل انتقال الشاعر من الهم الفردي إلى الهم الجماعي. أما ما تبقى من المقال فلا يعدو أن يكون شرحاً مسهباً للنماذج الشعرية التي اقتطعها من الجدارية، ونراه قد شغل كثيراً من مساحة القراءة، ليشرح قصة هذه الأسطورة أو تلك، إذ اهتم بدلالة تلك الأساطير على نحو عام.

******** (هـ - 2) ********

يمتزج في دراسة الناقد د. فاروق مغربي ((وقفة على باب اليمام)) [1] المنهج البنيوي مع لمحات من المنهج النفسي، إذ نجد الناقد يميل في بعض تأويلاته إلى الاهتمام بما تمثله بعض المفردات على نفسية الشاعر، كما نجد بعض المصطلحات المستخدمة في مجال علم النفس، كتلك التي نجدها في حديثه عن قصيدة (نوارة وماتت)، ((إذ نجد ثمة رثاء على الطريقة الحسينية لزهرة فارقت الحياة قبل أوانها، ونلمس في القصيدة شيئاً من المازوخية التي تتلذذ بالألم)) [2]. أما ما يتعلق بالجانب

(1) مجلة عمان، ع 147، أيلول، 2007 / 30 – 36.
(2) المصدر نفسه / 32.

البنيوي فنجده يؤكد على دلالات الألفاظ وتناصها مع الأسلوب القرآني، من حيث اقتباس الشاعر اللازمة القرآنية في بداية بعض القصائد، ومن حيث تقطيع الحروف، التي مثلت تحديا للعرب في أن يأتوا بمثل ما أنزل في القرآن الكريم، مع الإشارة إلى ما تحمله هذه المسألة من دلالات في نفس الشاعر، مضيفاً نوعاً من التلاعب بالحروف، مثل (ألف، لام، ميم / ألف، ميم، لام / ألف، لام، قاف) التي تتغير دلالاتها في كل مرة.

يشير الناقد إلى استخدام الشاعر للتناص الديني من خلال اعتماده على المعجم الصوفي، مثل (المحراب، يتحير، باب الإيقونة، طاش، تلتبس، العارف، العراف....). ويشير أيضاً إلى بعض الثنائيات الضدية في الحياة، كجمعه بين (الجامع والدير، الجسد والروح، السكر والصلاة، النور والديجور)، فضلاً عن إشارات إيقاعية إلى استخدام الشاعر لتفعيلات بعينها، ودلالة هذه التفعيلات عند القارئ.

******** (هـ - 3) ********

تحتل اللغة الصوفية مكانة واسعة في مقالة د. فاروق مغربي (("معاكسة لأوابد الضوء " صوفية حبلى وخروقات حانية)) [1]، حيث يشير إلى مجموعة من الألفاظ التي تشكل المعجم اللغوي لديوان (معاكسة لأوابد الضوء) للشاعر وفيق سليطين – موضوع الدراسة -، إذ يشتغل الناقد على اللغة التي تستلهم الروحية الصوفية، كأسلوب الهذيان الصوفي في الكتابة، وخلق التناقضات اللغوية. فضلا عن الإشارة إلى بعض الأساطير التي تتعلق بمسألة التطهير والنقاء كما في عودة العنقاء بعد احتراقها.

أبرز الملامح التي أشار إليها الناقد البنية الدلالية للأساطير، والثنائيات الضدية وبنية التكرار اللغوية.

(1) مجلة عمان، ع 125، تشرين ثاني، 2005 / 86 – 78.

يتضح أن الناقد هنا يشتغل في مداخله النقدية ورؤيته العامة في معالجة النصوص على بعض آليات الجهاز الإجرائي للمنهج البنيوي، لكنه لا يشحن هذه الآليات بمحمولاتها المنهجية على نحو كافٍ، ويكتفي بتحليل البنيات الشعرية الصغرى على النحو الذي يستجيب لأفق الموضوع في كل قراءة.

****

6- الناقد د. هايل محمد الطالب: ستتناول دراستنا ثلاث مقالات للناقد نشرت في مجلة عمان، وهي:

أ- قصيدة الومضة عند جيل التسعينات في سوريا[1].

ب- خطاب الحب في الشعر بين أنوثة الرجل وذكورة المرأة[2].

ج- محمد الماغوط... أمير من المطر وحاشية من الغبار (قراءة في ثالوث الصعلكة والفروسية والسخرية) [3].

******** (و – 1) ********

تتركز دراسة الناقد د. هايل محمد الطالب ((قصيدة الومضة عند جيل التسعينات في سوريا)) [4] على قصيدة الومضة التي احتلت مساحة الديوان كله عند بعض الشعراء، وكانت جزءاً من الديوان عند البعض الآخر، إذ تناول خصائص قصيدة الومضة عند مجموعة من الشعراء. توزعت الدراسة على عنوانات فرعية ابتدأها الناقد بالإيقاعية العالية والتكرار، إذ يشير إلى اعتماد الشاعر على الجملة النواة التي تتكرر في القصيدة وتتفرع عنها دلالات عديدة، كما يشير إلى الثنائيات، كالثنائيات الضدية مثل (العزف / الضوء، الصمت / الموت...)، وثنائية الحضور والغياب.

العنوان الفرعي الثاني (الكلمة / النواة الدلالية): نجد الناقد يشير إلى اعتماد الشاعر على بنية التكرار، التي تمثلت بتكرار بنية الجار والمجرور والمضاف

(1) مجلة عمان، ع 151، كانون الثاني، 2008 / 4 – 10.
(2) مجلة عمان، ع 157، تموز، 2008 / 38 – 48.
(3) مجلة عمان، ع 164، شباط، 2009 / 10 – 14.
(4) مجلة عمان، ع 151، كانون الثاني، 2008 / 4 – 10.

إليه.وتتركز بنية القصيدة على كلمة معينة تقوم عليها القصيدة، التي تنوعت بين (الحلم، و الشاعر، والموت...).

الثنائيات الضدية، هي العنوان الفرعي الثالث الذي يتحدث عنه الناقد، إذ يشير إلى ثنائية لغوية، وهذه الثنائيات تحمل دلالات مختلفة، منها ما يدل على صفات اجتماعية كـ (الخيانة / الوفاء)، ومنها ما يدل على تغير الحال كما في حالة جسد الإنسان في الحياة وما سيؤل عليه بعد الممات، كما في (الموت / الحياة).....

لم تبتعد المفارقة اللفظية عن القصائد موضوع الدراسة، إذ تحتل الطرافة الفنية العنوان الفرعي الرابع، حيث يسعى الناقد إلى تتبع الحركات الجزئية والطريفة في الحياة اليومية، التي لا تخلو من سخرية. كما تأتي الطرافة قائمة على التناقض في الشعور....

للتناص حضوره مع قصيدة الومضة،لكن التناص هنا، هو تناص تضاد، إذ يستلهم الشاعر النص التراثي ويقلبه ويتضاد معه، وأحياناً يتناص مع مقولات تراثية[1].

لعنوان القصائد بوصفها عتبة نصية مهمة ذات بعد بنيوي أهمية في هذه الدراسة، إذ يرصد الناقد مجموعة من عناوين القصائد التي تحمل أسماء العلم بوصفها تسمية لها.

******** (و – 2) ********

قام الناقد في دراسته ((خطاب الحب في الشعر بين أنوثة الرجل وذكورة المرأة)) [2] بمقارنة – إن صحت تسميتنا - بين خطاب الحب عند الشاعرات السوريات والشعراء السوريين.

قسم الناقد البحث على فقرات اهتم في الجزء الأول من الدراسة بخطاب الحب عند الشاعرات السوريات، موزعاً الدراسة على المواضيع التي تناولتها الشاعرات،

(1) ينظر: قصيدة الومضة عند جيل التسعينات في سوريا / 9.
(2) مجلة عمان، ع 157، تموز، 2008 / 38 – 48.

بدءاً بقصيدة الحب القائمة على التفاصيل اليومية، حيث تتكرر بعض التفاصيل على نحو مستمر، كما يصور بعض الجزئيات الدقيقة في الحياة اليومية.

أما قصيدة الغنج والمفارقة اللغوية فتعتمد على الصياغات الجاهزة، إذ يقدم الخطاب بطريقة سطحية وساذجة لا يتعمق داخل اللغة، لكن بعض النصوص تلجأ إلى المفارقة اللغوية واللعب اللفظي بالكلمات الذي تحاول فيه الشاعرات الرفع من مستوى النص، إذ تطغى عليه طريقة الصياغات الجاهزة، وبصورة ساذجة وسطحية، لا تتطلب قارئاً نشطاً، بل يكفيها متلقٍ كسول يكتفي بقراءة عادية لا تأخذ منه جهداً في القراءة[1].

يشير الناقد إلى ذلك التلاعب اللفظي والعلاقات اللغوية، التي تتشكل بصورة غير واعية بعملية التلاعب اللغوي واللفظي، فالعلاقات اللغوية تكاد تكون مقطوعة بين الجمل والعبارات اللغوية، إذ قامت بعض الشاعرات بزج المتنافرات اللغوية بصورة عشوائية ومبهمة، لا تحمل وعياً كافياً بأساليب الصياغة اللغوية والتلاعب اللفظي[2].

يتحدث الناقد عن قصيدة الصدى التي تحمل في طياتها أصوات وتجارب الآخرين مثل استعارة تجربة نزار قباني في التعبير من خلال تحويل لغة المذكر إلى لغة المؤنث، والتأثر بالشعر العربي القديم عبر استعارة أسلوب الشعراء القدماء في الصياغة والتصوير وتدفق المشاعر وحرارتها، فالتأثر اللغوي والإيقاعي بتجارب الشعر القديم تظهر في القصيدة العمودية غالباً. كما يشير إلى ظاهرة أخرى تتعلق بأسلوب الخطاب الشعري، الذي يتجه نحو المباشرة والتقريرية مما يبعد النص عن الوظيفة الشعرية. يحضر في هذا النوع من القصائد – التي لا يعدها الناقد من الشعر في شيء ونحن نتفق معه في كثير منها – الدلالة الاجتماعية التي يسيطر

(1) ينظر: خطاب الحب في الشعر بين أنوثة الرجل وذكورة المرأة / 40.
(2) ينظر: المصدر نفسه / 41.

عليها الضعف الفني والمباشرة والتقليدية في عرض الصورة. أما استخدام الرمز فجاء ساذجاً وأقرب إلى الهدر اللغوي بحسب الناقد.

ينتقل الناقد في مقارنته إلى الجزء الثاني من الدراسة، أي ما يتعلق بشعر الشعراء السوريين، ويتحدث عن أنوثة القصيدة التي لا تشيخ، إذ يبين أسلوباً جديداً في الغزل، يبتعد فيه عن التغزل بجسد المرأة ومفاتنها، بل نجده يحتفي بالأنوثة احتفاءً يشبه الطقوس التي يحتفل فيها بالآلهة، فالاحتفاء يكون بالأنوثة كقيمة جمالية وقيمة عليا في النص.

أشار الناقد إلى حضور الأسطورة في شعر الحب، لكنه ليس الحضور الذي يتناص مع الأسطورة، بل يشير إلى عملية استخدام للأسطورة بشكل عكسي،أي عملية إنتاج للأسطورة خاصة بالأنوثة،إذ يتلبس الشاعر الأسلوب الأسطوري في التعبير، من خلال إضفاء صفات الإلوهية والقدرة والجمال والروعة وإسقاطها على الأنثى. يتداخل التناص أحياناً مع تلك الصفات الأسطورية للأنثى، إذ يشير الناقد إلى بعض الأمثلة التي يستعير فيها الشعراء الآيات القرآنية بأسلوب يلجأ فيه الشاعر إلى امتصاص أو تغيير في النص القرآني بما يتوافق مع لغة القصيدة، فهو يضفي دلالات جديدة على النص الشعري، وبأسلوب لغوي تبتدئ القصائد فيه بصيغة الجار والمجرور المرتبطة دلالياً بالفعل الذي يتعلق بها، من دون ذكر الفعل المتعلق بالصيغة.

يختتم الناقد مقالته برؤية مقارنة بين شعر الشاعرات والشعراء السوريين الذين تناولوا موضوعة الحب في خطاباتهم الشعرية وتوصل إلى نتيجة مفادها:

إن شعر الشعراء تفوّق في أغلب الأحيان على شعر الشاعرات من نواحي الصياغة اللغوية والتوظيف الفني.....، ويعود ذلك إلى طبيعة المجتمع الذي يعطي الحرية الكبيرة للشعراء في طرح مواضيع الحب، وجعل ذلك حكراً على الشعراء من دون الشاعرات، فهو ممنوع أو شبه ذلك على الشاعرات بسبب نظرة المجتمع.

تنوعت الدراسة بين دراسة الأساليب اللغوية من حيث التقريرية والمباشرة والمفارقة والثنائيات الضدية والتلاعب اللفظي والتناص وإنتاج الأسطورة.....، وطريقة تناول هذه الأساليب، ومدى التوفيق في تناولها وتوظيفها من قبل الشاعرات والشعراء. وعلى الرغم من أن الدراسة تنتهج نهجاً بنيوياً في استقرائها للظواهر اللغوية والفنية، إلا أنها في قضية الموازنة بين الشعراء الذكور والشواعر الإناث أفاد من بعض قيم النقد الثقافي.

******** (و – 3) ********

تقوم دراسة د. هايل محمد الطالب ((محمد الماغوط... أمير من المطر وحاشية من الغبار " قراءة في ثالوث الصعلكة والفروسية والسخرية "))[1] على قراءة التجربة الشعرية للشاعر محمد الماغوط، حيث يتتبع الناقد ثنائية التضاد في لفظتي الصعلكة والفروسية، فيقدم ملامح الصعلكة وصفاتها وما يتعلق بها من سفر ورحيل، فضلاً عن تلك اللغة الساخرة التي يعالج بها الشاعر الوضع الاجتماعي الذي يحيط به، ولا يرضى عنه الشاعر، فلم يجد له من سلاح غير أسلوب السخرية في الشعر، مستفيداً من أسلوب حياة الصعاليك في الماضي، من رحيل وطرد وملاحقة ونبذ خارج الوطن والعشيرة، وربطها مع ما جاء في شعر الماغوط، محاولاً إشباع رغباته وحرمانه من كثير من الأشياء التي تمثل الحاجات الضرورية للإنسان.

يشير الناقد إلى تقانة لغوية عند الشاعر، التزمها في كثير من دواوينه إن لم تكن في جميعها، هي ربط كاف التشبيه مع أدوات التعبير اللغوي الساخرة في شعره، التي تقترب من المفارقة الساخرة في الصور التشبيهية من خلال الجمع بين المتضادات والمتناقضات لا المشابهة والتطابق، التي قد يتصورها القارئ لأول وهلة، لأن ((الخصيصة الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد)) [2]، فهو يلعب بطرفي التشبيه بعيداً عن الصور التشبيهية التقليدية، وهذا ما شكل علامة فارقة في شعر الماغوط.

(1) مجلة عمان، ع 164، شباط، 2009 / 10 – 14.
(2) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987 / 49.

من السمات البنيوية التي تحدث عنها الناقد الثنائيات اللغوية وثنائية الحضور والغياب والتكرارات اللغوية والثنائيات الضدية والمفارقة اللفظية، فضلاً عن الجمع بين المتضادات والمتناقضات اللغوية. على الرغم من أن هايل الطالب لا يوغل عميقاً في الاستجابة المطلقة لآليات المنهج البنيوي بقواعده وقوانينه الكاملة، إلاّ أنّ كل مقارباته سلكت مسلكاً بنيوياً في رصد الظواهر الشعرية ومعاينتها وتحليل رؤيتها.

****

7- الناقد مصطفى الكيلاني: ستتناول دراستنا مقالتين للناقد نشرت في مجلة عمان، وهي:

- " مدونات هابيل بن هابيل " كتابة الحياة والموت أو ما يتركه العبور من أثر[1].
- العثور على جمر الروح.. الكتابة بمنظور علي جعفر العلاق بين حداثة التراث وتراث الحداثة[2].

******** (ز – 1) ********

لا اخفي الصعوبة التي واجهتني وانا أقرأ مقالتي الناقد مصطفى الكيلاني، فأنا من خلال قراءتي أبحث عن المنهج الذي اتبعه الناقد في مقالتيه هنا وحتى في كتبه ودراساته، وقد ترددت كثيراً قبل الجزم بتوصيف منهج هذه المقالة، وذلك يعود إلى أسلوب الكيلاني نفسه، الذي يتحدث بأسلوب فلسفي يطغى على الأسلوب الأدبي، الذي اعتدت قراءته في المقالات الأخرى. وأنا أقرأ كنت أرى في لغته لغة المترجمين الذين ينقلون من لغة أجنبية إلى اللغة العربية، فهذه اللغة الزئبقية هي ما يميز لغة الكيلاني وأسلوبه، فلا يمكن فهم لغته من القراءة الأولى أو الثانية إلا بتعدد القراءات والتعمق فيها.

(1) مجلة عمان، ع 139، كانون الثاني، 2007 / 4 - 12.
(2) مجلة عمان، ع 146، آب، 2007 / 4 - 8 .

في قراءته لشعر الشاعر سامي مهدي في مقالته ((" مدونات هابيل بن هابيل " كتابة الحياة والموت أو ما يتركه العبور من أثر)) [1] يتحدث الناقد عن مدونة تاريخية تضم تاريخ الإنسان منذ الخليقة، حتى تاريخ الكارثة التي استيقظ عليها العالم عامة والشاعر خاصة (كارثة احتلال العراق)، التي يحاول الشاعر سامي مهدي أن يحتويها في عمل شعري ضخم، ويحاول الناقد الكيلاني أن يحتوي هذا العمل مع تاريخ الإنسانية في دراسة تبحث في عملية تناص تضم تاريخ الإنسانية بكل مراحله وبمختلف الأزمنة والعصور، ((فالناقد ينطلق، كما المؤلف، من نصوص موجودة مسبقاً؛ ولكن بينما تكون جدارة الأخير في التحويل الذي يخضعها له، فإن جدارة الأول، على العكس، لا تتحقق إلا إذا اختزل هذا التحويل إلى حده الأدنى)) [2].

يطرح الناقد مجموعة من التساؤلات عن الكيفية التي خلق فيها الشاعر سامي مهدي تناصه الخاص به في (مدونات هابيل بن هابيل)، كيفية استحضار الحادث على السالف، وكيفية استحضار مجمل تاريخ الإنسانية بدءاً من أول جريمة شهدها التاريخ مروراً بمجمل تاريخ الجرائم / الحروب في الإنسانية جمعاء ، وصولاً إلى تاريخ الكارثة الحادثة (كارثة احتلال العراق).

يشتغل الناقد على مسألتين مهمتين هما: البحث في المعنى (Meaning) و التدليل (Significance)، ((فمصطلح المعنى يتماهى مع معنى المؤلف القصدي، أما مصطلح الدلالة فيشير إلى المعنى اللغوي الكلي للنص، ضمن علاقته بسياق اكبر)) [3]. قسم فيها الناقد النصوص الشعرية على طورين، حرص فيهما على مسار التعاقب الزمني للنصوص، وهو المبدأ الذي تحدث عنه دي وسوسير والمقصود به ((استمرار البنية نفسها التي تتعرض، بسبب تهدم عنصر من عناصرها، إلى خلل،

(1) مجلة عمان، ع 139، كانون الثاني، 2007 / 4 - 12.
(2) نقد النقد.. رواية تعلم، تزفيتان تودوروف، ترجمة: د. سامي سويدان، مراجعة: د. ليليان ويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2، 1986 / 137.
(3) الصوت الآخر.. الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992 / 204.

ثم لا تلبث هذه البنية نفسها أن تستعيد، نظامها لتستمر به بعد دخول العنصر البديل فيها. فالبنية هذه إذاً لا تتغير ككل، والتعاقب لا يعني زمن هذا التغير الكلي)) [1]. الطور الأول كتابة الإخفاء آن الانتصار للقيمة الجمالية الشعرية على فجاجة واقع الاحتلال، الطور الثاني كتابة التجلي بالانتصار للوطن بوصفه قيمة مرجعية للقصيدة وجمالية بنائها الدال. أي بين من يرفض الوقوع في دائرة التأثير المباشر لمأساة الاحتلال، وبين من يحول الشعر إلى وجه آخر للمقاومة من دون فقدان القيمة الجمالية. متسائلاً عن كيفية تعالق الطورين الأول والثاني في مسار المجموعة الشعرية. [2]

يشتغل في الطور الأول على مجموعة من البنيات اللغوية التي تتعلق أولاً بالنقصان، مستعيناً لذلك بالضمائر الثلاثة: (أنا المتكلم، هو الغائب، ونحن الذي يصل بين الضميرين الآخرين)، ويشير إلى استخدام لفظ (قد) الملازمة لأفعال المضارع، التي تفيد الترجيح إلى حصول أحد الأمرين، لينتقل إلى إمكان تجاوز اللغة إلى لغة أخرى، والانتقال من المعنى إلى تدلال اللامعنى.

من أجل أن يحيط الشاعر بمجمل الكارثة التي يعيشها على امتداد الأيام والشهور، لا بد أن يستدعي الشاعر وجهاً آخر للكتابة، فيرحل إلى ما وراء اللغة، ليخرج بفسيفساء لغوية تحمل دلالات ومعانٍ مختلفة، كأقوال غاستون باشلار وشكسبير وبول إيلوار وجاك دريدا....

أما الطور الثاني فيحمل ألفاظاً تدل على واقع الجريمة / الكارثة، من خلال تردد علامات الظلمة والدم والقتل وعنجهية القاتل وموت الضمير الإنساني.... وما تحمله من دلالات تعمق وقع الكارثة / الاحتلال.

******** (ز – 2) ********

(1) في معرفة النص / 34.
(2) ينظر: " مدونات هابيل بن هابيل " / 5.

انصب اهتمام الناقد مصطفى الكيلاني في دراسته((العثور على جمر الروح... الكتابة بمنظور علي جعفر العلاق بين حداثة التراث وتراث الحداثة)) [1] على لغة الشاعر علي جعفر العلاق الشعرية، التي تضرب في أعماق التاريخ والتراث، ويعلل هوس العلاق باللغة، ((لأنها محصل التاريخ الجمعي عوداً إلى أقدم السلالات والتاريخ الفردي الذي هو، عند التواصل، وجودٌ لغوي)) [2]، فاللغة عند العلاق، هي أخطر ما أنتجه الكيان. ويرى أن العلاق ينتمي إلى التسمويين، نسبة إلى التسموية، الذين يقرون بأن الاستعارة اللغوية هي أساس كل الاستعارات الحادثة والممكنة، ويعدها مرجع كل المواقف والأحوال ومن دونه تكون الأشياء أطيافاً عابرة في خضم هائل من العلامات المفككة الهاربة، التي لا تتناظم بالإشارة والرمز والإيقونة.

يرى الناقد أن التراث عند العلاق يصب في اتجاهين: ((التراثوية التي تقضي تسكين حركة التاريخ في نموذج ماضوي مسبق، والتراثية التي تقول بالحداثة القائمة بين الأزمنة وعبر جميعها دون استثناء، وبمحصلها أيضاً، وبالجديد الحادث المختلف)) [3].

لا يقصر الناقد مصادر التراث عند العلاق على القصيدة العربية، بل يتسع مداه إلى التراثات الحادثة، مثل شعراء الرابطة القلمية وأبولو والديوان والشعراء التموزيين. فالتراث عنده يمثل العائلة والقرية والمجتمع والحكايات والأزجال والعادات، بل يحيل على خصوصية الذاكرة عند الشاعر، فالتراث عند العلاق – كما يراه الكيلاني – محصل ثقافة العراق " أصالة وعراقةً، عوداً إلى بابل وآشور ".

يمثل التكرار أحد المظاهر اللغوية في شعر العلاق، ويعده الناقد أهم صفة للحركة الشعرية في مجمل قصائد العلاق، ويرى فيه مرادفاً تقريبياً للعود، فهو تنغيم الذات على وقع اللغة تمادياً في أداء البحور وتهادياً في إنشاء النبر الذي يمثل البعد

(1) مجلة عمان، ع 146، آب، 2007 / 4 - 8 .
(2) المصدر نفسه / 4.
(3) المصدر نفسه / 4 – 5.

الآخر لإيقاع الأصوات، ((فالتكرار يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ)) [1].

لا يفترق التراث عن التناص، فكلاهما ملازمٌ للآخر، فالتناص يستمد مادته من التراث، فضلاً عن الأصل التراثي يرجع الناقد أصل الشعر عند العلاق إلى المأساة العراقية الراهنة التي تفوق بكارثيتها المذهلة كل المآسي في مجمل تاريخ الإنسانية.

نلاحظ أن الناقد أهتم بلغة العلاق الشعرية وعلاقتها بالتراث والحداثة، فاللغة هي الأساس الذي أهتم به البنيويون، وما يتبع ذلك من إشارة إلى التكرار والموسيقى والإيقاع وعلاقة ذلك بلغة الشعر، إلا أن المثير للانتباه أن الناقد قدم كل ذلك من دون أن يتمثل بأبياتٍ شعرية للعلاق سوى مرة واحدة فقط، وكأنه بهذا ينظر للغة العلاق الشعرية داخل سياق بنيوي واحد.

ركز الناقد في قراءاته للنصوص الشعرية في مقالتيه - سابقة الذكر - على مبدأ التعاقب الزمني الذي تحدث عنه دوسوسير عند تحليله ثنائية التزامن والتعاقب في اللغة *، كما أن للتناص حضوره الواسع في قراءات الناقد، فضلاً عن تركيزه على الإشارة والرمز والإيقونة والتكرار ذات الطبيعة البنيوية.

****

8 - الناقد محمد صابر عبيد: سنتناول في دراستنا مقالة واحدة للناقد ظهرت فيها الملامح البنيوية، وهي:

- المغامرة الشعرية الحرة وديناميةالتعبير [2].

******** (ح – 1) ********

يتحدث الناقد د. محمد صابر عبيد في مقالته (المغامرة الشعرية الحرة وديناميةالتعبير) عن الخيال ودوره في الشعر، إذ يشكل الخيال ركناً أساسياً في العملية

(1) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985 / 126.

(*) ينظر: مدرسة جنيف عند حديثنا عن اهم المدارس البنيوية في بداية الفصل الأول.

(2) مجلة عمان، ع 140، شباط، 2007 / 12 – 18.

الشعرية، فكل تجارب الحياة التي يصوغها الشاعر بجمل وصيغ وصور شعرية، تبقى رهينة الجمود والتقليدية ما لم يتدخل الخيال في إعادة صياغتها، فالخيال يساعد في تجديد خلايا الشاعر الفنية والتصويرية، فلم يعد بالإمكان حصر عملية الإنتاج الشعري بما تختزنه الذاكرة من صور وتجارب وخبرات جمالية وفنية، إذ ((يؤدي الخيال الحر في مغامرته الجمالية دوراً بالغ الأهمية والخطورة في عملية احتواء التغيير، وفتح قنوات لاستيعابه، وتحرير مناطق الذاكرة من وهم الاحتفاظ الدائم بالذكريات، على أنها مساحة مقدسة، ليس من المشروعية والمنطق التصرف بها وإعادة صياغتها باستمرار)) [1].

تقوم دراسة د. عبيد على ثلاثة محاور، يشكل الخيال القاعدة التي تستند إليها الدراسة. يتناول الناقد في المحور الأول شعرية التضاد وأسئلة المخيلة، يستقرئ فيها قصيدة (إمرأة) للشاعر عبد الوهاب البياتي، متتبعاً الخصائص الأسلوبية والتعبيرية والبنائية للقصيدة.

يربط الناقد بين متن القصيدة من خلال حركة الفعل الذي تنبني عليه الواقعة الشعرية، وبين الهامش الذي يتدخل بمثابة تعليق على الواقعة الشعرية، بوساطة (كلما الشرطية)، التي تمثل انحرافاً سردياً يعمل على جعل بنية النص الهيكلية بنية دائرية مغلقة.

يحيل الناقد على منظومة الأفعال المكونة للمتن الشعري، مبيناً التطور الدلالي الذي تنقل فيه هذه الأفعال بما يناسب التطور الدرامي للحكاية الشعرية، مستدركاً بالحديث عن الدلالة التي تمثلها (كلما الشرطية) في متن الحكاية.

يحضر المكان في هذه القراءة النقدية، مشكلاً نقطة الصفر لانطلاق الحركة الدلالية للحكاية الشعرية، مما يفسح المجال لمنظومة الأفعال بالحركة بشكل حر في مسرح الواقعة الشعرية، معطياً دلالات رمزية للمكان، " فالقبر النائي " هو المشرق

(1) المغامرة الشعرية الحرة وديناميةالتعبير / 13.

المغيب، و" الضريح " هو الغرب الحاضر المحكوم بالموت على المستوى الرمزي[1].

مع حضور فضاء المكان لابد من حضور فضاء الزمن، فضاءان يشكلان وجهين لعملة واحدة. يشير الناقد إلى منظومة الزمن (كل ليلة)، التي تأتي هنا ثابتة لا تتغير، محددة بمساحة مقدرة بفاعلية حركة أفعال الواقعة.

يحتل المستوى الإيقاعي مساحة من المقالة، إذ يشير إلى عملية التدفق الإيقاعي المتمثل بامتدادات السطور الشعرية، التي تتشكل على أساس احتلال سواد الكتابة مساحة من بياض الورقة ، وهذا يمثل ميزة يمتاز بها النظام الشعري عن النثري، ((فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن الذي بعده ببياض يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة. فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت. وعليه فهو علامة طبيعية، إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت)) [2]، فضلاً عن ذلك يقيم الناقد علاقة بين شعرية الحضور والغياب وصوت الراوي، الذي يحضر مادة ويغيب فعلاً، ويربط بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية من خلال بيان التوافق بين القطع والأساس التفعيلي لنهايات الجمل الشعرية التي تختتم بـ " متف بـ / مستف.. / متف بـ "[3].

يرى الناقد أن القصيدة تقوم على بنيتي الحضور المرئية على سطح النص أو ظاهره، وبنية الغياب التي تعمل منظوماتها في الجزء الغاطس المظلم من النص... [4].

في المحور الثاني يعمد الناقد إلى دراسة البنية السردية في القصيدة من خلال بيان أسلوبية التعبير وأسلوبية البناء الشعري عبر استلهام الخيال الشعري الحر.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه / 14.
(2) بنية اللغة الشعرية /55.
(3) ينظر: المغامرة الشعرية الحرة وديناميةالتعبير / 14.
(4) ينظر: المغامرة الشعرية الحرة وديناميةالتعبير / 14.

يستحضر الناقد أحداث القصيدة / القصة، بدءاً من المفردة التي تقوم عليها بنية القصيدة (وطني)، مشيراً إلى الدلالات التي تحملها هذه المفردة، مع الإشارة إلى البيت الشعري للشاعر أحمد شوقي الذي تناص معه الشاعر في قصيدته، بل شكل الأساس الذي قامت عليه القصيدة.

يشير الناقد إلى فضائي المكان والزمان، فالمكان تتنوع دلالاته التاريخية والوطنية في القصيدة، إذ تحولت الأمكنة إلى رموز غنية بدلالاتها وعمق معانيها. أما الزمان فيتحقق مع تقنية (الفلاش باك)، فينتقل من الماضي إلى الحاضر.

يكمل الناقد تقانات القصيدة / القصة، من خلال ذكر الشخصيات الخمس التي تشكل محور الحوار في القصيدة (المعلم، الطفل / الشاعر، المحقق، العراقية، المذيع).

أشار إلى أسلوب السؤال الذي احتل مساحة واسعة من القصيدة، كما أشار إلى بنية اللون التي أعطت دلالات فنية وصورية جديدة، تجاوزت قيمتها التشكيلية إلى فعل التأثير في عمق مغامرة الفعل.

من المميزات التي تمتاز بها القصائد القصصية، اعتمادها على البنية الدرامية – السردية، على حساب التشكيل الصوري، نظراً لما تنهض به الأفعال من أعباء تطور الأحداث ونموها أكثر من التشكيل الصوري.

يتحدث الناقد في المحور الثالث عن " أنا الشاعر " التي تشكل جانباً مهماً من الشعرية، ومصدراً من مصادر خصوبتها الغنائية، معرفاً بالأنا الشعرية في المنظور النقدي بأنها ((البؤرة الذاتية المرتبطة بشبكات التجربة ومنظوماتها المتنوعة، التي تعمل آلياتها في الخلق على تفعيل التجربة الخاصة بالتجربة العامة، والتحرك على مساحة المكان والزمن أفقياً وعمودياً على النحو الذي لا تستجيب فيه تعبيرياً لشخصية الشاعر بوصفه ذاتاً اجتماعية... بل بوصفه ذاتاً شعرية تفارق اجتماعيتها مفارقةً تكاد تكون مطلقة متخلصة بذلك من الكثير من عوالقها الرومانسية العاطفية التي تغرق القصيدة بمياه غير صالحة للشعر، فضلاً عن رفعها إلى مستوى الخيال

الشعري الحرّ)) [1]. بناءً على هذا التصور الأسلوبي يقرأ الناقد قصيدة الشاعر رشدي العامل تعبيرياً وبنائياً.

يشير الناقد إلى جانب الأنا الشعرية العالية التي تكتظ بها قصيدة " سوناتا للوحدة "، تلك الأنا التي تمتزج فيها المتقابلات الزماني بالمكاني والحسي بالمعنوي والمفرد بالجمع.....

يبين الناقد أن القصيدة مبنية على النظام المقطعي، إذ تتشكل من مقطعين شعريين، يقوم الأول على مشهد بانورامي، يشتغل بوصفه ظهيراً بنائياً تصويرياً للحدث الشعري المركزي في القصيدة، من خلال أسلوب الصور العنقودية المشكلة للمقطع الأول، التي بلغت ثماني صور تتكون من ثلاثة عناصر تخضع لسلسلة عمليات متشابهة ينظمها بجدول مبيناً البؤر المادية للصورة وشروط التحول والمستحصل الصوري ليصل إلى الحال الشعرية التي تؤول إليه هذه الصور متمثلاً بكلمة (وحيداً)، التي تكررت في المقطع الأول ثماني مرات مع كل صورة، مختزلاً إياها في بؤرة شعرية مركزية " كنتُ وحيداً "، التي تعمل في منطقة الأنا الشعرية المركزية.

حضرت بنية التكرار كتقانة أسلوبية مهمة، إذ اشتغلت هذه التقانة مرتين، المرة الأولى عند تكرار البؤرة الشعرية المركزية " وحيداً " ثماني مرات، مشكلةً حضوراً بصرياً وسمعياً طاغياً في القصيدة، التي تم اختزالها في المقطع الثاني إلى البؤرة المركزية " كنت وحيداً " – كما أسلفنا -. المرة الثانية عند تكرار المقطع الأول في المقطع الثاني، لكنه تكرر بصوره المتحولة وبانتمائه التصويري إلى الأنا الشعرية. الذي أعطى للقارئ فرصة قراءة القصيدة بصور تشكيلية متنوعة.

حرص الناقد على تتبع الخواص الأسلوبية والتعبيرية والبنائية ذات الطبيعة البنيوية الصرف في ثلاث قصائد لثلاثة شعراء، درس في الأولى بنيتي الحضور

(1) المغامرة الشعرية الحرة وديناميةالتعبير / 17.

والغياب. وفي الثانية اشتغل الناقد على تحفيز الخيال الشعري عبر مجموعة من الحركات السرد – درامية. وفي الثالثة درس الناقد حركة الأنا الشعرية في القصيدة.

لعلَّ من الملاحظ على هذه المقالات التي انتخبناها عيّنة لهذا الفصل الخاص بالبنيوية، أن المنهج البنيوي يحضر بآفاقه التقانية عبر شبكة من الآليات والأدوات التي تمنح كل ناقد منهم طبيعة عمل مختلفة، إذ إن كل ناقد له منهجية خاصة (طريقة) في استعمال أدوات المنهج، تخضع لرؤيته وثقافته وأسلوبيته في التعبير، لكن المناخ البنيوي بفضائه العام ظل هو السائد والمهيمن والطاغي على حركة المنهج في الممارسة النقدية.

الفصل الثاني

نظريات القراءة والتلقي

- مدخل.
- مدرسة كونستانس الألمانية.
- أبرز أعلام نظرية القراءة والتلقي:
  1- هانز روبرت ياوس.
  2- فولفغانغ إيزر.
- أنواع القراءات:
  1- القراءة الأولى (القراءة الساذجة).
  2- القراءة الثانية (المركبة).
- أنواع القراء.
  1- القارئ الأعلى.
  2- القارئ المخبر.
  3- القارئ المقصود.
  4- القارئ الضمني.
- أفق التوقع.
- طاقة اللعب في القراءة.
- التطبيق:
- مقالات محمد صابر عبيد.
- مقالات مصطفى الكيلاني.
- مقالات عبد السلام المسدي.

الفصل الثاني

نظريات القراءة والتلقي

مدخل:

ارتبطت القراءة بالكتابة ارتباطاً وثيقاً، فمع ظهور عصر التدوين والكتابة بدأت القراءة تشهد حراكاً ثقافياً، وإن كانت خطواتها متعثرة بعض الشيء. ففي عصر الشفاهة والإلقاء لم يكن هناك قارئٌ ولا متلقٍ بالمعنى الحديث للمتلقي، فالمتلقي في عصر الشفاهة والإلقاء كان دوره منحصراً في تسلّم ما يبثه الشاعر من كلام متأثراً بطريقة إلقائه، فهو يحزن لحزنه، ويتعجب لتعجبه، ويغضب لغضبه.....، فالمؤلف هو المسيطر الوحيد في الساحة الأدبية، إذ يتلاعب بالنص حسب ما يريد وكيف يشاء بحسب طريقة تنغيمه.

بقيت هذه الحال بالنسبة للشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى بعد مجيء الإسلام ونزول القرآن، بقي الإلقاء والسماع ملازماً للعرب، فالقرآن الكريم أُخذ في بادئ الأمر سماعاً وتلاوةً حتى بعد الشروع بتدوينه، فبقي الإلقاء ملازماً للعرب في الشعر والقرآن، إذ ظلت عملية التلقي عند العرب مرتبطة بالإلقاء والسماع، وهذه ميزة تسجل للعرب بحسب د. مبارك، إذ يرى أن ((للعرب ميزة في نظرية التلقي، قد تجعل للأدب العربي افتراقاً عن بعض الآداب الأُخر.... وهذه الميزة مستمدة من عاملين أساسيين: الأول: القرآن الكريم، إذ أوجد نوعين من التلقي أحدهما مرتبط بالآخر، هما التلقي الشفاهي والقراءة.... فالإنصات لتلاوة القرآن الكريم هو تلقٍ شفاهي.... الآخر هو الشعر، والشعر العربي ينشد ويغنى، أي أنه بحاجة الى متلقٍ شفاهي... فالإنشاد يكاد يصبح جزءاً من بنية الشعر....)) [1].

بقيت الشفاهة والإلقاء ماسكين بزمام الأدب حتى بدء عصر التدوين والكتابة، سواء في الأدب العربي أم في آداب الأمم الباقية، وبدأت القراءة مع التدوين والكتابة، إلا أن القراءة لم تحظَ بنصيب وافر في ساحة النقد الأدبي، إذ بقي المؤلف متحكماً بالأدب لعصور طويلة مرة بظروفه التاريخية والاجتماعية وانعكاساتها على الأدب والنتاج الأدبي، ومرةً بعقده النفسية ولا شعوره الجمعي وأحلامه التي يرى صاحب النظرية (فرويد) أن لها تأثيراً في الأدب بشكلٍ أو بآخر حتى جاءت البنيوية بمدارسها المختلفة لتنحي المؤلف بعيداً عن الساحة النقدية وتنصب النص ملكاً في الساحة النقدية، فموت المؤلف أحيا النص إلا أنه لم يحيِ القارئ كما يتمنى.

جاءت نظريات القراءة والتلقي لتفتح الباب على مصراعيه للقارئ / القراء ليتعددوا بقراءاتهم ويتنوعوا فيها، وهذا لم يحصل بسهولة أو عفوية لان فعل القراءة يطرح ((في إطار بنية قوامها الذات القارئة والنص المقروء والمؤلف صاحب النص والعالم الذي يوجد فيه والعالم الذي يتوجه إليه الفعل والمستمع والمتابع والحاضر والغرض الذي بشأنه انطلق الفعل والمعنى المخبوء في النص. تتطلب القراءة الحضور الذهني والتركيز حتى تنتقل من مرحلة المشافهة والارتجال والنطق العفوي والتصويت العالي إلى وضع الأداء والإتقان والشعرية والإيحاء)) [2] فالنص لم يعد ذلك الكائن الساكن على الورق، الذي يكتفي بما يقوله المؤلف أو يوحي به، بل أصبح كائناً متحركاً يقدم في كل قراءة معنىً جديداً، ومن ثَمَّ ((فإن الأثر الذي يحدث عند كل قراءة هو أثر يحدث للمرة الأولى. إننا لا نقرأ أبداً نفس النص مرتين)) [3]، بل نحن نقدم في كل مرة قراءة جديدة، فلم يعد القارئ ذلك المستهلك الكسول الذي يستهلك ما

(1) استقبال النص عند العرب، د. محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999 / 284 – 285.

(2) فعل القراءة بين انتاج المعنى وجمالية التلقي، زهير الخويلدي، 3/أغسطس / 2009

(3) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، د. حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 / 94.

يلقيه عليه النص أو المؤلف، بل ((أصبح هذا القارئ طاغيةً جديداً تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته)) [1].

منذ بداية السبعينات من القرن الماضي بدأ عصر جديد للنقد اعتمد فيه على نقد استجابة القارئ، فالساحة النقدية باتت ملكاً للقارئ يتنقل فيها بعد أن كان متفرجاً فقط، فظهر ما يعرف بنظريات القراءة والتلقي، أو نظرية الاستقبال على يد اثنين من أبرز أعضاء مدرسة كونستانس الألمانية هما: "هانز روبرت ياوس" و" فولفغانغ إيزر".

مدرسة كونستانس الألمانية وأبرز أعلامها

بعد أن كان اهتمام الدارسين منصباً على كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعه، أو على بيان الروابط التي تربط بين البنى المكونة للنص، راح أتباع مدرسة كونستانس الألمانية ينادون بدراسة العلاقة بين القارئ والنص، فالأمر المهم في ألمانيا ((ليس التركيز المكثف على العمل الأدبي أو الجذور اللغوية والتشعبات، بل التحول في نقطة الأفضلية إلى العلاقة بين القارئ – النص بتوسيع مفهوم الشكل ليشمل الإدراك الجمالي، بتحديد عمل الفن و" وسائله " وبتوجيه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها)) [2]، على العكس من الشكلانيين الروس الذين اهتموا بمكونات الأعمال الأدبية، لكن هذا لا ينفي تأثر بعض أعضاء مدرسة كونستانس الألمانية بمبادئ الشكلانيين الروس، إذ تبنى ياوس فكرة الشكلانيين لتسلسل الأدب زمنياً، وركز اهتمامه على ثلاثة أشكال من المناقشات الشكلانية، الأولى استخدام مبادئ تسلسل التطور في التاريخ الأدبي. الثانية هي أن تاريخ الشكلانية يحد من السيطرة الغائية التي تعتمد عليها غالبية التواريخ الأدبية. أما الثالثة فهي أن الجدة تفترض معياراً جمالياً

(1) الشعر والتلقي.. دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 1997 / 64.

(2) نظرية الاستقبال.. مقدمة نظرية، روبرت سي هولب، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، ط2، 2007 / 41.

وتاريخياً، فإن تاريخ الأدب الشكلاني جمع الدلالات التاريخية. وهكذا توافق مع الخصومة التي كان ياوس معنياً بها. [1]

إذا أردنا أن نحيط بتفرعات وتشعبات النظرية التي تعددت مسمياتها بين نظرية الاستقبال، أو نظرية التلقي، أو نقد أستجابة القارئ، أو نظريات القراءة والتلقي، التي ينصب اهتمامها على القارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها النصيب الأوفر من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه، فإن هذا المبدأ هو الذي يوحد التسميات، كما يوحد تفرعات النظرية وتشعباتها، فضلاً عن توحيد المنتسبين إليها.

جاء النقد البنيوي رد فعل على المهتمين بالمؤلف و ما يحيط به من ظروف تاريخية واجتماعية ونفسية، مركزة الاهتمام على النص وبنيته مهملين كل ما هو خارج النص. فجاءت نظرية التلقي / الاستقبال لتقلب هذه المقولة، حيث اهتمت بالتركيز على ((سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه. من هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله)) [2].

تتفرع نظرية التلقي إلى منهجين رئيسين: يهتم الأول بـ " علم جمال التلقي " ويمثله هانز روبرت ياوس، ويهتم الثاني بـ " فرضية القارئ الضمني " ويمثله فولفغانغ إيزر.

هانز روبرت ياوس

حاول ياوس أن يضع حداً فاصلاً بين الانقسام الماركسي والشكلاني الدائر حول الأدب من منظور القارئ أو المستهلك، إذ يرى ياوس في نظريته (جمالية الاستقبال) أن الجوهر التاريخي لأي عمل فني لا يمكن بيانه أو اكتشافه من خلال

(1) نظرية الاستقبال / 177.
(2) دليل الناقد الأدبي / 191.

فحص عملية إنتاجه أو مجرد وصفه، بل يجب أن يدرس على أساس علاقة جدلية قائمة بين الإنتاج والتلقي. فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فحسب، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور[1]. فالعمل الأدبي لا يمكنه الاستمرار أو الحياة من دون جمهور يتفاعل معه ويتناول معه الآراء، وعليه ((فإن التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي بحد ذاته)) [2]

انصب اهتمام ياوس بشكل أساسي نحو نظرية الاستقبال عبر اهتمامه بالتاريخ الأدبي، كما تحاول النظرية ((أن تعيد قراءة الموروث الأدبي والإبداعي من خلال التركيز على ردود أفعال القراء وتأويلاتهم للنصوص وانفعالاتهم وكيفية تعاملهم معها أثناء التقبل وطبيعة التأثير التي تتركها نفسياً وجمالياً لدى القراء عبر اختلاف السياقات التاريخية والاجتماعية)) [3]، كما نلاحظ أن تفحصه لتاريخ الخبرة الجمالية قد تطور ضمن المعالجة التاريخية الشاملة، إذ الأعمال الفردية لها وظيفة تصويرية رئيسة.

فولفغانغ إيزر

بينما كان ياوس منكباً على دراسة أبعاد التلقي التاريخية، فإن إيزر كان مهتماً بدراسة أثر النص الأدبي على القارئ، فهو يرى أن ((مهمة النقاد ليس شرح النص من حيث هو موضوع، بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ)) [4]. فدراسة

(1) نظرية التلقي.. مقدمة نظرية، روبرت هولب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994 / 152.
(2) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها / 10.
(3) مصطلحات أدبية: نظرية التلقي، شبكة النبأ المعلوماتية / 5.
(4) النظرية الأدبية المعاصرة / 171.

العمل الأدبي يجب أن لا تهتم بالنص الفعلي فقط، بل يجب أن نركز وبالدرجة نفسها على الأفعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص.

فالنص لا يقدم كل شيء، بل يكون تجليه التام من خلال فعل الإدراك، وعليه فإن للعمل الأدبي قطبين هما: ((القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. في ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه، بل لا بد أن يكون واقفاً في مكان ما بينهما)) [1].

إن الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، وذلك نتيجةً للتفاعل بين الاثنين، وعليه لا يمكننا أن نركز النظر على جانب واحد منهما. فالعلاقة بين النص والقارئ تسير باتجاهين لا اتجاه واحد، فهي تتجه من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فالقارئ يعقد ميثاقاً مع النص يتأثر به ويؤثر فيه ومن خلال هذا التأثر يستمر النص بالحياة،((إن الالتقاء بين النص والقارئ هو الذي يحقق للعمل وجوده، ولا يمكن لهذا الالتقاء أن يعين بدقة، ولكن يجب أن يبقى دائماً التقاءً فعلياً، كما لا ينبغي أن يماثل بحقيقة النص أو بالمزاج الفردي للقارئ)) [2]. فتجربة القارئ في القراءة تمثل البؤرة الرئيسة في العملية الأدبية، فكل قارئ يرى في النص تجربته الخاصة، فيحول النص إلى تلك التجربة محاولاً التوفيق بين ما يختلج من تناقضات ووجهات نظر مختلفة، وبين ملء الفراغات التي تنتشر على جسد النص.

أنواع القراءة

تمثل القراءة القطب الأول من النظرية، فالقراءة ركن أساس في أي عمل أدبي، والقراءة لا تعني أن يقوم القارئ بشرح النص أو البحث عن معانيه المعجمية،

(1) فعل القراءة.... نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة: د. حميد لحمداني – و د. الجلالي الكدية، مكتبة المناهل فاس، 1994 / 12.

(2) نقد استجابة القارئ... من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم – و علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999 / 113.

ولا هي تلك القراءة التي نطلق من خلالها الأحكام بقبولنا لهذا النص أو رفضنا له، بل أصبحت القراءة حواراً بين القارئ والنص له أسسه وشروطه ومبرراته واستراتيجياته وهو ((حوار ينحو منحى التأويل، ولكن النص ليس مفتوحاً على كل تأويل، لأنه عندئذٍ يفقد سلطته بوصفه نصاً. إنه حوار له شروطه الثقافية والفكرية والجمالية، شروط تتعلق بمعرفة اللغة وانزياحاتها الموحية، وثقافة القارئ المؤول، وبقواعد اللعبة النقدية. إنه حوار بين خطابين: خطاب أدبي وآخر نقدي قد يتفوق الخطاب الثاني على الأول، وقد يساويه أو يوازيه، وقد يهبط عنه، وفقاً لقدرة القارئ وخبراته اللغوية والجمالية، واستجاباته القرائية)) [1]، بل باتت القراءة تمثل إنتاجاً فعلياً يقوم القارئ بإنتاجه من خلال تعدد القراءات للنص الواحد، ذلك أن ((تعدد القراءات هو منبع الانفتاح الدلالي، وطالما طرحت مشروعية التعدد انطلاقاً من مسألة خلود النص الأدبي، بيان ذلك أن الأثر الأدبي لا يخلد لأنه فرض معنى وحيداً على قراء مختلفين، وإنما لكونه مصدراً لتعدد التأويلات، والقراءات عند الفرد الواحد..... إن تعدد النص هو الذي يكفل بقاء النص متدفقاً عبر الأجيال لقدرته الداخلية على المساءلة، والمساجلة التي تفضي إلى تحريك دلالة النص، وتفجيرها في فضاء دلالي متجدد.)) [2]، فلم يعد النص ذلك الكائن المنغلق على ذاته المتقوقع على معانيه، بل أصبح النص يفتح بابه للقراء على مصراعيه ليلج من يريد أن يستكشف طبقات النص ويغور في أعماقها.

تعددت القراءات بتعدد القراء واختلفت باختلاف ثقافاتهم وأمزجتهم، فالقراءة لا تأتي من فراغ، بل هي حصيلة خبرات وثقافات متراكمة، وبتعدد القراء تعددت القراءات، فالقراءة ((بناء يحاور النص من أجل التوصل إلى ما يشكل تفرده وتميزه عن سواه من النصوص، ومن ثم معرفة سر خلوده والاهتمام به على مر العصور))

(1) استراتيجيات القراءة... التأصيل والإجراء النقدي، د. بسام قطوس، عالم الكتب، القاهرة، ط2 / د.ت /19.

(2) حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، د. عزيز محمد عدمان، مجلة عالم الفكر، ع 3، مج 37، يناير – مارس، 2009 / 79.

[1]. فبات النقاد يتحدثون عن قراءة أولى وثانية وثالثة، وقراءة منتجة وقراءة غير منتجة، وقراءة ساذجة وأخرى مركبة، وقراءة واعية ولا واعية.....، وتبقى الساحة مفتوحة لمن يدلو بدلوه لتسميات ومصطلحات ولنا أن نختار من بين ذلك الكم من القراءات قراءتين تمثلان أبرز أنواع القراءات التي يمكننا أن نعدها الأساس الذي تعتمد عليه جميع أنواع القراءات الأخرى.

- **القراءة الأولى (القراءة الساذجة)**

ويسميها البعض بالقراءة الساذجة أو القراءة غير المنسجمة، وتعد القراءة الأولى البوابة التي يلج فيها القارئ إلى النص، وهي قراءة استكشافية يطلع فيها القارئ على الخطوط الرئيسة للنص.

نحن لا نتحدث عن قارئ عادي همه الوحيد قضاء وقت الفراغ، بل نحن نتحدث عن قارئ واعٍ لما يقرأ.

يبدأ القارئ في هذه القراءة بالخطوة الأولى للحفر داخل النص وولوج طبقاته، هذه القراءة تمثل المفتاح الذي يفتح بوابة النص للقارئ ومن دونها لا يتمكن القارئ من اكتشاف طبقات النص واستكناه خفاياه.

والقراءة الساذجة قراءة لها أهميتها وتأثيرها على النص، وعليه ((لا يصح أبداً الانتقال إلى أية مرحلة قرائية باتجاه القراءة المركبة من دون حصول القراءة الساذجة التي تزود القارئ بالمتعة والسحر وتدخله في قلب اللعبة، وتقربه من فتنة القراءة، وتدعم استعداده للمواصلة والاستمرارية والرغبة في الاكتشاف والبرهنة وتعرية النص وكسر تحفظاته واستباحة حرماته)) [2].

(1) في مفهومي القراءة والتأويل، محمد المتقن، مجلة عالم الفكر، ع 2، مج 33، أكتوبر – ديسمبر، 2004 / 18.

(2) شيفرة أدونيس الشعرية... سيمياء الدال ولعبة المعنى، محمد صابر عبيد، الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط1، 2009 / 34.

القراءة الساذجة هي القراءة الأولى التي يستقبل بها النص حين ظهوره لجمهور القراء.

القراءة الثانية (المركبة)

بعد أن نتجاوز القراءة الأولى (الساذجة) نصل إلى مرحلة ولوج النص واستكشاف طبقاته والحفر في أعماقه، وهذه المرحلة لا يقوم بها القارئ العادي، بل يقوم بها القارئ المتمكن من أدواته وآلياته المعرفية النقدية – أي الناقد – الذي يواجه النص بكل ما يملك من طاقة وأدوات للاختراق والمواجهة، مع احتفاظ النص بحقه في الدفاع والمراوغة والمخادعة لإيهام القارئ وإفشال خططه في اقتحامه، وهذا الاقتحام والتمكن من النص لن يتم حتى تنجح القراءة في ((تحقيق التواصل المطلوب بين القراءة الساذجة والقراءة المركبة)) [1]. إن تعدد القراءات يساعد القارئ في الوصول إلى قراءة معمقة يتعرف فيها القارئ في كل قراءة على معنى جديد.

أنواع القراء

تحدثنا عن القطب الأول في نظرية التلقي (القراءة)، والحديث عن القراءة يجعلنا في مواجهة مع القطب الثاني في النظرية (القارئ / المتلقي)، الذي لا قيمة للعمل الأدبي من دونه، فالقراءة تعني وجود ذات قارئة. هذه الذات باتت محور العملية النقدية، فلم يعد المؤلف المهيمن في الساحة النقدية – كما رأينا عند أصحاب المناهج السياقية -، ولا النص الذي تشدد البنيويون في تمليكه جميع الحقوق والامتيازات في العملية النقدية، بل بات القارئ هو ((الذي يحتل النص، ويكشف فجواته، أو ثغره أو فراغاته، وهو الذي يسد عيوبه ويكمل نقصه، فهو الفاعل والنص مفعول به)) [2] فعملية القراءة ليست عملية أحادية الجانب، بل هي نتيجة حتمية ((لالتقاء وعيين: وعي القارئ: ووعي المؤلف)) [1]، فالمؤلف حينما يكتب

(1) شيفرة أدونيس الشعرية... سيمياء الدال ولعبة المعنى / 15.
(2) جماليات الشعرية / 115.

يضع أمامه قارئاً من نوع خاص يكتب له ويوجه حديثه إليه، فهو يكتب لجمهور يقرأ، ينتظر منهم ردة فعل على ما يكتب، لأنه – أي – المؤلف لم يعد ذلك المتحكم بالمقابل يلقي عليه ما يشاء ويوجه ما يريد، بل أصبح هناك قارئٌ متيقظٌ لم يعد يستلم ما يلقى عليه، بل أصبح قارئاً مشاغباً يعاكس النص ويراوغه، فالسلطة باتت بيد القارئ لا المؤلف، إذ ((كنا قديماً نقول إن (المعنى في بطن الشاعر) غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه ناراً حارقة في بطن القارئ. لقد انكسرت مركزية المعنى ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثراً على وجه النص ينتظر قارئاً ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية)) [2].

بتعدد القراءات، تعدد القراء وتنوعوا، فذهب أصحاب النظرية إلى الحديث عن أنواع من القراء كلاً بحسب رؤيته. وهؤلاء القراء مستخلصون من قراء حقيقيين لا مفترضين، وهناك من أحصى عدداً من القراء الذين تناولهم النقاد الغربيون من أصحاب نظرية التلقي أو دارسيها الذي تجاوز العشرين نوعاً منهم القارئ النموذجي، الخبير، المقصود، الضمني، المهووس، الهستيري، العادي، الناقد، المثالي..... [3]. وجميع هذه الأنواع عند الدخول في تفاصيلها تصب في نوعين أو ثلاثة من القراء، وتعددت الأسماء والمعنى واحد.

---

(1) مدخل الى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آيار، 1997 / 135.

(2) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط2، 2005 / 103.

(3) ينظر: في مفهومي القراءة والتأويل / 23.

تحدث إيزر عن أنماطٍ من القراء سنكتفي بذكر أربعة منها.

- **القارئ الأعلى**

وهو عند ميشيل ريفاتير " مجموعة من المخبرين " الذين يلتقون دائماً عند النقط المحورية في النص، ومن ثَمَّ يؤسسون وجود " واقع أسلوبي " من خلال ردود أفعالهم المشتركة. والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المُسنن في النص[1]. وهو عند رومان انجاردين (القارئ النموذجي) [2]. وهو عند رولان بارت القارئ الاستحواذي ((الذي تكون له لذة الحرف، واللغات الثانية، المقتلعة، واللغات الواصفة " وتجمع هذه الطبقة كل عشاق اللفظ، واللسانيين، وعلماء الإشارة وفقهاء اللغة "))[3]، وهذا الناقد هو " ناقد مثالي حقيقي نموذجي " فهو القارئ الذي يضعه المؤلف في الحسبان ويحاول أن يجتذبه الى نصه، وقد وقف عنده أمبرتو إيكو مطولاً واشترط فيه عدداً من الشروط[4] التي تجعل منه كفوءاً وفاعلاً ومنتجاً.

- **القارئ المخبر**

طور ستانلي فيش هذا المفهوم، والقارئ المخبر الذي لايهتم بالمتوسط الإحصائي لردود أفعال القراء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ، ولهذه الغاية يجب أن نستوفي بعض الشروط، وهو ليس شيئاً مجرداً، ولا قارئاً حقيقياً حياً، لكنه هجين، إنه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبراً [5].

---

(1) فعل القراءة / 24.
(2) ينظر: جماليات الشعرية / 316.
(3) لذة النص، رولان بارت، ترجمة د. منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002 / 103.
(4) ينظر جماليات الشعرية / 317.
(5) فعل القراءة / 25 -26.

- **القارئ المقصود**

يعيد وولف فكرة بناء القارئ الذي يقصده المؤلف، وهذه الصورة يمكن أن تتخذ أشكالاً مختلفة حسب النص المتناول قد تكون هي القارئ المؤمثل من خلال توقع معايير وقيم القراء المعاصرين...، وهكذا فالقارئ المقصود باعتباره قاطناً تخييلياً في النص، لا يمكن أن يجسد بحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر، بل أيضاً رغبة المؤلف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم والاشتغال عليها، أحياناً يصفها فقط وأحياناً يعمل وفقها [1].

- **القارئ الضمني**

وهو القارئ الذي يضعه المؤلف في الحسبان حين يكتب نصه، فهو يشاركه في بناء النص، ويسميه البعض" بالقارئ المضمر "((الذي يخلقه النص لنفسه ويعادل شبكة من أبنية استجابة، تغرينا على القراءة بطرائق معينة)) [2]. ميز إيزر بين ثلاثة أنماط من القراء المعاصرين ((أحدهم حقيقي وتاريخي، مستخلص من الوثائق الموجودة، والنموذجان الآخران افتراضيان: الأول مركب من المعرفة الاجتماعية والتاريخية للفترة المعنية، والثاني مستنبط من دور القارئ المرسوم في النص)) [3].

تقوم نظرية إيزر على مبدأ أساس يقوم على وجود فراغات في النص يجب على القارئ أن يقوم بملئها وإعادة إنتاج النص من خلال عملية القراءة التي تتنوع على وفق قوانين النص والأعراف الأدبية لكل جنسٍ أدبي. وعليه تبقى القراءة هي الحيز الذي يربط بين النص والقارئ، وبما أن القارئ متعدد وليس واحداً، فهناك قراء آخرون يملئون فراغات النص كلاً بحسب أسلوبه وثقافته ورؤيته الخاصة للنص.

أفق التوقع

(1) فعل القراءة / 25 -26.
(2) النظرية الأدبية المعاصرة / 171.
(3) فعل القراءة / 22.

يحاول القارئ دائماً أن يستبق الأحداث، ويتجاوز لحظته التي يعيش فيها لاكتشاف ما يخفى عليه، وفي قراءة النص الأدبي نحاول استباق الأحداث وتوقع ما يخفى علينا منتظرين أن تصدق توقعاتنا، وذلك ما نحصل عليه عند خاتمة النص ((فالأثر الفني في احتكاكه مع أفق المتلقي، يكون مجرد استنساخٍ لأفق انتظار القارئ، عندما يعمل على رعاية المعهود في مستوى الجنس الأدبي والصورة والأسلوب والتركيب،..... أما عندما يخرق الأثر الفني النموذج المألوف، ويبتكر لنفسه نمطاً جديداً في الصياغة والأسلوب، فإنه يصطدم بأفق انتظار القارئ، ويفرض عليه أن يغير من أفق انتظاره، أو يعدل منه في اتجاه الاستجابة لمقتضيات الوقع التي يفرضها الأثر..)) [1]. هذه الحركة يفرضها أفق التوقع على النص الذي يبقى ساكناً من دون حراك ((لأن النص آلة جامدة لا تنشط إلا حين تنفخ فيها الحياة تكهنات القارئ)) [2]، هذه التكهنات والتوقعات هي التي تساعد في إغناء النص وسد ثغراته التي يتركها المؤلف، إما اختصاراً للأحداث، بحيث يترك للقارئ تصور تسلسل الأحداث بحسب ثقافته وخلفيته القرائية، وإما تشويقاً وتحفيزاً للقارئ على تصور ما سيحدث، فاللغة ليست كل شيء في النص لأن ((فاعلية النص لا تعتمد على البلاغة فحسب، إذ يجب على الناقد أيضاً أن يأخذ بالحسبان توقعات القارئ.... ويمكن تحطيم هذه التوقعات أو تعديلها، أو التفوق عليها أو خداعها بحيث يواجه القارئ شيئاً ما غير متوقع يستلزم تعديله ثانية.. وهو ما يطلق عليه هنري جيمز " توسيع الخبرة "))[3].

يعمل النص على تحصين دفاعاته، وتعزيز قدراتها وتحفيزها ضد أي سلطة أو قوة قرائية تحاول خرق هذه الدفاعات، لأن ((انفتاح حقل المقروئية أمام اندفاع

(1) مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، د. محمد إقبال عروي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، مج 37، يناير – مارس ، 2009 / 47.

(2) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها / 71.

(3) القارئ الضمني.. أنماط الاتصال في الرواية من بينيان إلى بيكيت، ولفكاتك آيزر، ترجمة: هناء خليف غني الدايني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2006 / 13.

حيوات القراءة يحرض النص على المقاومة عبر طي بعض طبقاته وإخفائها، على النحو الذي يضاعف مهمة القراءة في تعضيد أدواتها وآلياتها لاستكناه الطيات ومناطق الإخفاء) [1]. ذلك أن النظرية تقوم على إضاءة المخفي والمعتم من النص، من خلال تعدد القراءات وتعدد القراء وملء الفراغات وبناء أفق للمتلقي قد يتوافق مع أفق النص وقد لا يتوافق. فالقارئ يضع مجموعة من الاحتمالات والتوقعات عند قراءته للنص الأدبي، وذلك اعتماداً على مرجعيته التاريخية أو الثقافية، وعليه سوف نحصل على مجموعة من الاحتمالات والتوقعات التي يحاول من خلالها القارئ ملء فراغات وفجوات النص، ذلك أن ((للنص الواحد قابلية كامنة لبضعة تحققات مختلفة، وليس ثمة قراءة يمكن أن تستنفد، أبداً، كل الإمكان الكامن فيه، لأن كل قارئ فرد سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة)) [2].

أحياناً يسلم القارئ بوجهة نظر واحدة يلزم نفسه والنص بها على حد سواء، وأحياناً يكسر النص أفق توقع القارئ، فيخلق هذا إحباطا عند القارئ، وأحياناً يكتفي بقراءة واحدة وبما أملاه عليه النص من توقعات، وهذا يجعل النص جامداً لا حياة فيه وهو ما يخالف أهم صفة من صفات العمل الأدبي الخلاق، أي ((صفته التجديدية بأن يغير من أفق انتظار القارئ الأدبي)) [3]، وعليه يمكننا أن نحدد مفهوم أفق التوقع بأنه ((منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ في لحظة معينة يتم انطلاقاً منها قراءة عمل وتقويمه جمالياً)) [4] وفي هذه الحالة نضمن للنص الاستمرارية على مر العصور.

طاقة اللعب في القراءة

(1) شيفرة ادونيس الشعرية / 60.
(2) نقد استجابة القارئ / 120.
(3) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها / 116.
(4) في نظرية التلقي، جان ستاروبنسكي – إيف شيفريل – دانييل هنري باجو، ترجمة غسان السيد، دار الغد، دمشق – سوريا، ط 1، 2000 / 95.

تقوم العلاقة بين النص والقارئ على المراوغة والخداع والتخفي والإيهام، فلعبة القراءة تشبه إلى حد ما لعبة التخفي عند الأطفال، فكلاهما يحاول أن يخدع الآخر ويقوي وسائله الدفاعية من جهة النص والهجومية من جهة القارئ، إذ ((يقترح النص أول ما يقترح فكرة اللعب على القارئ – قبل فكرة اللعب معه – كمدخل أساس لقيام العلاقة بينهما، وتقوم الفكرة على جملة مستلزمات وعدة لعب وقابلية على الاستدعاء والإيهام والإغواء، تغري القارئ بقبول الفكرة والدخول في ميثاق سجالي ذي حراك مستمر مع النص)) [1].

تعد اللغة هي الأداة التي يتلاعب بواسطتها بالقارئ الذي يبحث عن حل لإشكالية المعنى والتأويل في النص ((فالنص نتاج لعبة نحوية – تركيبية – دلالية تداولية، يشكل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص)) [2].

يورط النص القارئ ويوقعه في شراكه، ولا يستطيع التخلص منها إلا القارئ المتمكن، فعملية التوريط تتم حين يقوم الكاتب بطرح فكرة معينة، إلا أنه لا يصور لنا التفاصيل، بل يكتفي بإعطاء صورة عامة عن الحدث تاركاً للقارئ مهمة إكمال الفراغات التي تركها المؤلف شاغرة، يقوم بملئها كلاً بحسب موروثه الثقافي والقرائي الذي اكتسبه منذ الطفولة.

قد نتصور أن الميثاق القرائي يعقده القارئ مع النص فقط، أي (المتن) الرئيسي للنص، وهذا ما نجده في المناهج السالفة، إلا أن القراءة في نظرية التلقي لا تشتمل على (المتن الرسمي) ((بوصفه آلة المواجهة المركزية مع نشاط القراءة، بل يتسع ويمتد ليشمل كل ما يحيط بالمتن من هوامش وعتبات وقصاصات وإلحاقات وإحالات، لما تنطوي عليه من خطورة في عملية القراءة فهي مكملة وموجهة لفعاليات المتن)) [3]. فالقارئ أصبح يقرأ النص من العتبة الأولى (العنوان) الذي

(1) شيفرة أدونيس الشعرية / 21.
(2) التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية -، د. عبد الله إبراهيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أويا للنشر والتوزيع، د.ت / 10.
(3) شيفرة أدونيس الشعرية /27. وينظر: القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها / 66.

أولاه النقاد والدارسون أهمية كبيرة، ذلك أن العنوان أصبح ((ضرورة كتابية، فهو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية، أي بنصه يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل... إن العنوان أقرب المداخل وأيسرها لمقاربة شعرية العمل وإعادة توزيع عناصره من فوضى جماليته إلى انسجام دلالته)) [1]، مروراً بالإهداء والاستهلال والعلامات وإشارات النص إلى آخر عتبة في النص فقراءاته أصبحت قراءة تكاملية تحيط بجميع جوانب النص.

****

- **التطبيق:**

1- محمد صابر عبيد

سنتناول في هذا المحور عدداً من مقالات محمد صابر عبيد التي نشرت في مجلة عمان، التي طبق فيها الناقد أسس وآليات نظرية القراءة والتلقي في قراءته لهذه المقالات، وهي:

1- فضاء التخييل الشعري.. مستوى التحويل ومنطق التأويل[2].
2- شعرية صوت الوجدان وتفجير طاقة الغناء في القصيدة[3].
3- مرايا الجسد: تجليات اللسان الشعري الأنثوي[4].
4- مغامرة الشكل وتشظي الكون الشعري[5].
5- مغامرة الأمكنة الشعرية[6].

---

(1) العنوان وسيموطيقيا الإتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 / 45 – 46.
(2) مجلة عمان، ع 63، أيلول ، 2000 / 58 – 62.
(3) مجلة عمان، ع 102، كانون أول، 2003 / 24- 26.
(4) مجلة عمان، ع 126، كانون أول، 2005 / 52 – 57.
(5) مجلة عمان، ع 128، شباط، 2006 / 34 – 44.
(6) مجلة عمان، ع 136، تشرين أول / 2006 / 12 – 18.

6- عضوية البناء في القصيدة الجديدة[1].

7- بلاغة التكثيف وشعرية الزهد اللغوي قراءة في قصيدة " بداوة اللون " للشاعر علي الشرقاوي[2].

8- سيرة المكان الشعرية "□ركية الذاكرة وعنف الزمن[3].

******** (أ - 1)********

نبتدئ مع المقالة الأولى للناقد د. محمد صابر عبيد الموسومة ((فضاء التخييل.. مستوى التحويل ومنطق التأويل)) [4]، التي تناول فيها التجربة الشعرية للشاعر أحمد أحمد العجمي في ديوانه " ربما أنا "، الذي سبقه خمسة دواوين شعرية.

يرى الناقد أن الشاعر العجمي يمتلك رؤية شعرية متكاملة، إذ لا يجمع قصائده في الديوان كيفما اتفق، بل يجمعها كتجربة شعرية وشعورية موحدة تجعل من قراءة الديوان قراءة مرتبة ومتسلسلة، ذات رؤية شاملة.

يبتدئ الناقد حديثه عن ديوان " ربما أنا " من العتبة الأولى في الديوان (عتبة العنوان)، التي يشير إلى تكرارها على الغلاف الخارجي وعلى صفحتين متعاقبتين بعده، ويعدّ هذا التكرار موجهاً لتوكيد العنوان في بصرية القارئ، فضلاً عن دلالته في اقتراح الراوي المحتمل[5]، إذ يحتل العنوان مكانة مميزة عند أصحاب نظرية التلقي لما يحمله من أهمية كبيرة في استكمال صورة النص، إذ يعد ((مؤشراً تعريفياً وتحديدياً، ينقذ " النص من الغفلة، لكونه – أي العنوان - " الحد الفاصل بين العدم والوجود، الفناء والامتلاء، فأن يمتلك النص أسماً (عنواناً)، هو أن يحوز كينونة، والاسم (العنوان) في هذه الحال، هو علامة هذه الكينونة)) [1]. ثم يشير الناقد إلى

(1) مجلة عمان، ع 142، نيسان، 2007 / 12 – 20.
(2) مجلة عمان، ع155، أيار، 2008 / 14- 18.
(3) مجلة عمان، ع 162، كانون أول، 2008 / 30 – 34.
(4) مجلة عمان، ع 63، أيلول ، 2000 / 58 – 62.
(5) فضاء التخييل مستوى التحويل ومنطق التأويل / 59.

عتبة أخرى يقدمها الشاعر في ديوانه تلي عتبة العنوان التي تتوسطها عبارة (لكم أصدقائي) والتي تكتسب موقع المروي لهم، ثم تليها صفحة تستقل بسؤال " أين هو الفضاء " ؟، التي يعدها الناقد الواسطة التي تنقل التجربة وتحررها.

نلاحظ اهتمام الناقد بعتبات الديوان مبيناً الدور الذي تؤديه كل عتبة والمساحة التي شغلتها في صفحات الديوان، فمن خلال هذه العتبات وغيرها ((يتأسس " التفاوض " بين الخارج " القارئ " والداخل " النص ")) [2].

يشير الناقد إلى مكونات الديوان التي توزعت على ثلاثة أعمدة (آخر، أخرى، ما بعد)، يقوم كل عمود منها على محاور مختلفة، تعمل القصائد منها على إقصاء الآني والراهن والمرئي إقصاءً فضائياً زمكانياً موجهاً القراءة نحو خفايا النص الشعرية التي لا تمت إلى المشهد الشعري بصلة.

تحمل قصائد الديوان نفساً شعرياً متنوعاً ومنشطراً ومتداخلاً، وعليه اقترح الناقد لقراءة الديوان اعتماد مستوى التحويل الزمكاني الحاصل في وحدات السرد الشعري، وإسناده إلى منطق تأويلي يكشف لعبة التحويل وشعريته أساساً لها ومدخلاً لتحليل مستويات التعبير وطاقاته الصورية[3].

ينتخب الناقد من المحور الأول (آخر) قصيدة (كلام آخر) التي يركز الكلام فيها على عتبة الاستهلال في القصيدة، وعتبة الاستهلال ((هي المفتاح الأهم الذي يضاعف تأهيل القراءة ويسهل مرور كادرها من عتبة العنوان إلى ميادين المتن النصي)) [4].

---

(1) في نظرية العنوان.... مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د. خالد حسين حسين، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007 / 5.

(2) في نظرية العنوان / 41.

(3) فضاء التخييل الشعري / 59.

(4) شعرية الكتب والأمكنة، د. محمد صابر عبيد، دار اليازوري للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2005 / 69.

يتحدث الناقد عن تلك العلاقة التي تربط بين النص وعنوان القصيدة، تلك العلاقة التي يستشفها الناقد من خلال تفكيك العلاقات اللغوية التي تربط النص بعضه ببعض وما يحيل عليه الاستهلال من إفضاء إلى متن النص، مؤكداً على المحور اللغوي (آخر)، الذي يظهر بين الحين والآخر فعلياً أو معنوياً، مبيناً علاقة الآخر مع المساحة الزمنية والمكانية الواردة في النص، مشيراً إلى اتجاه المسار الشعري نحو الخارج وبالعكس، إذ ((تنفذ طاقة اللعب إلى جسد النص وتبدأ بعمليات الكشف والإنجاز ، وتنفتح العلاقة بين الداخل النصي والخارج نصي على مسار آخر بحيث يكون الانتقال فيه من داخل النص إلى خارجه أمراً طبيعياً)) [1]، حتى تصل إلى نقطة يكسر فيها أفق توقع القارئ، إذ يتحول المسار الشعري من الخارج إلى الداخل يرافق ذلك هدوء طاقة الفعل الشعري الذي يصبح أقل قدرة وقابلية، فيتحول العنوان من دال على الانتشار والحركة في بداية النص إلى رؤية في الفجر وشلل في الفاعلية، رابطاً ذلك مع الدلالة المعنوية للزمان (الخريف)، الذي يشير إلى الخمول والنكوص والشلل.

في المحور الثاني (أخرى) يشتغل الناقد على دلالة العنوان (ذات أخرى) بوصفه وحدة بنيوية مستقلة، إذ يوجه الناقد مفردة (أخرى) نحو تأويلين: الأول أنها ذات مختلفة ومغايرة لكل ما حولها، والثاني كونها منفصلة، أي لا تنتمي إلى ذات الراوي. فالمتن يقوم أساساً على مفردة العنوان وتأويل النص ينبع من العنوان، يقوم تحليل الناقد على بيان لعبة النص التي تقوم على اعتماد أسلوب المشابهة والمقابلة بين صورتي البحر واليابسة وما يتعلق بهاتين المفردتين من ألفاظ تعكس حالة الحركة، كما بين حالة التناسل الصوري عند الشاعر لمفردة العنوان (ذات أخرى)، تنشطر وتتشظى لتفتح أبواباً واسعة للتأويل والكشف.

أما المحور الثالث (ما بعد)، فقد اختار الناقد قصيدة (ما بعد المعنى)، التي ركز فيها على المتن الشعري أكثر من العنوان، وإن بقيت العلاقة قائمة بين العنوان

(1) شيفرة أدونيس الشعرية / 36.

والمتن الشعري، لكن جاء الحديث عن استهلال القصيدة، الذي جاء بافتتاح زمني (وأخيراً) ليحيل على استئناف الفعل الشعري بالفعل (كتبت)، الذي يعود على عنوان القصيدة (ما بعد المعنى)، إذ يبين الناقد رؤية الشاعر التي تدور حول العلاقة الجدلية بين " الما قبل " و " الما بعد " برؤية فلسفية تقوم على التبادل بين الفعل الزمني والفعل المكاني وأحياناً على دمج الزمكاني ببعضهما.

في طبقة تأويلية أخرى لقصيدة (ما بعد المعنى) يسعى الناقد إلى التخلي عن عتبة العنوان والاستهلال ويتجه إلى خاتمة القصيدة (شروق الفكرة) ويعدها البؤرة المركزية للقصيدة التي توصلت إليها منظومات القصيدة عبر سلسلة التفاعلات والتصادمات اللغوية والتشكيلية والدلالية التي تمخضت عنها هذه البؤرة[1]. إذ يتحدث عن انتقال في بنية الكتابة من مستوى إنتاج المعنى إلى مستوى الإحساس به، حيث يتوجه هذا الإحساس إلى ملء فراغات النص التي يتركها المؤلف قصداً أو من دون قصد للقارئ كي يملأ هذه الفراغات. فالناقد هنا يعمل على تشغيل الطاقة الإنتاجية للقراءة من خلال استنفار جميع آلياتها التأويلية التي تعمل عبر خطة قرائية تبدأ من العتبة الأولى (عتبة العنوان)، ثم عتبة الاستهلال وانتهاءً بخاتمة القصيدة التي شكلت البؤرة المركزية للقصيدة.

يعمل الناقد في قراءته لقصيدة (ما بعد المكان)، التي تنتمي إلى المحور الثالث (ما بعد) على اللغة في القصيدة مع بيان التحويل الزمكاني في القصيدة، إذ يتحدث الناقد على اللغة الانزياحية في القصيدة، إذ يرصد ظاهرة إضفاء الصفات الإنسانية على الجوامد، فيجعل منها كأنها كائن حي يستشعر ويحس ويتعايش مع الحدث، رافعاً اللغة المنزاحة إلى مستويات تأويلية أكثر دقة وشمولية.

******** (أ – 2) ********

يشتغل الناقد في مقالته ((شعرية صوت الوجدان وتفجير طاقة الغناء في القصيدة)) [1] على عتبتي العنوان والإهداء، المتعلقين ببعضهما للولوج إلى المتن

(1) ينظر: فضاء التخييل الشعري / 61.

الشعري للديوان عبر قراءة تأويلية تسعى إلى البحث عن خيوط النسيج الشعري الذي يربط عتبة العنوان بالإهداء وكلاهما بالمتن الشعري.

يربط الناقد في الإهداء (إلى نخلة تشبه ذاتها) بين حركية الإهداء (إلى نخلة)، بكل ما تحمله من دلالة الأصالة والعروبة والعراقة والتشبث بالجذور، وبين عنوان الديوان (رمح لغرناطة) راصداً ذلك الارتباط الحميمي بين عتبة العنوان وعتبة الإهداء اللتين تفضيان إلى المتن الشعري الذي اختار منه قصيدة (رمح لغرناطة.. سارية الحداد)، إذ أستعار الشطر الأول من عنوانها وجعله عنواناً للديوان.

يشتغل الناقد على الطاقة الترميزية لعنوان القصيدة عبر شطريها بما يحمله الأول من نظرة تفاؤلية، من خلال نظرة الرائي البصري لها و ما يحمله الشطر الثاني من نظرة سوداوية بتحويل الرمح رمز الشجاعة والانتصار إلى سارية للحداد، تثير الجدل حول تحول صورة الرمح من دلالة الحركة والانتصار إلى السارية دلالة الثبات والجمود والخمول....

ينتقل الناقد من خطه البياني في نقد القصيدة من مرحلة العتبات إلى المتن الشعري، الذي يركز الاهتمام فيه على بطل القصيدة / القصة، ويستعير مصطلحاتٍ سينمائية فيتحدث عن كاميرا داخلية وكاميرا السرد والكاميرا الإطارية، وكأنه يرصد الأحداث بعدسة كاميرا لا بعين شخص عادي.

يشتغل الناقد في المتن الشعري على مرحلتين، المرحلة الشخصانية التي تحتشد بالأفعال الدالة على المستقبل، والمرحلة الثانية المرحلة الزمكانية التي تختفي فيها الأفعال، ويشغل الزمكان المساحة الشعرية، مرتبطاً بالمكان المركزي (غرناطة). ويربط الناقد بين علاقة المشابهة بدلالة تكرار الفعل تشبه في إحالة سيميائية إلى الإهداء (إلى نخلة تشبه ذاتها)، علاقة المشابهة هذه ارتبطت باليأس مرة وبالانهيار مرة أخرى.

---

(1) مجلة عمان، ع 102، كانون أول، 2003 /24 - 26.

يستمر الناقد في بيان الصور والعلاقات التي تربط أجزاء القصيدة ببعضها وصولاً إلى خاتمة القصيدة التي ترى في غرناطة أطلال حضارة عربية اندثرت وغابت. هذه النهاية التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً مع عنوان الديوان، وعنوان القصيدة، وإهداء الديوان، الذي اشتغل على تعميق دلالة المعنى الشعري عبر قراءة تأويلية حاول فيها الناقد استنطاق العتبات الشعرية بما يتوافق والمتن الشعري مبيناً الصور الشعرية والوحدات البنائية في القصيدة، فضلاً عن بيان النفس الوجداني وتفجير الطاقة الغنائية في القصيدة بوساطة تشغيل آليات التأويل بطاقة استنفارية للوصول إلى رؤية نقدية مبصرة.

******** (أ – 3) ********

يتبع الناقد محمد صابر عبيد مفردة الجسد، بدءً من أسباب تسمية (الجسد) وصولاً إلى تجليها في المتن الشعري (الأنثوي) تحديداً في مقالته ((مرايا الجسد: تجليات اللسان الشعري الأنثوي)) [1].

يبتدئ الناقد مشواره في تتبع تجليات مفردة الجسد في الشعر الأنثوي مع الشاعرة سعاد الصباح، راصداً الحضور الجسدي بين مفردات متقابلة أو متعلقة ببعضها تكون أحداها انعكاساً للآخر: (الوجه والمرآة)، (القامة والظل)، (الأصابع والأوراق).....، إذ يشير إلى حضور جسد الآخر ماثلاً بين المتقابلات المتعالقة مع بعضها دورياً أو حضوراً محسوساً لا ملموساً، يستشف الناقد حضوره من خلال الفعل (لا تقف بين...)، إذ يصبح جسد الآخر أشبه بالعازل الذي يعزل بين الوجه والمرآة، والظل والقامة، الأصابع والورق...، فحضوره رمزي لا حقيقي، متخيل لا واقعي.

يقترن هذا الحضور بالفعل التوسلي الإيهامي (أتوسل إليك أن لا تقف) - الذي يمثل عتبة الاستهلال – في بداية القصيدة، والفعل (لا أحتمله) في النهاية، مبيناً أن هذا التوسل يضمر عكس ما يظهر، فالتوسل بعدم الوقوف، إنما يضمر توسلاً تخييلياً

(1) مجلة عمان، ع 126، كانون أول، 2005 / 52 – 57.

بالوقوف والبقاء وعدم تحمل رحيله، فهو بهذا يعكس أفق توقعاتنا عند استسلامنا للمعنى الظاهر للقصيدة.

ينتقل الناقد من الفعل التوسلي في قصيدة الشاعرة سعاد الصباح إلى الفعل الرجائي (أرجوك) في قصيدة الشاعرة سلوى سعيد التي يقرأها الناقد قراءة استبطانية يرصد فيها المضامين السيميائية الجوانية للجسد من خلال رؤية بصرية متحركة ومتموجة تتخذ من الفعل (أرجوك) ظلاً تحتمي تحته. فالجسد يحضر حضوراً فعلياً، لكنه يحضر من خلال ذلك النداء الذي يطلقه الجسد ويستدعي به الآخر.

ثم ينتقل الناقد بالتدرج إلى صورة أخرى للجسد تقوم على رفض أنصاف الحلول والفصل بين الجسدي ولا الجسدي، من خلال رصده للثيمة السيميائية التي تقوم عليها القصيدة وهي المثل السائد (لا تمسك العصا من النصف)، ليصل من خلال ذلك إلى التأكيد على خصوصية الناحية الحسية للجسد الأنثوي.

يحل اللسان الشعري بديلاً عن اللسان الجسدي الذي يصبح أحياناً عاجزاً عن التعبير عما يجول في خاطر الجسد من مشاعر، هذا ما يراه الناقد في قصيدة الشاعرة جميلة العجوري، إذ يقوم اللسان بدور البديل عن الجسد، فالشيفرات والدلالات الجسدية تجتمع وتتدفق عبر اللسان الشعري.

يبرز الناقد ناحية أخرى من نواحي تجليات الجسد في اللسان الشعري الأنثوي من خلال رصده لحالة التماهي للجسد مع الآخر، الذي يصل إلى حد التقمص والحلول متمثلاً بقصيدة الشاعرة انتصار سليمان، حيث يوجه الجسد اللسان الشعري حسب رغباته ومتطلباته.

يتبادل الجسد واللسان مواقعهما صعوداً وهبوطاً يميناً وشمالاً في قصيدة الشاعرة سمية السوسي، حيث يكون اللسان الواسطة للوصول إلى الفضاء الجسدي.

يعود الناقد إلى عتبة العنوان للوصول إلى كنز العبارة، حيث تمثل مفردة (شبابيك)، الذي تتخذه القصيدة عنواناً لها، إذ يربط بين عنوان القصيدة وجملة (كي نرى من خلاله الحياة)، التي يرى الناقد أنها تحمل في طياتها معاني لا حصر لها،

وتفضي إلى جملة من الأفعال الساخنة، التي من خلالها يطل الجسد إطلالة جديدة و متألقة.

أما قصيدة الشاعرة جميلة الماجري، فيرى الناقد أنها تحمل في طياتها تأويلين، تأويلاً خارجياً يستشفه من المعنى الظاهري للقصيدة، ومعنى باطني يتعمق فيه إلى رومانسية رقيقة من خلال ربطه بين مفردتين (قلبي) و (من البلور) بعلاقة مشابهة.

تنوعت قراءة الناقد لشعر الشاعرات بين قراءة عتبة العنوان وعتبة الاستهلال وبين قراءة استبطانية لمفردة الجسد وبين قيام اللسان بدور البديل عن الجسد، فالناقد يتنقل بقراءاته بالتدريج في استخدام مفردات الجسد من الاستخدام السطحي إلى الاستخدام المعمق على النحو الذي يحيل على الثنائية المعروفة في المنهج القرائي (البنية السطحية والبنية العميقة)، وهي تمتحن قدرات القارئ في التلقي.

********(أ - 4)********

يعتمد الناقد في دراسته ((مغامرة الشكل وتشظي الكون الشعري)) [1] على مبادئ نظرية القراءة والتلقي، إذ يدرس الناقد في المحور الأول (المطابقة الشعرية.... خيال النسق الهندسي) قصيدة (تقاطعات) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، حيث يرصد حركة الصور في القصيدة أكثر من رصده لحركة المفردات، فالصور في القصيدة – كما يشير الناقد – تقوم على حركة ضدية لا يمكن لها أن تجتمع أو تتوافق، إلا أنها لا تخضع لصراعات ضدية قوية، لكنها تبدأ بالتصاعد تدريجياً حتى يصل الصراع حده في فعلي (يفرقه ويجمعه) و(يدفعني وأدفعه) و (حين ألقاه أضيعه)، إذ تمثل هذه الأفعال مركز الصراع الضدي في القصيدة، لما تمثله هذه الأفعال من تقاطعات حادة في الموقف.

ويشير الناقد إلى حركة الأفعال التي سيطر عليها الزمن المضارع الذي توافق نفسياً مع حالة الشاعر النفسية والجو العام للقصيدة.

(1) مجلة عمان، ع 128، شباط، 2006 / 34 – 44.

يعمق الناقد من أدواته التأويلية في قراءة القصيدة، حيث يبتدئ من قمة القصيدة، أي (العنوان) الذي يمثل ((نقطة استناد لتوليد النص وتشكيله، إذ ثمة بنية مضغوطة بالمادة والطاقة رهن الانفجار الذي يتجلى من خلال الأفعال. يتوالد، يتنامى، يعيد إنتاج نفسه، بقصد خلق الفضاء النصي)) [1]. فالنص موضوع الدراسة أخذ شحنته وقوته من العنوان الذي يمثل قمة الهرم النصي.

تقوم قراءة الناقد في المحور الثاني (التنوع البلاغي: مغامرة البؤر الشعرية) على رصد حركة الفن البلاغي المعروف بـ (الطباق) الذي ينتشر انتشاراً واسعاً في قصيدة (الأسئلة) للشاعر سامي مهدي، إذ يظهر بأنواع وحالات مختلفة.

أولى حالات الطباق تلك التي تكون بين الفعل (أضيع) والفعل (تجد + تجد) المتكرر في حالتين، فالطباق هنا يقوم على جدلية الحضور والغياب.

أما الحالة الثانية فتتمثل في الطباق الدلالي القائم بين (الأول) الذي يؤوله بـ (القديم) بمقابلة (جديد) الذي يؤوله بـ (الأخير)، في مقاطعة دلالية تنهض على قدر من الانزياح التأويلي في ترشيد المعنى وتوازيه بين قطبي الطباق [2].

الحالة الثالثة تقوم على استثمار الطاقة الجدلية في الطباق من خلال وجهين، خارجي (ما يعرفون) وداخلي (يجهل الناس)، فالطباق قائم بين المعرفة والجهل.

النوع الرابع من الطباق هو ذلك الطباق الذي تفقد فيه الحواس قدرتها على تحديد الأمكنة والأزمنة، فالطباق قائم بين (قريب) و (بعيد).

أحياناً يأتي الطباق تعبيراً عن موقف نفسي وفكري واجتماعي، كما في (السكون – القائلون)، (بقليل – بكثير)، أو وفق تناقض لفظي وتوافق دلالي (يرجمه - يحمده)، (إمرأة – رجل). كما تظهر لدينا مجموعة من المقابلات التناظرية في صور الطباق مجسدة لصراعات نفسية، أو علاقات حوارية.

(1) في نظرية العنوان / 47.
(2) مغامرة الشكل وتشظي الكون الشعري / 39.

من الجدير بالذكر أن الناقد عند رصده لحركات الطباق وأنواعه وتشكلاته المختلفة في قصيدة (الأسئلة) للشاعر سامي مهدي أكد على الجمل الفعلية أو حركة الأفعال في القصيدة، التي غطت مساحة واسعة من جسد القصيدة وأقصت الجمل الاسمية من الدراسة بشكل ملحوظ، فالناقد ركز اهتمامه على الأفعال فقط.

في المحور الثالث (جوهر العلامة: الحزن دالاً شعرياً) يستقرئ الناقد جملة شعرية صغيرة نصها (قمر الحزن رغيف أبيض) ضمن قصيدة (من أين يجيء الحزن إلي وأنت معي) للشاعر علوي الهاشمي، إذ يبحث في مفردة الحزن بوصفها علامةً ودالاً شعرياً تختزن داخلها معاني وإحالات عديدة.

يسلك الناقد سبيله في تحليل (قمر الحزن رغيف ابيض) طريق التأويل بحسب نظرية التلقي، مستفيداً من الفن البلاغي (التشبيه)، حيث يقوم بدراسة طرفي التشبيه لكن بطريقة غير تقليدية، فهو يشير إلى حالة التضاد الدلالي بين مفردتي (قمر) و (الحزن) من جانب الإضاءة والعتمة، فيستخرج علاقة دلالية جديدة نتجت من جمع المضاف والمضاف إليه معاً عبر ميثاقٍ لغوي ودلالي تناسل منهما معنىً جديدٌ له من الكفاءة ما يؤهله للدخول في لعبة النص.

قام الناقد بعمل خطاطة لغوية شبيهة بالمعادلة الرياضية، فقمر = الحزن مرةً، و= رغيف في الثانية، و= أبيض في الثالثة، والأمر يتكرر مع مفردة رغيف والحزن وأبيض، فهو بهذا يحاول أن يستخرج دلالات ومعاني جديدة عبر تحقيق تواصلٍ واتصالٍ بين مفردات الجملة الشعرية بتغيير مواقعها، حتى يصل إلى إعادة بيت القصيدة (قمر الحزن رغيف أبيض) إلى جذر النص الذي ينتمي إليه حيث يستنطق الناقد المعنى الشعري لبيت القصيدة عبر منطقتين: الأولى يعده إعلاناً أو لافتةً أو شعاراً، إذ يحقق حضوراً استثنائياً في تثوير الجماهير وتفعيل دورها.

أما الثانية فيعدها الناقد منطقة تواصل إنتاج المعنى ذاته، لكن بصورة أوضح للقارئ من سابقتها، إذ يقل مدى الغموض المحاطة به المنطقة الأولى.

قام الناقد بالحفر في عمق الجملة الشعرية وتأويل واستنطاق المعاني والدلالات التي تتعلق بمفردة الحزن بوصفها علامة شعرية تضج بالمعاني والدلالات الشعرية العميقة التي تختزل جميع مفاصل القصيدة.

*********(أ - 5) *********

تنقسم دراسة الناقد محمد صابر عبيد ((مغامرة الأمكنة الشعرية)) [1] إلى محاور ثلاثة تدور جميعها حول توظيف المكان في جسد النص الشعري، بأسلوبٍ يجعله محور النص أو النواة التي تدور حولها أجزاء النص بجميع تشكلاتها.

في المحور الأول (شعرية الفضاء وديناميةالمكان) يقسم الناقد القصيدة على أربع لوحاتٍ سرد – درامية، يدخل إلى هذه اللوحات عبر الوحدة الأولى المتمثلة بـ (الاستهلال) الذي يهيئ القارئ للدخول إلى مفاصل النص ويشحنه نفسياً وعاطفياً وذهنياً للوصول إلى مفاتيح النص ((إن إدراك قيمة المفتتح الاستهلالي عند الشاعر ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصية، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة في أعلى درجات توهجها، من شأنه أن ينشئ علاقة توتر مثالية وضرورية بين القراءة والنص الشعري منذ اللحظات الأُول للمواجهة)) [2]. وهذا ما حصل عند الناقد حيث أفضت عتبة الاستهلال إلى فتح مغاليق النص الشعري والعبور إلى جسد النص.

يشتغل الناقد على الجانب السيميائي للدوال، فضلاً عن التركيز على سيمياء العنوان الذي يشكل محور النص الرئيس.

وبعد أن يتنقل الناقد من لقطة سرد – درامية إلى أخرى، يشير إلى مجموعة الدوال السلبية والإيجابية في النص المتفاعلة تفاعلاً حميمياً مع فضائي الزمان والمكان.

في اللوحة الرابعة يتحدث الناقد عن اختزال زماني للحدث والانتقال إلى ما بعد الحدث مستعيناً بعتبة العنوان لملء الفراغ الحكائي الذي تركه الاختزال الشديد للحدث في عملية استرجاعية أو ارتدادية لما قبل الاستهلال، والعنوان (اغتيال) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجسد النص في اللوحة الرابعة التي تنطوي على حادثة مفاجئة

(1) مجلة عمان، ع 136، تشرين أول / 2006 / 12 – 18.
(2) إشكالية التعبير الشعري..كفاءة التأويل / 274.

كسرت أفق التوقع الزمكاني للشخصية. ثم ينتهي عند اللقطة الأخيرة (الرصاصات علامة) لتؤكد الارتباط بين العنوان والمتن الشعري. حيث اشتغل الناقد في قراءته للقصيدة بصورة دائرية،إذ ابتدأ بالعنوان ثم عتبة الاستهلال مروراً بلوحات المتن الشعري بدءً من اللوحة الأولى حتى وصل إلى الرابعة ليعود بشكل ارتدادي إلى عتبة العنوان ثم إلى اللقطة الأخيرة مستظلاً بظل فضائي الزمان والمكان.

في المحور الثاني (المونتاج الشعري وفلمنة المكان) يشتغل الناقد على مبدأ الاستفادة من جميع الفنون في قراءة الشعر، إذ يتحدث بلغة صانعي السينما، فنراه ينظر إلى القصيدة بعين الكاميرا السينمائية لا بعين كاميرا المصور العادي، فهو يصور ويتحرك كما تتحرك كاميرا السينما، ويقطع ويصل ما شاء من لقطات القصيدة الشعرية.

يرصد الناقد بكاميرته تكرار العنوان في المشهد الاستهلالي للقصيدة كمحاولة لتثبيت الصورة المكانية في ذهن المتلقي الذي يقرأ القصيدة بعينٍ بصرية سينمائية لا قراءة عادية.

عنوان القصيدة (جزر الاقيانوس)، وعليه فالماء يحيط بالجزيرة من جميع النواحي، هذا ما تحدث عنه الناقد فقد شبه عملية وضع النقاط التي تفصل الجمل الشعرية بعضها عن بعض بخريطة مائية تفصل تكتلات سواد الكتابة على بياض الورقة، كما تفصل التكتلات الصخرية للجزر بفواصل مائية.

يربط الناقد زمنياً المشهد الاستهلالي واللقطة الثانية التي تصور حدثاً استثنائياً (ينطفئ النور) ويربطها بالمشهد الأول (في عز الليل) فيساوي ويوازي بين المشهدين عبر حاسة بصرية.

يحيل الناقد كاميرته على فضاء مكاني جديد يرتبط فلمياً مع المشهدين السابقين حيث (المكان منطفئ)، فالكاميرا لا ترصد سوى الأصوات التي تنقل عبر الأفعال التي تحمل إيقاعاً سمعياً (أسمع – صوتي – يتهاوى في القاع)، إذ ينقل الرؤية من مكان إلى آخر ومن دلالة الأفعال البصرية إلى دلالة الأفعال السمعية. فالناقد فَعَلَ من إمكاناته التأويلية عبر استخدامه لنوع – قد يكون –جديداً بعض الشيء على الساحة

النقدية – وإن تبناه البعض من النقاد – وهو استخدام وتوظيف أدوات وإمكانات الفنون الأخرى لقراءة الأعمال الأدبية بشكلٍ لم يكن موجوداً من قبل، نظراً لتطور الفنون واتساع رقعتها عما كانت عليه فأصبحت القصيدة تقرأ وكأنها فلم سينمائي يشاهده الناقد من على شاشات السينما.

في المحور الثالث (إيقاع المكان وحساسية الغياب) يشتغل الناقد على المفارقة الدلالية، عبر تحليل صور الفن البلاغي الطباق في ثنايا الدراسة، إذ يشير الناقد إلى بعض المعادلات الطباقية في القصيدة التي تتعلق بفضاء الغياب وتقوم على بصرية التلقي للمكان، رابطاً بين استهلال المقطع الشعري مع عنوان القصيدة، فـ (ما أطول الأشجار، والأيدي قصيرة) تتعلق سيميائياً بعنوان القصيدة (شعر الغياب الطويل).

يتلاقى الإيقاع المكاني مع الإيقاع الزماني متوافقين مع علاقة الغياب التي ينفي فيها الشاعر حصوله على ما يريد.

يشير الناقد إلى أسلوب لغوي يستخدمه الشاعر إلا أنه ينزاح عن جانبه النحوي إلى الجانب الشعري، فالاستفهام الكمي (كم...) يرتبط إيقاعياً بفضاء المكان الذي يمتاز بالثقل والبطء واليأس.

أما في الخاتمة فيشير إلى توافق التقفية، في إشارة إلى توافق الإيقاع السمعي التي يشير إليها عنوان القصيدة (شعر الغياب الطويل).

********(أ – 6)********

يستقرئ الناقد في مقالته ((عضوية البناء في القصيدة الجديدة)) [1] تجربة الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى في مجال البناء الشعري التي تمتاز بتنوع أنماط البناء فيها وتشكلها بما يتوافق وحركة الحداثة البنائية في الشعر الحديث.

النوع الأول (البناء التوقيعي) الذي يقوم على ما يسمى بقصيدة التوقيعة، إذ يشتغل الناقد في دراسته لقصيدة (أسئلة من قلق) على بؤرتين مركزيتين هما: بؤرة الأسئلة وبؤرة (الأنا الشعرية).

(1) مجلة عمان، ع 142، نيسان، 2007 / 12 – 20.

في بؤرة الأسئلة يشتغل الناقد على عتبة العنوان (أسئلة من قلق)مركزاً على دال (أسئلة) الذي يبني إمكاناته الدلالية من دال (قلق)، إذ يعتمد سياسة التبئير في القراءة.

ينتقل من عتبة العنوان (الأسئلة) إلى عتبة الاستهلال التي تحتضن إشكالية (الأسئلة)، بحثاً عن أجوبة تنهي إشكالية القلق.

أما بؤرة الأنا فتتكرر ثلاث مرات، تأتي تصريحية مرة، وأخرى تأتي لتعيد إنتاج التكرار الأول، والثالثة تستكمل الهيمنة الأنوية بشكل يفتح الباب لمقاربة الأسئلة واللعب معها.

أما البناء المقطعي فإن الناقد يمر عليه سريعاً، مبيناً أن البناء المقطعي يعتمد على تعدد مراكز الحدث الشعري، أو توزع الحدث الرئيس على محاور عدة، أو تجسيد حالات كثيرة تختلف في مضامينها وطبيعة تجربتها، لكنها تلتقي عند نقطة ارتكاز واحدة.

يختار الناقد من قصائد الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى قصيدة (رداً على عينيك)، مبتدئاً بعتبة الاستهلال التي تتكرر فيها عتبة العنوان (رداً على عينيك)، كما ستتكرر في بداية جميع المقاطع وكأنها لازمة كلامية، يرى الناقد أنها تعمل بوصفها آلية تماسك نفسي تربط بين المقاطع ربطاً تشكيلياً[1].

تتنوع دراسة الناقد لقصيدة (رداً على عينيك) بحسب المقاطع التي يختلف التأويل فيها بحسب المعاني والدلالات التي يراها الناقد.

في المقطع الأول يعمل الناقد على رصد مجموعة الأفعال (المونولوجية)، التي تخلق جواً من الرؤية الحسية عبر مجموعة من الصور الحسية التي يشير إليها الناقد والتي تحيل على الذات الشاعرة، فالجمل الفعلية والاسمية في هذا المقطع تتكاتف معاً في خلق أجواءٍ حسية تعلي من شأن الذات الشاعرة.

(1) عضوية البناء في القصيدة الجديدة / 14.

أما في المقطع الثاني فنجد الأجواء الأسطورية والخيالية تأخذ مساحةً واسعةً، إذ نجد تهميشاً واضحاً للذات الشاعرة.

أما في المقطع الثالث فينشط التأويل الفلسفي عند الناقد بشكلٍ يوازي الأجواء الفلسفية الموجودة في المقطع الثالث من القصيدة مع لمحات أسطورية يسقطها الشاعر على العينين (صاحبة العينين)، حيث تكثر الصور الاستعارية في القصيدة التي تنتهي بشكل لولبي عند نقطة البداية[1].

تهيمن على المقطع الرابع الأجواء الصوفية، إذ تندمج الذات الشاعرة مع الذات المخاطبة في فضاءٍ صوفي يعلي من شأن الذات المخاطبة.

في المقاطع الأربعة تحدث الناقد عن علاقة المتن الشعري بعتبة العنوان التي تكررت كلازمة شعرية في عتبة الاستهلال للمقاطع الأربعة، حيث كانت تأويلات الناقد مستمدة من الأجواء المهيمنة على كل مقطع. فكان يستنطق الجمل الشعرية ويستخرج منها معاني ودلالات لغوية تتوافق وحركة اللعب في القصيدة.

لم يهتم الناقد بعتبة العنوان وعتبة الاستهلال فقط، بل ركز الناقد اهتمامه على عتبة الخاتمة التي قفل بها الشاعر قصيدته (ويجوز لي ما لا يجوز)، إذ يشير إلى أنها جاءت متوافقة مع مضمون القصيدة على امتداد المقاطع الأربعة، حيث تحقق الاندماج بين الذات الشاعرة والذات المخاطبة.

أفاد الشاعر الحديث من الفنون والأجناس الأدبية فما عاد هناك فن أو أدب قائم بذاته، إلا ووجدنا فيه لمحات من الفنون والآداب المختلفة، وانطلاقاً من هذا المبدأ نسج كثير من الشعراء قصائدهم آخذين بنظر الاعتبار ذلك التشكيل الفني من الفنون والآداب المجاورة.

رصد الناقد البناء القصصي في الشعر، إذ درس قصيدة الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى (جسدي غرفة خمر).

(1) ينظر: عضوية البناء في القصيدة الجديدة /15

يبتدأ الناقد – كما عودنا – من عتبة العنوان، إذ تبتدئ مظاهر السرد القصصي بالتشكل فيها، حيث يبرز عنصر المكان المغلق (غرفة)، ثم تبدأ المعالم السرد – شعرية بالظهور تدريجياً كلما توغل الناقد في قراءة المتن الشعري، مشيراً إلى انفتاح عتبة العنوان على عتبة الاستهلال.

يميل الناقد إلى بيان بعض العناصر البنيوية في النص مؤكداً على الجانب النحوي من باب التقديم والتأخير، تقديم الأخبار على أسمائها، فضلاً عن الفواصل الجملية التي تفصل بين الأخبار والأسماء كأشباه الجمل، إذ يرى أن هذا التداخل ضروري لإنجاح عملية التشكل اللساني، من النحوي ومروراً بالقصصي وصولاً إلى الحد الشعري. وفي جانب آخر يشير الناقد إلى تمركز الصور حول حرف الجر (من) الذي يشتغل هنا مكانياً، حيث تتصل به جميع الصور الدالة على المكان (عنصر القص).

يتحدث الناقد بعد ذلك عن البناء الدرامي في شعر محمد علاء الدين عبد المولى، حيث يختار الناقد قصيدة (الشاعر موحشاً) أنموذجاً لهذا النوع من البناء.

يرصد الناقد مكونات البناء الدرامي بعد مروره بعتبتي العنوان والاستهلال، باحثاً عن عنصر المكان في القصيدة، إذ يتداخل المكان الروحي بالمكان المتخيل عند الذات الشاعرة التي يتعلق بها عنوان القصيدة (الشاعر موحشاً).

يبدأ الناقد بتتبع الشخصيات والمحاور الدرامية في القصيدة، فتظهر شخصية (المغني)، الذي يخضع لتصاعد واضح في الحمى الدرامية من خلال الأفعال الضاغطة عليه[1].

أما المحور الثاني فهو محور الصراع الداخلي المونودرامي الذي يخضع له الراوي الشعري الدرامي، وذلك عبر فضاء السؤال الدرامي الذي يقوم على الاستنكار والتعجب القائمين على التضاد الفعلي بين أفعال الراوي / الشخصية والآخر.

(1) عضوية البناء في القصيدة الجديدة / 19.

يعود الناقد إلى ربط خاتمة القصيدة بعتبة العنوان، إذ تشير الخاتمة إلى بقاء الراوي الشعري وحيداً لا يعيره احد اهتماماً، وهو ما يعود بشكلٍ لولبي إلى عنوان القصيدة (الشاعر موحشاً).

حاول الناقد رصد المحاور والعناصر الدرامية في القصيدة وإن انحرف في بعض الأحيان عن مسار الأجواء الدرامية لحساب رصد الأفعال والأساليب البنائية التي حاول أن يستشف منها المناخ المونودرامي الذي يخيم على القصيدة.

حاول الناقد الكشف عن أنواع البناء في القصيدة الجديدة من خلال تجربة الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى، وكانت رؤيته التأويلية منصبة على عتبتي العنوان والاستهلال وعلاقتهما بالمتن الشعري، رابطاً بعد ذلك بين خاتمة القصائد التي اختارها وبين العنوان. فقراءته كانت قراءة لولبية يبتدئ بها من القمة (العنوان) مروراً بالمتن الشعري لينتهي عند الخاتمة ليعود مرة أخرى إلى نقطة البداية، إلى عتبة العنوان برؤية تأويلية تنقيبية يحفر فيها طبقات النص ويملأ فيها فراغاته.

*********(أ – 7)*********

يعمل الناقد في مقالته ((بلاغة التكثيف وشعرية الزهد اللغوي... قراءة في قصيدة (بداوة اللون) للشاعر علي الشرقاوي)) [1] على البحث والكشف عن تلك الطاقة التعبيرية والبنائية التي تحمل في طياتها الكثير من الدوال والمعاني والدلالات التي لا حصر لها، والتي تحمل إشاراتٍ وإيحاءاتٍ ورموزاً واسعةً، على الرغم من قلة المساحة الكتابية التي يحتلها سواد الكتابة على بياض الورقة، إلا أن هذا السواد القليل يفتح للقراءة أبواباً واسعة ومتعددة للحفر والتأويل في طبقات النص المتعددة.

يبدأ الناقد قراءته لقصيدة (بداوة اللون) للشاعر علي الشرقاوي من عتبة العنوان، إذ يشغل آلياته القرائية والتأويلية فيستحضر المقابل الضدي الطباقي للعنوان، فبدل (بداوة اللون) نعيد (حضارة اللون)، من هذه النقطة تبدأ إشكالية المعنى التعبيري.

(1) مجلة عمان، ع155، أيار، 2008 / 14- 18.

يرى الناقد أن لفظة (بداوة) تحمل في طياتها شبكة واسعة وعميقة ومكثفة من الدلالات المكانية والزمانية والرمزية واللغوية والمرجعية والأسطورية والسيميائية، اجتمعت في لفظة (بداوة)....، أما (اللون) المكمل لعتبة العنوان فتحمل من المعاني والدلالات ما لا يمكن الكشف عنه إلا بعد دعمه بالمقاربات القرائية، التي تتكشف لنا عند انفتاحنا على العتبات النصية الأخرى التي تعمل على إضاءة وكشف الدلالات والمعاني التي تختزنها عتبة العنوان.

أولى العتبات التي يتحدث عنها الناقد هي عتبة عنوان الديوان (مشاغل النورس الصغير)، حيث يربط الناقد بينها وبين المقولة التي تصدرت الديوان التي تعود إلى الصوفي المعروف جلال الدين الرومي (إن الدم ليتفجر من فمي مع الكلمات) ويذيلها بتوقيع إشاري رمزي حرفي صوتي لأسمه (ع. ش)، رابطاً ذلك بعتبة عنوان القصيدة (بداوة اللون).

يبدأ الناقد في تناول المتن الشعري لقصيدة (بداوة اللون)، حيث يحضر اللون الأخضر بديلاً لعتبة العنوان، فيحل الأخضر بدل البداوة، محققاً حضوراً مكثفاً وبارزاً في المتن الشعري.

يشتغل الناقد على مجموعة الأفعال التي تحمل نفساً ضدياً يضمها سياق درامي شعري، فنجد الأفعال (مضى / غادره) (يتقصى / تاه) (يمحو / ما يتذكره) (يتذكر / ما ينساه) تحمل معاني ضدية وتختزل العلاقة الجدلية الكامنة في دلالاتها.

يربط الناقد المتن الشعري بعتبة العنوان عند تأويله للجملة الشعرية (لا يعرف كان وأخواتها... لا لغة يتقن)، إذ يؤول مسألة الجهل اللغوي بالجهل بكل مستلزمات الحضارة بدءاً باللغة، ويقود به إلى بدائية الحياة وأوليتها ويؤكد هذا ما تحيل عليه جملة (لثغته في الصحراء.....)، فالبداوة مرتبطة بالصحراء ارتباطاً وثيقاً.

يعمل الناقد على الكشف عن حركة الحواس من خلال مجموعة من الأفعال الحسية (يمشي، يرى، يعرف، يهجره، يكسره....)، بما يحمله كل فعل من دلالة للحركة ترتفع تدريجياً من البطء إلى السرعة.

تدخل مفردة (الأخضر) تأويلاً جديداً عند ربطها بمفردة (طفل)، حيث يستمد الناقد فكرة اللعب من مفردة طفل، نظراً لارتباط الطفولة باللعب.

ترتبط عتبة الخاتمة ارتباطاً لولبياً بعتبة العنوان، حيث خاتمة القصيدة (.... لكن عن شيء يجهله... يتمناه ويحلم أن يلقاه ولا يلقاه) تعود به إلى الصفاء والنقاء، إلى البياض النقي إلى (بداوة اللون)، فالخاتمة تفتح آفاقاً للقراءة والتأويل.

يطرح الناقد مجموعة من المصطلحات في خضم قراءته لقصيدة (بداوة اللون)، التي ركز فيها على كثافة الجملة الشعرية واكتنازها بطاقة تعبيرية عميقة، استخدم الناقد مصطلحات مثل (الراوي الشعري الموضوعي، والراوي الشعري الذاتي، والراوي الشعري كلي العلم) هذه المصطلحات نجدها مع النقاد السرديين التأويليين من أصحاب نظريات القراءة والتلقي للإشارة إلى ذات الشاعر أو الذات المخاطبة أو ذات الراوي الشعري، الذي يروي لنا أحداث القصيدة / القصة بأسلوب درامي شعري.

******** (أ – 8) *********

في مقالته ((سيرة المكان الشعرية.. حركية الذاكرة وعنف الزمن)) [1] يشتغل الناقد على فضائي المكان والزمان في قراءته لديوان (حرق في فضاء الأرق) للشاعر العراقي معد الجبوري، الزمان المنشق إلى زمن ماضٍ متربعٍ على عرش الذاكرة، وزمن حاضر يحمل معه من الألم والحزن والمآسي ما هو كفيل باحراق ذاكرة الزمن الجميل.

اختار الناقد الجزء الأخير من الديوان الموسوم بـ (أوراق من مخطوط موصلي)، مركزاً على قصيدة (ورقة المحلة).

أخذ العنوان مساحة كبيرة من اهتمام الناقد، إذ بدأ تأويله من عتبة العنوان عنوان الديوان (حرق في فضاء الأرق)، الذي اشتغل فيه على فضاء الزمن، ثم انتقل إلى عنوان مجموعة القصائد التي احتلت الجزء الأخير من الديوان (أوراق

(1) مجلة عمان، ع 162، كانون أول، 2008 / 30 – 34.

من مخطوط موصلي)، حيث استنفر الناقد طاقاته وإمكاناته التأويلية من أجل الدخول إلى أعماق العنوان، الذي يعمل على ((تحضير الحساسية الأركيولوجية والتنقيبية والمجهرية وإدراجها في ستراتيجية القراءة واستفزازها من أجل فحص أوراق المخطوط...)) [1].

يتدرج الناقد من عنوان الديوان إلى عنوان مجموعة القصائد، ثم ينتهي عند عنوان القصيدة (ورقة المحلة) عينة الدراسة، بكل ما تحمله من خصوصية مكانية في العنوان.

إن اهتمام الناقد بعتبة العنوان يؤكد لنا أهمية العنوان الذي لا يقل عن أهمية المتن الشعري، إن لم يتفوق عليه، فالعنوان ((يمثل بؤرة النص ومفتاحه)) [2].

يدخل الناقد فضاء القصيدة عبر بوابة الزمن الذي انشطر على زمنين، زمن ماضٍ خالد في الذاكرة، وزمن حاضر يحمل من العنف والألم والحزن ما يدفع بالزمن الجميل نحو الزوال والأفول. عبر بوابة الزمن يدخل الناقد إلى محطة المكان السير ذاتي الذي مد الزمن يده إليه ليغير ملامحه تبعاً لتغير الزمن. يستعير الناقد مصطلحات فن السينما عند قراءته لـ (ورقة المحلة)، إذ يستعير الناقد عين الكاميرا في رصد والتقاط حركة فضائي الزمان والمكان الشعريين، متخذاً لذلك سبيل الطباق البلاغي.

يتخذ الناقد سبيله إلى سيرة المكان الشعري في أوراق المحلة عبر مجموعة من الأفعال التي تشتغل بمعانٍ ودلالات عميقة، تحمل في طياتها عاطفة المكان والزمان الماضيين بكل ما يمثله من حنين ومودة وتلاحم ورأفة.

(1) سيرة المكان الشعرية.. حركية الذاكرة وعنف الزمن / 30.

(2) إشكالية التلقي والتأويل... دراسة في الشعر العربي الحديث، د. سامح الرواشدة، أمانة عمان، عمان – الأردن، ط1، 2001 / 97.

أما في الصورة المقابلة نجد أن معاني ودلالات الأفعال تغيرت بما يتلاءم وروح المكان والزمان الشعريين، حيث ظهرت أفعال الغربة والضياع والحزن والعنف بما يتلاءم وروح الزمن الذي خيم على جسد المكان.

التقط الناقد مجموعة من الدلالات والإشارات والعلامات السيميائية بدءً من عتبة العنوان الكلي (عنوان الديوان)، مروراً بالعناوين الداخلية، كعنوان مجموعة القصائد وعنوان القصيدة موضوع الدراسة، رابطاً ربطاً شاملاً بين هذه العناوين والمتن النصي لـ (ورقة المحلة)، التي اختزل فيها الزمكان اختزالاً تعبيرياً يمتاز بالتكثيف والتركيز الشعري، يقابله تفصيل ودقة في التعبير والتدليل والتأويل والتنقيب من الناقد.

بعد قراءتنا للدراسات النقدية للناقد الدكتور محمد صابر عبيد نجد أن هناك سمات نقدية برزت في أسلوب الناقد وتكررت في أكثر من دراسة اعتمد فيها على آليات وأدوات نظريات القراءة والتلقي أهمها:

- اشتغل الناقد على العتبات النصية المحيطة بالنص كعتبة العنوان والاستهلال والإهداء وعتبة الخاتمة التي تعود في كثير من النصوص بشكل لولبي إلى عتبة العنوان أو الاستهلال. يربط الناقد بين العتبات النصية والمتن الشعري مبيناً العلاقة بين العتبات والمتن النصي، متخذاً من التأويل سبيلاً للوصول إلى دلالات ومعانٍ تساعد في ملء فراغات وثغرات النص.
- حضور الانزياح التأويلي في كثير من المواضع.
- استخدام الناقد لبعض المصطلحات النقدية التي وردت عند أصحاب نظرية التلقي كـ (الراوي البصري، والراوي الشعري الموضوعي، والراوي الشعري الذاتي، والراوي الشعري كلي العلم) بوصفها آليات سردية تنتمي إلى منطقة القراءة.

****

3- مصطفى الكيلاني:

سنتناول عدداً من المقالات للناقد مصطفى الكيلاني نشرت في مجلة عمان، وطبق فيها الناقد أسس وآليات نظرية القراءة والتلقي في قراءته للنصوص والظواهر الشعرية، وهي:

1- " الذئب في العبارة " ليوسف رزوقة.. تجريب الكتابة – كتابة الحرية[1].
2- ما بين الموت والهلاك.. تداعيات الكتابة ورمزية الباب.. في " من وردة الكتابة إلى غابة الرماد " لحميد سعيد [2].
3- " سيد الوحشتين " لـ " علي جعفر العلاق " الاندفاع بأقصى الجهد الكاتب إلى تخوم الرغبة والموت[3].
4- " فاكهة الصلصال " لمراد العمدوني.. الكتابة الشعرية بين الامتلاء العرف للكينونة والفراغ الهائل[4].
5- ما بين الملل والأمل في " أيقونات توت العليق " لإلياس لحود [5].
6- " شجرة الحروف " لأديب كمال الدين: مغامرة التخوم القصية للحياة والموت أم لعبة " المصائر المتقاطعة " ؟[6].
7- مهمل " تستدلون عليه بظلٍ " لعلاء عبد الهادي، الهذيان لوناً آخر لكتابة النص الشعري[7].

********* (ب – 1) *********

يتحدث الناقد مصطفى الكيلاني في دراسته (" الذئب في العبارة " ليوسف رزوقة.. تجريب الكتابة – كتابة الحرية) [1]، عن تجربة الكتابة عند الشاعر يوسف

(1) مجلة عمان، ع 129، آذار، 2006 / 4- 10.
(2) مجلة عمان، ع 132، حزيران، 2006 / 80 -85.
(3) مجلة عمان، ع 134، آب / 2006 / 36 – 40.
(4) مجلة عمان، ع 148، تشرين الأول، 2007 / 36 – 42.
(5) مجلة عمان، ع 149، تشرين الثاني، 2007 / 50 – 53.
(6) مجلة عمان، ع 150، كانون الأول، 2007 / 20 – 23.
(7) مجلة عمان، ع 127، كانون الثاني، 2006 / 68 – 74.

رزوقة، إذ يحيط الناقد في الصفحة الأولى من الدراسة بأسلوب وطريقة يوسف رزوقة في الكتابة، من خلال نظرة شاملة تكاد تحيط بتجربة الكتابة عموماًعند رزوقة بأسلوبٍ تأويلي فلسفي يسترسل فيه الكيلاني بعباراتٍ يصعب الإمساك أو الإحاطة بها من القراءة الأولى، فأسلوب الكيلاني شبيه بالشلال المتدفق من اللغة والأسلوب والعبارات التي يصعب معها أن نضعها أو نحدها ضمن بوتقة منهج أو أسلوب واحد، فهو تاريخي مرةً وبنيوي مرة وتأويلي في أخرى، إذ يشتغل بنفسٍ منهجي موسوعي من دون الميل عن المنهج الذي يسير فيه.

في هذه الدراسة يوفق الناقد بين قانون اللعب كلعبٍ في اللغة، كما جاء عند أصحاب نظرية القراءة والتلقي، وبين قانون اللعب كما ورد في النماذج الشعرية التي اقتطفها الناقد شعر رزوقة، إذ يصرح الشاعر في إحدى القصائد وفي أكثر من موضع بعبارة ((قانون اللعبة أن العب)) ، فاللعب عنده لا يتحدد بغرض مسبق، ولا ينحصر في ذاتية اللعب، فمفهوم اللعب ((يقترن بالتجاوز والتخطي واختراق المألوف وتحرير فاعل اللعب من كل المحددات التي تحيل دون حركته وحريته وانطلاقه وعبثه)) [2]، فاللغة عنده لا تظهر كل ما تبطن، فهو يبحث عن الأضداد في اللغة والحياة والوجود، بحث عن المعنى في الأضداد واللامعنى، عن إمكانية الحياة في لحظة الموت، والبحث عن الموت في لحظة الوجود، ولا يرضخ للموجود، بل يبحث في رحم اللغة عن اللاموجود، عن الفوضى المربكة للغة.

يبدأ الناقد حكايته من الفراغ الذي يبدأ به الشاعر وينتهي إليه ليتركه فراغاً يقوم الناقد بملئه بأفق توقعه الذي قد يوافق أفق النص أو قد يكسره، فالناقد يحفر في النص حتى يصل إلى نواته ليفككها إلى ذراتٍ لغوية متشظية.

---

(1) الذئب في العبارة ليوسف رزوقة / 69.
(2) شيفرة أدونيس الشعرية / 34.

يرى الناقد أن شعر رزوقة انزياحٌ عن المألوف، ورغبة في الكتابة، ومنجم من المعاني والدلالات اللغوية التي يوحي بها ولا يصرح، ويبطن ولا يظهر، متخذاً لذلك اعتماد أساليب التضمين والتناص وانتهاج أساليب اللعب والتلاعب باللغة وفي اللغة.

******** (ب – 2) ********

في مقالته ((ما بين الموت والهلاك... تداعيات الكتابة ورمزية الباب في " من وردة الكتابة إلى غابة الرماد " لحميد سعيد)) [1] يقسم الناقد مصطفى الكيلاني قراءته لديوان (من وردة الكتابة إلى غابة الرماد) للشاعر العراقي حميد سعيد على سبعة محاور، يحيط من خلالها بتداعيات الكتابة ودلالات ومعاني الديوان الإشارية والسيميائية.

يحاول الناقد في المحور الأول أن يرصد مجموعة العتبات النصية التي تحيط بالديوان، إذ ((تعد العتبات المحيطة بالنص أول لقاء مادي ومحسوس بين الكتاب والقارئ الذي تراهن استراتيجية الكتابة على حسه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشفان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابياً مع هذه العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات، تزيد من غنى تلك العتبات، وتفتح آفاقاً متعددة للحوار النقدي)) [2]، حوار يبدأ من عتبة العنوان (الرئيسي والفرعي)، وعتبة الغلاف، وعتبة الإهداء والاستهلال.... مروراً بالمتن النصي حتى نصل إلى عتبة الخاتمة، حيث يتوجُ النص النقدي مسيرته بالخلاصة النقدية التي يبني فيها نصاً مكتمل الجوانب على النص الأدبي.

(1) مجلة عمان، ع 129، آذار، 2006 / 4- 10.
(2) عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد الملك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية، ط1، 2009 / 47 – 48.

يبدأ الناقد حواره مع العتبات النصية أولاً مع عتبة العنوان التي يرى أنها تحمل إشارة إلى تحقيب تجربة الكتابة بالسالف الحادث وبالماضي والحاضر. بالماضي القريب والماضي البعيد، من خلال الإشارة المعلنة في عنوان الديوان (من – إلى).

أما العتبة الثانية التي يشير إليها فهي عتبة التذييل، حيث يذيل الشاعر قصائده بتثبيت التاريخ الزمني لكتابة القصائد الواصل بين (28 / 12 / 1999 – 28 / 11 / 2003)، مشيراً إلى تلك الحقبة الزمنية الحرجة الحافلة بعديد التناقضات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية... من تاريخ العراق موطن الشاعر، تلك الحقبة المتمثلة بآخر أيام الحصار وأوائل أيام الاحتلال الأمريكي للعراق. إذاً تتحدد القراءة عند الناقد وفقاً للتقسيم الزمني إلى ما قبل الكارثة وما بعد الكارثة (احتلال العراق).

يحضر التناص في القسم الثاني من الديوان (غابة الرماد)، حيث الواقع المفجع بكل ما يحمله من كارثية وفوضى، فتتداخل الأزمنة والأمكنة وتتداخل الأحداث والشخصيات، فيحضر تاريخ العراق القديم منذ أور وسومر وأكد وآشور وبابل وبغداد، وصولاً إلى بغداد الحاضر، بغداد بكل ما تحمله من أوجاع وآلام وكارثة مفجعة، ومع حضور بغداد الحاضر تحضر أمريكا ونيويورك ويتناص والت وايتمان وأدجار ألن بو ومارلين مونرو وجورج بوش.... هذه التناصات تعبر عن التناقض القائم في الواقع المعيش، فالشاعر عندما يستقدم الشعراء والكتاب والفنانين بما يمثلونه من صور مشرفة، يستحضر معهم المقابل الضدي القتلة والمجرمين، لتنقسم الحال إلى أمريكا الشعراء والمثقفين، وأمريكا الجريمة والقتل والتخريب والتدمير والرعب، لينفتح بذلك على تاريخية وملحمية القصائد التي تفصل بين واقعين، ما قبل الكارثة، وما بعد الكارثة، المتمثلة برمزية الباب الذي يفصل بين الحالين، وينفتح فيه على دلالات ورموز شتى، لينتقل الباب إلى الأبواب المغلقة ليمثل حداً فاصلاً بين عالمين أو حالين، بين الداخل والخارج.

هذه الدراسة بحث في تاريخية النص، التاريخ الذي كتبت فيه هذه القصائد، التاريخ الذي تتحدث عن القصائد بمجمل التناصات التي وردت في القصائد الشاملة

لعمق تاريخ العراق، وسبيله لذلك أدوات تأويلية تحفر في عمق النص، تأويلية قرائية لا تخلو من نظرات فلسفية.

******** (ب – 3) ********

في مقالته ((" سيد الوحشتين " لـ " علي جعفر العلاق " الاندفاع بأقصى الجهد الكاتب إلى تخوم الرغبة والموت)) [1]، يستقرئ الناقد مصطفى الكيلاني ديوان " سيد الوحشتين " للشاعر العراقي علي جعفر العلاق مبتدئاً بعتبة العنوان، تحديداً لفظة (الوحشتين)، التي جاءت بصيغة المثنى، لتشتمل على مفهومين للوحشة، وحشة ناتجة عن المكان، ووحشة الكيان بمفهوم الغربة هنا أو هناك، في المهجر والوطن على حدٍ سواء[2]. أي تعبير عن الغربة والاغتراب بما يمثله مفهوم الاغتراب من أسىً وضياع عميق.

إن اهتمام الناقد بعتبة العنوان جاء وعياً منه بأهمية هذه العتبة التي لا تقل أهمية عن المتن النصي، ففضاء العنونة ((يتشكل بفعل وعي إبداعي لا يقل أهمية عن انجاز المتن النصي، وذلك لخطورة موقع عتبة العنوان السيميائي موازاةً بالعتبات النصية الأخرى بوصفها مفتاحاً مركزياً يسهم إسهاماً فاعلاً في ملء شفرات النص واستيعاب رؤياها، فضلاً على تدخل دوال عتبة العنوان تدخلاً عميقاً في مناطق كثيرة من مساحات المتن النصي وتوجيه بناها نحو قيم دلالية معينة)) [3]، فدلالة (سيد الوحشتين) تنفتح على مشروع هائل من الدلالة وإمكان الدلالة (التدلال)، المتفتح على عظيم تاريخ العراق وتراثه الذي يتناص في قصائد (سيد الوحشتين).

يمكننا أن نعد دراسة الكيلاني دراسة تسير في اتجاهين: الأول قراءة القصائد قراءة تناصية، إذ يشير الناقد في أكثر من موضع إلى استخدام الشاعر لأسلوب

(1) مجلة عمان، ع 132، حزيران، 2006 / 80 -85.

(2) " سيد الوحشتين " لـ " علي جعفر العلاق " الاندفاع بأقصى الجهد الكاتب إلى تخوم الرغبة والموت / 80.

(3) فضاء العنونة وتجليات المتن، محمد صابر عبيد، ضمن كتاب (تحولات النص الشعري.. قراءة في نماذج من شعر التسعينات في سوريا) بمشاركة مجموعة من المؤلفين، د.ت / 165.

التناص المتمثل بالتناص الأدبي من خلال ذكره لبعض رموز الشعر العربي القديم كمجنون ليلى وامرئ القيس، كما تمثل لقصة النبي يوسف {عليه السلام } في التناص الديني، وهذه النماذج عند إمعان النظر فيها تصب في إناء الغربة والاغتراب والوحشة، مما يحيلنا على عنوان الديوان " سيد الوحشتين "، وعليه فتداخل فضاء العنوان في عمق المتن الشعري لم يكن اعتباطياً، بل جاء واعياً لعلاقة العنوان بالمتن الشعري.

إن الناقد يستقرئ قصائد الديوان قراءة استبطانية يغور فيها إلى أعماق النص وأعماق التاريخ والتراث العربي قديمه وحديثه، متسلحاً بآليات سيميائية وتأويلية، باحثاً عن الرموز والدلالات اللغوية في " سيد الوحشتين "، التي تحيل على ركني الديوان (الوحشتين) الغربة والاغتراب، اللذين يتوسطهما الموت أو الرغبة في الموت.

إن الديوان – بحسب الكيلاني - قصيدة رثاء وتفجع للكائن والكيان(للفرد والوطن)، متخذاً لذلك سبيل التداعي الكتابي، فالناقد لا يتحدد بجملة شعرية ولا جملة نحوية، فعلية أم أسمية، بل يسترسل في حديثه وكأنه يحكي لنا تاريخ فرد وشعب ووطن يعيش في عمق الكارثة، فقراءته استبطانية تدخل في عمق التاريخ القديم والحديث.

******** (ب – 4) ********

تقوم دراسة الناقد مصطفى الكيلاني ((" فاكهة الصلصال " لمراد العمدوني.. الكتابة الشعرية بين الامتلاء العارض للكينونة والفراغ الهائل)) [1] على ربط عنوان الديوان بالمتن الشعري، على الرغم من عدم وقوفه على عتبة العنوان - كما جاء في دراساته السابقة – إلا أن الحال يغني عن المقال، فالناقد عند حديثه عن قصائد الديوان يعود بشكلٍ أو بآخر ليربط بين دلالة القصائد ودلالة لفظة (الصلصال)، التي

(1) مجلة عمان، ع 134، آب / 2006 / 36 – 40.

تشير إلى بدء الخليقة وبدء التكوين، تحيل على البدايات، على الطفولة، كيف لا والقراءة هي قبل كل شيء ((ثأر الطفولة)) [1].

تعمد الدراسة إلى رصد ثلاثة محاور في ديوان (فاكهة الصلصال)، يتعلق المحور الأول (كتابة النسيان) القائم على ثلاثة أبعاد هي: (طائر النوء) و (جماجم مجففة) و (التنين) بمفهوم اللعب، أو اللعب الجاد – بحسب هانس جورج غادامير -، حيث يمارس الشاعر لعبه الجاد على بياض الورقة متنقلاً بين المسمى واللا مسمى، المعنى واللامعنى، الطبيعة وما وراء الطبيعة. بالعودة إلى أصل اللغة وبدائية الحياة وتكون الصلصال، والتكون الصلصالي مقترن بالاكتشاف الطفولي، إلا أنه في هذا الديوان مقترن بفاجعة الانكسار والانهيار.

أما المحور الثاني فيتعلق برموز الطبيعة التي تعود إلى الأصل، إلى البدايات، بدايات التكوين، بداية الخليقة (الصلصال)، ويستحضر الناقد رموز الطبيعة التي تحيل على بداية فعل التكوين، كالرياح والمطر والموج والغيمة والصلصال والبحر والنجمة والجسد والشجر....، مقابلاً بينها وبين أضدادها التي تحيل على عظيم الكارثة، كالدم وثقوب الحضارات، وعودة التتار، ورعاة البقر، ومعادلات الحرب والغبار الكئيب والانهيار والأوهام..... [2].

وتحضر الأسطورة كشاهد على طفولة الصلصال، طفولة الشعر وطفولة الاسم.

أما التناص فيتعالق مع الأسطورة عوداً على البدايات، فتتعالق أساطير الفراعنة والآشوريين وتتعاظم دلالة الموت عوداً على أسطورة إنانا وأطفالها.

أن دراسة الكيلاني لـ (فاكهة الصلصال) تتنقل بشكل دوراني ولولبي من العنوان مروراً بمجموع التناصات وأساطير التكوين ورموز الطبيعة واللعب باللغة وفي اللغة، اللعب المليء بالتضادات اللغوية التي يقابل بها الناقد بين الإضمار

(1) نظريات القراءة والتاويل الأدبي وقضاياها / 109.

(2) " فاكهة الصلصال " لمراد العمدوني.... الكتابة الشعرية بين الامتلاء العارف للكينونة والفراغ الهائل / 39.

والإظهار، وحكمة الشعر وشعر الحكمة، والامتلاء العارض للكينونة والفراغ الهائل بين الذاكرة بقصد النسيان، والنسيان بقصد التذكر والعودة بعد ذلك إلى العنوان.

******** (ب – 5) ********

تعد العلامة الفضاء السيميائي الأكثر حضوراً في دراسة الناقد مصطفى الكيلاني ((ما بين الملل والأمل في " أيقونات توت العليق " لإلياس لحود)) [1]، وذلك لسعة حضورها في ديوان (أيقونات توت العليق) ، فهي تحضر مع الرمز والإشارة، وأحياناً تحضر بذاتها.

يلخص الناقد محتويات الديوان بنظرة عامة وشمولية لما يزخر به من علامات ورموز وإشارات وتناصات مختلفة، يغلب عليها حضور الشخصيات الدينية المسيحية بالذات، كشخصية المسيح (عليه السلام)، وقصة الصلب، ومريم العذراء، وصور الكنيسة، كما يتعالق مع الأسماء والأمكنة كجبران خليل جبران، وبورخس، و تشي جيفارا، وأبي فراس الحمداني، وعروة بن الورد، وغارسيا لوركا، وسرفانتس، والحلاج.....، الذين يحضرون كعلامات لها حضورها الفاعل في الديوان، يغلب على كثير منهم مصير متشابه كالغربة والاغتراب والإبعاد والقتل.

يتناول الناقد مقامات الديوان السبعة، مبيناً السمة الغالبة في كل مقام. والبدء مع المقام الأول الذي تغلب عليه البدايات، أي كل ما يتعلق بتاريخ البدء والعودة إلى الطفولة، طفولة الاسم، إلى التكوين، إلى الجسد والمرآة والمرأة، باستذكار موقف هيلينا التراجيدي أمام المرآة في مسخ الكائنات لأورفيوس. حيث تحضر هذه الرموز والعلامات كإشارة إلى بدء الحياة، بدء التكوين. أو هي انشطار المعنى (الجسد) الذي به تبدأ الحياة.

أما المقام الثاني فتتصدره الرغبة كعلامة بارزة في قصائد الديوان. الرغبة في مغالبة الموت وإخماد جذوته العارمة، فالرغبة هنا وجه آخر للجسد الذي جاء بدائياً في المقام الأول، أو هي تحيل على رمز الجسد.

(1) مجلة عمان، ع 148، تشرين الأول، 2007 / 36 – 42.

يتعمق التأويل عند الناقد في قراءته للمقام الثالث، حيث تشتغل اللغة الشعرية بشكلٍ معمق، إذ يأخذ قانون اللعب الغادميري* بالظهور، فاللغة لا تحيل على معنى مسبق أو جاهز، بل تميل إلى أسلوب التداعي الكلامي، والانشطار اللغوي، ولغة العبث والفوضى السريالية.

يركز الناقد على مفردة (التعمير) الواردة في عنوان المقام الرابع، إذ ينتقل من العبث والفوضى والخواء في المقامات السابقة، إلى تمعين العبث – أي إكسابه معنىً – وإكسابه الشكل الذي به يستحيل إلى إمكان للتدليل في المقام الخامس، يتحدث الناقد عن اختراق المروي لدائرة الذات، والواقع والتاريخ، فهو يعود إلى البدايات من خلال ربطه بين قصائد المقام الخامس وأساطير التكوين، حيث بدايات النشأة وعلاقات التكوين والقدرة على تفكيك العناصر وإعادة إنشائها.

في المقامين السادس والسابع يبين لنا الناقد تفكيك ثالوث (الإشارة والأيقونة والرمز) من موقع الأيقونة تحديداً، حيث تنتفي الاستعارات القديمة، وتنشأ فوقها استعارات جديدة تعتمد على تركيب استعارات لا يمكن لها أن تتفق، أي اعتماد اللا متجانس واللا متفق بين الأشياء، كالجمع والمؤالفة بين الحسي والمجرد، وتعالق العبث واللامعقول واللانهائي واللا منتظر واللا معنى[1].

سعى الناقد من خلال دراسته إلى قراءة العلامة والرمز والإشارة في الديوان قراءة استبطانية جوانية بحث فيها عن دلالات الملل والأمل القائمة على بنية الرمز والأيقونة والإشارة، من خلال الغور في أعماق اللغة الشعرية بحثاً عن أيقونات لغوية شعرية تخرج من رحم التكوين وعمق التراث وعتمة الحاضر.

******** (ب – 6) ********

يفتتح الناقد دراسته ((" شجرة الحروف " لأديب كمال الدين: مغامرة التخوم القصية للحياة والموت أم لعبة "المصائر المتقاطعة " ؟))[1] بعنوان الديوان (شجرة

(*) نسبة إلى هانز جورج غادمير.

(1) ينظر: ما بين الملل والأمل في " أيقونات توت العليق " لإلياس لحود / 42.

الحروف)، إذ لم يشر إلى تبنيه قراءة العتبات، لكننا نستدل على ذلك من خلال عنوان المحور الأول (رمزية الشجرة)، حيث يعرض الناقد لأوليات الشجرة منذ الخليقة وعلاقتها بالتكوين والنشوء، بدءً بثقافة النبات البدائي وبداية تعلم الزراعة مروراً بالأبجدية العربية، والمشترك الأسطوري منذ ملحمة كلكامش وعشبة الخلود، مروراً بآدون وتموز وأدونيس، وولادة المسيح وحادثة المخاض عند جذع الشجرة، وصولاً إلى الاستظلال بالشجرة في سيرة النبي محمد {ﷺ}.

يتواصل الناقد في المحور الثاني مع عنوان الديوان (شجرة الحروف)، لكن مع الجزء الثاني منه لفظة (الحروف)، مبيناً علاقة الحروف مع الشاعر، إذ تستمر العلاقة بين الحروفية والحروف مع الشعر عند الشاعر، من خلال استعراضه لعناوين مجموعة من دواوينه التي تحمل عناوين الحروف كـ (جيم) و (نون) و (أخبار المعنى) و (النقطة) و(حاء)، و (ما قبل الحرف... ما بعد النقطة)، بما تحمله من دلالات وتدلالات عميقة فارقة في أعماق النص.

إن تسمية الدواوين بهذه العناوين لم تكن اعتباطية لكنها – بحسب الناقد – محصلة التجارب السابقة في الكتابة الحروفية الشعرية لدى أديب كمال الدين، وهي السعي أيضاً إلى المؤالفة بين مختلفها بالجمع بينها ضمن استعارة (الشجرة). فالعنونة لم تعد ((وسيلة للتسمية فحسب، وإنما غاية في ذاتها أي استراتيجية، عناوين لا تقود القارئ إلى النص فقط، بقدر ما تستضيفه في عتباتها، وتطرح أسئلتها، ليبدأ حوار القارئ والنص، الذي لا يمكن أن يشرع إلا بانفجار مجمرة الأسئلة)) [2].

يربط الناقد بين مجموعة من الأساطير الشرقية وعلاقتها بالشجرة،بدءاً من اقتران نشأة المأساة في الاعتقاد الأسطوري الشرقي القديم بشجرة الدموع عوداً إلى مورها وأدونيس، وقصة المخاض عند الشجرة للسيدة مريم العذراء وتأثيرها في قصيدة (شجرة الحروف) التي تزخر بمجموعة من التناصات الدينية كقصة النبي يوسف والنبي إبراهيم

(1) مجلة عمان، ع 149، تشرين الثاني، 2007 / 50 – 53.
(2) في نظرية العنوان / 178.

وقصة المسيح وقصة النبي موسى {عليهم السلام }، وقصة الحسين {رضي الله عنه}[1].

أما في قصيدة (الزائر الأخير) فالناقد يبحث عن إمكانية الفصل بين العلامة والرمز والإشارة باستعارة جديدة ليعيد وصل العناصر الثلاثة.

إن الشعر عنده محاولة للعودة إلى الأصل، إلى اللغة، إلى ما قبل اللغة، إلى عمق الذاكرة، حيث الحرية والتحرر الذي تبغيه القصيدة وتسعى إليه.

تمتلئ قصائد (شجرة الحروف) بالدلالات المنفتحة على قصة النبي نوح {عليه السلام} وقصة الطوفان وقصة النبي إبراهيم {عليه السلام} والنار، وعلى الرغم من هذه الدلالات إلا أنه لا يمكن لنا أن نسلم بالظاهر منها فشجرة الحروف متعددة التأويلات والقراءات بتعدد أغصان شجرة الحروف – بحسب الناقد -.

يحيل الناقد على المرجعية القرآنية في استخدام الحروف متمثلة بمقاطع بعض السور التي بدأت بحرف واحد أو أكثر، بكل ما تحمله من أسرار وإعجاز لغوي ودلالي. وذلك عند حديثه عن قصيدة (التباس نوني)، معمقة من دلالة الحرف بذكر الهلال المحتضن لنقطة النون، فأيقونة الحرف تحيل على المرجعية الثقافية والدينية لحرف النون في المنظور القرآني، والهلال رمز ديني للمسلمين مع ما يشير إليه الهلال من فضاء مفتوح متحرر.

لا يبتعد مفهوم اللعب عن (شجرة الحروف)، بل إنّ الناقد يشير إلى لعب الشاعر بالحروف متبنياً مصطلح هانز جورج غادامير (اللعب الجاد)، حيث يتلاعب الشاعر بالحروف الذي يشبه لعبة (المصائر المتقاطعة)، بالإحالة على قصة (لعبة المصائر المتقاطعة) لإيتالوكالفينو[2]. فالشاعر يتلاعب بالحروف عن طريق الفصل والوصل والتقاطع، فهو لعب يحمل الكثير من الدلالات.

---

(1) " شجرة الحروف " لأديب كمال الدين: مغامرة التخوم القصية للحياة والموت أم " لعبة المصائر المتقاطعة " ؟ / 51.

(2) ينظر: شجرة الحروف / 52.

عمل الناقد على قراءة الديوان قراءة تأويلية، حفرية، تنقيبية، إذ لم يكتفِ باستقراء الديوان فقط، بل ربط بين الديوان وأعمال الشاعر السابقة ليستكمل من خلالها لوحة الحروف عند الشاعر، عائداً إلى مرجعيات الحروف والحروفية في الموروث الأسطوري والديني واللغوي، فاتحاً باب التأويل وتعدد القراءات مفتوحاً لقراءات جديدة تستكشف سر الشجرة وسر الحروف.

******** (ب - 7) ********

يقسم الناقد مصطفى الكيلاني دراسته ((مهمل " تستدلون عليه بظلٍ "، لعلاء عبد الهادي الهذيان لوناً آخر لكتابة النص الشعري)) [1] على خمسة محاور، يقوم في المحور الأول منها بقراءة جيولوغرافية[2] للديوان، مقدماً لنا نظرة عامة لما يحتويه الديوان.

بدءاً يشير الناقد إلى دوال اللغة عند الشاعر كتابة النوع النووي، وكتابة الفجوات أو ما وراء الخطوط المستوية، أسلوباً ودلالة، كتابة العتمة وكتابة التفكيك وكتابة اللامعنى والعبث والسأم والرعب والجنون والانتظار.....

إن الكتابة عند علاء عبد الهادي كما يراها الكيلاني لا تعتمد على الأسلوب الشعري فقط، بل يزاوج بين شعريات مختلفة ترتبط فيما بينها بروابط فنية وجمالية وسياقية، كالشعر والسرد والرسم والكتابة المشهدية المسرحية والسينوغرافيا..... [3].

يبين لنا الناقد تركيبة البناء النصي عند علاء عبد الهادي مبتدئاً بالعتبات النصية، التي تبدأ بتصدير يحمل أسئلة لنيتشة تشي بجنون بدائي أو وشيك قادم، وخمسة عروض صيغت بأسلوب سردي شبيه بالحوار وبين هذه العروض والنصوص الشعرية " الفهرس وتذييل من كتاب الظلال " [1].

(1) مجلة عمان، ع 150، كانون الأول، 2007 / 20 – 23.
(2) الجيولوغرافية: هو الحفر العمودي في طبقات النص أي هو البحث عن المعنى بشكل عمودي في مكان محدد.
(3) مهمل " تستدلون عليه بظلٍ "، لعلاء عبد الهادي الهذيان لوناً آخر لكتابة النص الشعري / 20.

يميز الناقد هذا الأسلوب من الكتابة عند علاء عبد الهادي بما يسميه التشجير، حيث تتعاقب العروض – الغصون وبينها ظلال تتخذ لها سمات مغرية تتعالق فيما بينها في منظومة كتابية شعرية تنتهج سبل التجريب، رابطاً بين (مهمل تستدلون عليه بظلٍ) وأعمال الشاعر السابقة.

يرى الناقد أن الأسلوب الكتابي – الشعري البارز عند الشاعر هو (اللعب الجاد)، أو (الهزل العابث) الذي نشأ بعد تراكمات تجربة اللغة في اللغة وباللغة.

بعد هذه النظرة الشمولية للديوان ينتقل الناقد إلى المحور الثاني الذي يتناول فيه نظام العنونة بدءاً من عنوان الديوان الذي يختصر فيه معنى الضياع والتهميش والإهمال، منتقلاً إلى عتبة الإهداء، علماً منه بأهمية هذه العتبة التي تعد مقترحاً قرائياً مكملاً للنصوص، على الرغم من قلة المساحة التي تشغلها عتبة الإهداء من الديوان، أو حتى المساحة التي يشغلها سواد الكتابة على بياض الورقة، فعتبة الإهداء ((لا تعد هامشاً اعتباطياً وسريعاً، بل يمكن اعتبارها مفتاحاً مهماً من مفاتيح النص)) [(2)]، إذ تقوم عتبة الإهداء في الديوان على فكرة الرفض التي تستمر في نص التصدير الذي يعود إلى فردريك نيتشة، حيث تحيل على رفض الآخر بالتعالي وضرب خاص من النرجسية[(3)].

للعنونة حضورها الواسع في هذه الدراسة، إذ لا يكتفي الناقد بعنوان الديوان، بل يدخل إلى عناوين القصائد، مشيراً إلى أن نظام العنونة في الديوان ساعد على تشكيل نصين في بناء واحد: الكتابة المرسلة والكتابة السطرية، إذ يمثل الأول مجال كتابة التداعيات في إهداء هذياني مخصوص، أما الثاني فهو نصوص الفجوات الفاصلة والواصلة بين الهذيانات في المجال الأول.

---

(1) المصدر نفسه / 20.

(2) جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005 /96.

(3) ينظر: مهمل تستدلون عليه بظلٍ / 21.

يسترسل الناقد بذكر عناوين القصائد التي يتنوع البعض منها إلى عناوين فرعية أو ضمنية تتوالد وتتناسل من عنوان القصيدة الرئيس، التي تمثل بشكل معلق أو مضمر شجرة من التناصات المختلفة بين عناوين كتب أو أسماء شعراء وكتاب وفلاسفة وشخصيات دينية وأسطورية وتاريخية.

في المحور الثالث يتابع الناقد تداعيات الكتابة الهذيانية عند الشاعر، الهذيان، العبث، الفراغ، الانتظار، متخذا سبيله لذلك بالبحث عن الأضداد، البحث عن أمكان المعنى إلى الهامش الغارق في هامشيته، من نشدان الكمال إلى إقرار حقيقة النقصان، البحث عن العقل إلى الإغراق في الجنون، مستدلاً على ذلك بالمعنى المتموقع في العناوين والعتبات، فالذي يخفى ويلتبس في المتن يعثر عليه في العلامات والدلالات والعتبات والعنونة، فالعنونة باتت هي المفتاح الذي يفتح مغاليق النص، ويبصر عتمته، فالمتن الشعري ينتمي انتماءً وثيقاً لعتبة العنوان، العنوان الذي يحيل على دلالة التهميش.

يرى الناقد في المحور الرابع للدراسة أن ديوان (مهمل تستدلون عليه بظلٍ) يبث تداعيات كتابية هذيانية فقط، بل هو كتابة الحكمة بعميق الجنون، إذ يصبح الجنون أحياناً أقصى حالات الحكمة.

يقدم الناقد مجموعة من الجمل الشعرية الزاخرة بالحكمة كنماذج لحكمة الجنون أو جنون الحكمة في الظاهرة الهذيانية للديوان.

إذاً كان التهميش / الهامش (مهمل) هو الرابط بين المتن الشعري وعتبة العنوان – كما ذكرنا في المحور السابق – فإن (الظل) هو الذي يربط بين المتن النصي وعتبة العنوان في هذا المحور. يمكننا أن نعد هذه الدراسة مغامرة تأويلية قرائية أبحر فيها الناقد في بحر لجي بين الهذيان والتداعي، بين الحكمة والجنون.

لو أردنا أن نعيد استقراء دراسات الناقد مصطفى الكيلاني لوجدنا أن هناك سماتٍ عامة تغلب على مجمل دراساته المتعلقة بمقارباته التأويلية، إذ ((لابد للناقد الحقيقي من نبرة خاصة، أعني صوتاً شخصياً يدل عليه، يميزه عن سواه. ويفصح عن اهتماماته، صيغة وأبنية ورؤى، وهكذا فإن أدبية النقد تتجلى بشكل ناصع، في

امتلاك الناقد صوته الفردي المميز)) [1]. ذلك الصوت الذي يميزه من غيره ويحفظ له أسلوباً يعرف به، ومن هذه السمات: -

1- الاهتمام بالعتبات النصية، ولعل عتبة العنوان كانت الأكثر هيمنة، إذ ظهرت في ست دراسات من أصل سبعة.
2- اعتماد مصطلح (اللعب الجاد) لهانز جورج غادمير في خمس دراسات من أصل سبع.
3- جاءت كتاباته على شكل تداعيات وهذيانات كتابية، يسترسل من خلالها تأويل القصائد والدخول إلى نواة القصيدة ونواة الذات الشاعرة، ولم يقتصر على قراءة اللغة الشعرية، بل تعمق في قراءة ما وراء اللغة.
4- تناول في دراساته دواوين وقصائد تحمل نفساً شعرياً تاريخياً وملحمياً، وتزخر بتناصات دينية وأسطورية وأدبية.
5- تتغلب الشخصية النقدية القرائية على ما سواها وتسعى إلى فرض أسلوبها ورؤيتها ومقولتها داخل النصوص أو الظواهر.

****

(1) من نص الأسطورة إلى أسطورة النص / 35.

4- عبد السلام المساوي.

سنتناول عدداً من المقالات للناقد د. عبد السلام المساوي التي نشرت في مجلة عمان، التي طبق فيها الناقد أسس وآليات نظرية القراءة والتلقي في قراءته للنصوص و الظواهر الشعرية، وهي:

1- مثل رذاذ الخريف.... قراءة لديوان " يدٌ لا تسمعني " للشاعر نجيب خداري[1].

2- عتبات النص.. ودم المعنى.. قراءة لديوان " جراح دلمون " للشاعر محمد بودويك[2].

3- الحب تحت المطر... قراءة في ديوان ((تعال نمطر)) للشاعرة فاتحة مرشيد[3].

4- الحدس العارف.. ((وصايا ماموث لم ينقرض)) للشاعر محمد السرغيني[4].

******** (ج - 1) ********

انفتح أصحاب نظرية التلقي على النصوص الأدبية انفتاحاً واسعاً، إذ لم يعد النص صاحب السلطة الوحيدة، فقد نازعته في السلطة المصاحبات النصية التي تحيط بالنص، أي ما اصطلح عليه بالعتبات النصية التي نعني بها ((المرفقات النصية المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التي تتخلل النص المتن وتكمله وتتمه)) [5].

---

(1) مجلة عمان، ع121، تموز، 2005 / 66 – 68.

(2) مجلة عمان، ع 126، كانون أول، 2005 / 68 – 70.

(3) مجلة عمان، ع 134، آب / 2006 / 64 – 65 .

(4) مجلة عمان، ع 154، نيسان، 2008 / 70 – 71.

(5) فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي (صخرة الجولان لعلي عقلة عرسان) أنموذجاً، خليل شكري هياس، ضمن كتاب علي عقلة عرسان في عيون عراقية، إعداد وتقديم د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 / 229.

تبتدئ هذه العتبات من غلاف الكتاب الأمامي والخلفي، وعنوان الكتاب الرئيس والفرعي ونوع العمل (قصة، رواية، شعر، دراسة، سيرة ذاتية..) مروراً بعتبات التصدير والإهداء والمقدمة والعناوين الداخلية والاستهلال والحواشي والهوامش وصولاً إلى عتبة الخاتمة. إذ أصبح كل هذا وغيره من ضمن اهتمامات النقاد وقراءاتهم، فقد توجهت أنظار النقاد إلى هذه العتبات بشكلٍ لافت للنظر قد يفوق الاهتمام بالمتن النصي نفسه، فبعض العتبات ((تكون بمثابة إغراء للقارئ لسحبه بطريقة غير واعية للدخول إلى نص الكتاب، من هنا يتطلب من القارئ المتيقظ ألا يقع في شرك هذا النوع من العتبات، وترك فكره يجول في ثنايا العتبة والنص أيضاً، ليحاول أدراك مستوى التطابق بينهما))[1].

هذه العتبات اشتغل على دلالاتها الناقد د. عبد السلام المساوي في دراسته ((مثل رذاذ الخريف... قراءة لديوان " يدٌ لا تسمعني " للشاعر نجيب خداري)) [2].

بدأ الناقد من العتبة الأخيرة – إن صح التحديد – وهي عتبة الغلاف الخارجي الأخير، حيث ختم الديوان بكلمة ختامية شعرية تعكس الرغبة الجامحة في البوح والإعلان عن رغبة مكبوتة في إطلاق صوته الشعري [3].

من الدلالات الفنية التي يلتفت إليها الناقد مسألة ترتيب وتجانس القصائد في الديوان، مشيراً إلى أن الشاعر قد جمع القصائد المكتوبة بين عامي (2003 – 2004)، لما تحمله من مجانسة في البناء والتجربة فضلاً عن التقارب الزمني الذي يساعد في تقريب التجربة الفنية بين القصائد.

ينتقل الناقد إلى قراءة النصين المحوريين المكونين للديوان اللذين يحملان عناوين فرعية تطول أو تقصر حتى تصل إلى ما يشبه قصيدة (الهايكو) اليابانية.

---

(1) الخطاب النقدي عند الدكتور عبد الله الغذامي، إبراهيم يونس محمود الحديدي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، إشراف د. مؤيد محمد صالح اليوزبكي، 2006 / 42.

(2) مجلة عمان، ع121، تموز، 2005 / 66 – 68.

(3) ينظر: مثل رذاذ الخريف... قراءة لديوان " يد لا تسمعني " للشاعر نجيب خداري / 66.

في المحور الأول يشتغل الناقد على مفردة الحب التي احتلت القسم الأول من ديوان (يد لا تسمعني)، وبحضور مفردة الحب تحضر المرأة التي يتحدث عن جمالها وحضورها في كل الأشياء، وهذه المرأة ليست ذلك الكائن الحسي، بل تكاد تكون كالحلم أو الطيف.

في هذا المحور يحاول الشاعر أن يبحث في بنية اللغة الشعرية أكثر من تأويلها، فهو هنا أقرب إلى المنهج البنيوي منه إلى نظرية التلقي التي بدأ بها الدراسة، عند حديثه عن المصاحبات النصية (العتبات) للديوان، وهو ما غفل عنه عند حديثه عن المحور النصي الأول للديوان، إذ لم يتحدث عن عنوان الديوان الذي يحمل المحور الأول العنوان نفسه (يد لا تسمعني).

اكتفى الناقد بالحديث عن ظاهرة الحب (العصرية) – على حد تعبير الناقد – بعيداً عن بيضة الخدر أو ليلى وبثينة وعنيزة ونعم و.....، فهو يتحدث عن الحب العصري (المدني) – إن صح التعبير – عن الطيور والبرد وأفعال التمني بقرب الحبيب مبتعداً عن التأويل كثيراً.

ينفتح الناقد في المحور الثاني (الظل أشد اشتعالاً) على النصوص بشكل أوسع من الناحية اللغوية والدلالية، جاء ذلك متوافقاً مع النصوص التي انزاحت عن لغة الشعر في المحور الأول، وهو ما يصرح به الناقد بقوله ((تنفتح النصوص أكثر، فاسحةً للتأويل لكي يمارس حفره في تربة لغة، هي مزيج من عالم الطبيعة الساحر ومن الرؤيات الوجودية في سياق تفاعلي يدفع بكل المكونات إلى بناء المعنى الذي تبرر به الذات الشاعرة انتماءها إلى المنشود الشعري والأفق الرمزي))[1].

يرى الناقد أن الشاعر وفق بين لغته الشعرية وما تدل عليه وبين الشكل الكتابي للقصائد، فهو لا يسرف ولا يسترسل في الكلام، بل يقتصد ويختزل ويكثف عباراته الشعرية بما يتناسب وإيقاع القصائد.

(1) مثل رذاذ الخريف / 68.

في هذا المحور ينفتح الناقد بعض الشيء على النصوص قراءةً وتأويلاً، إلا أن إمكاناته التأويلية لا تزال في خطواتها الأولى، إذ ما زالت سحائب المنهج البنيوي تظلّل كتاباته بظلها فدراسته تحمل لمحات بنيوية في أكثر من موضع.

******** (ج – 2) ********

يسعى الناقد في دراسته ((عتبات النص.. ودم المعنى، قراءة لديوان " جراح دلمون " للشاعر محمد بودويك))[2] إلى قراءة ديوان (جراح دلمون) للشاعر محمد بودويك، مبتدئاً بقراءة شاملة للديوان، إذ يشير أولاً إلى المطبعة التي صدر عنها الديوان، ثم تحديد الفترة التي كتبت بها القصائد، التي تمتد من سبعينات حتى تسعينات القرن الماضي، حيث تتصل هذه التجربة بقرائن لغوية ومرجعية تحيل على أن الشاعر يكتب عن مدينة محترقة أو على وشك الاحتراق، مؤكداً ذلك من خلال أولى العتبات، عتبة الإهداء، إذ يهدي العمل إلى مدينته (جرادة)، ثم يتبع الإهداء بتصدير لأنسي الحاج.

الكتابة في الديوان تحيل على مرجعية مكانية تتعلق بمدينة الشاعر (جرادة)، وهذا ما يشير إليه في عتبة العنوان، حيث ينفتح المكان من مدينة صغيرة (جرادة) إلى فضاء مفتوح (دلمون)، التي تمثل جنة عدن في الميثولوجيا السومرية، والعنوان (جراح دلمون) قائم على مفارقة لغوية، متمثلة بإضافة لفظة (جراح) على (دلمون) جنة عدن، فهو جمع بين متضادين متنافرين.

أما العتبة الثالثة التي يشير إليها الناقد فأنها تتعلق بالبداية والنهاية، بداية القصيدة الأولى ونهاية القصيدة الأخيرة، إذ يرى الناقد أنهما تتعلقان بموضوع واحد وهو (السواد)، مشيراً إلى أن هذه العلاقة تؤكد ترابط عناصر الديوان ودلالاته ترابطاً لغوياً ودلالياً.

لا يتوقف الناقد عند العتبات النصية، بل ينتقل إلى الحديث عن لغة الشاعر وأدواته الشعرية، فالإيقاع والصورة الشعرية واستعمال تقانة القناع، فضلاً عن

(2) مجلة عمان، ع 126، كانون أول، 2005 / 68 – 70.

استخدامه لبعض مفردات اللغة المحكية الدارجة في الاستعمال اليومي. في هذه الدراسة نجد أن مستوى التأويل عند الناقد بدأ بالنضج نوعاً ما خلافاً للدراسة السابقة، حيث الربط بين عنوان الديوان وعتبات النص المشار إليها آنفاً والمتن الشعري، يوحي بنضج أسلوبي في قراءة الأعمال الشعرية.

******** (ج – 3) ********

يتناول الناقد في دراسته ((الحب تحت المطر... قراءة في ديوان (تعال نمطر) للشاعرة فاتحة مرشيد))[1] ثلاثة أعمال ضمها ديوان الشاعرة فاتحة مرشيد هي: (تعال نمطر) و (علمني الليل) و (أشياء الغياب)، بعد أن تحدث بمقدمة يتناول فيها أسباب تطور الشعر المغربي وظهور أسماء شعرية جديدة خلال فترة قصيرة تمتاز بقوة أعمالها الشعرية، التي استطاعت أن تفرض وجودها على الساحة الأدبية – الشعرية المغربية وخاصة الأصوات الشعرية النسائية -.

يبدأ الناقد حديثه عن الديوان بالعنوان (تعال نمطر)، بما تحمله مفردة المطر من دلالات تدل على الخصوبة والنماء واستمرار الحياة والانفتاح على الطبيعة.

يرى الناقد أن مفردة الحب هي المهيمنة على نصوص (تعال نمطر)، وأن ضمير المتكلم المخاطِب وضمير المخاطَب، هما الحاضران في نصوص (تعال نمطر).

إن الذات المتكلمة في (تعال نمطر) ممعنة في ذاتيتها، أما في (علمني الليل) فيربط الناقد بين مفردة (المطر) الدالة على الخصوبة والنماء ومفردة (الرحم) التي تصب في المعنى ذاته، حيث يعلو صوت الأمومة على جميع الأصوات.

(1) مجلة عمان، ع 134، آب / 2006 / 64 – 65 .

أما النص الثالث (أشياء الغياب) فيربط الناقد بين عنوان العمل والمتن الشعري، من خلال تطويع الاستعارة من أجل خلق علاقة تفاعلية بين الكائنات والأشياء، بين المادي والمحسوس.

يمكننا أن نعد هذه القراءة (الحب تحت المطر) خطوة أولى في التأويل النقدي، إذ لا يمكننا أن نعدها قراءة ناضجة ومتمكنة من أدوات العمل، فالناقد قدم لمحات تأويلية ما تزال في طور البناء والنمو.

******** (ج – 4) ********

يبدأ الناقد دراسته ((الحدس العارف... " وصايا ماموث لم ينقرض " للشاعر محمد السرغيني))[1] بقراءة سريعة للشاعر محمد السرغيني من حيث تكوينه الأكاديمي الموسوعي وأسلوبه الشعري ومرجعياته المتنوعة، التي ساعدت في صوغ لغته الشعرية.

ينتقل الناقد بعد ذلك إلى قراءة ديوان (وصايا ماموث لم ينقرض)، إذ يتناول الديوان بقراءة شاملة تبدأ من جهة إصدار الديوان، وعدد صفحاته البالغة (217) صفحةً من القطع الكبير، ثم ينتقل إلى عتبات الديوان مبتدئاً بعتبة الغلاف التي حملت صورة فيلٍ من نوع الماموث الذي عاصر إنسان ما قبل التاريخ في سيبيريا، وهو حيوان منقرض[2].

يربط الناقد بين العتبة الأولى (صورة الغلاف) وعتبة العنوان، عنوان الديوان (وصايا ماموث لم ينقرض)، قاسماً إياه على قسمين: يتعلق الأول بـ (لم ينقرض)، والثاني يتعلق بـ (وصايا)، إذ أضفى على الماموث صفة إنسانية تتعلق بإلقاء الوصايا.

(1) مجلة عمان، ع 154، نيسان، 2008 / 70 – 71.
(2) الحدس العارف / 70.

يحيل الناقد عنوان الديوان على المتن الشعري الذي يطغى عليه ضمير المتكلم والأسلوب الخبري، وكأنه يحيل على سيرة ذاتية للشاعر آثر أن يكتبها شعراً. (3)

ينتقل الناقد إلى تقسيم الشاعر لعمله الشعري من حيث عدد الصفحات التي يشغلها كل عمل، فضلاً عما يشغله سواد الكتابة على بياض الورقة، حيث انقسم على نوعين: الأول يقوم على ملء الصفحة كلها بأسطرٍ كاملة لا يوقفها إلا نهاية الحيز الكتابي، بشكلٍ يشابه كتابة النص الروائي أو المقالة. والثاني ما يشبه كتابة النص الشعري الحر المتعارف عليه.

يشير الناقد إلى أسلوب الشاعر الذي يختزن ثقافة موسوعية، إذ يضمن نصوصه نصوصاً لشعراء آخرين يذكر أسماءهم كنوع من الاعتراف بحق الآخرين، أو لأسباب سرغينية خاصة.

يتحدث الناقد عن أسلوب الشاعر في هذا الديوان مشيراً إلى أن الديوان يعد امتداداً لأسلوبه السابق في الدواوين السابقة. إلا أن الجديد في أسلوبه يتعلق بذلك الانهمار الواسع للصور الشعرية التي تبتعد عن المجازات والتشبيهات، وتقترب من لغة المحكي.

أما التناص فجاء بصيغة سرغينية خاصة فالشاعر يأتي بأبيات شعرية لشعراء قدماء ومحدثين، عرب وأجانب، إذ يستحضر البيت الأصلي كاملاً ويقوم بالفصل بين الأبيات التناصية بسطر شعري يحمل سمة سرغينية خاصة تخضع لسياقاته ودلالاته الخاصة.

في بداية تناولنا لهذه الدراسة تحدثنا عن العتبات النصية التي تكلم عنها الناقد، خاصة ما يتعلق بعتبة الغلاف، فبعد أن تناول عتبة الغلاف الأمامي يتحدث الناقد عن عتبة الغلاف الخلفي، إذ قام الشاعر بتوظيف صورة فوتوغرافية للماموث (الفيل المنقرض) موزعة بشكلٍ شاقولي (صورة أسفل صورة) تكررت لخمس مرات، وكأنها كتابة شعرية. إن ما يثير انتباه الناقد أن ترتيب الصور يخالف البعد الفيزيقي

(3) المصدر نفسه / 70.

للبصر، حيث تبدأ الصورة كبيرة لتتضاءل تدريجياً مؤكداً على مسألة البياض في أسفل آخر صورة صغيرة للماموث، فالشاعر يراهن هنا في المنطق الشعري على البعد الدلالي للانقراض[1].

إن قراءة الناقد د. عبد السلام المساوي لـ (وصايا ماموث لم ينقرض) كانت قراءة تأويلية استبطانية، تمكن فيها الناقد من أدواته التأويلية، محفزاً إمكاناته التنقيبية للحفر في طبقات الديوان بدءً من العتبات النصية التي أبتدأها بعتبة الغلاف (الأمامي والخلفي) للديوان، مروراً بنماذج من وصايا الماموث الذي لم ينقرض بأسلوبٍ بسيط وسلس من دون تكلف ولا تصنع.

من أهم الملامح النقدية لنظرية القراءة والتلقي التي ظهرت في دراسات الناقد د. عبد السلام المساوي العتبات النصية حتى لا تكاد أن تخلو منها أي دراسة شملها البحث، فكان لعتبة العنوان الحضور الأوسع، سواء كان عنوان المجاميع الشعرية أم عناوين القصائد على حد سواء. كما نجد لعتبة الإهداء والتصدير والغلاف الخارجي للديوان حضوراً واسعاً في الدراسات النقدية للناقد المساوي، رابطاً تلك العتبات مع المتن الشعري للقصائد.

****

4- مقالات أخرى.

سنتناول في هذا المحور مقالات مختلفة لنقاد اعتمدوا نظرية التلقي في قراءاتهم، لكن لم يتجاوز هؤلاء النقاد المقالة الواحدة، لذا ارتأينا أن نجمع هذه المقالات في محور واحد، كالآتي:

1- في حضرة الغياب: تداعي الذاكرة وانفجارها، د. فاروق إبراهيم مغربي[1].
2- الرومانسية الجديدة في الشعر السوري... الجيل الجديد أنموذجاً، د. هايل محمد الطالب[2].

(1) الحدس العارف / 71.
(1) مجلة عمان، ع 138، كانون أول، 2006 / 4 – 9.
(2) مجلة عمان، ع 155، أيار، 2008 / 28 – 37.

3-النص والنص الموازي: قراءة في شعر خالد أبو خالد، د. إبراهيم خليل [3].

********(د – 1)********

لفتت عتبة العنوان أنظار الكثير من النقاد والدارسين لما في عتبة العنوان من إشكالاتٍ ودلالات عميقة، إذ ((تكشف عن إمكاناتٍ خطيرة في فهم النص وتأويله وأظهرته الدراسات الحديثة مفتاحاً تأويلياً كاشفاً، تبقى أية دراسة نقدية للنص الإبداعي ناقصة من دون معاينته والنظر إليه بجدية توازي النظر في النص))[4].

والعنوان هو ما شغل الناقد د. فاروق إبراهيم مغربي عند قراءته نص (في حضرة الغياب) للشاعر محمود درويش في دراسته ((في حضرة الغياب: تداعي الذاكرة وانفجارها)) [1]، إذ بين أن مفردة (حضرة) و (الغياب) تحيلان على مرجعية إشارية تعود بالمتلقي إلى المتصوفين الكبار أمثال ابن عربي والنفري.....

في جميع الأعمال الأدبية والنقدية نجد على غلاف الكتاب كلمة تشير إلى نوع الكتابة (شعر، قصة، رواية، دراسة....)، لكن في حضرة الغياب نجد كلمة (نص) جاءت عن كل ذلك بما يتوافق ودعوة عدد من الأدباء إلى إلغاء جميع الفنون الأدبية المعروفة والاتجاه إلى ما سّموه (الكتابة) [2].

يربط الناقد بين العنوان الرئيس (في حضرة الغياب) والعنوان الفرعي (نص)، إذ يرى أن العلاقة بينهما علاقة تقابل، إذ يدل (في حضرة الغياب) على الغياب والتغييب، أما مفردة (نص) فتحيل على الإظهار والتحديد والتعيين.

ينتقل الناقد إلى أسلوب الكتابة عند محمود درويش الذي على الرغم من فصله للنصوص بفواصل تحمل الترقيم اللاتيني، إلا أنها تمتاز بشدة التلاحم[3].

---

(3) مجلة عمان، ع 156، حزيران، 2008 / 4 – 8.

(4) تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، أ.د. محمد صابر عبيد، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ط1، 2007 / 131.

(1) مجلة عمان، ع 138، كانون أول، 2006 / 4 – 9.

(2) في حضرة الغياب: تداعي الذاكرة وانفجارها / 4.

(3) في حضرة الغياب / 4.

تنقسم قراءة الناقد لـ (حضرة الغياب) على ثلاثة محاور: يتعلق الأول بـ (قضية الإنسان الفلسطيني والوطن)، اهتم الناقد في هذا المحور بألفاظ الحنين والغربة والاغتراب والمنفى، التي تعبر عن حالة الفلسطيني سواء الذي يعيش في فلسطين أو البعيد عنها، وما تمثله هذه المفردات بالنسبة للشاعر بوصفه أنموذجاً للفلسطيني المغترب والمُغَرَّب، فضلاً عن الإشارة إلى الألفاظ التي تتعلق بحياة الإنسان الفلسطيني البسيط، للدلالة على عدم امتلاك الفلسطيني أي نوع من الأسلحة، فسلاحه الوحيد أو جل اهتمامه منصب على الغذاء ومتطلبات الحياة البسيطة.

في المحور الثاني (قضايا حياتية وفلسفية) يتعامل الناقد مع مفردات الشاعر بعمق وتأويلية أكثر، حيث يؤول تعامل الشاعر مع الكائنات الصغيرة كالفراشة والذبابة والطير والصغير بأنها كائنات تشترك معه في الضعف والذل والهوان، كما تكثر في كتاباته النظرة الإنسانية والفلسفية[1].

في المحور الثالث (القضية الفنية) يتحدث الناقد عما قاله درويش (في حضرة الغياب)، إذ يعد هذا المحور كتاباً نقدياً بحد ذاته، إذ يستخرج الناقد قضايا فنية تتعلق بالشعر بأسلوب (التداعي الحر)، فالشاعر يتحدث عن قضايا شعرية، كالصدق الفني والغموض في الشعر، لكن بأسلوبٍ شعري مرسل.

في هذه الدراسة اشتغل الناقد في بداية قراءته على عتبة العنوان الرئيس والفرعي، ثم دخل في خضم المتن النصي، فكانت دراسته في المحور الأول أقرب إلى المنهج الاجتماعي، فقد اهتم الناقد بحياة الفلسطيني ممثلاً بالشاعر وما يواجهه تحت ظل الاحتلال.

في المحور الثاني جاءت قراءته تأويلية فلسفية، أما المحور الثالث فكانت قراءته تأويلية لكن في مراحلها الأولى.

******** (د – 2) ********

(1) في حضرة الغياب / 6.

تقوم دراسة الناقد د. هايل محمد الطالب ((الرومانسية الجديدة في الشعر السوري.. الجيل الجديد أنموذجاً)) [1] على قراءة الشعر السوري (جيل التسعينات) تحديداً ، مركزاً اهتمامه على النزعة الرومانسية عند شعراء هذا الجيل، فقد وجّه قراءته لدراسة قضيتين هما: قضية العنوان، والثانية دراسة نصوص محدودة، تظهر خصوصية التعامل الشعري مع المقولات الدلالية ما يخص التحولات الدلالية لمقولة الموت تحديداً.

في القسم الأول من الدراسة يهتم الناقد بقراءة عتبة العنوان (النص الموازي) وعلاقتها بالنزعة الرومانسية، ولا يفوته الإشارة إلى أن النص الموازي لا يقتصر على العنوان فقط، بل يتعداه إلى عتبات الكتابة الأخرى كالعناوين الفرعية والداخلية والمقدمات والإهداء والتصدير والهوامش.

فيما يخص عتبة العنوان، فإن الناقد يستحضر عناوين الدواوين ثم عناوين القصائد التي ترد فيها لفظة الموت صراحة كـ (موتى من فرط الحياة) للشاعر أديب حسن محمد و (ضد الموت) للشاعر محمد سعيد حمادة.....، أو تأتي عناوين الدواوين أو القصائد بألفاظ تدل على الموت كـ (سقوط آخر الأنهار) للشاعر منير خلف أو (احتضار الأمس) و (مراثي الديار) للشاعر عباس حيروقة. ثم ينتقل إلى العناوين التي تدل على الحزن والغربة منها ما يأتي بلفظة الحزن أو الغربة صراحة، ومنها ما يأتي بألفاظ تدل عليها وكذا الحال مع مفردة الحب ومفردة الطبيعة جاعلاً كلّ لفظة منهافي محور خاص بها.

في المحور الخامس يقرأ الناقد البنية اللغوية والدلالية للعناوين مبتدئاً بالقراءة الوصفية أولاً، إذ يرى الناقد أن عناوين الدواوين لا تخرج عن أنواع ثلاثة: أولاً العنوان القائم على الكلمة المفردة كـ (النادم) للشاعر طالب هماش..، والعنوان القائم على مفردتين ثانياً، حيث يغلب التركيب الوصفي على عناوين المجموعات الشعرية كـ (صباحات متأخرة) للشاعر نضال بشارة، والتركيب الإضافي كـ

(1) مجلة عمان، ع 155، أيار، 2008 / 28 – 37.

(ملكوت النرجس) للشاعر حمزة رستناوي...، أما النوع الثالث فهو العنوان المركب الذي يضم بين دفتيه أنواعاً ضمنية كالعنوان القائم على التشبيه مثل (كسقوط تفاحة) للشاعر أحمد الشمام، أو القائم على الأسلوب الاستفهامي كـ (ما سرها ؟) للشاعرة سمر علوش، والعنوان القائم على التناص والاقتباس القرآني كما عند الشاعر عيسى الشيخ حسن (يا جبال أُوبي معه)، والعنوان المعتمد على الأسلوب الخبري كما عند الشاعر عارف حمزة (كنت صغيراً على الهجران)، وأحياناً يأتي العنوان معتمداً على الأسلوب الخبري التشبيهي (خافقي زئبق ويدي كالغبار) للشاعر عبد الناصر حداد[1].

يتحول الناقد إلى قراءة العناوين قراءة دلالية، ويقسم العناوين على قسمين: العناوين المنجزة، ويقصد بها تلك التي تقدم دلالتها مسبقاً، وبسهولة، ولا تأخذ جهداً من المتلقي في تأويل دلالتها. والثاني العناوين الإيحائية، أي تلك العناوين التي تستفز القارئ وتحفز آلياته التأويلية، وتنشط ذاكرته من أجل استرجاع جميع مرجعياتها في الكشف والتنقيب عن دلالات هذه العناوين، وتشكل هذه العناوين مفاتيح يدخل من خلالها القارئ إلى النص، وهذه العناوين تقوم على المراوغة والمخاتلة والتخفي والتمويه، إذ تتلاعب بالقارئ حتى لا يتمكن من القبض على معانيها ودلالاتها بسهولة كما في ديوان (شعرائيل) للشاعر تمام تلاوي.

ينتقل الناقد إلى دلالات الموت في شعر جيل التسعينات السوري مبرزاً ملامح الموت في القصيدة الرثائية عند الشاعرة سمر علوش في قصيدة (كثيرٌ عليَّ) متبعاً الأساليب اللغوية التي تنوعت بين الأسلوب الخبري الذي يتلاءم وأسلوب الندب والمفاجأة في وقوع الموت، لينتقل إلى أسلوب الإنشاء مستخدماً صيغة الاستفهام الذي يتلاءم وحادثة فقدان الأطفال نتيجة الموت، التي تكون ذات وقع شديد على الأهل، ثم العودة إلى الأسلوب الخبري.

(1) ينظر: المصدر نفسه / 30.

ينتقل بعد ذلك الناقد إلى قصيدة (لكنها نامت)، منطلقاً من العنوان، تحديداً لفظة (نامت)، التي جاءت بها الشاعرة بدلاً عن لفظة (ماتت) داخل المتن الشعري.

يتناول الناقد موضوعة (إعلان الموت وندب الذات) في مجموعة الشاعر تمام تلاوي (شعرائيل) في ثلاث قصائد تتعالق بعضها ببعض، وندب الذات عُرِفَ في الشعر العربي قديمه وحديثه وخير مثالٍ عليه مرثية مالك بن الريب وجدارية محمود درويش.

يشتغل الناقد في القصيدة الأولى (أبشركم أن موتي قريب) على لفظة (البشارة)، التي جاءت بمفارقة لغوية، فالبشارة تكون للأمور المحمودة وليس للموت القريب، مبيناً الأسباب التي يقدّمها الشاعر لاختياره لفظة (البشارة). ثم ينتقل إلى قصيدة (سيموت بموتي الشعر) مبيناً طقوس الموت، ومشهد الاحتفاء به، واستقبال العالم لنبأ وفاة الشاعر الذي سيموت الشعر بموته، ثم ينتقل إلى القصيدة الثالثة (أتموا مراسيم دفني) التي تبين علاقة الميت بالأحياء بعد موته.

يستقرئ الناقد بعدها محور الموت الأسطورة قراءة تأويلية تكاملية، متخذاً من قصيدة (رثاء فارس الأحزان) للشاعر طالب هماش أنموذجاً للدراسة.

يبدأ الناقد بعتبة العنوان، حيث يقوم بتفكيك عتبة عنوان القصيدة دلالياً، فيرجع مفردة (رثاء) إلى الموت والحزن بدلالتها المعروفة عند جميع الناس، أما فارس الأحزان فالناقد يحيل على المتن الشعري حيث يبرز صوت الفتاة الثكلى التي فقدت (الفارس) مع التوافق ولفظة (رثاء) أصبح فارساً للأحزان، وبالعودة إلى مرجعيات الموروث الشعبي فالفارس يرتبط بأحلام الفتيات العذراوات بأن يجيء فارس الأحلام على حصانٍ أبيض ليخطبها ويفوز بها. ثم يبين صورة الانكسار والحزن في القصيدة من خلال بيان أفعال الندب والتأوه والتفجع، التي يستمدها الشاعر من البيئة الشعبية والريفية والمرجعيات الدينية والثقافية في الحياة، ليسند بها قصيدته مبيناً صورة الموت والحزن والتفجع.

هذه الدلالات وغيرها استقصاها الناقد بقراءة تأويلية امتدت في بعض الأحيان إلى الدخول في بنية اللغة الشعرية. متنقلاً بين أكثر من مستوى من مستويات القراءة التأويلية، إذ ابتدأ بعتبة العنوان - عناوين الدواوين ثم القصائد – والبحث عن دلالاتها اللغوية والتأويلية، وعلاقة هذه العناوين بالمتن الشعري داخل الديوان، فضلاً عن أنواع العناوين من حيث البنية اللغوية والدلالية لها، ثم دخل في عمق النص الشعري الذي احتضن القصائد الدالة على الموت، والصور الشعرية التي رسم بها الشعراء صورة الموت والفقد، حيث تحققت درجات أعلى من التأويل عند الحديث عن تحولات الموت ودلالاته في قصائد جيل التسعينات السوري، إذ استخرج الناقد أنواعاً من التناص كالتناص الديني والموروث الشعبي، فضلاً عن استخراج الأفعال الدالة على لفظة الموت تصريحاً أو إيحاءً، مع بيان الأساليب اللغوية التي اعتمدها الشعراء في قصائدهم.

******** (د - 3) ********

يركز الناقد د. إبراهيم خليل في دراسته ((النص والنص الموازي: قراءة في شعر خالد أبو خالد))[1] على مسألتين هما النص والنص الموازي، أما النص فيحمل الكثير من الأهمية لما يحمله من مخزون لغوي وايقاعي وبلاغي وتناص، والتناص هو ما أكد عليه الناقد عند قراءته شعر الشاعر خالد أبو خالد، أما النص الموازي فهو ما يشتمل عليه النص من عناوين وإهداءات وحواشي فيما يصطلح عليه أيضاً بـ ((العتبات)).

إن قراءة د. إبراهيم خليل لشعر خالد أبو خالد امتزجت فيها قراءته للنص الموازي (العتبات النصية) مع التناص الذي أخذ مساحة واسعة من الدراسة طغى فيها – أي التناص – على قراءته للنص الموازي (العتبات).

يشير الناقد إلى بعض مواضع النص الموازي من خلال الإشارة إلى عتبة (الإهداء) و (عتبة العنوان) في بعض قصائد الشاعر رابطاً بينها وبين الموروث الشعبي الذي تختزنه ذاكرة الشاعر من قصص ومواويل وأغانٍ شعبية يستمدها الشاعر من عميق الموروث الشعبي الفلسطيني والأردني بالذات، فضلاً عن إشارته إلى قصص ألف ليلة وليلة التي وظفها الشاعر في الكثير من قصائده وجاءت كنصٍ موازٍ في شعره كما في عناوين القصائد التي يرد فيها ذكر أسم السندباد وشهرزاد وكذلك السيرة الهلالية وسيف بن ذي يزن.

مما يؤكد عليه الناقد أن الشاعر لم يقتبس هذه القصص ليقحمها في النص إقحاماً، بل جاءت كمنبه لذاكرة القارئ تساعد في تحفيز ذاكرة القارئ لاسترجاع ما يختزنه من مرجعيات ثقافية تساعد على الربط بين النصوص والنصوص الموازية والتناص.

يعمل التناص عمل الرسالة التي تبث إلى المتلقي والمطلوب أن يتّسلمها المتلقي بحسب ما يمتلك من ذاكرة غنية تساعد في فك شفرات هذه الرسالة. كما

(1) مجلة عمان، ع 156، حزيران، 2008 / 4 - 8.

يؤكد الناقد على فكرة العودة إلى التراث سواء من خلال اقتباس نصٍ أو شخصية أو فكرة تعود بنا إلى التراث القديم الأدبي منه أو الشعبي.

إن القارئ لمقالة د. إبراهيم خليل يشعر للوهلة الأولى أنها لا تبتعد كثيراً عن مقالاته السابقة التي نشرت في مجلة عمان، التي تحدثنا عنها في الفصل الأول، إذ كان توظيف التراث واقتباس المواويل والأغاني والقصص الشعبي الصبغة الغالبة على دراساته، لكن الاختلاف في هذه المقالة يكمن في أن الناقد هنا ركز على مسألتين مهمتين هما: التركيز على النص الموازي الذي تكمن أهميته ((في كونه يأتي شرحاً أو تفسيراً أو تكثيفاً أو توضيحاً.. للنص. والمؤلف، إذ يضع نصه محاطاً بـ / مندرجاً تحت النصوص الموازية، فإنه يقدم رؤيته حول ذلك النص، ويحاول وضع قارئه (المتخيل) تحت هيمنة تلك الرؤية. وهو بذلك يمنح تلك النصوص الموازية أهمية لأنها جزء من لعبته الكتابية. هذا الاهتمام من جانب المؤلف بتلك العتبات يتطلب اهتماماً موازياً من قبل طرفي المعادلة والصراع: المؤلف والقارئ.))[1]. والثاني على التناص الذي انحصر على التناص التراثي والأغاني والمواويل والقصص الشعبي والشخصيات التراثية، وعلاقة (النص الموازي والتناص) بتلقي النص عند القارئ وتحفيز ذاكرته على الربط بين النص الشعري والموروث الشعبي لاستنباط دلالات ومعانيَ جديدة، تخرج النص الشعري والنص التراثي من الحيز الضيق الذي قد يوحيه مجرد تلقي المعنى الحرفي الذي قد يحيل عليه النص التراثي.

إنّ هذه المقالات التي قدّمها نقاد مجلة عمان في مجال نقد الشعر، وحللناها في إطار منهجي يعود على نظريات القراءة والتلقي، تكشف مرة أخرى استحالة وصول الناقد إلى مرحلة صفاء منهجي مستقل، وهو الأمر الذي يجب أن يبتعد عنه الناقد أساساً، لأن الممارسة النقدية في ظلّ أي منهج إنما هي فرصة لإظهار شخصية الناقد من خلال آليات المنهج، وليس الإعلاء من شأن المنهج على حساب شخصية الناقد.

(1) دلالات النص الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا، ولات محمد، منشورات الهيئة السورية للكتاب - وزارة الثقافة، دمشق، 2007 / 157 – 158.

لقد أظهر استخدام نظرية القراءة والتلقي عند نقاد مجلة عمان هنا رؤية منهجية تستعير الكثير من أدوات البنيوية، ومن ثم بعض آليات المناهج السياقية، كلما كان ذلك ضرورياً ومناسباً ومتاحاً من أجل الوصول إلى أفضل حال ممكنة للقراءة.

الفصل الثالث

مناهج أخرى

1- **المنهج التكاملي**

- **مدخل نظري.**
- **أبرز من كتب في المنهج التكاملي.**
- **التطبيق: ويشمل مقالات النقاد:**
- **إبراهيم خليل.**
- **عبد السلام المساوي.**
- **طراد الكبيسي.**
- **محمد صابر عبيد.**

2- **المنهج النفسي:**

- **مدخل نظري.**
- **التطبيق: ويشمل مقالات النقاد:**
- **طراد الكبيسي.**
- **عبد السلام المساوي.**

3- **المنهج الاجتماعي:**

- **مدخل نظري.**
- **التطبيق:**

ويشمل مقالة الناقد: مصطفى الكيلاني.

الفصل الثالث

مناهج أخرى

المنهج التكاملي

مدخل:

توجه بعض النقاد إلى إيجاد منهج يضم تحت جناحيه مزيجاً متجانساً من عدد من المناهج النقدية، ولعل أبرز من سجل لهم السبق للدعوة إلى تبني منهج نقدي يفيد من جميع المناهج هو الكاتب (سيد قطب) في كتابه ((النقد الأدبي – أصوله ومناهجه))*، حيث أشار الكاتب في مقدمة الكتاب إلى أنه درس المنهج الفني، والمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج المتكامل. مشيراً إلى أن القارئ قد يتصور أن الناقد – سيد قطب – قد آثر المنهج الفني على المنهج التاريخي والنفسي، إلا أن المنهج المختار هو (المنهج المتكامل)، الذي ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعاً، ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد أو منهج واحد [1]. ويرى أن المنهج المتكامل جماعٌ لثلاثة مناهج هي (التأثري، والتقريري، والمنهج الذوقي أو الجمالي)، فضلاً عن أنه اقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبي، ((فهو يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ ، وإنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص....))[2].

(*) صدر الكتاب في أربعينات القرن الماضي وأعيد طباعته في أكثر من طبعة وقد حصلت الباحثة على الطبعة الثامنة الصادرة من دار الشروق، القاهرة، 2003، من خلال شبكة الانترنيت – مكتبة المصطفى الالكترونية.

(1) النقد الأدبي – أصوله ومناهجه / 8.

(2) المصدر نفسه / 256.

على الرغم من أن سيد قطب هو أول من ذكر المنهج التكاملي وطبقه في دراسته للأعمال الأدبية، إلا أن المنهج التكاملي لم يأتِ إلينا من حقل الأدب أو النقد الأدبي، بل جاء كغيره من المناهج من العلوم الأخرى كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع.....، والمنهج المتكامل أو التكاملي جاءنا من حقل علم النفس، حيث يعد يوسف مراد أول من أشار إلى المنهج التكاملي، وذلك في أثناء دراسته في باريس للحصول على إجازة دكتوراه الدولة في عام 1940، إذ لاحظ يوسف مراد أن ثمة منهجين يعتمد عليهما علماء النفس لتفسير السلوك الإنساني، منهج يعتمد على التفسير التكويني، بأن يربط بين الماضي والحاضر، ومنهج يستند إلى التفسير الشبكي، بمعنى تناول مظاهر السلوك الإنساني كما يبدو في اللحظة الراهنة، ويرى أن العيب في هذين المنهجين أنهما لا يهتمان إلا بالماضي والحاضر من دون الالتفات إلى المستقبل، وقد قام بضم الماضي والحاضر والمستقبل ضمن هذا المنهج[1].

ذكرنا فيما تقدم أن سيد قطب هو أول من تحدث عن المنهج التكاملي في النقد الأدبي، لكن على الرغم من ذلك لم نجده قد قعّد أو نظّر لهذا المنهج بوصفها نظريةً أو منهجاً أسوةً بالمناهج كغيره من المناهج النقدية، بل نجده اكتفى بتبنيه منهجاً يسير عليه، ونقد بعض الأعمال الأدبية في ضوء هذا المنهج.

من النقاد العرب الذين تبنوا المنهج التكاملي بوصفه منهجاً نقدياً قائماً بذاته الدكتور نعيم اليافي، وذلك في دراسته (التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام)، التي حصل بها على شهادة الماجستير منتصف ستينات القرن الماضي، وقد صدرت عن اتحاد الكتاب العرب في كتاب مطبوع في ثمانينات القرن الماضي[2]. وفيها وضع اللبنة الأولى لتبنيه المنهج التكاملي من خلال طرحه لسؤالٍ مهم ((لم لا نحاول أن نقيم منهجاً تركيبياً تكاملياً من خلال المذاهب؟))[1].

(1) يوسف مراد والمذهب التكاملي، إعداد وتقديم د. مراد وهبة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1974 / 4 – 5.

(2) أطياف الوجه الواحد... دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997 / 11.

وبعد هذه الدراسة نشر اليافي العديد من الدراسات حول المنهج التكاملي في جانبه النظري، بل يعد من المقعدين والمنظرين له، إلا أنه لم يتحدث عن المنهج التكاملي في كتاب يضم بين دفتيه كل ما يتعلق بالمنهج التكاملي، بل نشر عدداً من المقالات والبحوث التي جمعها فيما بعد ضمن كتب صدرت له، ومن أبرز تلك الكتب، كتاب (أطياف الوجه الواحد)، الذي ضم دراستين متتاليتين، تناول فيهما المنهج التكاملي، وإن لم يضع لهما عنوان المنهج، بل اعتمد مصطلح (النقد التكاملي) بدل المنهج.

ينظر اليافي نظرة تفاؤل نحو المنهج التكاملي، إذ يراه منهج المستقبل الذي ترنو إليه أنظار النقد العربي، لما يراه من توجه نحو تطبيق هذا المنهج في عددٍ كبير من الدراسات النقدية العربية، والأكاديمية منها بشكلٍ خاص. ويرى أن هناك عوامل ساعدت على انتشار هذا المنهج أهمها: تراجع المبادئ الشمولية وغياب وجهات النظر الأحادية، فضلاً عن تهدم الأسوار التقليدية التي نسجت بها منظومات الأفكار نفسها، أو أقامتها حولها لتمنع التلاقي والتداخل.

على الرغم من أن المقصود بالمنهج التكاملي هو ((الإفادة المتقصية الدؤوب من عطاءات المناهج كلها، للوقوف فيها على ما يستجيب لخصائص النص مدار الدرس، وهو ما يصب في صلب الفهم الناتج عن الإيمان بتكامل الجهود المعرفية والإنسانية عبر التاريخ في الحقول كافة، وعبر الأسوار والحدود المنيعة بين المناهج)) [2]، إلا أن المنهج التكاملي لم ينجُ من الانتقاد والاتهام كغيره من المناهج فقد اتهمه البعض بالتلفيق، أو الابتعاد، أو التناقض، والخلط والجمع في قدر واحد بين مواد لا تجتمع ولا تتجانس، أو الجمع بين الزيت والماء.

---

(1) المصدر نفسه / 12.

(2) أنْ أقرأ نصاً روائياً، د. جهاد عطا نعيسة، ملحق الثورة الثقافي، 8/4/ 2008 م، شبكة المعلومات (الإنترنيت).

ورداً على هؤلاء وضع د. اليافي أسساً للمنهج التكاملي، يمكن إجمالها بـ[1]:

1- **الموسوعية:** معناها أن يملك الناقد معرفة وثقافة عريضتين تمكنانه من الإلمام والإحاطة بالظاهرة موضوع الدرس، وليس المقصود بالموسوعية الشمولية، فالشمولية تعني تفسير الظاهرة ضمن مبدأ عام يرجع إليه الناقد، أما الموسوعية فتعني تفسير الظاهرة ضمن ما هو كوني وإنساني.

2- **الانفتاح:** وهو ما يتعلق بذهن الناقد وحالته النفسية، أي ما يتعلق بأمرين متلازمين أحدهما طبيعي والآخر مكتسب. أي بما معناه الخروج من شرنقة الذات لمصافحة الآخر والإغراق به وبوجوده وإقامة حوار معه.

3- **الانتقائية:** وهي ضريبة الموسوعية، فحين يكون الناقد ذا معرفة موسوعية فلا بد أن ينتقي، والمراد بها اتساع الثقافة، وحسن الاختيار ورهافة الحس، وسداد الرأي، ورجاحة التحري، وعمق النظرة.....

4- **التركيب:** هو بناء مجموعة من العناصر منتقاة على وفق خطة متصورة ومرسومة لا تتم كيفما اتفق، والتركيب يختلف عن التلفيق الذي يعني إجراء للجمع أو التوفيق بين أمرين لا يشكل ناتجهما النهائي وحدة متماسكة.

5- **النص الإبداعي:** يرى د. اليافي أن النص هو الذي يفرض على الناقد التكاملي اختيار المنهج المناسب للمتن المناسب. أي ما يفيد أكثر ويعمق ويثري أكثر، فهو ما يعطي للمنهج التكاملي مشروعيته وصلاحيته. إن الإلمام بمختلف المناهج لاختيار العناصر المناسبة منها وتطبيقها على النصوص يتطلب جهوداً مضنية ووعياً وإدراكاً وفهماً ورؤيةً ثاقبة للنص وللعناصر المنهجية وهو ما يميز المنهج التكاملي ويعطيه خصوصيته.

(1) ينظر: أطياف الوجه الواحد / 17 – 19.

يقترح اليافي طريقتين لنقل المنهج التكاملي من حيز التنظير إلى حيز التطبيق. الأولى: العمل الفردي، أي دراسة نص واحد ويتم تطبيق المناهج السياقية مرة والمناهج البنيوية مرة أخرى.... ، والثانية: طريقة العمل الجماعي، أي يشكل فريق عمل متقارب النظرات والمفهومات ويأخذ كل ناقد نصاً أو مجموعة نصوص يدرسها ثم تجمع النتائج لتشكل نصاً متكاملاً.

أما في مقالته الثانية فقد تناول د. اليافي بعض آراء منتقديه أو منتقدي المنهج التكاملي، ورده على هذه الآراء، وبيان وجهة نظره تجاه المنهج التكاملي[1].

إذا كان سيد قطب يرى أن المنهج المتكامل جماع لثلاثة مناهج هي (التأثري والتقريري والجمالي)، فإن باحثاً آخر يرى أن المنهج التكاملي هو ((جمع منهج من مناهج متفرقة، ولا ضير في ذلك ما دام المنهج المولود من أرحام متعددة الاقتراب من النص الأدبي، وفك جميع شفراته التي تبدو في بعض الأحايين مغلقة في وجه القراءة الواحدة))[2].

إن اقتصار سيد قطب على ثلاثة مناهج لتكوين المنهج المتكامل عائد إلى أن هذه المناهج هي التي كانت سائدة على الساحة النقدية في ذلك الحين، ولكن بعد الانفجار النقدي الهائل في المنظومة القرائية نرى أن المنهج المتكامل هو " عملية الإفادة والأخذ من مناهج متعددة بما يتوافق ومستوى النص الأدبي موضوع الدراسة، فلا يقحم على النص ما لا يحتمل بحجة أن التكامل غايتنا، بل نطبق ما يتوافق وإمكانات النص اللغوية والفنية والشعرية والقرائية ".

من الجدير بالذكر أن مصطلح النقد التكاملي عرف في النقد الغربي، ويعد ستانلي هايمن أول وأشهر من تحدث في النقد المتكامل في كتابه (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة)، وذلك في خاتمة الكتاب مبيناً وجهة نظره بأنه ((لو كان

(1) ينظر: النقد التكاملي... حوار الأسئلة والأجوبة. ضمن كتاب أطياف الوجه الواحد / 22 – 48.
(2) الخطاب النقدي حول السياب، د. جاسم حسين سلطان الخالدي، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2007 / 286.

بمقدورنا، وهذا مجرد افتراض، أن نضع ناقداً حديثاً مثالياً لما كانت طريقته إلا تركيباً لكل الطرق والأساليب العلمية التي استغلها رفاقه الأحياء، وإذن لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة، وركب منها خلقاً سوياً لا تشويه فيه، فوازن التقصير في جانب بالمغالاة في آخر، وحد من الإغراق بمثله حتى يتم له التعادل، واستبقى العناصر الملائمة لتحقيق غاياته..)) [1]. كما يرى الناقد ستانلي هايمن أن جميع الأعمال الأدبية وكل الأدب الحديث الجاد يكون ذا مستويات متعددة، وعليه يجب أن يكون لدينا نقد متعدد المستويات ليستطيع معالجتها. ولا يكتفي بتسمية النقد المتكامل، بل يطلق عليه تسميات أخرى كالنقد المجمع أو المكثر أو النقد متعدد المستويات، أو النقد الاستمراري. [2]

كما أشار تودوروف إلى النقد المتكامل مصْطَلِحاً عليه النقد الحواري[3]، إلا أن مصطلح النقد المتكامل أو التكاملي هو الأكثر شيوعاً في النقد الأدبي العربي.

التطبيق:

سنتناول في هذا المحور عدداً من المقالات التي استخدم فيها النقاد المنهج التكاملي لقراءة ونقد الأعمال الشعرية، وهي:

- من النافذة الغربية إلى وصية النهر... قراءة في تجربة أحمد المصلح الشعرية (1980 – 2000)، للناقد د. إبراهيم خليل[4].
- أمين شنار.... من الرومانتيكية في البواكير إلى البحث عن الأسلوب، للناقد د. إبراهيم خليل[5].

(1) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت / 2: 245.
(2) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة / 2: 260.
(3) ينظر: نقد النقد / 143 وما بعدها.
(4) مجلة عمان، ع 83، أيار، 2000 / 24 – 31.
(5) مجلة عمان، ع 127، كانون الثاني، 2006 / 36 – 43.

- تحولات النص الثمانيني في الشعر المغربي، للناقد د. عبد السلام المساوي[1].
- في وداع السيدة الخضراء، للناقد طراد الكبيسي [2].
- الكتابة بالجسد وصراع العلامات الشعرية، للناقد د. محمد صابر عبيد[3].

******** (أ – 1) ********

في مقالته (من النافذة الغربية إلى وصية النهر.... قراءة في تجربة أحمد المصلح الشعرية " 1980 – 2000 ")، تناول الناقد د. إبراهيم خليل أعمال الشاعر أحمد المصلح الشعرية، التي شملت سبعة دواوين على مدار عشرين سنة.

مع امتداد التجربة الشعرية وتنوع أسلوب الشاعر، وتنوع تجربته استلزم من الناقد تناول أكثر من سبيل للإلمام بالتجربة الشعرية للشاعر.

تنوعت دراسة الناقد د. إبراهيم خليل بين أكثر من منهج تداخلت في أحيان كثيرة لتصب في بوتقة المنهج التكاملي، محيطاً من خلالها بتجربة الشاعر الشعرية.

يبدأ الناقد بالتعريف بدواوين الشاعر السبعة وتاريخ صدورها، ثم ينتقل إلى تناول الدواوين تباعاً مبتدئاً بديوان (أصوات من النافذة الغربية 1980)، الذي يلتقط فيه الجو العام المهيمن على القصائد، إذ يطغى الحس الوطني والقومي والأجواء الصوفية والإحساس بالغربة على أجواء هذا الديوان.

أما الديوان الثاني (تجليات فاطمة) فيطغى الرمز على قراءة هذا الديوان، فالمرأة والشهيد رمزين هما الأقوى حضوراً في هذا الديوان، مع حضور واضح للأجواء الصوفية التي تكاد لا تفارق دواوينه الشعرية.

في الديوان الثالث (طقوس خاصة للفتى كنعان) يبتدئ الناقد من الديوان الذي يحيل على الوجع الفلسطيني، ورمز كنعان من الرموز المستخدمة للإشارة إلى

(1) مجلة عمان، ع 75، أيلول، 2001 / 85 – 87.
(2) مجلة عمان، ع 131، أيار، 2006 / 62 – 65.
(3) مجلة عمان، ع 163، كانون الثاني، 2009 / 32 – 37.

الشخص الفلسطيني، أما مفردة (طقوس) فتحيل على الأجواء الصوفية، مشيراً إلى مجموعة من المفردات التي تحيل على الطقوس والأجواء الصوفية كـ (الدهشة، والحب، والحضور، و الرحيل، والهوى، الموت، والبلاء....).

أما ديوان (حكاية الفتى ناصر) فيربط الناقد فيه بين الواقع الفلسطيني المؤلم وقصائد الشاعر، وتظهر عند قراءة هذا الديوان بعض اللمحات البنيوية، إذ يركز الناقد على البنية الإيقاعية والعروضية للديوان وبنية المفردة الشعرية.

في ديوان (صورة للحبيبة مرآة العاشق) يشير الناقد إلى تطور بنية القصيدة، حين يلجأ الشاعر إلى كتابة القصيدة القصيرة، أو القصيدة المؤلفة من مقاطع قصيرة شديدة التكثيف.

ينتقل الناقد إلى المنهج النفسي عند حديثه عن ديوان (تجليات مملكة السفر)، إذ يهيمن الزمن على أجواء هذا الديوان، مبيناً تأثير الزمن في نفسية الشاعر، فيرى الناقد أن الشاعر يتكئ على الزمن الحاضر بكل آلامه وأوجاعه، وعلى المستقبل بما يمثله المستقبل من إيحاء بالمجهول الذي قد يأتي و لا يأتي. فالاتكاء على الزمن يؤرخ لبداية الإحساس بالشيخوخة، أما ثقل الزمن وبطء حركته فإنه يوازي عنده الإحساس بعدمية الحياة.

يربط الناقد عند قراءته لديوان الشاعر الأخير (وصية النهر) بين عنوان الديوان (وصية) و مضمون القصيدة الأولى، حيث يعرف الشاعر بنفسه ذاكراً اسمه واسم أبيه واسم أمه ومدينته وكأنه بهذا يستشعر نهايته، وعنوان الديوان (وصية) يحيل على آخر ما يقوم به من اقترب أجله بأن يوصي أهله، فالشاعر هنا في هذا الديوان يعلن على نحو أو بآخر ثقل الزمن عليه وإحساسه بنهايته القريبة.

عمل الناقد على الإفادة من أكثر من منهج من أجل رسم صورة شاملة ومكتملة لتجربة الشاعر الشعرية بما يتلاءم وحالات الشاعر عند كتابته لقصائده على مدى عشرين عاماً عمر دواوينه السبعة، فالناقد اقترب كثيراً من المنهج التكاملي في قراءته هذه.

******** (أ – 2) ********

يتناول الناقد د. إبراهيم خليل في دراسته ((أمين شنار... من الرومانتيكية في البواكير إلى البحث عن الأسلوب))[1] أعمال الشاعر أمين شنار، وقد انقسمت دراسته على قسمين رئيسين: الأول تناول فيه أعمال الشاعر بنظرة شاملة من حيث الموضوعات التي تضمنها شعره في مرحلة البواكير بين عامي (1953 – 1957)، حيث طغى على شعره الأسلوب الوعظي والخطابي، وتناوله لموضوعات دينية، فكان ينظم القصائد بما يشبه الأسلوب القصصي النثري، إذ اعتمد على البحر الخفيف في نظمه القصائد [2].

أما الموضوعات التي اعتمدها الشاعر في شعره بعد مرحلة البواكير، فيشير الناقد إلى مجموعة من الألفاظ والمفردات المتعلقة بالطبيعة بأسلوب يقارب أسلوب الرومانسيين، مع حضور واسع لألفاظ الحزن والدموع والجراح والبؤس والموت، وهذا ما كان سائداً في شعر الشعراء الرومانسيين وشعراء المهجر – بحسب الناقد -.

يتابع الناقد تطور شعر الشاعر أمين شنار من ناحية الإيقاع والموسيقى، إذ يشير الناقد إلى أن الشاعر قد سعى إلى التنويع في موسيقاه وقوافيه فسار على نهج شعراء المهجر وطريقة نظم الموشح.

في القسم الأول من الدراسة يعتمد الناقد أسلوب الدراسة الفنية لشعر الشاعر من خلال الوقوف السريع على أبرز سمات شعره من حيث الأسلوب والألفاظ والإيقاع والموسيقى، أما في القسم الثاني فالناقد اتجه نحو بنية اللغة الشعرية مؤكداً على أسلوب الانزياح أو الانحراف الأسلوبي الذي جاء على أنواع عدة كالتضاد اللفظي أو ما يعرف بالمفارقة اللفظية، أو الانزياح البياني الذي يعتمد فيه الشاعر على استخدام التشبيه والاستعارة المعروفة في البلاغة العربية منذ القدم.

(1) مجلة عمان، ع 127، كانون الثاني، 2006، 36 – 43.
(2) ينظر: أمين شنار... من الرومانتيكية في البواكير إلى البحث عن الأسلوب / 36 – 37.

يحدد الناقد نوعين من الانزياح يعدان الأكثر حضوراً وظهوراً في شعر أمين شنار، أولهما تراسل الحواس، حيث يقوم في هذا النوع من الانزياح بإضفاء الصفات المحسوسة على الجوامد، كأن يكون الزمن ممطوطاً والدقائق جياعاً..... أما النوع الثاني فهو الانزياح والتشخيص على الأشياء من حوله فتكون الأشياء من حوله على هيئة إنسان أو حيوان أو أي كائن حي، أو أن يضفي عليه بعض صفات الكائن الحي كالعيون والأيدي، أو أن ينسب صوت الكائنات الحية على أمور تكون محسوسة كأن يكون للخيبة فحيح كفحيح الأفعى.

وفق الناقد في هذه الدراسة باستخدامه المنهج التكاملي، حيث تدرج بقراءة أعمال الشاعر من بواكيره الرومانسية التي تناول فيها أسلوب الشاعر وأبرز الموضوعات التي تنوعت بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، فضلاً عن صياغته لبعض القصائد على طريقة المهجريين وطريقة الموشحات الأندلسية، ثم انتقل إلى دراسة البنية اللغوية في شعر الشاعر أمين شنار.

ربما يكون الناقد إبراهيم خليل من أقرب نقاد مجلة عمان في مجال نقد الشعر إلى فضاء المنهج التكاملي بشكله العام، فهو لا ينضوي – حتى في دراساته الأخرى خارج إطار مجلة عمان – تحت لواء منهج بعينه، ولا يتردد في الأخذ أو استخدام آليات أكثر من منهج في الدراسة الواحدة، لأنه يسعي في ذلك إلى أن يجيب على أسئلة الموضوع النقدي الذي يشتغل عليه، وهو على الرغم مما يبدو عليه أحياناً من ميل إلى أدوات المناهج الحديثة، لكنه ما زال يتردد على أدوات المناهج السياقية على نحو يحاول فيه المزج بين رؤيتين مختلفتين[1].

(1) ينظر على سبيل المثال كتابه: في الشعر الحديث والمعاصر، دار ورد الأردنية للنشر، ط 1، عمان، 2009، من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2006، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان وبيروت، ط 2، 2007، وكتب أخرى في الشعر والسرد والنقد فاقت الأربعين كتاباً.

******** (ب – 1) ********

سعى الناقد عبد السلام المساوي في مقالته ((تحولات النص الثمانيني في الشعر المغربي))[1] إلى استقراء تجربة الشعر والشعراء المغاربة من خلال حقبة الثمانينات، ودراسة من هذا النوع يتحدد فيها الناقد بمدة زمنية محددة بكل ما تضمه من تنوع واختلاف في التجربة الشعرية، إلا أنه يبقى هناك هيكل عام يجمع شعر كل مدة أو حقبة زمنية. والناقد الذي يكون هذا مراده فلا بد له أن يسلك سبيل المنهج التاريخي ليتتبع شعر هذه الحقبة أو تلك، والناقد في دراسته هذه استعان بآليات المنهج التاريخي من خلال قراءته لشعر الثمانينات في المغرب، إلا أنه لم يكتفِ بالمنهج التاريخي وحده، بل استعان بمنهج فني تتبع فيه الناقد أهم الظواهر الفنية في الشعر المغربي، فقد تناول مسألة الوظيفة الشعرية من حيث المعنى وتكثيف اللغة للوصول إلى أسلوب فني يرتفع بالتجربة الفنية والشعرية إلى مستويات أعمق والابتعاد عن المعاني السطحية، بل السعي إلى تعميق الدلالة والمعنى.

يشير الناقد إلى مسألة الإيقاع التي شغلت الكثير من النقاد لتستقر القصيدة الجديدة على مصطلح (قصيدة النثر)، وإن كان الناقد غير مؤيد لهذا المصطلح ويرى أن يعاد النظر فيه والتعمق في مسألة الإيقاع أكثر للحصول على مصطلح يبتعد عن المقارنة بين شكل القصيدة سابقاً (العمودية والتفعيلة) وشكل القصيدة حديثاً، مشيراً إلى دعوة (جماعة مجلة شعر) للتجديد والكتابة وفق الأسلوب الجديد – أي قصيدة النثر – ومع الدعوة إلى التجديد فالشعر المغربي لم يبتعد عن التراث والأساطير، بل كان توظيفهم لها على وفق أسلوب وصياغة جديدين، كما في حالة توظيف التصوف الديني في الشعر، فهو يغدو في تجاربهم لحظة إبداعية لا تنشغل بالتراكم النصي الصوفي، وإنما تكتفي منه بالحالة الوجدانية القادرة على منح الشاعر أفقاً متسعاً من المتخيل الشعري[2].

(1) مجلة عمان، ع 75، أيلول، 2001، 85 – 87.
(2) ينظر: تحولات النص الثمانيني في الشعر المغربي / 87.

على الرغم مما تقدم فالناقد في قراءته للشعر المغربي في حقبة الثمانينات لم يقتصر على مسألة البنية اللغوية والوظيفة الشعرية والإيقاع فقط، بل أشار إلى أهمية دور المتلقي / القارئ، ذلك أن أي تجربة شعرية تظل رهينة ما يريد المبدع إيصاله إلى المتلقي حتى تكتمل جميع عناصر الخطاب الأدبي.

سعى الناقد إلى الإحاطة بالشعر المغربي حقبة الثمانينات بما يحمله من تنوع وتجديد، اتخذ من المنهج التكاملي وسيلة من خلال إفادته من أكثر من منهج ساعده على ذلك مرجعيته الثقافية والأدبية في استقراء النصوص الأدبية.

إن الذي ساعده في اتخاذ المنهج التكاملي لقراءة شعر الثمانينات المغربي طبيعة الموضوع وامتداده لحقبة زمنية تضم من الأعمال الأدبية الكثير، مما يعني وجود مستويات وأساليب متنوعة وأفكار مختلفة، لا يمكن معها أن ننهج سبيل منهج واحد فقط، بل يتطلب ذلك منهجاً يتميز بالشمولية والتنوع بحسب الطريقة التي تبناها الناقد هنا.

******** (ج – 1) ********

يتناول الناقد طراد الكبيسي ديوان (في وداع السيدة الخضراء) للشاعر علي عبد الله خليفة في دراسته التي تحمل العنوان ذاته ((في وداع السيدة الخضراء))[1]، مركزاً على دلالة اللون الأخضر سواء في الشعر أم في الحياة، مشيراً إلى استخدامات اللون الأخضر عند الشاعر لوركا واهتمامه بإضافة اللون الأخضر على كثير من الأسماء كالفجر الأخضر والسماء الخضراء.... وغيرها من المفردات عند الشاعر لوركا. كما يشير إلى استخدامه في الحياة اليومية وعند الفراعنة في تحنيط الجثث، فضلاً عن انه لباس أهل الجنة، كما ذكر ذلك في القرآن الكريم في أكثر من موضع(*).

(1) مجلة عمان، ع 131، أيار، 2006، 62 – 65.
(*) وردت في سورة الكهف، آية 31. وسورة الإنسان، آية 21.

عند حديثه عن ديوان (في وداع السيدة الخضراء) يشير الناقد إلى مجموعة من الموضوعات والمشغوليات التي تضمنها الديوان، منها ما هو نفسي، كما في حديثه عن ذم الزمان الذي يصفه الشاعر بالبخيل أو الرديء. والإحساس بالوحدة والفقد والحنين إلى ماضٍ يتمنى لو يستعاد، أو ما يتعلق بالشكوى إلى الحبيب.

ثم ينتقل الناقد إلى الجانب الفني، حيث يشير إلى الصور من استعارات وتشبيهات تنتشر على جسد الديوان، أما الناحية الإيقاعية فيشير الناقد إلى ملمح نقدي فيه من الفطنة النقدية التي قد لا يتمتع بها إلا من يمتلك الأذن الموسيقية الصافية، إذ يشير الناقد إلى قصيدة (ليليات) التي تتكون من سبعة مقاطع يحمل كل مقطع اسم مقام من المقامات الغنائية المعروفة، كمقام (رست و بيات و حجاز وصبا...)، مشيراً إلى الاختلاف في الإيقاع واللغة والصورة والبنية والمشاعر والأحاسيس والسرد والكلام.... بين مقام وآخر.

إن دراسة الكبيسي للأخضر (في وداع السيدة الخضراء) جاء رمزاً وإشارة إلى الحياة والخير والنماء، وهي قراءة للغربة والاغتراب، للحزن والألم، للحاضر والغائب، إذ اجتهد الناقد في استثمار آليات مناهج نصية وسياقية في وقت واحد، وبحسب حاجة كل قضية يتناولها من القضايا الشعرية المتاحة في الديوان.

******** (د – 1) ********

يهتم الناقد د. محمد صابر عبيد في دراسته ((الكتابة بالجسد وصراع العلامات الشعرية))[1] بقراءة الشعر العراقي في حقبة التسعينات، تحديداً فترة الحصار الاقتصادي الذي فرض على العراق في تسعينات القرن الماضي، وتأثيره في حركة الشعر العراقي من سلبيات وايجابيات، مؤكداً على فكرة التوغل بالجسد.

يتساءل الناقد عن أهمية الشعر في ظل وضع اجتماعي واقتصادي يخيم عليه القهر والفقر والموت أينما تلفت، فضلاً عن طرحه مجموعة من الأسئلة عن دور الشعر وإن أمكن أن يكون مخلصاً في ظل هكذا وضع استثنائي كوضع الحصار

(1) مجلة عمان، ع 163 ، كانون الثاني، 2009، 32 – 37.

الاقتصادي. وهذه الأسئلة حصرها الناقد في سؤال الميراث وسؤال الحداثة، وسؤال الخاص وسؤال العام، وسؤال الخلاص وسؤال الهوية، متتبعاً لحركة الشعر العراقي في فترة الحصار الاقتصادي متناولاً أنواع الشعر الثلاثة، الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر.

بعد أن ربط الناقد بين حركة الشعر العراقي في فترة التسعينات والوضع الاجتماعي السائد في تلك الفترة متخذاً من آليات المنهج الاجتماعي واسطة لقراءة عامة لحركة الشعر في تلك الحقبة. لينتقل بعد ذلك إلى قراءة بنيوية للشعر العمودي في تلك الفترة من خلال عرضه لبعض النماذج الشعرية التي اعتمدت الشعر العمودي وسيلة للتعبير، ويرجع الناقد أسباب اللجوء إلى الشعر العمودي إلى سببين: **الأول**: السقوط في التقليد والاكتفاء بالوظيفة التعبوية مجردة من الوظيفة الفنية، وبهذا ينهض الشكل الشعري بنصف الوظيفة الشعرية....، أما **الثاني** فيتمثل في السعي إلى تفادي السقوط في التقليد الاشتغال على تطوير الأنموذج من الداخل.

يعالج الناقد البنية اللغوية في إحدى قصائد الشاعر عارف الساعدي من خلال التركيز على حركة الفعل النامي (آت) في الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة، التي جاءت بمثابة بنية استهلالية للقصيدة تدخل في صلب عمليات البناء الشعري، حيث انتقلت من رسم حدود المشهد العام الذي ينتمي إلى أنا الشاعر – أنا الشعر، لينتقل إلى الدال المادي في الظاهر الحسي في البيت الثاني (في مقلتي صوتي وفي شفتي.....)، ثم ينفتح في البيت الثالث على صورة الحلم المعنوي ليستكمل في البيت الرابع الصورة الدرامية التي انتهجها في الأبيات السابقة.

ينتقل الناقد إلى الصورة الثانية في القصيدة ذاتها بعد أن يقف عند بيت شعري بمثابة الاستراحة، في الصورة الثانية يتصاعد الإحساس بالمكان مع اشتغال بنية التكرار مع الفعل (آمنت)، ومع اكتمال الصورة الثانية يضعها الناقد في مقابل الصورة الأولى لتناظرها وتتفاعل معها. في الصورة الثالثة يستكمل المشهد العام للصورتين السابقتين.

لا يتوقف الناقد عند حدود البنية اللغوية للقصيدة، بل تعداها إلى البنية الإيقاعية التي تنوعت بين العمق الإيقاعي الذي ولدته القصيدة في البحر البسيط، أو في التجمعات الإيقاعية التي كونتها التكرارات المؤلفة للصورة الشعرية[1].

حاول الناقد من خلال هذه القراءة البنيوية تتبع حركة البنية اللغوية والإيقاعية كأنموذج ايجابي على شكل القصيدة العمودية في زمن الحصار.

عند قراءته لقصيدة التفعيلة يرى الناقد أن قصيدة التفعيلة ظلت تدور في فلك الأنموذج الشعري ذاته ولم تقدم جديداً و تطويراً لإمكاناته الفنية والأسلوبية، إلا في بعض النماذج الشعرية التي لا تمثل ظاهرة تستحق الوقوف عندها، فالأسلوب بقي كما هو وكأن جميع القصائد تمثل قصيدة واحدة بعد أن أنجزت هذه القصيدة مهمتها الحداثية ووفت بوعودها.

أما قصيدة النثر في فترة الحصار فقد نالت اهتماماً من قبل الناقد مؤكداً على مسالة مهمة بأن ليس كل ما كتب ونشر تحت مسمى (قصيدة النثر) يمت إلى قصيدة النثر بصلة، فيكاد يكون الكثير منه إما تقليدياً، أو تلفيقياً، أو استنساخاً، أو تلاعباً بالألفاظ، أو خواطر ساذجة، أو.....، فالناقد يدعو إلى قصيدة نثر تحمل سمات أصيلة لقصيدة النثر.

تميزت قصيدة النثر في فترة الحصار بالتنوع والتعدد على فضاء أوسع وأكثر دينامية في التعامل مع عناصر الفن الشعري.

ينتخب الناقد قصيدة للشاعر عبد الزهرة زكي تقوم على المحاورة بين النسق الجسدي في أنموذجه الحسي والنسق الروحي في أنموذجه المعنوي، بين المباشرة والرمز، بين السبب والنتيجة راصداً اللعبة الشعرية من خلال استلاله المفردات الاسمية وترتيبها بحسب مجيئها في القصيدة مكتشفاً أن هذه المفردات تتداخل عبر الفواصل اللغوية المؤلفة لنسيجها، لتقدم موازنة شعرية فيها من التوافق والانسجام بقدر ما فيها من التناقض والاختلاف.

(1) الكتابة بالجسد وصراع العلامات الشعرية / 34.

أما في قصيدة شاكر مجيد سيفو فيركز الناقد عند قراءته القصيدة على الداخل نصي، فالقصيدة عند قراءتها تحيل عملية القراءة عليها ولا تحيل على الخارج نصي، وهذا مما يعزز شعريتها ويقويها.

في قصيدة الشاعر سلمان داود محمد يشتغل الناقد على حركتي المتن والهامش، إذ يرى أن الشاعر يقدم سعياً شعرياً حثيثاً ودؤوباً لأسطرة المهمل وشعرنة المألوف في إطار قلب المعادلة الشعرية بين المتن الشعري والهامش، فيحرك فضول القارئ من خلال لغة مصحوبة بالصخب والضجيج والعنف...، فهو بهذه اللغة يجمع بين أشياء لا تجمع ولا تسوى ولا توصف، ويقدم أسئلة لا طائل من ورائها سوى إثارة الغبار الشعري الذي يثير فضول القارئ ويورطه للمشاركة في رسم خطوط وألوان الصورة الشعرية.

ويظل الناقد د. محمد صابر عبيد راصداً ومتتبعاً للصور الشعرية عند شعراء (قصيدة النثر) كلاً بحسب أسلوبه وقدرته على رسم الصورة الشعرية بما يتلاءم وعمق القضية.

في هذه الدراسة زاوج الناقد بين قراءة اجتماعية / ثقافية لوضع الحصار المفروض على العراق فترة التسعينات في العراق ومدى تأثير هذا الأمر في مجالات الإبداع عامة والشعر خاصة، يستقرئ نصوصاً شعرية تنوعت بين القصيدة العمودية، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر، وقد نالت قصيدة النثر اهتماماً اكبر عند الناقد، ذلك أن قصيدة النثر كانت من التطور والانفتاح على أجواء القصيدة أكثر من سابقتيها (القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة)، قصيدة التفعيلة التي لم تغادر شكلها السابق ولم تتطور عن أنموذج الرواد، بل بقي شعراؤها تحت قيد التقليد والجمود والتبعية للشكل الذي بدأت به.

في قراءته للقصيدة العمودية اتبع سبيل المنهج البنيوي، أما قصيدة التفعيلة فكان سبيله لقراءتها قراءة فنية شاملة للبحث عن أنموذج متطور تستوعب الحدث الهائل الذي اهتزت به جميع أركان الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية

والثقافية...، لكنه لم يعثر على ذلك الأنموذج الذي يستحق الوقوف عنده ظاهرة إبداعية.

أما قصيدة النثر فكانت قراءته لها قراءة تأويلية حاول خلالها الناقد الإحاطة بالصور الشعرية المتنوعة وتأويلها، فهو بهذه الباقة المنوعة من القراءات اتبع سبيل التكامل للوصول إلى قراءة نقدية شاملة.

لعلنا نلاحظ على الصعيد المنهجي أن ما يصطلح عليه بـ ((المنهج التكاملي)) هنا لا تخضع أدواته وآلياته لنظام منهجي معين، وربما كان هذا هو السبب في نشوء السجال حول طبيعة المنهج التكاملي ومستويات تطبيقه على الظواهر والنصوص الشعرية.

فللناقد الذي يتبنّى طروحات هذا المنهج الحرية الكاملة للتنقل بين أدوات المناهج المختلفة بحسب ما تمليه عليه رؤيته النقدية، وهو أمر يختلف فيه ناقد عن ناقد آخر، على النحو الذي ينقص من علميته ولا يخضع لقواعد وأسس يتفق عليها الجميع.

وقد وجدنا هنا أن ما يمكن وضعه في إطار المنهج التكاملي من دراسات نقد الشعر في مجلة عمان، لا يتحدد بنقاد تخصصوا في هذا المنهج حصراً، بل للنقاد أنفسهم الذين وجدوا لهم دراسات سابقة تنهج نهجاً بنيوياً مرة، وبحسب نظريات القراءة والتلقي مرة أخرى، على النحو الذي يدل على أن المنهج التكاملي في سياقه العام يطبقّه جلّ النقاد العرب المحدثين، من دون الاتفاق على وضع تطبيقاتهم تحت لافتة ((المنهج التكاملي))، لأن هذه التطبيقات والإجراءات النقدية متعددة ومتنوعة وتخضع لرؤية الناقد ومزاجه النقدي والظواهر والنصوص التي يختارها، مما يصعب الإحاطة به نظرياً وإخضاعه لقواعد وقوانين منهج ثابت يمكن القياس عليه نظرياً.

المنهج النفسي

مدخل

من المناهج النقدية التي اعتمدها النقاد في قراءاتهم للنصوص الشعرية – ضمن عينة البحث – المنهج النفسي، وإن لم يحتل مساحة واسعة من الدراسات النقدية، إننا وتماشياً مع النهج القائم ضمن البحث بأن ندرس مقالات مجموعة من النقاد على اختلاف المناهج النقدية التي اعتمدوها في دراساتهم، فإن بعض النقاد اعتمد منهجاً معيناً في دراسة أو دراستين فقط، وفقاً لما يحتاجه النص الأدبي من أدوات منهجية للقراءة.

يعد المنهج النفسي من المناهج السياقية (التقليدية) التي اعتمدها النقاد في وقت مبكر من القرن العشرين، وتعود فكرة قراءة النصوص الشعرية قراءة نفسية إلى علم النفس، الذي ظهر على يد العالم النفسي (فرويد) إذ وضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب، محاولاً وضع أسس لتفسير ظاهرة الإبداع الفني ((عن طريق فكرة التسامي النفسي لدى المبدع، فهذا الأخير يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية نحو إنتاج ما يشبع هذه الرغبة)) [1].

يرى فرويد أن للأحلام دوراً مهماً في تكوين الإنسان، إن المبدع تأتيه أحلام وخيالات معينة تترجم بشكلٍ أو بآخر على هيئة أثار أدبية ((وتتحدد عملية الكتابة بصفتها سلوكاً بأن الخلق الأدبي ليس سوى حالة خاصة قابلة للتحليل كغيرها من الحالات، وكل نص إبداعي هو نتيجة سببية نفسية ويحتوي على (ظاهر) و(مضمر)

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر... مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، د. سمير حجازي، دار التوفيق، دمشق – سوريا، بيروت – لبنان، ط1، 2004 / 65.

تماماً كالحلم، إنه انعكاس لنفسية الكاتب وانعكاس في الغالب لبواعث خافية على المبدع حينما ينتج نصه الأدبي، وإن إبراز المضمر في النص وإخراجه هو ما يحدده النقد النفسي)) [1].

تقوم نظرية فرويد على تقسيم النفس الإنسانية على ثلاثة جوانب مهمة هي: (الأنا، و الهو، و الأنا العليا)، ويلعب الأنا دور الوسيط بين اللاشعور والأنا العليا، على أساس أنه مكلف بتوازن الشخصية. أما الهو فيعد قطب الشخصية الكامنة في اللاشعور ويضم المكبوتات والنزوات اللاواعية، وهو مستودع الذكريات، وفي صراع دائم مع الأنا والأنا العليا. أما الأنا العليا فهو الضمير ويمثل دور الرقيب تجاه الأنا، وهو متأثر بالبيئة والثقافة والتربية بالنسبة للشخصية، ويلعب دوراً كبيراً في توازنها وسيرها على وفق النواميس العامة للمجتمع، وهو مركز ردود فعل الشعور بالذنب والمنع[2].

بناءً على قراءة نظرية فرويد وتطبيقها في مجال الأدب، بيد أن ((الأدب عبارة عن رموز لرغبات مكبوتة في اللاشعور، وأن هناك علاقات وطيدة بين هذه الرموز وبين العلاقات الجديدة التي يجب أن يلتفت إليها الناقد عند تفسيره الأدب من الوجهة النفسية)) [3].

لم يكن فرويد هو العالم النفسي الوحيد في هذا المجال، بل نجد عالماً آخر هو (ادلر)، وهو أحد تلاميذ فرويد، الذي تحدث عن (مركب النقص)، إذ أكد على الغرائز المسيطرة على الأنا، وعلى التنافس المتعدد الناشئ عن ذلك...، وحالات الشعور بالنقص عديدة فهي تقع إما لأسباب عضوية، أو وظيفية، أو تنجم عن تربية فاسدة، أو وضعية اجتماعية، أو تنشأ عن وضع عائلي غير مرغوب فيه... [4].

(1) المذاهب النقدية... دراسة وتطبيق / 132.
(2) المذاهب النقدية... دراسة وتطبيق / 132.
(3) قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد – الأردن، ط1، 1991 / 98.
(4) المذاهب النقدية.. دراسة وتطبيق / 136.

لقد عارض ادلر أستاذه فرويد، حيث رأى أن قانون الصراع والتغلب وإرادة القوة هو القانون الرئيس في حياة الفرد، ووضع ادلر حافزاً سمّاه (إثبات الذات) مقابل الدافع الجنسي (اللبيدو) عند فرويد، ووضع ادلر (إرادة القوة) التي تحدد السلوك وتحتمه بدلاً من مبدأ اللذة عند فرويد[1].

أما يونج صاحب نظرية اللاشعور الجمعي فيرى أن غريزة التغذية واللذات المرتبطة بها لها أثر أكبر من أثر الجنس، لذا قدم بدلاً من غريزة الجنس الفرويدية وغريزة التفوق والقوة مفهوم الغريزية الحيوية أو القوة الخالقة للحياة والمحافظة عليها[2].

أفاد النقاد العرب من نتائج التحليل النفسي بمختلف نظرياته وعلمائه، وتناولوا حياة العديد من الشعراء العرب القدامى والمحدثين منهم، وأخضعوهم لمبادئ وأسس التحليل النفسي، ولعل أكثر الشعراء الذين خضعوا لهذا النوع من الدراسات هم الشعراء المصابون بعاهات جسدية دائمة كالعمى والتشوهات الخلقية كبشار بن برد والمعري وبدر شاكر السياب... وغيرهم كثير.

لعل من أسباب اتجاه النقاد نحو التحليل النفسي، أن العمل الأدبي يمثل ((استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة من القوى النفسية، ونشاط ممثل للحياة النفسية. هذا من حيث المصدر. أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين. هذه الاستجابة التي هي مزيج من إيحاء العمل الفني، وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى)) [3].

(1) ينظر: المصدر نفسه / 137.
(2) ينظر: المصدر نفسه /138.
(3) النقد الأدبي... أصوله ومناهجه / 207.

عمل النقاد على الإفادة من مبادئ التحليل النفسي وذلك بطريقتين ((أولاً في البحث عن عملية الخلق والإبداع، ثانياً في الدراسة النفسية لأدباء بأعيانهم لتبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص نتاجهم الأدبي)) [1].

فالنقاد يخضعون العمل الأدبي لمبادئ وأسس التحليل النفسي للكشف عن شخصية المنشئ، من خلال تحليل النتاج الأدبي لأديب أو شاعر ما وجمع نتائج التحليل للكشف عن شخصية المنشئ ونفسيته وحالته الذهنية، ويتم ذلك لا عن طريق الأعمال الأدبية فقط، بل عن طريق قراءة ما تركه الأديب من مذكرات أو رسائل أو تصريحات، فالعمل الأدبي هنا وسيلة لبحث حياة المنشئ. أو دراسة شخصية المنشئ وما يعتريها من أمراض عصابية ونفسية، وعاهات جسدية، وأحداثٍ تتعلق بماضي الأديب أو طفولته وتأثيرها في نفسيته وانعكاسها على النتاج الأدبي، فالناقد هنا يتخذ من شخصية المنشئ سبيلاً للكشف عن العمل الأدبي.

فقد مكنت الدراسات الحديثة الدارس للأعمال الأدبية من استغلال أكثر من طريقة منهجية لقراءة الأعمال الأدبية، إذ استطاع من خلالها أن ((يحلل الأثر الأدبي ويستمد من التحليل استنتاجات حول نفسية صاحبه، أصبح يستطيع أن يتناول جميع نتاج الأديب ويستمد منه مستخلصات عامة حول حالته الذهنية يمكن تطبيقها في تفسير آثار بأعيانها. وأصبح في مقدور المرء أن يأخذ سيرة الأديب حسبما وضحتها الشواهد والأحداث الخارجية في حياته، والرسائل والوثائق الاعترافية الأخرى، ويبني من هذه جميعاً نظرية في شخصية الأديب – في أنواع الصراع، والإخفاق والتجارب الصادمة والأمراض العصبية أو أي شيء آخر - ويستغل هذه النظرية

(1) مناهج النقد الأدبي... بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتش، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 2007 / 523.

في الكشف عن كل أثر من آثاره الأدبية، أو قد يتردد الدارس منتقلاً بين السيرة والآثار الأدبية كاشفاً عن الأولى بالثانية والعكس.)) [1].

سار بعض النقاد على مبادئ المنهج النفسي، على الرغم من أنهم اعتمدوا المناهج الحديثة في دراساتهم - سابقة الذكر -، إلا أن النص الأدبي هو الذي يفرض على الناقد المنهج المناسب للقراءة النقدية التي تستمد أساسها من النص، الذي يسعى الناقد لتفسيره.

التطبيق:

سنتناول مجموعة من المقالات اعتمد كتابها آليات المنهج النفسي في قراءة النصوص الأدبية، وهذه المقالات هي:

1- الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، طراد الكبيسي[2].
2- رمزية الألوان في الشعر المأتمي، د. عبد السلام المساوي[3].
3- تثبيت الذكريات.... أو الأدب في مواجهة الزمن، د. عبد السلام المساوي[4].

******** (أ ب – 1) ********

يعتمد الناقد طراد الكبيسي في مقالته ((الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني)) [5] على المنهج النفسي في قراءته لشعر الشاعر اليمني عبد الله البردوني، إذ يرى أن المنهج النفسي المنهج الأنسب لدراسة شعر الشعراء المكفوفين.

يهتم الناقد بتشكيل الصور عند الشاعر البردوني الذي يرتبط بالألوان ارتباطاً وثيقاً، إذ يرى الناقد أن البردوني يشكل الصور تشكيل المبصرين العارفين بالألوان

(1) المصدر نفسه / 529 – 530.
(2) مجلة عمان، ع 55، كانون ثاني، 2000 / 28 – 31.
(3) مجلة عمان، ع 108، حزيران، 2004 / 34 – 38.
(4) مجلة عمان، ع 147، أيلول، 2007 / 10 – 15.
(5) مجلة عمان، ع 55، كانون ثاني، 2000 / 28 – 31.

واشتقاقاتها ومتعلقاتها، فهو يجيء بالمفردة وما يناسبها من ألفاظ تتعلق بها، كما في النار والوهج والشرار والاشتعال والدخان، فالألوان وتشكلها لا يتم عن طريق العين، بل يكون لديه عن طريق الأذن والإحساس بها من خلال تلك الذاكرة التي يحتفظ بها البردوني للألوان قبل العمى. كما تساعد اللغة العربية في تكوين تلك الصور بما تمتلك من قدرة على التجسيم والتصوير.

يضع الناقد مجموعة من النتائج التي يرى أنها ساعدت في تشكيل ملكة البردوني الشعرية، كالأصالة الداخلية في النفس وسمع السمع، أي سمع (البصيرة) ، والإحساس العالي بالأشياء، والقدرة على تمثل وهضم جميع المؤثرات الثقافية..... [1].

أما السمات الشعرية عند البردوني فيرى الناقد أن الشاعر متفاوت في طبقاته الصوتية بين قصيدة وأخرى، مبيناً مجموعة من السمات تطغى على شعره وتصب وترتبط جميعها بحالة الشاعر النفسية الناجمة عن حالة فقدان البصر عند الشاعر.

من الموضوعات التي أشار إليها الناقد، إذ احتلت مساحة واسعة من شعر البردوني (موضوع الموت)، حيث يشكل هاجساً ملازماً لشعره.

أما بلاغة الصورة عند البردوني فيقسمها الناقد على قسمين: الأول يتعلق بكثافة التشبيه في صوره. والثاني يتعلق بكثافة توظيف التراث في شعره، إذ يوظف الشخصيات التراثية والأدبية في شعره، مشيراً إلى أن ذلك التوظيف لم يكن اعتباطياً عند الشاعر، بل يوظف من خلال قصص تلك الشخصيات قضايا مهمة يود التعبير عنها، فضلاً عن هذين العنصرين أو الاتجاهين في شعر البردوني إلا أن الناقد يضيف عناصر أخرى تظهر في شعر البردوني كالحركة والموسيقى والصمت والإيحاء والصور المتناقضة المتضادة والسخرية.

إن تناول الناقد للصورة الشعرية في شعر البردوني واتجاهه نحو المنهج النفسي الذي يراه الأنسب في قراءة شعر الشعراء المكفوفين وأصحاب العاهات،جاء

(1) ينظر: الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني / 29.

مركزاً على مسألة بناء الصورة الشعرية عند الشاعر بما تحمله من صور لونية وبلاغية وتشبيهية، بما يحمله التشبيه من نظرة مبصرة للأشياء والألوان والربط بين المشبه والمشبه به، فجاءت قراءته عن كيفية صياغة هذه الصور من قبل شاعر مكفوف، وكيفية إحساسه بها وعلاقتها بنفسيته، وهو الذي يحتفظ في ذاكرته بعضاً من بقايا ذاكرة الألوان.

فقراءة الناقد قراءة نفسية لا يمكننا القول بأنها معمقة، ولكنها كانت قراءة جزئية عامة قرأ فيها شخصية الشاعر ونفسيته وتأثيرهما في عمله الشعري.

******** (أ ب – 2) *********

يبحث الناقد د. عبد السلام المساوي في مقالته ((تثبيت الذكريات.... أو الأدب في مواجهة الزمن)) [1]، تأثير الزمن في الأدب وكيف تعامل معه الشاعر العربي بالذات بعد أن تناول مجموعة من آراء الفلاسفة والكتاب كـ نيتشة وغاستون باشلار... ورؤيتهم للزمن. يرى الناقد أن الزمن مرهون بالمجهول، وأن الزمن له تأثير عميق في نفسية الإنسان، فالأنظار والترقب والخوف من ماضٍ أليم، أو مستقبل مجهول يخلق لدى الإنسان ردود فعل مختلفة.

والزمن لم يكن بعيداً عن الأدب، بل كان مؤثراً ومتأثراً، فهو في حكايات ألف ليلة وليلة - كما يرى الناقد – ينقسم على زمنين متضادين، زمن شهرزاد و زمن شهريار، زمن طويل تمطه شهرزاد بحكاياتها لتتمكن من إبعاد فعل القتل عنها أبعد فترة ممكنة. فالزمن عندها طويل ومحفوف بالمخاطر والتوجس من المصير المنتظر.

أما زمن شهريار فكان زمناً قصيراً وممتعاً وشافياً من المرض النفسي الذي كان مسيطراً عليه.

(1) مجلة عمان، ع 147، أيلول، 2007 / 10 – 15.

فإذا كان زمن شهرزاد المستقبل المجهول المليء بالخوف والقلق، فإن زمن مارسيل بروست هو الماضي الجميل الضائع، زمن الطفولة والسعادة والبراءة، هذا الزمن الذي يتحول إلى لحظة زمنية مليئة بالفرح.

يرى الناقد أن الزمن في العمل الأدبي يعد مفهوماً مكتمل الأبعاد عند المبدع كونه منشئاً له، ساعده في ذلك ما يملكه من مرجعيات جمالية وأسطورية وفلسفية وفنية.

للزمن حضوره في الشعر بشكل واسع، ويختار الناقد بعض النماذج الشعرية التي يشكل الزمن محور العمل الشعري فيها، ويتخذ الناقد من شعر الشاعرين أدونيس ومحمود درويش أنموذجاً لاستخدام الزمن في الشعر. فالزمن عند درويش متنوع، يموت الزمن عنده أحياناً ويفنى، كالجسد المعرض للموت والانقراض والتحلل، وهو ينقسم عنده على قسمين الأول يموت ويدفن، أما الزمن الثاني فهو الذي يتململ ناهضاً، رابطاً إياه بمغزى ديني، إذ يشير إلى قصة ولادة المسيح (عليه السلام) وهز جذع النخلة من السيدة مريم العذراء كما جاء في النص القرآني[1].

في موضع آخر يحيل الناقد على قصيدة (نوح الجديد)، التي يسعى فيها الشاعر إلى البحث عن زمن سرمدي، يحمل معه كل معاني التطهير عن الملذات وسجن الجسد الذي يمنع الروح من التحليق في عالم الخلود، فنظرته قريبة من النظرة الأورفية[2]، حيث يبدو الشاعر منشغلاً بزمن الأبدية لا الزمن التاريخي، الذي تتحكم فيه أغراض الواقع الفانية، فزمن أدونيس يبدأ عندما ينتهي زمن الجسد في نظرة مستمدة من أسطورة الموت والانبعاث (أسطورة الفينيق)، الفينيق الذي ينهض من رماده. هذه الأسطورة التي يربط الناقد بينها وبين قصائد الشاعر ، التي يكثر فيها من استخدامه لأسطورة الفينيق المحترق المنبعث من رماده بحادث وفاة

(1) سورة مريم، آية (23 – 25)
(2) ينظر: تثبيت الذكريات... أو الزمن في مواجهة الأدب / 13.

والـد الشاعر الذي التهمته النيران ليستقر في ذاكرة الشاعر ونفسيته ولم يفارقه، فجاء مجسداً في شعره باستلهامه أسطورة الفينيق.

إن الناقد في التفاتته الذكية وربطه بين الأسطورة وحادث وفاة والد الشاعر يفك رمزاً من رموز الشاعر الشعرية التي تركت أثرها الراسخ في ذاكرة الشاعر ونفسيته قاصداً أم غير قاصد، فجاء العمل الأدبي هنا مفتاحاً لشخصية الشاعر.

أما الزمن عند محمود درويش فهو مختلف عن زمن أدونيس الذي يتوق إلى زمن ما بعد موت الجسد، فزمن محمود درويش هو زمن يعد الحاضر ميتاً ويتوق إلى الزمن الماضي، حيث الحنين إلى الماضي، إلا أنه لا يتوسل بالأسطورة، بل يتخذ من مناجاة ومخاطبة الأم التي تفصلها المسافات عن ابنها المغترب وسيلة للعودة إلى الماضي الجميل، العودة إلى الطفولة، حيث كل شيء ممكن أن يحدث على وفق أمنيات الطفل وطموحاته، فمن الممكن أن يفنى زمن ويولد زمن آخر.

أفاد الناقد من تجربتين شعريتين تعاملتا مع مفهوم الزمن من منظورين مختلفين، التجربة الأولى رصد فيها الناقد حادثة عاشها الشاعر من خلال فقد والده محترقاً، مشيراً إلى أن هذه الحادثة لها الأثر الأكبر في استخدام الشاعر لأسطورة الفينيق الذي ينهض من رماده بعد احتراقه.

أما التجربة الثانية فهي تجربة شاعر يعيش مرغماً على الغربة والاغتراب، مما يشكل لديه هاجساً مستمراً للحنين إلى الطفولة الأولى، إلى الماضي بكل ما يحمله من براءة الطفولة والدفء العائلي الذي بات يفتقده الشاعر إثر استمرار الاحتلال لوطنه فلسطين.

******** (أ ب – 3) ********

تتبع د. المساوي مسيرة الألوان عند القبائل البدائية في مقالته ((رمزية الألوان في الشعر المأتمي))[1]، وكيفية تعاملها مع الألوان، مروراً بالفنانين والتشكيليين الذين يستخدمون الألوان كلاً حسب خياله ونظرته ومنهجه الفني الذي يعتمده. ويشير إلى

(1) مجلة عمان، ع 108، حزيران، 2004 / 34 – 38.

أن استخدام الألوان ومزجها أو مسخ الألوان الحقيقية للأشياء وإلحاقها بألوان لا علاقة بينهما في الأصل، لم يتم جزافاً أو اعتباطاً، ذلك ((أن التعبير الشعري بطبيعته يعد مجافياً للمألوف، وخالقاً لانحرافاتٍ لغوية في أفق توليده لمدلولات رمزية تستوجب أحياناً العودة إلى ذات الشاعر لإزالة تلك الانحرافات. لا سيما عندما تضطرب العلاقة بين اللون كصفة مسندة، وبين موصوفة كمسند إليه)) [1].

يعرض بعض مرجعيات الألوان في المنظور الإسلامي، ويورد مقابلة الألوان في منظور الصوفية، الذي يتوافق ورؤيتهم للحياة والموت.

إن للألوان دلالتها عند الشعراء، وارتباط الموت باللون له دلالته الخاصة به، فاللون الأسود يدل على الحداد، إلا أن الناقد بين ارتباط اللونين الأبيض والأسود بالموت، فحيناً يأتي الأبيض رمزاً لانتهاء الحياة الدنيا، كما في قصيدة (ضد من) للشاعر أمل دنقل. وأحياناً يأتي رمزاً للعالم الآخر، كما في قصيدة (جدارية) للشاعر محمود درويش التي يحكي فيها تجربته مع الموت في المستشفى.

ويتتبع دلالة الألوان عندما يكشف عن الدلالة الرمزية التي تحيل عليه الألوان، وكيفية طغيان اللون الأبيض على باقي ألوان العلم الفلسطيني، التي استعارها الشاعر عز الدين المناصرة في إحدى قصائده، ودلالة اللون الأبيض جاءت على مستويين: الأول: ذكر اللون الأبيض صراحة (بالأبيض... كفناه)، والثاني: في تكرار الفعل كفناه، وما يحيل عليه (الكفن) من دلالة على اللون الأبيض. ويحيل اللون الأخضر على الأمل والربيع، أما الأحمر فهو لون الدم فهو يرتبط بالموت ارتباطاً وثيقاً، إذ يمثل لون الدم ويرمز للتضحية والشجاعة، ويبقى الأسود مرتبطاً بالحداد.

لكن اللون الأسود عند أدونيس يخالف جميع الاستعمالات الشعرية إذ يخرجه من مدلوله المتداول إلى مدلول جديد يخالف فيه جميع التوقعات والاستعمالات السابقة، فأصبح اللون الأسود لونا مضيئاً يعطي دلالة الإشراق، خارجاً عن دلالته الأولى عند بعض الشعوب، أي الحزن والحداد إلى المدلول الأدونيسي ثم انتقل

(1) المصدر نفسه / 35.

إلـى مدلول ثالث بنى انسجامه في سياق الكلام الشعري ((لان الألوان تتحقق عادة في الصـورة علـى شـكل صـفات تمثـل رمـوزاً معينـة، يحـددها مسـار الفعـل الشـعري والفضاءات التي يبتكرها، زائداً السياقات التـي تفرضـها الحـال الشعرية علـى تركيبـة النص. وقد تقدمت الألـوان فـي الشعر العربـي الحديث – بوصـفها رمـوزاً – تقدماً متبايناً. فمـن النصـوص ما اكتفى بـدلالات الرمز البسيط، ومنهـا مـا اتصـل بـالجوهر محققاً انزياحات بعيدة عن الدلالة الأولى " المتوقعة "))[1].

بين الناقد علاقة الشعر بالرسم، وامتزاجها معاً ويورد بعض المقولات التي تربط بين الشعر والرسم [2].

تختلف دلالات ورمزية الألوان بحسب أدوات الشاعر واستعاراته، التي قد يصرح بها، وأحياناً أخرى تظهر بصورة غير مباشرة، أو تتوارى خلف بعض الألفاظ مثل (النار، والصحراء، والضباب، والجون، الحرباء، الكفن....). وفي ذلك كله بحث الناقد في تأثير تلك الألوان في نفسية الشاعر وارتباط تلك الألوان بحالات أو حوادث مرت في حياة الشاعر وتركت أثرها في شعره.

مما يلاحظ على تطبيقات المنهج النفسي في نقد الشعر عند نقاد مجلة عمان أنها لا تذهب في ممارساتها النقدية إلى الدرجة الكاملة في استخدام الأدوات والآليات المعروفة في هذا المنهج، بل تكتفي ببعض هذه الأدوات والآليات التي تستجيب للظاهرة التي ينتجها الناقد عند شاعر معين، أو مجموعة شعراء، وعلى هذا الأساس فإن المنهج النفسي لا يطبق كاملاً بل جزئياً، وهو ما يتفق مع الرؤية النقدية المعاصرة التي تجاوزت حدود التطبيقات الكاملة لآليات هذا المنهج، والتي اقتصرت على آليات محدودة تخدم الدرس النقدي ولا تغرقه في تفسيرات نفسية تضطهد النصوص أحياناً من أجل إقرار الفكرة النفسية.

(1) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة ، الرياض، ط 1، 2006 / 277 – 278.
(2) ينظر: رمزية الألوان في الشعر المأتمي /38.

ومما يلاحظ أيضاً في هذا السياق أن كل المناهج النقدية المعروفة تحفل في بعض الأحيان بإلماحات نقدية ذات طبيعة نفسية، إذ لا يستطيع الناقد – مهما كان – إغفال أهمية الجانب النفسي في معالجة النصوص، وذلك لأن عناصر البناء الشعري أساساً من لغة وصورة وإيقاع لا يمكن أن تنفصل في تكويناتها عن الأساس النفسي، الذي يسهم عميقاً في تشكيل بعض عناصرها على أشكال مختلفة.

المنهج الاجتماعي

مدخل:

اعتمد بعض النقاد في دراسة الأعمال الأدبية على وفق التتابع الزمني لصدورها، متخذين من التطور التاريخي سبيلاً لمتابعة التطور الفني للأعمال الأدبية، وهذا النهج سار عليه أصحاب المنهج التاريخي كهيجل وشبنكلر... وقد تأثر (هيبولت تين) بالمفهوم التاريخي الجمالي لهيجل، إلا أن التاريخ المقصود عند هيجل هو التاريخ الجدلي للفكر [1]، أما عند تين فالمقصود هو ((المجتمعات التي ينتج تتاليها من قوى مادية، ووضع الأثر الفني أو الأدبي في مجموعة يرتبط بها الأثر وتفسر هي الأثر. والمجموعة، هي إنتاج الفنان نفسه والجماعة الفنية التي ينتمي إليها، والمجتمع الذي أنتجها، وحينما نسعى إلى فهم أثر أدبي أو أديب أو مجموعة من الأدباء فلا بد أن نتصور بدقة الحالة الفكرية والأخلاقية العامة التي ينتسب إليها الأثر أو الأديب أو الأدباء، فهنا يكمن التفسير الأخير وهنا يكمن السبب الأولي الذي يحدد ما سواه)) [2].

يعد تين واضع الخطوط الأساسية لعلم اجتماع أدبي من خلال نظريته ثلاثية الأبعاد (الجنس والوسط واللحظة الزمنية).

يرتبط المنهج الاجتماعي بالمنهج التاريخي ارتباطاً وثيقاً، بل قد لا يكون من باب المبالغة القول أن المنهج الاجتماعي تناسل من رحم المنهج التاريخي، إلا أن

(1) ينظر: المذاهب النقدية... دراسة وتطبيق / 83.
(2) ينظر المصدر نفسه / 83.

((المنهج الاجتماعي يلفت الانتباه إلى الحياة الاجتماعية والنفسية التي يلتزم بها العمل الأدبي، بينما ينحاز التاريخي – إلى حد بعيد – إلى الزمن التاريخي والوسط والسياقات الثقافية العامة، ويحاول قراءة الأدب من خلالها)) [1].

تعد كتابات مدام دي ستيل أُولى المحاولات التي أشارت إلى دراسة الأدب من حيث علاقته بالمؤسسات الاجتماعية، ومن خلال محاولتها تأويل العلاقة بين الأدب والمجتمع، من وجهة نظر شخصية مثالية.

أما كارل ماركس فقد عد الأدب ((واقعة اجتماعية تاريخية نسبية، وأن الكاتب يعبر في أعماقه عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي)) [2].

يقوم الفكر الماركسي على مبدأ التناقض، إذ يرى الماركسيون أن التناقض في المادة هو باعث حركتها ونمائها، والتوازن في نظر الماركسية متناقض لا محالة، كما يقوم النقد الماركسي على فلسفة اجتماعية تدرس تحولات المجتمعات بدلاً من وصف حالتها السكونية[3].

ظهرت مجموعة من النظريات المهمة في النقد الاجتماعي من أهمها: (نظريتا الانعكاس والأيديولوجيا) و (نظرية لوكاتش)، وسنقصر الحديث عن نظريتي الانعكاس والأيديولوجيا لارتباطها بموضوع دراستنا.

نظريتا الانعكاس والأيديولوجيا

تعد نظرية الانعكاس أساس عمل الماركسيين، إذ ربطت بين الأدب والفن وأشكال المعرفة المستمدة من الواقع، ويرى أصحاب النظرية أن الأدب والفن انعكاس للواقع الموضوعي ومن ثَمَّ فهما وسيلة من وسائل المعرفة[4].

---

(1) مناهج نقد الرواية الأردنية (1980 – 2005)، د. المثنى مد الله العساسفة، أمانة عمان الكبرى، عمان – الأردن، ط 1، 2008، 102.
(2) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر / 86.
(3) ينظر: المذاهب النقدية.. دراسة وتطبيق / 169 – 170.
(4) ينظر: المصدر نفسه / 172.

أكدت هذه النظرية على علاقة المجتمع والتاريخ في حياة الأديب، وأنهما لا محالة ينعكسان على عمله، فالنظرية ((اهتمت بفكرة الحتمية الاجتماعية والتاريخية عوضاً عن فكرة الإلهام الشخصي للكاتب)) [1]، فالكاتب ابن مجتمعه وبيئته.

وعليه فالأدب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للبلد، موطن نشوء الأدب. وهذه الظروف متغيرة ومختلفة من بلد إلى آخر، مما يؤكد لنا أن قيم الأدب مختلفة ومتغيرة بحسب ظروف كل بلد، فهي قيم نسبية متغيرة وليست ثابتة مطلقة.

ضمت نظرية الانعكاس العديد من النقاد والمفكرين من أبرزهم (أنجلز وبيلنسكي)، الذي يرفض فكرة عزل الفن وجعله مستقلاً عن العلوم الأخرى وعن الحياة.

أما (ماوتسي تونغ) فيرى في نتاج الأديب والفنان انعكاساً لوقائع حياة الشعوب في عقول الأدباء والفنانين الثوريين. كما يعد (مكسيم غوركي) أول من أرسى دعائم الواقعية الاشتراكية.

لقد أرست نظرية الانعكاس البعد الواقعي للأدب والفن، والإيمان بمستقبل الشعوب والطبقة العاملة والالتزام بقضاياها وخدمة أهدافها [2].

ارتبطت نظرية الانعكاس بفكرة (الأيديولوجيا) وهي ((الالتزام بالتجارب الإنسانية فيما يتصل بالتطلعات التي تحتضن مشاعر أكبر عدد من بني الإنسان دون الانكماش في تجارب فردية تلتصق بالأنا)) [3].

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر / 100.
(2) ينظر: المصدر نفسه / 173.
(3) المذاهب النقدية.. دراسة وتطبيق / 174.

ومما يؤخذ على المنهج الاجتماعي ((دورانه في رتابة الصراع الطبقي والبناء التحتي والبناء الفوقي والتفسير المادي للتاريخ)) [1].

أخذ المنهج الاجتماعي اهتماماً واسعاً من قبل النقاد العرب خاصة في مجال الرواية، وذلك لقربها من حياة المجتمع وحياة الشعوب، ولأنها تتسع لتشمل طبقات اجتماعية مختلفة ونماذج إنسانية متنوعة ومختلفة في تجاربها.

أما في الشعر فقد اتجه بعض الشعراء إلى مبدأ الالتزام الثوري أو الالتزام في الشعر، ويعد شعر عبد الوهاب البياتي مثالاً واضحاً وبارزاً لمبدأ الالتزام في الشعر.

التطبيق:

1- الأعمال الشعرية لهادي دانيال، الموت من خلفي ومن أمامي، لكني..... مصطفى الكيلاني[2].

في دراستنا للمقالات المنشورة في مجلة عمان نجد أن الناقد مصطفى الكيلاني قد قرأ الأعمال الشعرية للشاعر السوري هادي دانيال مؤكداً على فكرة الالتزام والانتماء الأيديولوجي عند الشاعر هادي دانيال، وذلك في مقالته (الأعمال الشعرية لهادي دانيال، الموت من خلفي ومن أمامي، لكني.....).

حيث يتوقف الناقد مصطفى الكيلاني عند محطات مهمة في شعر هادي دانيال متتبعاً المسيرة الشعرية للشاعر، إذ يقسم دراسته على عنوانات فرعية محاولاً من خلالها الوقوف عند أهم سماته الشعرية وأساليبه الفنية عبر رصده لخاصية مهمة في شعره، وهي مسألة الالتزام الثوري والأيديولوجي، متخذاً من المنهج الاجتماعي سبيلاً لذلك.

---

(1) حول مناهج نقد الشعر العربي الحديث ، عبد الجبار داود البصري، مجلة الآداب، ع 11 – 12، تشرين الثاني –كانون الأول، س 36، بيروت، 1988 / 168.

(2) مجلة عمان، ع 135، أيلول، 2006 /12 - 16.

إن الشاعر هادي دانيال من خلال حديث الكيلاني عنه، شاعر ملتزم بقضايا وطنه وأبناء وطنه، فهو يمزج بين الالتزام والأسلوب الشعري، والإيحاء والتدلال، فهو ذلك الثوري المحنك، إذا أردنا أن نلتفت إلى القضايا التي يعالجها، وهو الشاعر المكتنز بفيض من الأساليب الشعرية المتوغلة في عمق الملفوظ الشعري، فهو يوازن بين القضايا التي يعالجها من دون الإخلال بالأسلوب الشعري.

يؤكد الناقد الكيلاني على الجانب الأيديولوجي عند الشاعر، متخذاً من نظريتي الانعكاس والأيديولوجيا أداته لقراءة أعمال الشاعر، فهو يؤكد على جوانب تتكرر في شعره ((كالالتزام الثوري ورغبة التمرد على كل مفهوم راكد أو قيمة جامدة ونداء الحرية بمختلف عباراته الجسدية والفكرية والروحية، الوجودية والسياسية والأيديولوجية))[1].

كما يشير إلى حالة التمرد والتسكع والتشرد والسفر المستمر للشاعر المطالب بحقوق الفقراء والعمال والكادحين، تلك الموضوعات التي يدعو إليها أصحاب الاتجاه الماركسي والسارتري.

ومع قلة الحيل والسبل عند الشاعر يشير الناقد إلى انكفاء الشاعر على نفسه والاكتفاء بالتغني بالألم والأمل، الأمل بالحرية والتخلص من الواقع المعيش، من الاضطهاد والظلم، ذلك الأمل المشوب بالحيرة المستبدة بشخصية الشاعر.

إن الناقد يستخلص من خلال قراءته للمسيرة الشعرية لهادي دانيال سيرة ذاتية للشاعر، فهو يتعرف ويطلع على تفاصيل مختلفة من شخصية الشاعر وحياته، تلك الحياة التي روضها لحمل قضايا الوطن والشعب، قضايا الفقراء والعمال والكادحين، حياة مليئة بالسفر والترحال المستمر، الذي ما انفك يعود بعد كل سفر إلى الرحم الأول (الوطن). وكأنه قد نذر نفسه للوطن وقضاياه، فالناقد يؤكد على مبدأ الالتزام عند الشاعر، فهو يتنقل بين كتابة الالتزام والالتزام بالكتابة، مشبهاً الشاعر ببعض

(1) الأعمال الشعرية لهادي دانيال... الموت من خلفي ومن أمامي.. لكني... / 13.

الشعراء الثوريين الذين ترددوا في شعر هادي دانيال كـ غارسيا لوركا وبابلو نيرودا من أصحاب الأدب الملتزم.

بين السفر وما يحمله من غربة قاسية والعودة إلى أحضان الوطن والاغتراب الأقسى من الغربة على النفس البشرية، يستمر الناقد بتتبع مسيرة الشاعر هادي دانيال الشعرية، ومع الثوري الذي ينشد الحرية التي تكاد أن تكون كالحلم أو السراب، ومع علامات القهر والاضطهاد، يقسم الناقد مراحل المسيرة الشعرية على أطوار، فالطور الأول يشمل فترة السبعينات، طور نشدان الحرية مع السفر الدائم والتنقل بين البلدان من دون التخلي عن فكر الالتزام، طور عميق الحزن لفراق الوطن.

تنفتح دائرة (الأيديولوجيا) عند الشاعر فتتسع من حلم الثورة (ثورة العمال) في حدود المكان الضيق الوطن (سوريا)، إلى حلم (الثورة العربية)، حيث تتسع دائرة المكانية لتنفتح من دائرة الوطنية إلى دائرة (القومية)، لتشمل حلم الأمة، إذ ينطلق الشاعر من سوريا إلى أرجاء الأمة خصوصاً (القدس) حيث تتوجه أنظار جميع الشعراء إليها.

مع هذه النظرة الأيديولوجية لا تضيق اللغة الشعرية للشاعر عند حدود النزعة الثورية، بل تتسع لغته الشعرية من خلال الغزارة في الأسلوب وكسر نواة التداول بأسلوب تفكيكي.

ينفتح الناقد على الطور الثالث عند الشاعر هادي دانيال، حيث تتسع دائرة القومية لتمتد إلى جميع صور الدمار والانتكاسات والحروب والمذابح في فلسطين ولبنان والتنقل والسفر بين سوريا وبلغاريا والعراق وتونس والجزائر و المغرب.....

تتنوع الكتابة عند الشاعر بين المعنى واللامعنى، بين العبث والجد، بين السخرية العابثة والارتباك النفسي، بين الغربة والاغتراب، ومعها تتسع دائرة التناصية حيث يستقدم الشاعر شخصيات ثورية كـ جيفارا و تغريد الشهيدة الفلسطينية، هنا يبدأ الطور الثالث للكتابة الشعرية عند هادي دانيال، إذ ((استعاد الحلم

الثوري بمحصل تاريخ الهزائم السابقة وبكتابة تناصية تستقدم إليها تفاصيل من التجربة الذاتية وتاريخ الأمة القديم والحادث بمتعدد الأساليب عند مطابقة الحالات والمواقف والتوغل في رمزية الإبطان والمراوحة بين وصف ظلال الواقع في ذهن الشاعر واختراق بعض من جزئيات الحياة اليومية)) [1].

يتوقف الناقد عند زاوية جديدة من حياة الشاعر تتعلق بحياته الخاصة،بالزوجة والابن مهند والسكن في تونس، فالابن مهند يمثل المستقبل، الأمل، الحلم، الحلم الذي يتمنى أن يتحقق فيه، الحلم الأكبر (حلم الثورة العربية)، حلم لا يفارقه القلق الماثل في الذات.

على الرغم من أن الناقد قد قسم أعمال الشاعر على أطوار ثلاثة، إلا أنه لا يقطع الصلة بين الأطوار الثلاثة، فجميعها يعود إلى السالف والحادث، الأصل والفرع، الثابت والمتغير، المتغير المستمر الذي لا يعرف استقراراً، فقضايا الوطن والأمة لا تستقر على حال.

ويبقى الاستسلام واليأس والفشل والهزيمة الطابع العام للأعمال الشعرية للشاعر لكن من دون التخلي عن العمل، إذ يرى الناقد أن موضوع الموت المتكررة في الأعمال الشعرية، تمثل وجهاً أخر للحياة والأمل والانبعاث، خاصة في القصائد الأخيرة من الأعمال الشعرية، إذ ((تندفع الكتابة الشعرية، في أخر قصائد هذه الأعمال الشعرية بأقصى الجهد نحو التخوم القصية لوعي الموت بغية الخروج من دوامة التجاذبات العنيفة الدامية بين مطابقة الحال والموقف وإيحاء الرمز عند السعي إلى مقاربة " مواطن " اللامعنى، وبين الدلالة الثورية ونزق الكتابة ذاتها الرافضة لأي مسبق كان أو يكون، فتنفتح الكتابة، إذن، على أفق جديد قادم للكتابة " بثورية " الكتابة ذاتها وتمردها على كل شيء تقريباً، وبمنظور وجودي أنشأه تراكم التجارب في حياة الذات الشاعرة وصقلته الهموم والهزائم والانكسارات....)) [2].

(1) الأعمال الشعرية لهادي دانيال، الموت من خلفي ومن أمامي، لكني... / 15.
(2) المصدر نفسه / 16.

مع كل ما تقدم ومع تنوع القراءة لأعمال الشاعر هادي دانيال يُبقي الناقد الكيلاني الباب مفتوحاً لقراءات أخرى متعددة للأعمال الشعرية وتبقى إمكانية الجزم بكفاية قراءة واحدة لهذه الأعمال، فإن ما فيها أعمق من أن تحيط بها قراءة واحدة لما تتضمنه هذه القراءة من ((اتساع مجال الكتابة التناصي واختلاف الذوات القارئة الضمنية الماثلة في قيعان نصوصها، وكأن هذه القصائد هي التي تنادي أنصارها للغور في أعماقها، فهي قصائد الثورة تارة، وقصائد الوطنية وحب سوريا تارة أخرى، وهي قصائد الانتماء القومي في المقام الأول، فضلاً عن كونها قصائد الذات الشاعرة بما يحمله من خصوصية وتفرد أعمق في التجربة)) [1].

إن هذه المقالة التي تعد الوحيدة التي اعتمد الناقد الكيلاني فيها المنهج الاجتماعي في قراءته لأعمال الشاعر هادي دانيال تناولت جوانب مهمة يسعى أصحاب المنهج الاجتماعي إلى قراءتها، وهي:

- مسألة الالتزام الثوري والأيديولوجي في الشعر من دون الإخلال بالأسلوب الفني الشعري، إذ نجد أن الناقد بين في مواضع كثيرة قدرة الشاعر على استخدام الإيحاء والمطابقة والرمز.
- **مبدأ الالتزام:** وازن بين مبدأ الالتزام بالكتابة وكتابة الالتزام.
- تركيز الاهتمام عند القراءة على الجانب الوطني ثم القومي ثم الشخصي.

ومن الجدير بالذكر هنا أن الناقد الكيلاني في تطبيقاته النقدية داخل الفضاء العام للمنهج الاجتماعي، لم ينضو تحت لواء هذا المنهج بأطروحاته السياقية التقليدية، إذ حاول أن يفتح على آليات المنهج الاجتماعي على رؤية نقدية فنية وجمالية، تسعى إلى الجمع بين اجتماعية الرؤية النقدية وفنيتها، وبذلك خرج من دائرة الانشغال الاجتماعي الصرف بالظاهرة الشعرية عند الشاعر، وانفتح على تأثير الحساسية الاجتماعية في الموقف الشعري وبنائيته وجماليته.

(1) المصدر نفسه / 16.

ويمكن أن نلاحظ في هذا السياق أن بعض ملامح وأنساق وإضاءات المنهج الاجتماعي تظهر على تطبيقات المناهج الأخرى على نحو أو آخر، مما يؤكد أيضاً أتساع فضاء النص الشعري ورحابته بحيث لا يمكن لمنهج نقدي واحد مقنن ومحدد أن يستوعبه، لذا يضطر الناقد أحياناً من أجل أن يستكمل رؤيته النقدية على نحو متكامل أن يفيد من آليات المنهج الاجتماعي أو النفسي، أو غيره وبحسب الحاجة الإجرائية التحليلية للظاهرة الشعرية أو النص الشعري التي لا يمكن أن تظهر جلية ومقنعة بشكلها الجمالي والفني المطلوب من دون ذلك.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- **الكتب**

- اتجاهات التأويل النقدي... من المكتوب إلى المكبوت، محمد عزام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب - وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
- الأدب والغرابة.. دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1983.
- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط 1، 1995.
- استراتيجيات القراءة.. التأصيل والإجراء النقدي، د. بسام قطوس، عالم الكتب، القاهرة، ط2، د.ت.
- استقبال النص عند العرب، د. محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1999.
- إشكالية التعبير الشعري... كفاءة التأويل – تجربة في القراءة الجمالية، د. محمد صابر عبيد، (طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية)، دمشق، ط 1، 2007.
- إشكالية التلقي والتأويل... دراسات في الشعر العربي الحديث، د. سامح الرواشدة، أمانة عمان، عمان – الأردن، ط 1، 2001.
- إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر.... البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، د. محمد خرماش، مطبعة آنفو - برانت، فاس – المغرب، ط 1، 2001.
- أطياف الوجه الواحد... دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1997.

- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط 1، 1986.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي – و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 1، 1991.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 2005.
- تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، د. محمد صابر عبيد، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ط 1، 2007.
- تحليل الخطاب الأدبي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 1988.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط 1، 1985.
- تحولات النص الشعري.. قراءة في نماذج من شعر التسعينات في سوريا، د. محمد صابر عبيد بمشاركة مجموعة من النقاد
- التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية -، د. عبد الله إبراهيم، دار الكتاب الجديد المتحدة – و دار أويا للنشر والتوزيع، د.ت.
- التناص بين النظرية والتطبيق – شعر البياتي أنموذجاً -، د. أحمد طعمة حلبي، الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة، دمشق، 2007.
- جدلية الخفاء والتجلي.. دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 1، 1979.
- جماليات الشعرية، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005.

- الخطاب النقدي حول السياب، د. جاسم حسين سلطان الخالدي، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2007.
- الخطاب النقدي عند أدونيس... قراءة الشعر أنموذجاً، د. عصام العسل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 2007.
- الخطيئة والتكفير... من البنيوية إلى التشريحية.. قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر – مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية - ، د. عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1985.
- دليل الناقد الأدبي... إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي – و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2000.
- سيمياء الخطاب الشعري – من التشكيل إلى التأويل – قراءات في (قصائد من بلاد النرجس)، إعداد وتقديم ومشاركة د. محمد صابر عبيد، مطبعة هاوار، إصدارات اتحاد الكتاب الكرد، دهوك – العراق، ط 1، 2009.
- الشعر والتلقي... دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 1، 1997.
- شعرية الكتب والأمكنة، د. محمد صابر عبيد، دار اليازوري للطباعة والنشر، عمان – الأردن، ط 1، 2005.
- شيفرة أدونيس الشعرية.. سيمياء الدال ولعبة المعنى، د. محمد صابر عبيد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، و منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009.
- الصوت الآخر.. الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1992.
- عتبات القول..دراسات في النقد ونظرية الأدب، د. حبيب بو هرور، تقديم د. الربعي بن سلامة، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط 1، 2009.

- عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد الملك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية، ط 1، 2009.
- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1993.
- علم الإشارة... السيميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، قدم له د. مازن الوعر، دار طلاس، دمشق – سورية، 1992.
- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 1، 1991.
- علي عقلة عرسان في عيون عراقية، إعداد وتقديم د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سورية، 2005.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
- العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- غريب الحديث للخطابي، محمد بن محمد إبراهيم الخطابي البستي أبو سليمان (ت 388 هـ)، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، د.ت.
- الفائق، محمود بن عمر الزمخشري (ت 538 هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان، ط 2، د.ت.
- فضاءات الشعرية " دراسة نقدية في شعر أمل دنقل "، د. سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، إربد – الأردن، ط 1، 1999.
- فعل القراءة.. نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة: د. حميد لحمداني – و د. الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1994.

- في الشعر الحديث والمعاصر، دار ورد الأردنية للنشر، ط 1، عمان، 2009، من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2006
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط 1، 1987.
- في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت – لبنان، ط 3، 1985.
- في نظرية التلقي، جان ستاروبنسكي – إيف شيفريل – دانييل هنري باجو، ترجمة غسان السيد، دار الغد، دمشق – سوريا، ط 1، 2000.
- في نظرية العنوان.. مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د. خالد حسين حسين، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق – سورية، 2007.
- القارئ الضمني... أنماط الاتصال في الرواية من بينيان إلى بيكيت، ولفكاتك آيزر، ترجمة: هناء خليف غني الدايني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2006.
- القصيدة العربية الحديثة.. بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية.. حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى.. جيل الرواد والستينات، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سورية، 2001.
- قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط 1، 1991.
- لذة النص، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سورية، ط 2، 2002.
- لسان العرب، العلامة محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (630 – 711 هـ)، طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من الأساتذة المتخصصين، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ، 2003م.

- اللسانيات والدلالة، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 2، 2007.
- مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان وبيروت، ط 2، 2007.
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آيار، 1997.
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر... مع قاموس المصطلحات الأدبية، د. سمير حجازي، دار التوفيق، دمشق – سورية، بيروت – لبنان، ط 1، 2004.
- المذاهب النقدية..دراسة وتطبيق، د. عمر محمد الطالب، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل – العراق، 1993.
- مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض، ط 1، 2006.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط 1، 1985.
- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى – أحمد الزيات – حامد عبد القادر – محمد النجار، تحقيق: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، الإسكندرية – مصر، د.ت.
- معرفة الآخر... مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم – سعيد الغانمي – عواد علي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 1، 1990.
- مناهج النقد الأدبي... بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتش، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 2007.
- من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2006

- من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، علي جعفر العلاق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2010.
- المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، عبد الله العروي – عبد الفتاح كيليطو، عبد القادر الفاسي الفهري، محمد عابد الجابري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 1، 1986.
- الموجة الصاخبة... شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
- النص الغائب... تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سورية، 2001.
- نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، د. حسن مصطفى سحلول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سورية، 2001.
- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.
- نظرية الاستقبال.. مقدمة نظرية، روبرت سي هولب، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية، ط 2، 2007.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998.
- نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1، 1999.
- نظرية التلقي.. مقدمة نظرية، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1994.
- نظرية النقد الأدبي الحديث، د. يوسف نور عوض، دار الأمين، القاهرة، ط 1، 1994.

- النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003.
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس – و د. محمد يوسف نجم، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
- نقد استجابة القارئ... من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم – وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.
- النقد الثقافي المقارن... منظور جدلي تفكيكي، عز الدين المناصرة، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 1، 2005.
- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، القاهرة، 1969.
- نقد النقد.. رواية تعلم، تزفيتان تودوروف، ترجمة: د. سامي سويدان، مراجعة: د. ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2، 1986.
- نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1994.
- يوسف مراد والمذهب التكاملي، إعداد وتقديم د. مراد وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

المجلات

- الأدب الصهيوني (ملف خاص)، مجموعة نقاد، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع 9، س 14، حزيران، 1979.
- استعمال الأسطورة عند محمود درويش، د. فاروق إبراهيم مغربي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 134، آب، 2006.
- الأعمال الشعرية لهادي دانيال.. الموت من خلفي ومن أمامي.. لكني...، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 135، أيلول، 2006.

- الأقنعة ودلالتها... دراسة في المجموعة الشعرية " جنائز معلقة " للشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي، د. مقداد رحيم، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 123، أيلول، 2005.
- أمين شنار.. من الرومانتيكية في البواكير إلى البحث عن الأسلوب، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 127، كانون الثاني، 2006.
- الانزياح الأسلوبي في ديوان شجر اصطفاه الطير، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 116، شباط، 2005.
- البحث عن الذات وتحولات المعنى... قراءة في تجربة الاغتراب في شعر عمر أبو سالم (1966 – 1999)، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 121، تموز، 2005.
- البحث عن فرس النوايا... قراءة لديوان (لا أكاد أرى) للشاعر ياسين عدنان، د. عبد السلام المسدي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 152، شباط، 2008.
- بلاغة التكثيف وشعرية الزهد اللغوي... قراءة في قصيدة (بداوة اللون) للشاعر علي الشرقاوي، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 155، أيار، 2008.
- تاريخ المسرح الأردني: ملامح وبيلوغرافيا للعروض (ملف خاص)، غنام غنام، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 79، كانون الثاني، 2002.
- تثبيت الذكريات.. أو الأدب في مواجهة الزمن، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 147، أيلول، 2007.
- تحرير الفاو ((ملف خاص))، مجموعة نقاد، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع 4، س24، نيسان، 1989.
- تحولات النص الثمانيني في الشعر المغربي، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 75، أيلول، 2001.

- تقنيات القصيدة في ((غزالة الصبا))، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 50، آب، 1999.
- تكوين الصورة.. الصورة في التكوين... قراءة في ديوان ((الآن تماماً)) لسميح فرج، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 147، أيلول، 2007.
- التناص في شعر محمد القيسي، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 120، حزيران، 2005.
- الحب تحت المطر.. قراءة في ديوان ((تعال نمطر)) للشاعرة فاتحة مرشيد، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 134، آب، 2006.
- حداثة جماعة مجلة ((شعر)) بين التأصيل العربي والمؤثر الغربي، أحسن مزدور، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 133، تموز، 2006.
- الحدس العارف... ((وصايا ماموث لم ينقرض)) للشاعر محمد السرغيني، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 154، نيسان، 2008.
- حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، د. عزيز محمد عدمان، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 37، ع 3، يناير – مارس، 2009.
- حول مناهج نقد الشعر العربي الحديث ، عبد الجبار داود البصري، مجلة الآداب، ع 11 – 12، تشرين الثاني – كانون الأول، س 36، بيروت، 1988.
- خطاب الحب في الشعر بين أنوثة الرجل وذكورة المرأة... مقاربة نقدية، د. هايل محمد الطالب، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 157، تموز، 2008.
- دلائل الزمن في شتاء عاطل، مقداد رحيم، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 115، كانون الثاني، 2005.

- الذات تبتكر آخرها.. قراءة في ((سرير لعزلة السنبلة)) للشاعر محمد الأشعري، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 161، تشرين الثاني، 2008.
- ((الذئب في العبارة)) ليوسف رزوقة.. تجريب الكتابة – كتابة الحرية، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 127، كانون الثاني، 2006.
- رمزية الألوان في الشعر المأتمي، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 108، حزيران، 2004.
- الرواية في الأردن: 1914 - 2001 (ملف خاص)، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 80، شباط، 2002.
- الرومانسية الجديدة في الشعر السوري... الجيل الجديد أنموذجاً، د. هايل محمد الطالب، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 155، أيار، 2008.
- السردية الغنائية في شعر حسب الشيخ جعفر، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 108 حزيران، 2004.
- ((سيد الوحشتين)) لـ " علي جعفر العلاق " الاندفاع بأقصى الجهد الكاتب إلى تخوم الرغبة والموت، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 132، حزيران، 2006.
- سيرة المكان الشعرية... حركية الذاكرة وعنف الزمن، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 162، كانون الأول، 2008.
- الشاعر ليث الصندوق: ((صراخ في ليل العالم))، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 81، آذار، 2002.
- " شجرة الحروف " لأديب كمال الدين: مغامرة التخوم القصية للحياة والموت أم لعبة ((المصائر المتقاطعة)) ؟، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 149، تشرين الثاني، 2007.

- الشعر في الأردن: الجذور والحداثة والتواصل (ملف خاص)، أحمد المصلح، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 78، كانون الأول، 2001.
- الشعر والحرب... مطالعة ظاهراتية، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 152، شباط، 2008.
- شعرية البياض.. في ديوان " أصدقاء يغادرون حنجرتي " للشاعر بو جمعة العوفي، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 102، كانون الأول، 2003.
- شعرية صوت الوجدان وتفجير طاقة الغناء في القصيدة، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 102، كانون الأول، 2003.
- شعرية المفارقة في القصيدة العربية القصيرة، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 159، أيلول، 2008.
- صوت الناقد الحديث... سؤال المنهج وديناميةالنص النقدي الخلاق، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 123، أيلول، 2005.
- الصورة الشعرية عند البردوني، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 55، كانون الثاني، 2000.
- العاشق والمعشوق في ((ألم المسيح ردائي)) ، د. مقداد رحيم، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 151، كانون الثاني، 2008.
- عتبات النص... ودم المعنى.. قراءة لديوان ((جراح دلمون)) للشاعر محمد بودويك، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 126، كانون الأول، 2005.
- العثور على جمر الروح.. الكتابة بمنظور علي جعفر العلاق بين حداثة التراث وتراث الحداثة، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 146، آب، 2007.

- عضوية البناء في القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 142، نيسان، 2007.
- ((فاكهة الصلصال)) لمراد العمدوني.. الكتابة الشعرية بين الامتلاء العارض للكينونة والفراغ الهائل، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 134، آب، 2006.
- فضاء التخييل الشعري.. مستوى التحويل ومنطق التأويل، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 63، أيلول، 2000.
- الفن التشكيلي المعاصر في الأردن (ملف خاص)، حسين دعسة، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 83، أيار، 2002.
- في البدء... كان النهر: تشكيلات شعرية... شعر حيدر محمود / قراءة، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 150، كانون الأول، 2007.
- في حضرة الغياب: تداعي الذاكرة وانفجارها، د. فاروق إبراهيم مغربي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 138، كانون الأول، 2006.
- في مفهومي القراءة والتأويل، محمد المتقن، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 33، ع 2، أكتوبر – ديسمبر، 2004.
- في وداع السيدة الخضراء، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 131، أيار، 2006.
- القصة القصيرة في الأردن: قراءة بانورامية (ملف خاص)، د. محمد عبيد الله، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 81، آذار، 2002.
- قصيدة الومضة عند جيل التسعينات في سوريا، د. هايل محمد الطالب، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 151، كانون الثاني، 2008.
- قوة المناهج (ملف خاص)، مجموعة نقاد، مجلة الأقلام، ع 5-6، س 32، مايس وحزيران، 1997.

- الكتابة بالجسد وصراع العلامات الشعرية، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 163، كانون الثاني، 2009.
- الكتابة بالحبر الأبيض.. قراءة في ((حبر أبيض)) للشاعر مروان حمدان، د. مقداد رحيم، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 126، كانون الأول، 2005.
- لغة للصحو.. لغة للغيم ! قراءة في الأعمال الشعرية للشاعر: علي جعفر العلاق، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 36، حزيران، 1998.
- ما بين الملل والأمل في " أيقونات توت العليق " لإلياس لحود، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 148، تشرين الأول، 2007.
- ما بين الموت والهلاك.. تداعيات الكتابة ورمزية الباب في " من وردة الكتابة إلى غابة الرماد " لحميد سعيد، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 129، آذار، 2006.
- مثل رذاذ الخريف.. قراءة لديوان " يد لا تسمعني " للشاعر نجيب خداري، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 121، تموز، 2005.
- مثل قصيدة حرة.. قراءة لديوان ((أي ذاكرة تكفيك ؟)) للشاعرة ثريا ماجدولين، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 156، حزيران، 2008.
- المجلات الثقافية العربية: الواقع والطموح.. مجلة " عمان " الأردنية نموذجاً، عبد المالك أشهبون، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 132، حزيران، 2006.
- مجلة ((شعر)) اللبنانية.. مدخل إلى دراسة تقويمية، سامي مهدي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع 9، س22، أيلول، 1987.

- محمد الماغوط... أمير من المطر وحاشية من الغبار (قراءة نقدية في ثالوث الصعلكة والفروسية والسخرية)، د. هايل محمد الطالب، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 164، شباط، 2009.
- محمود عبد الوهاب.. نصف قرن من القصة (ملف خاص)، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع 1، س 35، كانون الثاني – شباط، 2000.
- " مدونات هابيل بن هابيل " لسامي مهدي... كتابة الحياة والموت أو ما يتركه العبور من أثر، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 139، كانون الثاني، 2007.
- مرايا الجسد: تجليات اللسان الشعري الأنثوي، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 126، كانون الأول، 2005.
- " معاكسة لأوابد الضوء " صوفية حبلى وخروقات حانية، د. فاروق إبراهيم مغربي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 125، تشرين الثاني، 2005.
- مغامرة الأمكنة الشعرية، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 136، تشرين الأول، 2006.
- المغامرة الشعرية الحرة وديناميات التعبير، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 140، شباط، 2007.
- مغامرة الشكل وتشظي الكون الشعري، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 128، شباط، 2006.
- مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، د. محمد إقبال عروي، عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 37، ع 3، يناير – مارس، 2009.
- المناصرة.. تجربة في التلقي، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 118، نيسان، 2005.

- من النافذة الغربية إلى وصية النهر.. قراءة في تجربة أحمد المصلح الشعرية (1980 – 2000)، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 83، أيار، 2002.
- " مهمل تستدلون عليه بظلٍ " لعلاء عبد الهادي – الهذيان لوناً آخر لكتابة النص الشعري، مصطفى الكيلاني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 150، كانون الأول، 2007.
- الموت في شعر أحمد المجاطي، د. عبد السلام المجاطي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 128، شباط، 2006.
- موت النقطة.. قراءة في المجموعة الشعرية " النقطة " للشاعر العراقي أديب كمال الدين، د. مقداد رحيم، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 129، آذار، 2006.
- موجز تاريخ المسرح الأردني (1918 – 2000) ملامح وبيلوغرافيا للعروض، غنام غنام، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 79، كانون الثاني، 2002.
- نحو نظرية نقدية عربية (ملف خاص)، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع 6، س 35، تشرين الثاني – كانون الأول، 2000.
- نشيد أوروك قصائد في قصيدة، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 146، آب، 2007.
- النص والنص الموازي: قراءة في شعر خالد أبو خالد، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 156، حزيران، 2008.
- النقد الأدبي في الأردن من (1950 – 2000) قراءة موجزة (ملف خاص)، د. إبراهيم خليل، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 82، نيسان، 2002.
- نواح بابلي في ممالك ضائعة !، طراد الكبيسي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 65، تشرين الثاني، 2000.

- وقفة على عتبات ((باب اليمام))، د. فاروق إبراهيم مغربي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،ع 147، أيلول، 2007.
- الإنترنيت
- أنْ أقرأ نصاً روائياً، د. جهاد عطا نعيسة، ملحق الثورة الثقافي، 8/4/ 2008 م.
- فعل القراءة بين انتاج المعنى وجمالية التلقي، زهير الخويلدي،
- لمحة عن النقد العربي ومناهجه، جميل حمداوي،.file:\\ G saif \ news.htm
- مصطلحات أدبية: نظرية التلقي، شبكة النبأ المعلوماتية.
- هل " الآداب " مجلة بيروتية وقاهرية أيضاً ؟، رجاء النقاش، ندوة مجلة العربي حول دور المجلات الثقافية في الإصلاح الثقافي، الكويت.

الرسائل الجامعية

- الخطاب النقدي عند الدكتور عبد الله الغذامي، إبراهيم يونس محمود الحديدي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، إشراف د. مؤيد محمد صالح اليوزبكي، 2006.