الفصل الثالث

تقويل النصوص النقدية

الفصل الثالث

تقويل النصوص النقدية

فاضل ثامر و"المبنى الميتاسردي في الرواية"

تشتغل (ما بعد الحداثة) على قضايا عديدة في فرض أطروحاتها النظرية وإرسائها وهي تضع نهاية للوجودية وتقويض المركزية (الميتافيزيقية) والمظاهر الابستمولوجية الشائعة ويشكل (الميتا/ الماوراء) إحدى هذه القضايا في تجلية اهتماماتها لاسيما في الأدب والفن، فقد ارتبط مفهوم (ما وراء السرد) "بالبنى الشكلية في الكتابة الروائية أي الاهتمام الملحوظ جداً بالشكل أو بالتكنيك الروائي وذلك على حساب الحكاية ودلالتها، فما وراء السرد يعيد النظر بماهية الكتابة وإشكالية التمثيل الأدبي والتشخيص الواقعي عبر بيان الدوافع الكامنة وراء التأليف والكتابة ونظم صياغة المرويات وتتابعها ونظام ظهورها" لأن دوافع السرد الروائي أصبحت مستهلكة على حد تعبير الباحث حسن مجاد. وقد سمته (لندا هتيشون) بـ (ما وراء القص) وعرفته بأنه "السرد النرجسي الذي يتضمن تعليقا على سرده وهويته اللغوية" وميزته عن (ما وراء القص التاريخي) الذي عدته "أحد أنواع الرواية (المابعد حداثية) التي ترفض إسقاط المعتقدات والمعايير الحالية على الماضي، وتؤكد على خصوصية وفردية الحدث الماضي... [مشيرة] إلى إن الماضي كان موجوداً يوماً ما ولكن معرفتنا التاريخية عنه قد انتقلت لفظياً أو سيميائياً، إذ يشير ما وراء القص التاريخي إلى الحقيقة الكامنة في توظيف الاتفاقات المناصية للكتابة التاريخية من أجل تسجيل وتقويض سلطة المصادر وموضوعيتها والتفسيرات التاريخية"، فشيوع (ما وراء السرد) هو شيوع لظاهرة (المابعد) التي طالت جميع الأشكال التعبيرية والفنية كـ (السينما) و(المسرح) و (الفنون التشكيلية) لأن تجليات (ما بعد الحداثة) تتحقق في صورة عرقلة الخطاب وطرائق التمثيل وتقويضها، وعلى الرغم من أن مصطلح (ما وراء السرد) أو (ما وراء الرواية) يعد جديداً في صياغته التي ظهرت منذ السبعينيات على يد (وليم غراس) عام 1970 غير إن مظاهره وممارساته قديمة قدم الرواية ذاتها ولكن من غير مقصدية ذاتية أو رؤية واعية للمفهوم.

يعرف الناقد عباس عبد جاسم (ما وراء السرد) بأنه "هو السرد الذي يعمل دالاً على سرد آخر هذا السرد هو مدلول عليه" وقد جاء تيار (ما وراء السرد) كرد فعل لمظاهر "الإقصاء والإلغاء التي حلت بالمؤلف ولإبراز دوره في عملية الخلق الأدبي إذ سيكون المؤلف طرفاً في التأليف ويضع في روايته إرادته وتصوره ويترك فراغات للآخر" فالروائي يلج عالم الرواية متحدثاً عن آلياته السردية التي تدلنا على

كيفية نشوء القصة ونموها واكتمالها وفق برمجة دلالية واعية، وفي ذلك محاولة من الروائي (المؤلف) كسر الإطار التجنيسي للرواية بهدف خلخلة قواعد السرد المألوفة ونظم الكتابة وشرائط التلقي، "ويبقى على امتداد الرواية يفكر في صياغة المرويات الممكنة في التصنيف". وعليه فإن (ما وراء السرد) يتجلى في أكثر من تقنية وظهور المؤلف واحدة منها، فهناك التنوع الأسلوبي بين (أسلوب ما وراء الرواية) الذي ذكرناه والذي يظهر فيه "انشغال الرواية بموضوعها وشكلها لتكسر الحبكة القصصية بإدخال (المخطوط) والوثائق النصية [الأوراق، الرسائل، الدفتر، سجل المكالمات الهاتفية...الخ] في النص الروائي بظهور المؤلف أو غيره، و(أسلوب ما وراء القص في كتابة التاريخ) و(أسلوب ما وراء المسرح) أو ما يعرف (بالمسرح داخل المسرح).

لقد تنازعت المفهوم مصطلحات كثيرة جداً منها (رواية الوعي الذاتي أو الانعكاس الذاتي) و (الرواية داخل الرواية) و(ما وراء القص) و(التسارد) و(الانصراف السردي) و(الحكاية داخل الحكاية) و(ما وراء النص) و(رواية الضد) و(الرواية النرجسية) أو (السرد النرجسي) و(رواية التمثيل الذاتي) وعشرات غيرها، ولكن مصطلح (ما وراء السرد) رسخ نفسه مصطلحا منتخبا ومثله هيمن (ما وراء القص) و(الميتاسرد)، وكان لـ (ما وراء السرد) حضور في أدبنا العربي (إبداعا سردياً ونقداً)، فقد تمثل في الروايات العربية والعراقية بعد منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، وإن كان بلا مقصدية أو رؤية عميقة لتلك التقنية.

وليس غريباً أن نجد ناقداً عراقياً نابهاً ومثقفا مثل فاضل ثامر الذي عرف بحرصه الثقافي وثرائه المعرفي المتعدد ونقده المتتبع لما يصدر في الغرب تنظيراً وترجمة أن يتخذ من الاتجاه (الميتاسردي) في الرواية العربية مادة لكتابه (المبنى الميتاسردي في الرواية) الصادر عن (دار المدى) نهاية عام 2013، ومن تفحصنا للكتاب الفيناه عملاً إجرائياً بامتياز، إذ يغلب عليه الجانب الإجرائي الثر وهو أكثر ما يعوزنا في النقد العراقي والعربي، وفي واقع الأمر أن التطبيق هو الجانب الذي يبرز قدرة الناقد على الإبداع كون التنظير مادة متوافرة في متون الكتب والدراسات، فنلحظ على الكتاب إجراءاته التي غطت أكثر من خمسين عملاً روائياً عراقياً وعربياً وهو جهد طيب في المدونة النقدية العربية وإضافة نوعية في حقل (ما بعد حداثي) غير شائع، وعلى الرغم من أعطاء المؤلف تصوراً عن كيفية تأليف كتابه وإنه عمل على ملاحقة موضوعة (الميتاسرد) لأكثر من عشرين عاما، وأنه لم يخضعه لمنهج أكاديمي تنظيمي بقوله "لم ألزم بكتابة كتاب أكاديمي أو منهجي منضبط لتجليات الميتاسرد في الرواية العربية"، ونحن وإن تلمسنا له العذر في أن ولعه النقدي بالجديد وليبراليته الثقافية ومتابعاته الثرة، تشغله عن المنهجية التأليفية المنضبطة، فإننا بوصفنا أكاديميين نحاول سحب المؤلف إلى اشتغالاتنا الاكاديمية- وهو غير بعيد عنها- ونسائله ونحاوره فيما نراه برؤيتنا النقدية المتواضعة أمام ثرائه النقدي،

حرصاً منا في جعل كتابه- شاء أم ابى- مرجعاً للدراسات الأكاديمية- وهو كذلك- ينهل منه الباحثون وطلبة الدراسات العليا بما يسد حاجتهم العلمية.

ينطلق الناقد فاضل ثامر في تكوين دلالة مصطلح (الميتاسرد) من أفق المقاربة المعجمية "لتلمس تفسير يبدو فيه المصطلح خارج مدار معناه وهي مقاربة تضمر التضاد في سبيل تكوين المعنى الاصطلاحي، فثمة فرق بين مصطلح (السرد) و (ما وراء السرد) فرق يتجلى في العنصر العالق به وليس فرقاً في الرؤية، ويحدد فاضل ثامر مدى المشكل الدلالي للبادئة الاصطلاحية بقوله: والبادئة أو السابقة الأولية meta التي تتقدم بعض المصطلحات تثير اشكالات كثيرة في مجال النقد والسرديات". وشرع فاضل ثامر إلى الوقوف على ماهية المصطلحات المجاورة والمتعددة لـ (ما وراء السرد) وتصبح المقاربة الاجرائية شواهد وأمثلة دالة على المفاهيم النظرية، ومهما يكن من شيء فأن محاولة فاضل ثامر في تقريب المصطلح ومفاهيم (الميتا - سرد) للقارئ العربي تفصح عن مسعى جديد في الكتابة الروائية وتعيد النظر في مفهومي (الواقع) و (المتخيل).

نبدأ محاورتنا من العنوان، فالكتاب في أصل عنوانه على ما صرح به المؤلف هو (المبنى الميتاسردي في الرواية العربية)، ولا ندري لماذا غيره برفع مفردة (العربية) منه؟ مع أن الكتاب ينفتح على روايات عربية كثيرة فضلاً عن العراقية، كما أنه خرق العنوان بتناول بعض القصص القصيرة مثل (اهتمامات عراقية) لجمعة اللامي، مع أنه وضع تذييلاً في كتابه وخصصه للمجاميع القصصية القصيرة التي تشتغل على (الميتاسرد) وهي التفاته ذكية ومهمة من الناقد من أجل لملمة كل ما كتب في هذا الاتجاه الميتاسردي على المستويين الروائي والقصصي مع إن الشائع من هذا الاتجاه في الرواية فقط.

دأب الناقد في كل كتابه على أن يفرد عنوانا مستقلاً للحديث عن رواية واحدة ما عدا ثلاثة مواضع جمع فيها الحديث عن روايتين في عنوان واحد وهي (بصرياثا لمحمد خضير و المقامة البصرية/ لمهدي عيسى الصقر) و (أوتار القصب/ لمحسن جاسم الموسوي والسواد الاخضر الصافي/ لعباس عبد جاسم).

في وقفة تعريفية بالكتاب والمصطلح واشتغالات الناقد باتجاه ما بعد الحداثة ولاسيما اهتمامه بالميتاسرد منذ عقد التسعينات، جاء التمهيد مختصراً جداً وبأربع صفحات فقط بعنوان: (البنية الميتاسردية بوصفها نزعة ما بعد حداثية) قدم فيه إضاءة لبعض مفاهيم (الميتاسرد) مجترحاً مفهوماً بديلاً أسماه (المرجعية الذاتية)، فنحن نقترح على الناقد أن يكون ذلك التمهيد مقدمة لكتابه، ويجعل عنوان المبحث الذي يليه (الميتا سرد ونرجسية الكتابة السردية) تمهيداً يليق بالكتاب مادة وحجماً، لكي يخرجه من الدراسات الإجرائية لكونه مدخلاً تنظيرياً يستعرض فيه المصطلح وترجماته والمصطلحات المجاورة له وتمثلات (الميتاسرد) في الرواية العراقية والعربية حسب التسلسل التاريخي. والمقترح الذي قدمناه يفترض معالجة ما وقع فيه من خلخلة في التناول إذ بدأه الناقد باستعراض تمثلات (الميتاسرد) في الأدب

العراقي بدءاً من (سابع أيام الخلق) لعبد الخالق الركابي و(كراسة كانون) لمحمد خضير و(ظلال على النافذة) لغائب طعمة فرمان و(الخراب الجميل) لاحمد خلف وغيرهم، وصولاً إلى الأدب العربي مبتدئاً من محمد برادة في (لعبة النسيان) ومؤنس الرزاز في (اعترافات كاتم صوت) وغيرهم. ثم بانتقالة غير ممهدة يعود ثانية إلى مفهوم مصطلح (ما وراء السرد) أو (ما وراء الرواية) من بدايات ظهوره في الرواية العالمية الأمريكية والأوربية خلال ستينيات القرن الماضي، ومن ثم يعاود الحديث عن بدايات التوظيف الروائي العراقي مبتدئاً من جبرا إبراهيم جبرا في (صراخ في ليل طويل) نزولاً إلى غيره.

ما يثير الاستغراب أن المؤلف وهو يستعرض مفهوم الميتاسرد ومن اشتغل عليه من الغربين في عنوانه الذي اقترحناه تمهيداً للكتاب (الميتاسرد ونرجسية الكتابة السردية) أهمل تماماً من اشتغل عليه من العرب والعراقيين ولاسيما الناقد (عباس عبد جاسم) الذي كان رائداً في إصدار كتابه الموسوم بـ (ما وراء السرد ما وراء الرواية) الصادر عن دار الشؤون الثقافية 2005 وهو كتاب تنظيري فيه بعض الإجراءات النقدية النابهة واللافتة لبعض الروايات التي تمثلت المفهوم واشتغلت عليه، وكنا نأمل من الناقد فاضل ثامر إبداء الرأي بالكتاب ودقته في فهم الظاهرة وتمثلاتها ما دام قد استعرض مجمل الدارسين الغربيين.

انطلاقاً من رغبتنا الأكاديمية في تصنيف منهجي لعمله الكبير كنا نأمل لو أنه جمع الروايات التي تنضوي تحت ثيمة ميتاسردية واحدة ذات تقنية محددة بعنوان منفصل ثم تنضوي الروايات المعنية بتلك الثيمة تحته، تسهيلاً للدارسين وتنظيماً للعمل النقدي الذي يعد جديداً في حقله، مثلما فعل في مبحث (الهوية السردية للمدينة) مثلاً. كأن يفرد عنوانات مثل: (المخطوطة لعبة ميتاسردية) ويتناول الروايات التي تحمل تلك التقنية وتنضوي تحت تلك الثيمة بتفصيلاتها المتعددة: المخطوطة، الأوراق، الكتاب، الدفتر، السجل...الخ، أو (الميتاسرد والمدونة الصحفية) أو (الميتاسرد والسيرة الذاتية) وغير ذلك، علماً أنه تتوافر اكثر من رواية للثيمة الواحدة المدروسة في الكتاب.

كم تمنيت من الناقد فاضل ثامر لو ألقى بظلاله على التأليف الروائي النسوي وأفرد عنواناً خاصاً مثل (الميتاسرد لعبة نسوية) بإضاءة باهرة للابداع النسوي العراقي والعربي في هذا المجال تتيح للمتلقي رصدها بشكل منفصل ويميزها عن ابداع الرجل بدلاً من جعلها في أماكن متباعدة من كتابه وبشكل محدود، وبعداً للرتابة وبعثاً للطرافة كان باستطاعة الناقد أن يجعل الروائيين العرب تحت عنوان موحد ليتجلى لنا المقارنة بين الأدب العراقي والعربي.

يخرج القارئ للكتاب بفهم محدود للميتاسرد على أنه: "انفلات من القيود والأعراف الكتابية [السردية] عبر الإعلان عن العمل الكتابي بالتصريح به أو من خلال مخطوطة أو مدونة رقمية أو صحفية أو مذكرات ويوميات ورسائل" فهو بذلك يحجم القارئ ويجعله متلقياً سلبياً غلق عليه ميدان الميتاسرد بهذه التقانات المرصودة

مع أن توجهات ما بعد الحداثة جاءت لتخلق عالماً بلا حدود في هذا الشأن، فلو أن الناقد نشر جناحي ثقافته الممتلئة على كل تقانات الميتاسرد ومظاهره مع أن عيناته المدروسة وغيرها مما لم يدرسها تحتوي تلك التقانات، لجعل المتلقي يسوح في ميدان المعرفة الميتاسردية ناقداً واعياً لاجراءاتها ونود أن نشير إلى بعض تلك التقانات منها ما توافر في كتاب الناقد من غير أن يربطها بالميتاسرد ويجلي توظيفها فيه من مثل: (التناصية) التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالميتاسرد كونها أوسع وأشمل من التناص، حسب ما أشارت إليه سوزان أونجا وغيرها، فالنصوص الميتاسردية "تتضمن تلميحات تناصية واقتباسات من نصوص وخطابات أخرى" إذ توافر التناص بشكل كبير ولافت في كتابه من خلال ربطه للرواية المدروسة برواية أخرى لروائي سابق عربي أو أجنبي، وذلك يدل على ثقافة واسعة وشاملة للمؤلف لكن من غير أن يربط ذلك بالميتاسرد بشكل جلي أو يجعله من آلياته، والتناصية تقوم على ربط العمل باعمال اخرى "لأن النص والشخصيات المتضمنة تشير دائماً إلى نصوص أخرى لمؤلفين اخرين... إذ لا نص موجود بوصفه كلاً مستقلاً ومكتفياً بذاته عن النصوص الأخرى" والتناصية "تستبدل العلاقة المرتابة بين المؤلف والنص بالعلاقة بين (القارئ والنص) تلك التي تموضع المعنى النصي ضمن تاريخ الخطاب نفسه، ولا يمكن اعتبار العمل الادبي أصيلاً لأن أي نص هو جزء من خطابات سابقة".

تناول الناقد في مجمل إجراءاته النقدية (السرد الذاتي) بضمير المتكلم و(المونولوج) من غير أن يكشف عن الطريقة التي تفهم المتلقي كيفية الفصل بين التوظيف الميتاسردي لها وبين ما يدخل في السرد عامة. ومما يمكن عده آليات ميتاسردية لم يقف عليها مؤلف الكتاب (تنظيراً واجراء) مثل: التمثيل الذاتي، السخرية والتهكم، من الماضي، العصاب الذهني، اللغة الكنائية فضلاً عن أسلوب (ما وراء المسرح) في المتن الميتاسردي الروائي، الذي تناوله الناقد بابتسار شديد في تمهيده إذ جعله عملاً يخلو من وعي ذاتي ذي مقصدية ما بعد حداثية في روايتي (ظلال على النافذة) لغائب طعمة فرمان و(الخراب الجميل) لاحمد خلف غير أنه لم يربط رواية (حديقة حياة) للطفية الدليمي بهذا الاتجاه الذي فيه وعي ذاتي للاشتغال على ما وراء السرد.

لم يفض الناقد الاشتباك بشكل جلي العلاقة بين السيرة الذاتية الروائية أو الرواية السيرية واللعبة الميتاسردية وهو يتناول رواية (الحلم العظيم) لاحمد خلف، واشواق طائر الليل لمهدي عيسى الصقر، وغيرهما.

ومع أن الناقد اشتغل على التقنيات (الميتاسردية) غير التقليدية المتمثلة بتوريط المؤلف نفسه مع الشخصية الروائية ونبذ الحبكة التقليدية ورفض أن تصبح الحياة حقيقية وتدمير الميثاق الروائي في تحويل الحقيقة إلى مشتبه به بدرجة عالية لاسيما عند انتهاك المؤلف للمستوى السردي وبالاسم الصريح من خلال؛ الوثائق، والأوراق، والدفتر، والرسائل، والتحقيق الصحفي، وسجل الهاتف...الخ في إطار

حديثة أي المؤلف عن الآليات السردية أو الانظمة الروائية عن وعي وزيف أدبية العمل والانحراف عن الاسس السردية غير إن الناقد لم يقف جلياً عند (السيرة الذاتية لكتاب متخيلين) وعرض مناقشة (الاعمال الروائية لكتاب وردت اسماؤهم الصريحة) في متنهم الروائي، و(التعليق النصي/ التطفل بالتعليق على الكتابة) و(اعادة كتابة تمثل الماضي في الرواية وفي التاريخ) لأجل كشفه أمام الحاضر ومنعه من أن يكون حاسماً مع انه تحدث عن البعد الحاضر في النصوص الروائية بوصفها الوظيفة التي يمكن القارئ من أن يفهم العملية التي تمكنه من قراءة العالم بوصفه نصاً. ولم يشر إلى قضية مخاطبة القارئ مباشرة تجاوزاً للمروي له النصي ولهذا سموا الراوي بالراوي (الابعادي) أو يسمونه (التقريبي) في بعض الأحيان كونه يبعد الأول ويقرب القارئ.

مع علمنا بأن ما وراء السرد "فضاء يعمل على تأطير السرد ليكون البناء الروائي بناءً طبقياً تتعدد فيه المستويات السردية وتتداخل" نلاحظ على تحليلات الناقد استطراداته بعيداً عن (الميتاسرد) من مثل الوقوف على العنوانات ودلالاتها، والتعريف بالروائي واعماله السابقة وملخص عن سيرته الذاتية أحياناً كما فعل مع شاكر الانباري وفهد الاسدي وموسى كريدي وعبد الستار ناصر وجمعة اللامي واخرين، وحديثه عن (السرد الذاتي) و(السرد الموضوعي) والراوي العليم، وانشغالاته بالزمن السردي في استباقاته واسترجاعاته فإن لم تكن تلك من آليات (الميتاسرد) الجديدة فلماذا الوقوف عليها بهذا الاتساع الكبير الذي غطى اجزاءً وافرة من الكتاب تقريباً؟ ومن ذلك ما تناوله في عنوان (الهوية السردية للمدينة) إذ غاب الربط الواضح بين النصين الممثلين للثيمة في أثناء التحليل كأن يعمل مقارنة بينهما مثلاً وهما (بصريا ثا لمحمد خضير والمقامة البصرية لمهدي عيسى الصقر) إذ انتقل لتنظيرات عامة عن الزمن السردي وبناء الحبكة مع غياب الربط بين تلك التنظيرات السردية والنصين المختارين.

وكذلك فعل مع روايتي (تقاطع الازمنة) لمحمود الظاهر (أشواق طائر الليل) لمهدي عيسى الصقر فالأولى رواية فنتازية والأخرى رواية سيرة تشتركان في الحصول على مخطوط يقوم الراوي فيها بنشره، وفي النص الروائي لموسى كريدي (أصوات في المدينة) أعطى صورة عن التطور القصصي عند الروائي وقام بتحليل سردي لروايته واستطراده في ذلك من غير أن يوضح العلاقة مع الميتاسرد، وكان باستطاعته أن يقف على (الملامح الكنائية) فيها والتي تندرج ضمن آليات الميتاسرد ويقف عندها بجلاء لا أن يكون حديثه عنها غامضاً.

ومثل ذلك تناوله لرواية (دروز بلغراد) لربيع جابر من زاوية تاريخية جعلها بعنوان (التاريخ بوصفه حاضراً في الخطاب الروائي) عرض فيه لأحداث الرواية والحركة السردية ذات المنحى الخطي والأفقي من الماضي إلى الحاضر والتلاعب بالسرد والزمن التتابعي الحقيقي وتنوع أساليب السرد والمونولوج...الخ. ولم يكشف عن زاوية التناول الميتاسردي فيها، بمعنى كان عليه أن يوضح تقانات الميتاسرد

المتمثلة فيها، فنحن بذلك يمكن ان نعد تحليله للمونولوج والاستباقات والاسترجاعات ومستويات السرد والرواة من آليات السرد المتداولة. ففي رواية (اسمه الغرام) لعلوية صبح هناك استطرادات في التحليل السردي، ولكن اللافت استعماله لأول مرة (الزمن) بوصفه بنية ميتاسردية تقوم على المراوحة بين الماضي والحاضر الزمنية في الرواية الأخرى كونها لعبة ميتاسردية.

لم يتناول الناقد روايات عراقية مهمة ذات مبنى (ميتاسردي) يمتلك وعياً ذاتياً ولم يشر في مقدمته إلى سبب اهمالها أو عدم الإشارة إليها، منها: (حكايتي مع رأس مقطوع) و(بعل الغجرية) لتحسين كرمياني، و(ترنيمة امرأة.. شفق البحر) لسعد محمد رحيم، و(خسوف برهان الكتبي) للطفية الدليمي، (اسمها الصريح وارد فيها)، و(محنة فينوس) لاحمد خلف، و(اليوسفيون) لحسن كريم عاتي، و(غسق الكراكي) لسعد محمد رحيم و(مستعمرة المياه) لجاسم عاصي و(متاهة ادم) لبرهان شاوي، و(انزياح الحجاب بعد الغياب) لجاسم عاصي، و(حارس التبغ) لعلي بدر، و(حديقة حياة) للطفية الدليمي و(غرفة الفراغ) لمحمد مزيد و(خضر قد والعصر الزيتوني) لنصيف فلك و(الأسلاف في مكان ما) لسعد هادي و(يواقيت الارض) لميسلون هادي، و(قراءة في أوراق هاني بن عبد الرحمن الطائي) لهلال البياتي، و(عالم النساء الوحيدات) للطفية الدليمي.

غابت عن الفهرسة والعنوانات الداخلية عناوين الروايات المدروسة أو أسماء الروائيين، الأمر الذي يشكل عبئاً على القارئ الباحث، لأنه قد يكون بحاجة إلى متابعة روائي ما أو رواية بعينها مما يضطره إلى مراجعة الكتاب بأكمله تصفحاً للحصول على غايته. وبنزعة أحسبها – نرجسية- جعلته مكتفياً بذاته عن الآخرين حتى غابت في أغلب الدراسات النقدية – في الكتاب الإحالات والهوامش ولم نجد له إشارة لدراسة سابقة للروايات التي تناولها غيره وهو يشتغل عليها ولاسيما الروايات العربية.

ومما يلحظ على الناقد تضمينه نقداً (أيديولوجياً) كثيراً للنظام السابق بطريقة مبالغ فيها بوصفه نظاماً دكتاتورياً وشمولياً وتسلطياً قامعاً في معرض تحليله للروايات وهذا برأيي يحول التوجه النقدي الموضوعي إلى شخصية فكرية سياسية تظهر فيها (الايديولوجيا) بشكل لافت، وكأنه يتخذ من النصوص المدروسة أداة للإدانة مما يبعده – حاشاه- عن الحيادية النقدية أو الموضوعية التي يتسم بها، والمتجلية في كتاباته النقدية ودراساته المتعارف عليها.

بعد تقصينا القرائي للكتاب نلمس غياب تعليل نقدي لتبني الروائيين العراقيين بالأخص لهذا الاتجاه ما بعد الحداثي في زمن متقدم أي قبل بلورة المصطلح بعقدين من الزمان، فهل كانت تلك التقنية مجرد لعبة فنية جمالية أو تجريب سردي يختبئ وراءه مغزى آخر أو ظروف سياسية واجتماعية استدعت الكتابة على هذه الشاكلة؟

وأخيراً فكتاب (المبنى الميتاسردي في الرواية) ينم عن حس نقدي متقدم وثقافة معاصرة ثرة وشغف علمي بتطوير النقد الأدبي نحو آفاق (ما بعد حداثية) تنظيراً

واجراءً، بما ينفتح على المسيرة النقدية الكونية من غير أن يجر اذيال التقليد والقولبة الذهنية، فقد تمثل ذلك في إجراءاته المنفتحة على مختلف الاجيال من الروائيين العرب والعراقيين والقصاصين المحدثين، وللناقد فاضل ثامر الفضل في رصد ظاهرة التوجه (الميتاسردي) المبكر في نتاجات المبدعين ومتابعته الدقيقة لأعمالهم وتطورهم الروائي، بما يجعله قريباً منهم في نقوداته الحفية بهم وعنهم مما يعطي انطباعاً طيباً عن تطور تجربتهم الإبداعية في مجال السرد، أنه بحق مشروع لفتح افاق النظر النقدي العربي على تشكيل أنماطه الإبداعية، وإن كل ما طرحناه هو تساؤلات وملاحظات نابعة من إعجابنا بهذا العمل النقدي الجديد ورغبتنا في الافادة الكبيرة منه في مجال الدراسات الأكاديمية.

نقد المنهجيات الحديثة

إذا كان غير واحد من الدارسين يرى أنَّ تبنّي المنهجيات الحديثة في تحليل الخطاب الأدبي (ولا أقول الشعر) لم يكن أكثر من (موضة) سيطرت على الفكر النقدي العربي الذي بدا " منبهراً بالأنموذج الأوربي ومتحمساً له وكأنّه وجد ضالته" [1]، فإننا بالمقابل من ذلك نرى أنّ قسماً مما كُتبَ ويُكتبُ في نقد هذه المنهجيات وتطبيقاتها في اللغة العربية لايعدو هو الآخر أنْ يكون (موضة) ثانية استهوت قسماً آخر من الدارسين.

وعلى الرغم من إيماننا العميق بما يسوقه هؤلاء المنتقدون من أسباب دعتهم إلى تبنّي موقف الرفض والقطيعة لهذه المناهج؛ من قبيل أنّ للنص العربي خصوصيته التي تجعله " يتحسّس من قبول (القوالب) التي لاتنسجم مع حركته في واقع أدبي خاص وثقافة خاصة، وله عمق تاريخي، ونسق يمتلك إرثاً له دلالات خاصة" [2]، ومن قبيل أنّ هذه المناهج أو المنهجيات الحديثة ما زالت تطرح علامات استفهام كثيرة في مواطن نشأتها، وأنها رغم الخطوات الكبرى التي خطتها ليست أكثر من محاولات تضاف إلى ما سبقها، وينضاف إليها ما يليها [3]، فإننا لا نأتي بجديد عندما نقول إنّ هذا النقد لم يخلُ هو الآخر من إرباك ظاهر يُحاكي ما نجده في كتابات قسم ممن تبنّى هذه المناهج في مشروعه النقدي، ولاسيما في مراحل التبنّي الأولى (بداية عقد الثمانينيات).

إن الإلمام التام بالمنهجيات الحديثة في النقد، على امتدادها وتشعبها، دعوى تبرّأ منها أكثر النقاد، كما تبرّأ منها الدكتور عبد الكريم راضي جعفر في مقالهِ آنف الذكر [4]، غير أنّ باب القول وإبداء الرأي في هذه المنهجيات وفي الممارسة النقدية المرتبطة بها يبقى

---

(1) بين الذات والآخر، د. شكري عزيز الماضي، مجلة الموقف الثقافي، العدد التاسع، 1997م، 23. وينظر: المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، اهتزاز العقلنة، د. عبد الكريم راضي جعفر، 3.

(2) المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 3.

(3) ينظر: م. ن، 4.

(4) ينظر: المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 2.

مشرعاً، ونظنّ أنه سيبقى مشرعاً إلى وقت قد لايكون قريباً، ومن هذا المنطلق لا نجافي الصواب إذا قلنا إنها اشتملت على آراء قيمة لكاتبها صاحب الخبرة الطويلة، كشاعر، وناقد، وأكاديمي. جميل من الدكتور اعترافه منذ البدء بـ"صعوبة المقروء تلقياً نظرياً وإجراءات تطبيقية" [1]، فجميل منه أيضاً التأشير الموثّق بالنصوص لمظاهر الإرباك الذي رافق هذه المناهج منذ ظهورها في الغرب- فرنسا على وجه التحديد – وحتى نقلها أو (استيرادها) إلى اللغة العربية، ثم تبنيها من عدد من النقاد في كتاباتهم، لقد كان الدكتور بارعاً في اقتباس النصوص وعرضها ونقدها بأسلوب جميل واضح لا لبس فيه. كما كان بارعاً في حديثه عن خصوصية الكتابة الشعرية، وما تشيره هذه الخصوصية من مشكلٍ عندما نخضع نصاً شعرياً معيناً لمنهج نقدي، سواء أكان هذا المنهج نصياً أم سياقياً. كثيرة هي الملاحظات التي تحسب للدكتور في مقاله آنف الذكر، ولو حاولنا استقصاءها كلها لأطلنا، وهي -على أية حال- ظاهرة لكل من يعالج هذه المقالة بقراءة واعية، ولكننا على الرغم من كل ما تقدم نسجّل على هذا الجهد النقدي المتميّز ما يلي من الملاحظات:

1 – **الشاعر ناقداً:**

إنّ من يقرأ المقال لا تخفى عليه حقيقة ظاهرة، وهي أنّه – أي المقال – كُتبَ بروح الشاعر – الناقد، لا بروح الناقد – الشاعر، والفرق واضح بين الحالين. لقد بدا الدكتور في كثير من المواضع أكثر إخلاصاً لمشروعه الشعري (أو لفهمه الخاص للشعر)، وقد انتهى إلى نتيجة مفادها أنّ " الشعر – الشعر وحده- بلا منهج، وأكبر من المنهج، حيث لا تضغط (عقلنة)، ولا تسرح نزعة ذاتوية مفلتة" [2]، ومن منّا لايشارك الدكتور رأيه هذا ؟ فالشعر كما هو معروف -الآن على الأقل- لا منهج له، والشاعر حرٌّ في اختيار أدواته، وتوظيف لغته، وللشعراء في ذلك مذاهب شتى؛ ولكن أينسحب هذا القول على نقد الشعر أم أنّه -أي النقد- كالشعر يجب أنْ يكون بلا منهج؟ إنّنا نلمس فيما كتبه الدكتور دعوة إلى رفض المنهجيات الحديثة في نقد الشعر (وإن لم يُصرح بذلك)، لا لكون هذه المنهجيات لم تستوعب التجربة الشعرية في كل جوانبها كما هو معروف، بل لكونها سارت في طريق (عقلنة) الشعر، وهذا ما يرفضه الدكتور رفضاً قاطعاً، ونرى أنّ في هذا شيئاً من اللبس؛ لأنَّ (عقلنة) النقد لاتعني بأي حال من الأحوال (عقلنة الشعر)، وحسبنا أنْ نورد هذا النص من كتاب بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، وهو الكتاب الذي اقتبس منه كاتب المقال في أكثر من موضع، يقول كوهن: "إنّ اعتبار الشعر واقعة، كغيرها من الوقائع، قابلة للملاحظة علمياً وبالتحديد كميّاً يؤدي ضرورة إلى صدم الإحساس العام... ولكن يجب أنْ نفضح مرة أخرى الخلط المتجدد على الدوام بين

---

(1) م. ن، 2.

(2) المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 21-22.

الملاحظة والواقعة الملاحظة. فالشعر يعارض العلم كواقعة غير أنّ هذه المعارضة لاتمس في شيء المنهج المتبنّى للملاحظة" [1].

2 – **البنيوية ومناهج الحداثة:**

يحاول الدكتور في مقاله أنْ يختزل مناهج الحداثة في البنيوية، متجاهلاً بصورة أو بأخرى، بقية المناهج النصية التي انبثقت منها أو تمرّدت عليها. وقد يكون هذا الأمر مقبولاً لو أنّ المقال المذكور كُتبَ في ثمانينيات القرن العشرين، على سبيل المثال؛ لأننا نعرف أنّ البنيوية أصبحت وقت كتابة الدكتور لمقالته (عام 1997م) جزءاً من التاريخ. ولعل الأغرب من ذلك أننا نراه يشير في خاتمة مقاله – وكأنّه يتنبّأ – إلى أنّ الحياة كفيلة بأنْ تطلق الأيام القادمة تسمية (البنيوية التقليدية) أو المنهجيات القديمة [2]!!

3 – **منهج البحث (الإحالات):**

يقول الدكتور عبد الكريم في مقالٍ منشور في مجلة الأقلام: " لايمكن أنْ أكون كاتباً صحفياً – كما يفعل كثيرون – يُغيرون (كذا) على أفكار من دون إشارة إلى مصدرها حتى يظن القارئ أنها من بنات أفكارهم... ثم أنّ الأمانة العلمية تقتضي ذلك من باحث... ما زال يتعلّم ويُعلّم في آن واحد"[3] وهذا كلام جميل ومسؤول يكشف عن مدى حرص الباحث على الأمانة في النقل والاقتباس -وهو أمر نُقرُّ بهِ للدكتور – ولكننا في الوقت نفسه نبدي استغرابنا الشديد عندما نقرأ في الصفحة (9) والصفحة (10) من مقالة الدكتور، حيث نجد نصاً طويلاً مؤلفاً من فقرتين تبدأ الأولى بـ" ولعل أفضل ردّ..." [4] وتبدأ الثانية بـ"ويمكن النظر إلى موضوعة..." [5]، ومع أنّ الفقرة الأولى منقولة بالنص من كتاب (معرفة الآخر) للباحث عبد الله إبراهيم وزميليه[6].

---

(1) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، 24.

(2) ينظر: المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 22.

(3) نظرية الشعر عند نازك الملائكة، اضطراب التلقي أم اضطراب التوصيل، د.عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الأقلام، العدد الخامس، السنة الخامسة والثلاثون، أيلول 2000م، 111-112.

(4) المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 10-11.

(5) م. ن، 11.

(6) ينظر: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج الحديثة، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، 67، ومن الجدير بالذكر أن الفقرة الأولى المذكورة تضمنت في المرجع الذي نقلت منه نصاً منقولاً من الصفحة (58) من كتاب الدكتور فؤاد زكريا (الجذور الفلسفية للبنائية) كما أشار إلى ذلك المرجع المذكور في هامش الصفحة !!.

أما الفقرة الثانية فتكاد تكون نصاً حرفياً منقولاً من الصفحة (64) من الكتاب نفسه، وقد أشار الدكتور في هامشها إلى المرجع المذكور بعبارة: (ينظر)...، فهّلا فعل مثل هذا في الفقرة التي سبقت، حتى لايظن القاري ظن سوءٍ، وهو – أي الدكتور – يربأ بنفسه عنه لسعة علمه.

مفهوم الأسلوبية الجمالية في مشروع سمير الشيخ النقدي

يُعد الناقد سمير الشيخ من الناشطين في مجال النقد والإبداع الشعري وهو حاصل على الماجستير في (الأسلوبية الأدبية)، وله باعٌ طويل في الترجمة الأدبية واللغوية، وشارك في مؤتمرات علمية في مجال اللسانيات، وله دراسات مهمة في الثقافة والترجمة والخطاب النقدي، كما صدر له كتاب باللغة الإنكليزية في لندن عام 2012 بعنوان (الوردة الزرقاء عند الغسق) فضلاً عن دراسات أخرى بالعربية منها (الزنبقة الصوفية في جادة النقد) و(الغاب، دراسة أسلوبية في الشعر العربي الحديث) عام 2012، وسنتناول جميع كتبه في دراسة أخرى إن شاء الله، ولكن حديثي سينصب هنا على جهده الكبير في دراسته المهمة الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 2011 والموسومة بـ(تحولات زهرة العباد) التي تُعد إكمالاً لمشروعه في مجال (الأسلوبية الجمالية) وربطها بشعرية النقد الثقافي أو ما يسمى بـ(بوطيقيا النقد الثقافي) التي تبناها الناقد الأمريكي (غرين بلات)، ولعلّ الناقد سمير الشيخ من الرواد الذين تعاملوا مع هذا الاتجاه في لغته الأصلية بعيداً عن الترجمات المشوهة والمراجع الوسيطة، وسنعرض لمشروعه مفصلاً كما ورد في كتابه أعلاه، ونأمل أن نفي الناقد سمير الشيخ حقه في الحضور النقدي.

لم تخرج اللسانيات عما وضعه ارسطو من أسس تحكم اللغة وبنيت اللغة اللاتينية في أوروبا على هذه الأسس، ولم تخرج الدراسات اللسانية عن هذا الأطار إلا في نهاية القرن الثامن عشر وآتت أكلها في القرن العشرين وهناك بعض الاضافات التي وضعتها مدرسة (بورياِل) قبل ذلك، وقام السير وليم جونز باكتشاف صلة اللغة السنسكريتية (لغة الهند القديمة) باللغات الأوربية فكانت نقطة تحول في الدرس المقارن والدراسة التاريخية لكشف الصلات بين اللغات.

وأمتد هذا الاتجاه التاريخي فوسم الدرس اللساني في أوروبا حتى مطلع القرن العشرين وتحديداً مع محاضرات دي سوسير العام 1916 الذي أحدث انقلاباً في الدرس اللساني وابتعد به عن المسار التاريخي المقارن إلى الدراسة الوصفية القائمة على أن اللغة مجموعة اشارات أو منظومة علامات وبموازاة ذلك كانت هناك دراسات وصفية من نوع آخر قام بها (سابير) ومجموعة من اللغويين غير أن المنهج السوسييري كتب له الانتشار وتبنته مدارس عديدة أهمها الشكلانية الروسية التي غزت اوروبا الشرقية بجهود مؤسسيها من امثال (ياكوبسن) و(ترونز كوي) وبالمقابل كانت هناك مدارس المانية اغنت البحث اللغوي وسارت بمسارات متوازية مع الوصفية السوسيرية ووصفية الانثروبولوجي فاختطت لنفسها خطاً جديداً متمثلاً

بشتاينهال وغيره ثم كان التغيير الذي حدث أواسط القرن العشرين والمتمثل بالنظرية التوليدية (التحويلية) التي قدمها (شومسكي) فضلاً عن ظهور مقارب للسانيات النص كانت بوادره قد ظهرت في ستينيات القرن الماضي.

إن الإسلوبية بوصفها منهجاً نقدياً أنبثق من اللسانيات لم تخرج عن الأطر التي رسمتها المدارس اللسانية الحديثة ولعل مجمل المناهج النصية كذلك، فقبل تلك المدارس اللسانية كانت الاسلوبية تعني في الدرس الالسني الاوروبي (البلاغة) بقوانينها وقواعدها الصارمة ثم تحولت بأثر ذلك المدارس اللسانية إلى دراسة اسلوب الكاتب ذاته حتى عرف بوفون الاسلوب بأنه هو الإنسان نفسه، ثم بدأ التطور الكبير بأثر أفكار (دي سوسير) التي تلقفها تلميذه (شارل بالي) صاحب الاسلوبية التعبيرية التي عدها تعبيراً وجدانياً وطبق اسلوبيته على الخطاب العادي المنطوق والمكتوب ولم يهتم بالخطابات الادبية وحاول أن يعرف مستويات التعبير من خلال الآثار الوجدانية للمتكلم وجعل لها قاعدة تقوم على الآثار الطبيعية والاستدعائية.

ومن بعده جاءت جماعة من الباحثين وطوروا اسلوبية (بالي) وشملوا فيها الخطاب الأدبي الابداعي، ودرسوا أيضاً الآثار الطبيعية التي يحتويها هذا النوع من الخطاب فضلاً عن دواعي استدعائه وسميت بالأسلوبية (الأدبية) ولم يقصروا الدراسة الاسلوبية- كما فعل بالي- على اللغة العادية بموازاة ذلك ظهرت اسلوبية من جديد متأثرة بأفكار برغسون وفوسلر المثالية قدمها (ليوسبتزر) الذي جعل العمل الأدبي مركزاً للدراسة وأن على الدارس أن يغور داخل العمل حتى يستطيع أن يرى كل أطرافه وشبه العمل بالمجموعة الشمسية، فالشمس مركز والأقمار تدور حولها ومن خلال هذا المركز يمكننا معرفة المتغيرات الاسلوبية ومن خلال تطبيقات سبتزر تبين أنه يأخذ متغيراً أسلوبياً ويميز النص الأدبي من حوله وهو ما حاول تطبيقه على قصيدتين لفكتور هيجو وأخذ من خلالها تفسير النص عن طريق هذه السمة الاسلوبية التي وسمت النص.

ثم قامت أسلوبيات ظهرت متأثرة بالبنيوية وبالشكلانية فكانت الأخيرة التي قدمها رومان ياكوبسن وسميت بالاسلوبية الوظيفية وقامت على ما قدمه ياكوبسن في نظرته إلى اللغة على أنها أداة أتصال فتعامل معها على أساس وجود مرسل ومرسل إليه ورسالة وبينهما وسط ناقل ومرجع ورمز. أما الأسلوبية البنيوية والتي مثلها (ميشال ريفاتير) واعتمد فيها على التفسير البنيوي للغة وهي مجموعة من الاشارات تحكمها علاقات وجعل رفاتير موضوع الدراسة الاسلوبية النص وحده، وبحث عن العلاقات الثنائية داخل النص وما قد يتسم النص به من هذه الثنائيات، ولم يعن بالمرجعية أو بالمؤلف وحاول فك رموز النص من داخل النص نفسه ومن ثم إيجاد السمات الاسلوبية الخاصة به.

ولا يقتصر الحديث عن هذه التطورات التي رافقت التطور الحاصل في البحث اللساني على ما ذكرنا فهناك (اسلوبية صوتية) رائدها (ترونزكوي) الذي عني بدراسة الأصوات دراسة وصفية تتمثل بالنبر والتكرار والمد وما إلى ذلك مما يعمد

إليه المتكلم لغاية اسلوبية ثم هناك الاسلوبية الاحصائية التي شهدت خلافاً شديداً بين منكر لها ومؤيد وتقوم على احصاء الاساليب المهيمنة في النص ولا سيما نسبة الافعال إلى الصفات من دون الاهتمام بما يحمله النص من فرادة وابداع وكل ذلك قطرة مما أفاضت به اللسانيات الحديثة على انتاج المنهج النقدي.

يقول الناقد سمير الشيخ في مفهوم الأسلوبية الجمالية: في البدء كان المعنى.. في البدء كانت اللغة، فاللغة مسكن الوجود، وهي التي تسبغ البنية على التجربة. وإذا كانت التجربة لدى العادي من البشر في زقاق الزمن خيطاً من دخان، فهي لدى الكاتب رحيل إلى اللامرئي. أزمنة الكاتب أزمنة متحولة، فالمولد العظيم للوعي لا يهزل وهو لم يكن يوماً بنات الأزمنة المتراتبة، إنما هو الرواية الكبرى تلهمه الفكرة الفلسفية للكون والدور الذي يمكن لذلك الروح البشري –الكاتب– أن يلعبه في دراما الوجود. فالوجود الرواية الكبرى.. رواية الفكر البشري على مستوى الفرد – الكاتب تتشكل من مختلف المعارف والثقافات والمرئيات التي تُخَلِقُ وتُعِدلُ من الصعود المعرفي اللامتناهي حيث يندفع الفكر النقدي الحر إلى أقصى مدياته مخلفاً وراءه هامشيات الثقافة المتدنية: ثقافة العرق واللون والطائفة التي غالباً ما تغذي دوافع العنف تغذية راجعة. لقد قادني الكم القرائي العميق وفي مقدمته قراءات فن الشعر وفلسفة الجمال والدراما العالمية والروايات الكبرى إلى تشكيل ذلك الوعي بالفن وبالإنسانية. هذا النتاج النقدي هو ما يتبقى في رماد التجربة.

الأسلوب تعريفاً:

لنبدأ أولاً بما يتخلق في اللغة ابتكاراً – ذلكم هو الأسلوب. فالأسلوب في إحدى تعريفاته المعرفية صيغة مغايرة من التعبير الذي يتشكل في لغة الأدب بمستوياتها الصوتية والنحوية والدلالية بل وحتى السياقية. ولما كانت اللغة البشرية خاصة الأدب، فإن دراسة لغة الأدب من زاوية لسانية تبدو أمراً ممكناً. إن دراسة وتأويل النصوص من منظور لساني هي الأسلوبية، الأسلوبية تربط ما بين النقد الأدبي واللسانيات. أما الحقل القشيب للدرس الأسلوبي فهو الأدب ولكن هذا لا يعني على وجه التحديد الأدب بنماذجه المتعالية عند شعر الأقدمين. لقد أصبحت لغة الإعلانات وقصص الجيب الشعبية والسياسات والأديان الجزء الحار من تناول الخطاب الأسلوبية الجمالية. والأسلوبية تحاول الكشف عن المبادئ التي بها ومن خلالها الوقوف على الخيارات التي يقوم بها الفرد أو المجموعة البشرية الواحدة في استخدام اللغة في حالات تطبيع اللغة مجتمعياً وإنتاج وإدراك المعنى. إن من مقاصد الأسلوبية كما يقول سمير الشيخ إضاءة جمالية الأسلوب وبذلك فإن التبشير بموت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي بديلاً يبدو أمراً يعوزه التصديق.

ويضيف أيضاً إن جُل تفكِيرنا حول الأدب يتخلق بالتأكيد باللغة. إننا عندما نتحدث عن الدراسة اللسانية للغة، فأننا لا نعني بالطبع دراسة اللغة بل دراسة اللغة في ضوء نظريات وتقانات ومفاهيم اللسانيات. وهذا هو لب الأسلوبية في عصر

الحداثة. والمساءلة هنا: هل يمكن للنقد أن يضيء الخطاب عبر استراتيجيات التفسير والتأويل والتقويم ؟ نعم، فلقد قدم الدرس النقدي إسهاماته الكبرى دون الركون إلى اللسانيات. لكنما اللسانيات تقدم الرؤى والمقاربات والمفاهيم. فإن كانت اللسانيات لا تعود على الخطاب بإيما نفع فهي ليست بالضارة قطعاً. عندما نتحدث عن (الخطاب) فإنما نتحدث عن الفعل الفاعل للغة (محكية كانت أم مقروءة) في السياقات السوسيو- ثقافية.

الخطاب والنص:

الخطاب دراسة اللغة في السياق، أو هو قوة مهيمنة توجّه مجموعة من النصوص اتجاهاً معيناً، ويتمحور تحليل الخطاب حول الكيفية التي بها تُفَعِلُ اللغة المنظورات الثقافية والاجتماعية والهويات. إن مايبتغيه تحليل الخطاب هو إدراك الأنماط اللسانية المتداولة وما يتعلق بها من المتحاورين والأوضاع والغايات، والتي تترابط جميعها ترابطاً منظماً قصدياً وبصورة موضوعية. إن إي تواصل لساني تنخرط به مجموعة من البشر يمكن أن يشكل خطاباً والقصد المقصود من ذلك التجاذب اللساني هو التوصيل ونقل المعلومات. على هذا النحو، تشكل الرسائل الورقية / الرسائل الألكترونية/ القصص/ المحاضرات/ االندوات/ التكالم وجهاً لوجه ضروباً من الخطاب. وتحليل الخطاب لا يُعنى بدراسة اللغة قدر عنايته بالنظر إلى اللغة التي تتمحور حول الكيفية التي بها ومن خلالها يستخدم البشر اللغة لإنجاز أفعال الكلام، كما يرى سمير الشيخ.

وبقدر ما يتمحور (النص) حول لسانياته الشكلية من مستويات صوتية ونحوية ودلالية، فإن مقاصد تحليل الخطاب الكشف عن الخواص السوسيو- سيكولوجية والثقافية للذات المشاركة بفعل الكلام اكثر من بنية النص على الرغم من حضور لسانيات النص كما يرى الناقد. فالنص وحدة معنى تشكل نصوصيته مجموعة من الروابط النحوية والدلالية. تحليل الخطاب من ضفة أخري يصف المؤثرات المجتمعية الثقافية الخارجية التي تؤثر في التغايرات في استخدام اللغة في التداول، مؤثرات من قبيل علاقات القوة.

النقد الأدبي والنقد الأسلوبي:

في هذا العصر الذي تشكل فيه اللسانيات إحدى مرتكزاته الفكرية لا ينأى النقد الأدبي بنفسه عن التأثيرات اللسانية – فكانت الأسلوبية الأدبية.. وكان (النقد الأسلوبي). هنا، يقول الشيخ لابد من إقامة التفريق بين (النقد) بوصفه (حديثاً عن الأدب) و(النقد الأسلوبي) بوصفه (حديثاً عن لغة الأدب).إذا كان النقد الأدبي حديثاً عن الأدب فإن وظيفة هذا الحديث هو التقويم، فالتقويم جوهر النقد. وبهذا المعنى فإن النقد يقدم نفسه على أنه حديث معياري عن حديث مجازي مقصده إظهار المعاني. لذا،

فالمعياري يتناول المجازي كحديث لا يكتمل بدونه. لكنما التجاوز يأتي من طبيعة النقد كونه ضرباً من إعادة الكتابة المبدعة.

ويضيف في أوديسا الأفكار والمفاهيم التي أفرزتها المنظومة المعرفية في القرن العشرين، يبرز (النقد الأسلوبي) كاتجاه يقوم فيه النقد على أساس من العلم. وبقدر ما كان هذا الاتجاه رفضًا للانطباعية التي تسيدت الوضع النقدي الأوربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بقدر ما كان استجابة للتحولات الدرامية التي شهدها الدرس اللساني الحديث ومدى إسهاماته في الدراسات النقدية. فالدرس اللساني قد قدم للنقد الأدبي أساسا جديدا لرصد البنية اللسانية واستنطاق جمالياتها المكنونة. وبالرغم من أن البنية كرسالة لم تعد مثار اهتمام المدارس النقدية، وانصراف النظر النقدي عنها حينا إلى القارئ كشريك في العملية الإبداعية، إلا أن البنية بمستوياتها الشكلية تظل البيانات الأساس للجدل النقدي. تطرح الدراسات الأسلوبية الصورة المفهومية (للنقد الأسلوبي) في محاولة لتأصيل هذا الاتجاه. فالنقد الأسلوبي هو دراسة العلاقة المرصودة في النص الأدبي بين شكله اللساني وشكله الجمالي الكلي. لابد للشكل اللساني من تحليل في ضوء نظرية لسانية تضيء مكامن الجمالية فالخطاب قد يتوحد مع التقويم الجمالي والتحليل الأسلوبي بطريقة يسهم فيها الشكل اللساني بذلك التأثير الجمالي الذي يمارسه النص على القارئ. في ضوء هذه الآلية، يقدم كتاب (القصائد المائية) لسمير الشيخ ممارسة نقدية على مدونة جادة في الشعرية العربية المعاصرة، هي مدونة الشاعر (نزار قباني).

النحو التوليدي والنحو الوظيفي:

يؤكد الدرس اللساني تحليل الخطاب في ضوء نظريات اللسان. والنظريتان اللتان تتنازعان التحليل الأسلوبي لدي (النظرية التوليدية التحويلية) او (النحو التوليدي) للساني الأمريكي المعاصر (جومسكي) و(اللسانيات الوظيفية) أو (النحو الوظيفي) للساني الإنكليزي المعاصر (هاليدي) هذا ما يرصده الناقد.

تذهب النظرية التوليدية إلى التصور القائل إن اللغات أجمعها تعود إلى أرومة واحدة. فاللغة تشكل جانباً من الطبيعة البيولوجية البشرية وهي خاصة الإنسان دون سواه من سائر الخلائق. فاللغات البشرية لها ذات التنظيم والوظيفة. للغات نحو وللغات قاموس واللذان يجيزان معاً خلق أو إبداع عدد لا متناه من الجُمَل، هن حاملات المعاني. وما نعنيه بـ(الخلق)، هنا، يختلف عن تخليق الشعر أو الرواية من لدن كاتب موهوب. الخلق المقدرة اللسانية التي يتوافر عليها العادي من البشر، وهو يختلف عن أي نظام تواصلي آخر كالذي لدى البهائم. إن متكلم اللغة بمقدوره أن يُخَلِق ما شاء له من الجمل.كل لغات الأرض البشرية تضم النحو والألفاظ وهو ما يطلق عليه (جومسكي) بـ(الكليات اللسانية). كل لغات الأرض تحتوي على بنية جملة ذات نظام متراتب، وهو مبدأ لساني تجريدي كوني، غير أن نظام التراتب ذاته يختلف ما بين اللغات. فثمة لغات يتقدم بها الفعل على الفاعل جوازاً كما في الجملة

الفعلية العربية. وهذا غير وارد في الإنكليزية. ثمة لغات يظهر فيها الفعل الرئيس عند نهايات الجُمل كم قي الألمانية على حدّ تعبير الشيخ.

يقول: والمساءلة الآن: ما لذي يعنيه (النحو) grammar؟ النحو، في نظرية (جومسكي) وصف شكلي للغة مركوزة بوصفها مقدرة لسانية في العقل البشري. وللنحو مكونات ثلاثة: المكون الصوتي (الفنولوجي) الذي يتحكم عبر مجموعة من القواعديات بالنظام الصوتي للغة بكل مافيه من إيقاع ونبر وتغاير في إمتدادات الصوت علواً وهبوطا.

أما الآخر فهو المكون الصرفي (المورفولجي) والذي تتحكم ضوابطه بتشكيل الألفاظ على مستوى الصرف. هذان مكونان مؤولان، لكنما المكون بالغ اللأهمية في النظرية التوليدية هو المكون النحوي الذي تتحكم قوانينه بتخليق بنية الجملة. الجملة تتكون من أكثر من (عبارة) Phrase. يحدد المكون النحوي لكل جملة (بنية عميقة) deep structure بعد المعنى، فيما تشكل (البنية السطحية) surface structure بعدها الصوتي. يعمل على البنية العميقة نوع من القوانين يسمى (قوانين بنية العبارة) المولدة لأبنية العبارة مثل (العبارة الإسمية) و(العبارة الفعلية) و(عبارة الجر) وما شابه.وثمة ضرب آخر من قوانين المكون النحوي (القوانين التحويلية) التي تشتغل لنحصل على البنية المتجسدة على الورق. إذن، لدينا البنية العميقة ولدينا بنية سطحية مقروءة هي نتاج فعل هذي القوانين. إن ما يعنينا المعنى الذي يتأصل بفعل حركة القوانين وإشتغالاتها.

يقول سمير الشيخ: قام فعل النقد لدي – منذ البدء- على تبني (النقد الأسلوبي) والقراءة الفاحصة للنظرية الوظيفية التي أقامها اللساني الإنكليزي المعاصر (هاليدي). يحاول (هاليدي) من خلال مؤلفه الكبير(مقدمة في النحو الوظيفي) العام 1985 وإصداراته الأخرى خلق مقترب للسانية تتناول اللغة على أساس بناء التجربة الإنسانية. فاللغة سيمياء اجتماعيه أي هي المورد الذي ينهل منه الناس لتحقيق مقاصدهم وذلك بالتعبير عن المعاني في السياقات المختلفة. اللغة ليس إضمامة من الوحدات النحوية المنظومة حسب، بل هي نشاط إنساني تمارسه الطبيعة البشرية من التواصل. فاللغة وظيفية بهذا المعنى. وفي مقدمة وظائف اللغة:الوظيفة الفكرية والوظيفة التواصلية أو التداولية والوظيفة النصية.وأبادر فأقول أنني أول من قدم (اللسانيات الوظيفية) وفكر (هاليدي) إلى الوعي العربي من خلال كتابي النقدي (الغاب: دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث) العام 2012 ليس على مستوى النظرية بل على مستوى التطبيق.

إن محاكاة الاتجاه النقدي بوصفه مجموعة من الإجراءات دون المساءلة النقدية يقود إلى التطبيق الآلي غير المبدع. ولذا، أتجه التأويل النقدي لدى الناقد سمير الشيخ إلى الفلسفة وتحديداً إلى فلسفة الجمال. إن من مقاصد (الأسلوبية الجمالية) أو (النقدية الجمالية) ربط الشكل اللساني بالشكل الجمالي المستند إلى مقولات فلسفات الجمال. لذا، كان من الممكن تأويل التجربة النزارية في الخطاب

الشعري في ضوء فلسفة (سانتيانا) في (الإحساس بالجمال)، على سبيل المثال. يقول الشيخ: إدماج النقد بالفلسفة من شأنه أن يحقن العملية النقدية بقوى جديدة في واقعها الإبداعي. قد يستدعي مفهوم (النقدية الجمالية) Aesthetic Criticalism الذي قدمته في كتابي النقدي البكر (القصائد المائية: دراسات أسلوبية في شعر نزار قباني، بيروت، 2008) مفهوم (النقد الجمالي) الذي طرحته الأكاديمية اللبنانية (روز غريب) في (النقد الجمالي) العام1983. ثمة فرق: تقول غريب في التمهيد: " النقد الجمالي هو نقد للفن مبني على أصول الإسطاطيقي أو علم الجمال يُعنى بدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه. وتضيف (غريب) في هامش أسفل الصفحة: " الإسطاطيقي" لفظة تعني علم الوجدان أو الشعور. "

يقول سمير الشيخ: (النقدية الجمالية) مفهوم وضعته بالإنكليزية aesthetic criticalism في البدء في بحث ترقية تقدمت به إلى إحدى الجامعات. كان البحث تمريناً في النقد على المستوى المعرفي، المفهوم الذي طرحته في مقدمة (القصائد المائية) لا علاقة له بمسألة الوجدان أو الشعور. (النقدية الجمالية)، في الجوهر، مقاربة تدرس العلاقة المرصودة في الخطاب الأدبي بين شكله اللساني وشكله الجمالي الكلي بطريقة يسهم فيها التوصيف اللساني في تبيين التأثير الذي تمارسه لغة الخطاب على المتلقي. تم تطوير المقاربة الأسلوبية لتصبح نقدية أسلوبية تجعل من التأويل النقدي يستند إلى نظريات الجمال.

من الأسلوبي إلى الثقافي:

التحول من النقدية الجمالية ذات الأس الأسلوبي اللساني إلى الممارسة الثقافية وتحليل الخطاب بقصد الكشف □ن القوى الفا□لة فيه بوصفة مُنَتجا ومُنتِجاً للثقافة هو تحول في ثقافة النقد والرؤية لا أن يحل الثقافي بديلاً □ن النقد الأدبي، وهذا ما يعتقده الشيخ، ثم يضيف: الأمر في المراس الثقافي يتعلق بالكشف عن ممكنات في الحياة البشرية لم يلتفت إليها النقد الأدبي من قبل الذي جعل من شواهد الأدب أنموذجه الرصين الموشح بأناقة الأسلوب. لذا، يجيء كتابي النقدي الثاني (تحولات زهرة العباد في الخطاب النقدي) العام ليضيء المقاربات النقدية (الثقافية/ التداولية/الجمالية) في الكشف عن ممكنات الخطاب، مثلما يتحدث عن العلاقة بين الشعر والتشكيل، وممكنات الفن السينمي وعلاقته في تجليات الأسطورة.هنا، لابد من مرور عابر بـ(النقد الثقافي) ومدياته في الدراسات العربية الحداثية. من المعلوم أن جامعة (كاردف) في (المملكة المتحدة) هي الباث لمفاهيم النقد الثقافي. النقد الثقافي، كما يتضح من الورقة الأولى (القوى الثقافية وانبعاث التاريخ) في كتابي (تحولات زهرة العباد) يعود بنا إلى (شعرية الثقافة) التي كان قد طرحها الناقد ا الثقافي الأمريكي (ستيفن غرينبلات) عبر مؤلفاته (تخليق ذات عصر النهضة Renaissance Self- fashioning) العام 1980 و (قوة الأشكال في عصر النهضة

الإنكليزي) العام 1982 ويطرح (غرينبلات) مفهوم (شعرية الثقافة) بقصد تقديم قراءات عميقة مستنيرة للخطابات الأدبية والتي تسعى إلى الكشف عن العلاقة بين الخطابات وسياقاتها السوسيو- تاريخية. فالتاريخ كل التاريخ إنما هو فعل ذاتي يكتبه أناس تؤثر إنحيازاتهم الشخصية في تأويلاتهم للماضي. فالتاريخ ليس بوسعه أن يزودنا بالحقيقة الموضوعية. بهذا التحدي لمنهجية التاريخ القديمة إنما يجعل الناقد الثقافي التاريخ خطاباً من خطابات متعددة أو طرائق في التفكير.(شعرية الثقافة)، من ضفة ثانية، تقف على الضد من البنائية التي تهدف إلى تأويل الخطاب في ضوء لسانياته. فثمة آثار ثقافية يتركها لنا الموتى في خطاباتهم، كما هو شأن (ول) أو (شكسبير) من خلالها يمكن إدراك المنظومة السوسيو- سياسية والتاريخية و الأيديولوجية لذياك العصر، بل ربما لفهم ثقافة المؤلف. بالطبع لا يمكن إدراك المنظومة الفكرية لـ(غرينبلات) دون الرجوع إلى مرجعيته الثقافية (ريموند وليامز)، وبهذه الرؤية الثقافية كما يقول الشيخ قرأت مؤلفات الدرامي الإليزابيثي (كريستوفر مارلو) وتأثيرات الماكيافيلية في (يهودي مالطة). وبمنهج (االلسانيات الإنثروبولوجية) قرأت الخطاب الثقافي لدى المتنبي بعيداً عن سطوة النقد التبجيلي الذي قاد إلى توثين من نوع غريب لم تألفه ثقافة إلا ثقافة العرب. وبهذا المنهج الثقافي عقدت المقارنة بين أبي تمام في القرن التاسع الميلادي و(جون دن) في القرن السابع عشر الميلادي.

يتحدث المشروع النقدي لدى سمير الشيخ عن (الجمالي) و(الثقافي) وارتباطهما بالنقد بوصفه نشاطاً فكرياً لا يضيء رؤية الكاتب بل رؤية المرحلة. فالذي تعنيه هاته المفاهيم؟ (الوردة الزرقاء عند الغسق) The Blue Rose at Twilight، كتابي النقدي الأخير الصادر باللغة الإنكليزية عن دار AuthoHouse في (لندن) و(بلومنغتون) 2012في الولايات المتحدة مغامرة ثقافية جمالية للبحث عن وردة الشعر الزرقاء أو الجمال الفكري الخبيء خلف نقاب الصورة الشعرية الشفيف. فبالرغم من تراجيديا الحرب والعنف الذي يعصف بالأرض تظل وردة الشعر السحرية وضاءة عند نهايات الغسق، فالشعر قدر الخليقة. الفن، والشعر بخاصة، الوعاء الزهري الذي به ومن خلاله يحفظ العقل الكوني حساسيته الجمالية الثقافية من أجل الارتقاء بالنوع الإنساني. هذا الثقافي يساكن الشبكة المنظومة للغة، فاللغة منزل الجمال. يطرح الخطاب الشعري ضربين من القيم – القيم الجمالية والقيم الإنسانية. فالقيم الإنسانية ترشح عن الحاجة الجمالية عندما تصبح الحاجة ذاتها تجربة في الثقافة. لذا، فالمشروع النقدي الجديد لسمير الشيخ يطرح، ربما أول مرة في العقل النقدي العربي الحداثي، مفهوم (المقاربة الجمالية الثقافية Aesthetic Cultural Approach في تحليل الخطاب الأدبي صفة (الحداثي) ليست بالزينة الأسلوبية، بل هي إلماح إلى أن ثمة أفقاً نقدياً يتشكل بفعل ما يحمله العقل النقدي العربي من ثقافات الأمم لا ثقافة أمة واحدة. فالأمم تبحر في فلك كوني واحد –

الإنسانية. والتغاير الجمالي الثقافي يزيد من جمال العالم. هذا ما نسميه بـ(الكونية الثقافية) cosmology of culture على حد تعبير الناقد.

تقوم المقاربة الجمالية الثقافية على وصل الأنماط الثقافية للمعنى بالبنية الجمالية للصورة الشعرية بوصفها الحقيقة الكونية المركوزة في لغة التخييل. لقد عاقرت الدراسات اللسانية مبدأ الأثر الأدبي بكونه كوناً مستقلاً لا علاقة له بمحيطه. ولقد دلت التجربة النقدية على إخفاق البنائية اللسانية في إدراك الأبعاد المجتمعية والسيكولوجية والتاريخية للأثر وانكمشت شرنقة الخطاب إلى لسانياته وتحوله إلى إحصاءات ميتة أو تحوله إلى متاهة لفظية لا رواء فيها. إن معرفة التكرار العددي للمهيمن اللساني في الأثر دون ربطه بتأويل نقدي عبر فرضية مقنعة أمر لا قيمة له. من ضفة أخرى تحول الخطاب في الدراسات الثقافية إلى حدث ثقافي دون الوعي بأن الشعر ماهيته اللغة، وأن إشتغالات اللغة هي ما يبعث في الخطاب الحياة. ولكن ما لجمالية حقاً ؟

(الجمالية)، في الاتجاه العام تُعنى بنظرية الجمال ومحاكاة نظرية الفن. فالمفهوم قد يحيل إلى التمركز حول فعل الخلق من لدن المبدع والتقويم من لدن القارئ. غير أن المفهوم في المشروع النقدي الجديد لسمير الشيخ يعني الخرق القصدي لمتحجر اللسان و ما يثير وادع المسرة في وعي القاري بفعل تجاوز المعيار اللساني الآلي. أما (الثقافة) فإنها تحيل إلى الشبكة المنظومة من العقائد والسلوكيات وطرائق التفكير – هي رؤية العالم الخبيئة تحت كريستال اللغة. فالخطاب الأدبي التمثيل التخييلي المفترض للوجود – كما يرى الشيخ-. في ضوء هذا التصور لا يُقرأ (الوردة الزرقاء عند الغسق) بوصفه دليلاً موجزاً للشعرية العربية الحداثية أو نظرية في الخلق الفني إنما هو مغامرة من نوع جديد في الكشف عن القوى الثقافية الجمالية قي خمس من تجارب الحداثة المتغايرة. بهذه الرؤية النقدية يرصد (الوردة الزرقاء عند الغسق) إتجاهات شعر الحداثة في التنوع: (نزار قباني) في الصورة – والتشكيل (أنسي الحاج) في الصورة السريالية، (ياسين طه حافظ) في قصيدة الواقع (محمود درويش) في الغنائية الخضراء و(علي جعفر العلاق) في الرومانسية المستعادة ابتكارا. فالمقاربة التي أختارها الناقد سمير الشيخ للكشف عن الجوانب الثقافية الجمالية في هذا (المونوغراف) مقاربة جديدة لا تطأ الأبعاد اللسانية والسيكولوجية للصورة، بل تدرس الصورة في البعد الثالث – الثقافة. جاءت عناوين التجارب الشعرية شعرية في انحرافاتها عن جادة المعيار اللساني: (نزار قباني: الوردة الجورية في المخدع)، (إنسي الحاج: ترسيم سوريالي للحب)، (ياسين طه حافظ: الروح المستوحد)، (محمود درويش: أنانا ترتدي السونيت) و(علي جعفر العلاق: المرايا الكريستالية للبرية). الكتاب، مضافاً إلى ذلك، يَجِد في ترجمة النصوص في ضوء النظرية الوظيفية للترجمة. لابد من الإلماح، هنا، إلى أن (الشيخ) هو أول ناقد وأكاديمي عراقي تنشر له دار (AuthorHouse) كتاباً في النقد، ومشروعه ما بعد الحداثي يُعد من أهم المشاريع المنضوية تحت النقد الثقافي برؤية

جمالية، وهو ما لم يشتغل عليه كثير من النُقاد العرب والعراقيين باستثناء كتاب صدر مؤخراً للدكتورة بشرى موسى صالح يتبنى بعض مفاهيمه بعنوان (بويطيقيا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي)، ولكن مشروع سمير الشيخ في كثير من الاتساع المعرفي والاغتراف من رواد الجمالية الثقافية بلغتهم الأم مما أضاف لمشروعه بعداً أكاديمياً مهماً وهو إضافة حقيقية للحقل النقدي العراقي والعربي المابعد حداثي، ومن دواعي سروري أني أول من لفت النظر لمشروع هذا الناقد الرائد ونحن بانتظار دراساته الأخرى قيد الانجاز التي تصب في مشروعه عن الجمالية (الأسلوبية) الثقافية.

عتبات زاهر الجيزاني النصية واضطراب المنهج

تعدّ السيميائية من المناهج الشائكة التي أفضت إلى تطوير قراءة النص الأدبي بأساليب منفتحة متخطية لجدار اللغة ومشعة على العلامات المتنوعة الأخرى غير اللغوية أيضاً ولاسيما لدى النقاد الذين عدوّها ممارسة دالة متطورة في قراءة الخطابات الإبداعية ويذكر في هذا الشأن (رولان بارت) و (جاك لاكان) و (جوليا كرستيفا) ((وللسيميائية أبعادها الفكرية وحاضنتها الفلسفية فقد أثرت الفلسفة الوضعية في نشأتها وكذلك الفلسفة التجريبية ويذكر في هذا الشأن (جون لوك) الانكليزي التجريبي واهتم بطبيعة الدلالة التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء، وممن اهتم بها فلسفياً الفيلسوف (كاسيرر) في اهتمامه برمزية الأشكال، والنقد السيميائي بلا شك يسعى إلى اللسانيات وينطلق منها بهدف انتاج دلالات جمالية مسنودة باتقان المنظومة اللسانية)).

والسيميائية ليست واحدة إنما هي متنوعة فهناك سيميائية سوسير اللسانية وسيميائية (سيمطيقيا) بيرس بمنطقيتها وفلسفتها الظاهراتية، وسيمياء التواصل لدى مونان وسيمياء الدلالة عند بارت ولاكان وسيمياء الثقافة كما بشر بها لوتمان وامبرتوإيكو، ولا بّد للدارس أن يحدد نمط السيميائية التي يشتغل عليها.

والمنهج السيميائي على ما أسلفنا لا بّد له من خلفيات معرفية واتقان للسانيات وتزل فيه قدم الباحث غير المطمئن من قدرته ولاسيما حينما يتعامل معه وهو لم تكتمل أدواته المنهجية والنقدية بل اللغوية فيتكئ على التنظيرات ويتبجح بها وحينما يدخل إلى خضم الإجراءات فإنه لايقول شيئاً له صلة بما نظّر وأعني المنهج السيميائي، وهذا ما تحقق للأسف في كتاب (الدكتورة) اشراق مظلوم الموسوم بـ (العنوان عتبةٌ نصية في شعر زاهر الجيزاني، دراسة سيميائية) وهو في الأصل إطروحة دكتوراه نالت فيها الحدّ الأدنى من التقدير العلمي بعد تأجيل عدّة أشهر لتصحيح الضعف الذي فيها والآراء المجانية التي تلبستها والارتباك المنهجي الطافح في تطبيق المنهج السيميائي إذ تنزلق الاطروحة في مواضع كثيرة إلى توجيهات سطحية وتحليلات نمطية لا نباهة فيها، وأدنى توجيه طلبته منها لجنة المناقشة بأن تنصب مفردة (عتبة) في العنوان حتى لا تكون خبراً فتثبت للنص عتبة واحدة إذ

بنصبها تفسح المجال لعتبات أخرى ولكن (الدكتورة) أثبتتها بعناد ظاهر في المطبوع واقترحت اللجنة كذلك حذف جملة (دراسة سيميائية) إذ لا علاقة للأطروحة بها غير أنها اثبتتها أيضاً وكأنها لا تريد لكتابها النضوج والاكتمال وردم الفجوات المنهجية والهنات اللغوية والعلمية، إذ أرادت اللجنة أن تقيها النسخ المجاني لمعجم السيميائيات للكاتب (فيصل الأحمر) من دون إحالات فضلاً عن عدم الإفادة من تلك التنظيرات المرصوفة والمنسوخة، والأغرب أنها استعرضت مفهوم السيميائية لغة واصطلاحاً منذ القديم عند الغربيين والعرب وإلى الحديث فلم تضف شيئاً ذا بال وأنا اتفق مع من قال إن موضوع (العنوان) في شعر شاعر مهم مثل (زاهر الجيزاني) لم يكن مسبوقاً وهو يستحق الدراسة لأنه من أبرز شعراء جيله ((وأن المناهج الحديثة والمعاصرة في نظريات القراءة وسيميائيات النص وجماليات التلقي قد أولت أهمية كبيرة لعنوان النص كونه مكوناً أساسياً دالاً)).

ولكننا لم نعثر في مقدمة الكتاب على ما يحيل إلى الاتجاه أو النمط السيميائي الذي تبنته هل هو (سيمياء التواصل) أم (سيمياء الدلالة) أم (سيمياء الثقافة) أم سيمياء هائمة !!؟ ثم ندلف إلى الفصل الأول فلا نشم فيه رائحة للسيميائية التي نظّرت لها إذ تناولت العنوان الرئيس والثانوي والفرعي (الاجناسي) ومع أن شعر زاهر الجيزاني ثري بالرموز والدلالات والتكثيف والشعرية العالية نرى أن الدراسة تتجاوزشعرية نص زاهر إلى ربط النص بحياة الشاعر وأفكاره وكأن ذات (النص) هي بالضرورة (ذات الشاعر) أو أن موت المؤلف المجازي لا يعني الباحثة بشيء ومع أن عنوان الكتاب يثبت مصطلح (النص) غير أن المتن يستخدم مصطلح (قصيدة) وهذا لعمري خلل في الفهم والرؤية النقدية فضلاً عن أن التعقيبات على النصوص لا تتجاوز نثرها وشرحها حتى أنها لا ترقى إلى مستوى التحليل وسبر أغوار النص، ولا ترتبط الدراسة في التعقيب على النصوص بسيميائية العنوان. وكأنّ الدراسة انطباعية، أما (العنوان المزيف) وهو خاتمة الفصل الأول فقد جاء مبتسراً متهالكاً إذ تناولت نصّاً واحداً بعنوان (الورد) لهذا المبحث ولم تشفعه بعنوانات أخرى تحيل إلى طبيعة هذا العنوان ولقد جعلت الدارسة تعقيباتها على هذا النص إنشائية وكأنها تدرس النص لا سيميائية العنوان.

يتبين من قراءتنا للفصل الأول من الكتاب أن العنوانات باهرة والمعالجات نمطية فضلاً عن انقطاع صلته بالسيميائية بحيث لا يشكل المنهج السيميائي المهيمن الوحيد في هذا الفصل وإنما يذكر (لفظاً) فقط ويقصد منه خداع القارئ بأنه منطلق لتجلية الدراسة في حين هو يدفعنا إلى رؤية المؤلف ومقصديته وانطباعات الباحثة عن النص مما يكشف عن ضعف تلك المنهجية التي أسمتها سيميائية.

تناولت الدراسة في الفصل الثاني اشتراطات العنوان بمعنى ما الذي يجعل العنوان عنواناً؟ وحددتها بأربعة هي (الإيجاز) و (الانسجام) و (أولية التلقي) و (القصدية) ولا أظن ناقداً تفوته أنّ الاشتراطات هي أقرب للتمهيد منها إلى سيميائية العنوان في شعر زاهر الجيزاني، لأنها اشتراطات عامة يجب أن تتوفر في كل

عنوان يستعمله الشعراء، صحيح أن الباحثة ربطتها بشعر زاهر ولكن ما علاقة كل تلك الاشتراطات بالدراسة السيميائية للعنوان؟ فالإيجاز سمة يجب أن تتوفر في كل عنوان وكذلك الانسجام بينه وبين متن النص والقصدية وغيرها ولكن أين السيميائية ؟! والفصل الثاني برمته لا يتجاوز التعقيبات ونثر المقاطع الشعرية بطريقة الإنشاء الانطباعي وفي ظني يصلح هذا الفصل تمهيداً للعنوان أيضاً أو يكون الفصل الأول للكتاب، وكذلك الفصل الثالث الذي تناول وظائف العنوان وهي وظائف عامة يجب أن تتوفر في كل عنوان وحددتها الدراسة بأربع وظائف هي الوظيفة التعيينية والاغرائية والإيحائية والتناصية ولا بأس في ذلك كلّه لأنه يصب في لب العنوان الرئيس (العنوان عتبة نصية) ولكنه يتمرد على العنوان الفرعي للكتاب (دراسة سيميائية) أليس كذلك ؟.

ومما يثير الاستغراب حقاً هو الفصل الرابع الذي تناول (بنية العنوان) وتوزع على ثلاثة مباحث هي (البنية التركيبية) و (البنية الصوتية) و مبحث ثالث هو (تفشي بنية العنوان في النص) ولعلّ مجرد الاطلاع على مباحث الفصل يذهب بنا إلى هذا السؤال: إذا كانت هذه البنيات مما تتناوله السيميائية فماذا تتناول الأسلوبية إذن ؟ وما معنى المستوى التركيبي والصوتي والدلالي في الأسلوبية؟ هذا من جهة ومن جهة أخرى لا تخرج تراكيب العنوانات عدا الجملية منها عن الصفة والموصوف والمبتدأ والخبر والمضاف والمضاف إليه وعطف مفردة على مفردة أخرى فأين التراكيب في مثل هذه العنوانات؟ إنها لم تخرج عن النظام اللغوي وليس فيها ما يحيل إلى جانب سيميائي والسؤال أين يضع العدد الأكبر من العنوانات (المفردة) التي لا تراكيب مهمة فيها إلا بافتراض مضمر نحوي؟!.

ومن الملاحظ أن الدراسة بالغت في الإحالات إلى (كتاب الضوء) الذي طغى على كل دواوين زاهر الجيزاني وكأنه الديوان الأكثر سيميائية !!

إنّ كتاب (العنوان عتبة نصية في شعر زاهر الجيزاني، دراسة سيميائية) يحيل بوضوح إلى أن الدراسات التي تتبنى المناهج النقدية المعاصرة ولا سيما (السيميائية) في نقدنا العربي لم تأخذ منها سوى ظاهرها فقط لأن التنظيرات منقطعة عن الاجراءات ولا تعني تلك الاجراءات بالحاضنة الفكرية والثقافية والفلسفية التي تبينت تلك المناهج وإذا كان بالإمكان الحديث عن اتجاهات للسيميائية في النقد الغربي فالأمر يبدو متبايناً بالنسبة لواقع النقد العربي إذ يصعب الحديث عن اتجاه سيميائي عموماً فضلاً عن ندرة الدراسات السيميائية في قراءتها للنصوص الشعرية في أدبنا الحديث لأن تلك الدراسات لم تَعِ سوى جانب متواضع من السيميائية قائم على مفهوم العلامة اللغوية من منطلقات دلالية، وما يطرح هنا ما جدوى مناقشة خمسة أساتذة متخصصين حداثيين في رؤيتهم وحريصين على العلم وأهله يصححون ما رأوه يحتاج إلى تصويب منهجي وعلمي ولغوي فتأخذ الباحثة بتلك التصحيحات في الاطروحة ثم تتنصل عن تلك العثرات المميتة والأخطاء الشنيعة في كتابها المطبوع،

أليس هذا تضليلاً للمتلقي وإيقاعاً للباحثين في فخ القبول به كون هذا المطبوع أصل ألأطروحة المصححة والحقيقة لا ؟!

ولا أنسى أن أشير إلى أن الكتاب صادر عن دار الفرهيدي، بغداد 2013، وأن كاتبته قد أهدتني نسخة كتبت فيها عبارات تنم عن ذوق رفيع وخلق أصيل وتربية راقية تتجسد فيها المروءة والنبل وهذا هو عهدنا بطلبتنا الأبرار !!! وما أقلهم.

(رؤيا الملك).. وتجاوز صيغة (الواقعة)

تنهض الدراسة الاسلوبية بقدرة ديناميكية على التعامل مع النصوص الأدبية بأجناسها المتعددة في محاولة منها للوقوف على ما تتضمنه تلك النصوص من قيم جمالية باحثة عما يميز الكلام الأدبي عن بقية أنواع الخطاب مشتغلة على دراسة المتغيرات الأسلوبية في نص بأكمله.

واذا كان الأسلوب هو طريقة صياغة الكاتب للغته بتفرد حين يجعلها تتجاوز حدودها وتتحرر من قيودها، فالأسلوبية هي دراسة الانزياحات اللغوية الكامنة في الأسلوب من خلال هيمنة الظاهرة الأسلوبية "التي تنقل الكلام من مجال وسيلة ابلاغ اعتيادي إلى أداة تأثير فني" من أجل الوقوف على ماتضمنه النص الابداعي من قدرة خلاقة في التعامل مع اللغة وتميز صياغاتها.

ومن هنا فان اية دراسة أسلوبية لابد ان تضيء زوايا المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي في النص لان دراسة (المستويات الثلاثة في أي نص أدبي كفيلة بأن تعطي صورة (مقاربة) لطبيعة العمل الأدبي من الداخل، جزئياته وكلياته وهذا ما يمكن مسكه في الدراسة الاسلوبية لمسرحية (رؤيا الملك). في مستوياتها القابضة على الصوت والدلالة والتركيب أي المهيمنة على اللسان في تمظهراته التي تتناوب فيها سلطة الدال والمدلول في جو مشحون بالحركة والصوت واستثمار الرمز وكسر رتابة التوصيل"، وهذا ما نهضت به دراسة الدكتور فاضل التميمي لمسرحية (رؤيا الملك)، للكاتب محيي الدين زنكنة الصادرة عن دار سردم، السليمانية - 2008 التي تغري المهتم بالدراسة الأسلوبية اغراء واضحا وتدفعه لقراءتها، ذلك ان دراسة كهذه تشي من طرف خفيٍ بما وصلت اليه اجراءات الاسلوبية بوصفها منهجا نقديا حديثا على صعيد الدراسة الأكاديمية في جامعاتنا العراقية، وكاتب الدراسة واحد من أساتذة النقد الحديث في الجامعة وممن لهم حضور ثقافي ونقدي في الساحة الأدبية، وأول ما نبدأ به العنوان الذي يعد ملمحا أسلوبيا يستثمره الناقد وهو يحلل نصه فالكاتب وضع عنوانين لمسرحيته (رؤيا الملك او ما ندانا وستافروب) ولم يقف الدكتور وقفة متلبثة عند هذه القضية فلم يحلل الدافع الأسلوبي وراء وجود عنوان رئيس وعنوان مواز آخر!

أحدهما جاء بصيغة المضاف والمضاف اليه (رؤيا الملك) والآخر بصيغة العطف (ماندانا وستافروب)، ولاشك ان العنوان هو عتبة النص الأولى التي تشد الالتفات وتجذب الانتباه لما يتميز به العنوان من قصر وايجاز وتكثيف وايحاء، ولا

أعرف هل جاء العنوان الآخر المسبوق بـ(أو) توضيحا أم ساندا أم زيادة لا قيمة لها؟ هذا ما لم يجب عليه الناقد في كل دراسته وهو يقسم دراسته على ثلاثة فصول جاء الأول المستوى الصوتي الذي تناول فيه (ايقاع التكرار، وايقاع التقطيع وايقاع الصمت وايقاع السجع وهذه الايقاعات موضع اشكال وتأويل بين ان يكون النص مقروءا او ممثلا على المسرح.

فالمستوى الصوتي في النص يهتم بالأصوات وايقاعها المؤثر أسلوبيا، ولكون النص مسرحيا أي بوصفه نثريا يختلف عن النصوص النثرية الأخرى والشعرية بخاصة لأن ايقاع التقطيع وايقاع الصمت نلمس فيه افتعالا نوعا ما، فما ذكره الدكتور فاضل يحيل الى كلام منطوق يعزز دور الممثل ويدل على اختلاف عن أي نص سردي مقروء يتميز بعبارات متوازنة الايقاع او متوازية الصيغ.

وفي المستوى التركيبي تناول الناقد تركيب الحذف والتركيب الخبري والتركيب الانشائي وتركيب التقديم والتأخير.. ولقد وفق الناقد في هذا الفصل على الرغم من نمطيته لكونه يتعلق بالمستوى الأفقي (النحوي) للعبارة، فقد توصل الى ان جمل الحذف في شعريتها وتجلياتها الاجرائية تسهم في تقديم نمط من الصناعات الأسلوبية التي ترهن الأسلوب في منطقة تبعد عن السائد والمألوف في العبارة، بمعنى انها تتضمن خصائص لسانية تنفرد في مستواها التعبيري (الأدبي).

أما في المستوى الدلالي فقد تناول (دلالة المشابهة، ودلالة الاستبدال، ودلالة المجاورة ودلالة التناص)، ولم يخرج هذا الفصل عن الشائع في الدراسات الشعرية الا في دلالة التناص التي توسع بها وأجاد وهو يكشف لنا عن تناص قرآني وتناص تاريخي وتناص تراثي ما جعل الناقد يتوصل الى "ان تناصات المسرحية إذ تؤكد هيمنة الجانب السلبي من حياة الملك انما أرادت ان تؤكد حساسيتها اللغوية تجاه المسائل الاجتماعية بطريقة تستبعد الوضوح لتؤكد خاصية الفكر".

ولقد تخللت مداخل الفصول تنظيرات كادت تطغى الى حد ما على مادة بعض الفصول لاسيما الفصل الأول ولكنها في الغالب مقبولة ومعقولة ومتناسقة مع موضوع الفصل، ويبدو لي ان الناقد قد انحرف في الفصلين الآخيرين (التركيبي والدلالي). تجاه الدراسة البلاغية وكان يستعمل المفاهيم التقليدية والتراثية، ولاشك ان المنهج الأسلوبي يتحاشى ربط المؤلف بالعمل حينما يكون دراسيا، لكون هذا المنهج ينظر الى النص وحدة مغلقة لا يقحم ما حولها فيها في أحيان كثيرة، غير ان التميمي كان يغادر النص أحيانا ويلتفت الى المؤلف تارة والى ما هو خارج النص أخرى، فلو كانت الدراسة معنونة بـ(الخصائص الأسلوبية) لما اعترضنا على ذلك ابدا.

ولا تخلو هذه الدراسة من جدة وطرافة لكونها تناولت نصا مسرحيا مختلفا عما هو متداول في الدراسات الأسلوبية، والنص المسرحي يمتلك خصوصية عن الاجناس الادبية الاخرى لاسيما في لغة الحوار المهيمنة عليها، ورصدت الدراسة التعبيرات الخاصة بكل شخصية مسرحية، فضلا عن انها وضعت اليد على تحولات

مشاعر الشخصيات وهي تحولات أدت الى بروز خواص لغوية صوتية وتركيبية ودلالية، والأهم ان الدراسة كشفت عن منحى رمزي حملته لغة الشخصيات وأماطت اللثام عن تحولاتها في مجري النص على حد تعبير الناقد نفسه، وعلى الرغم مما قلناه فالدراسة جديرة بالقراءة والاهتمام لما تدل عليه من إلمام وتحليل للنص المسرحي، فقد اجتهد وكان موفقا الى حد كبير.

المقالة الأدبية عند علي جواد الطاهر

تتمتع المقالة الأدبية بامتياز فني بين الفنون القريبة منها حيث أنها تركز على الموضوع أو الفكرة في انتاجها الأدبي وتتخذها مساراً تجري عليه لمساتها بقوة وكلما سلكنا مقتربات لفهمها بوصفها مقتطعاً فكرياً مقصوداً من جملة أفكار غير منتهية أصلاً بشأن موضوع ما، لكثرة مداخلات الاحتمال الذهني المتوقعة في التفكير لدى مبدعيها أدركنا مدى أهمية هذا الشرط الخاص فيها الذي سيجد الدارس عبر النظر إليها في أطار هذه الزاوية ليبدأ الاهتمام بها فنياً في التمييز أو التصنيف أيضاً لهذا الكم الذي ننظر إليه نظرة شاملة تفتقر إلى التحديد أول الأمر الذي هو بين ايدينا من الابداعات المقالية العراقية التي نفترض لها تطورات عديدة قد طرأت عليها في عمرها الأخير.

لا نجانب الصواب إذا قلنا إن المقالة الأدبية في واقعنا النقدي فن مهمل إلى حد يدعو إلى الرثاء ولم أجد مسوغاً مقنعاً لهذا الإهمال مع أهميتها وفاعليتها المتسعة للإدهاش الفني مثلما هي قارة على التوصيل المعرفي بينما اغلب الفنون الأدبية الأخرى المقاربة تكاد تتخم بالدراسات النقدية، بل يعاد النظر في بعضها من أجل دراسته وفق نظرة نقدية حداثوية تتجاوز ما قبلها من دراسات لكن المعني بفن المقالة الأدبية يجد ما يشفي غليله في دراسات جادة لهذا الفن من أجل الانفتاح على تقناته الجديدة ذات التشكيل الجمالي للمؤثرات المتداخلة في الإطار المحيط والتي تتحرك بمقتضى طبيعة الظرف الاجتماعي والإنساني المعمق للأنماط السابقة والسائدة.

فمبدع المقالة الادبية يهمه أن يتدارك ميوعة منجزة الابداعي بنائيا، مثلما يهمه لفظيا وتشكيليا ودلالياً بهدف الخروج بتشكيل مدروس مستند إلى رؤية تحليلية، تركيبة لديه، لكنه بمرور التجربة أو تراكمها لديه يتأكد بأن قنوات اتصاله هذه بمطلبه لن تؤدي به إلا إلى سعة غير موفقة في الإضاءة النقدية لهذا الفن. لأنه في واقع الحال إن سعى إلى مصادر أو مؤلفات تحقق له هدفه فلن يجد غير مؤلفات نزرة لا تمتلك منظومة اجمالية او مفصلة كافية لاستيعاب اهتماماته او مشاغل موهبته، والطريف أن تلك العنوانات حين تتضخم في مخيلته مع زيادة السعي وراءها يصحو من انبهاره ليجد فرحته ذابلة أمام شحة تلك العنوانات وانطباعاتها.

أما ما ينحني من ألم ثقل عدم دراسة هذا الفن وملامسة ظروفه الابداعية فيكاد يكون منبعثاً من أن جونا الادبي والنقدي متكيف مع هذا النقص بلا مطالبة واعية لتلافيه بل أن الوعي الملحوظ سلبي، بينما لا نجد مثل هذه القناعة السلبية لمن يقترح

المغادرة والتطور مع مشروع دراسة قادمة عن الرواية مثلا، لأننا نعي ما نقول كما يتضح ولكننا منساقون إلى ما يشيع في استكناه الاطر الفنية او الابداعية للمقالة الادبية، وأن ما يجدر التنبيه إليه هو إن المهتم بهذا الامر أو من تناط به هذه المهمة وهي تسليط الضوء على خصائص الجنس المتوالد من بين النوع الادبي للمقالة سيجد الأمر لا يخلو من صعوبة، ولاسيما في المقالة المبدعة فنياً بوصفها جنساً يتبلور من ذلك النوع الذي يسمى فن المقالة وذلك بسبب ما يقع فيه المعني من خلط غير محمود العواقب على استبصاره النقدي لطبيعة هذا الفن، حتى توحي له هذه الحال توقعا سيئاً بعدم الوقوف على نجاح ملموس في العثور على نماذج فنية مبدعة على صفحات ادبنا العراقي، لأن مجمل النماذج هي في الواقع مقالات لم تحافظ على نقائها النوعي الذي لا يساعد على تحققه إلا الدراية النقدية الواعية به من مبدعيه لما يلحظ عليها من خلط فني بينها وبين فنون نثرية مجاورة لها كالخاطرة والعمود الصحفي والقصة القصيرة ذات المنحى الثقافي الاجتماعي بل أحياناً نجدها تهمس بأذن متلقيها بطريقة قصيدة النثر، وما يؤكد ذلك رسم الجمل وادراجها على شكل فقرات متتالية الواحدة تلو الأخرى.

وإذا كان الاهمال النقدي للابداعي احد أسباب هذه الضبابية الملاحظة على نماذجنا المقالية بحيث أصبح من العسير على المبدع لهذا الفن ملاحقة اطره وانماطه، وتميزها عن بقية السمات الفنية للاجناس المقاربة له، فلابد من الإشارة إلى ظاهرة مساعدة على هذا الاشكال الفني للمقالة الادبية، واعني بها ما يمكن رصده بشأن المقالة في اطارها العام- بأنها نوع ادبي ذو مرونة كبيرة في نطاق الحركة الادبية- بشقيها الادبي الخالص من جهة والفكري العام الذي لا يهتم بالمقالة إلا من ناحية قالبها فيستفيد من ساحتها الشكلية الموجزة ذات الهدف البلاغي من جهة أخرى، ومن الطبيعي أن غياب الضوابط النقدية عنه والتي تحجب رؤيته الإبداعية المشخصة تساعده في مزاولته بلا قيود أو نظام فني مدروس ومهيأ يلتزم به.

ونحن نطمح أن يحدد النقاد ماهية هذا الفن الإبداعي كما فعل د.فاضل التميمي في دراسته التي نحن بصددها، وأن يهتموا به نقدياً بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً بمعالمه الذاتية الخاصة وأسس بنائه الفنية والوقوف بالرصد والتحليل للمقالة الأدبية التي تمنح الأولوية في صياغتها إلى الإنشائية الفنية مع ما هي بحاجة إلى تضمينه في موضوعها عادة من الانفعالات والإرهاصات الذاتية لمبدعها، لكونها تهتم بذاتية المبدع وتستجلي كوامنه، ولا ننسى أن الدكتور سعيد عدنان المهنا واحد من المهتمين بدراسة المقالة عند الدكتور علي جواد الطاهر، وقد حقق ذلك في كتاب عن المقالة الأدبية عند الطاهر اهتم فيه بهذا الفن الإبداعي لمعالجة نقدية لافتة.

كان الدكتور على جواد الطاهر من رواد المقالة الأدبية في العراق ففي مقدمة كتابه (مقالات) الصادر في الخمسينيات أوضح اتجاهات المقالة وقيمتها الفنية التي لا تخلو من الامتاع والتسهيل فهي ليست أنشاء مطلقاً نائماً على العاطفة أو الخيال وليست بحثاً مثقلاً بالأسانيد والتوثيق على حد قوله ولقد كان الدكتور فاضل عبود

التميمي موفقاً حينما التفت إلى أهمية المقالة وجمالياتها عند الطاهر في كتابه الصادر عن دار الشؤون الثقافية 2007 والمعنون (جماليات المقالة عند علي جواد الطاهر وراء الأفق الأدبي مثالاً) ولقد كان المؤلف وفياً لاستاذه وهو يتناول ابداعه بنظرة نقدية بعيدة عن الانطباعية والانفعال وكان توصيفياً في تناوله لجماليات المقالة عند الطاهر وكم كان بودي أن يضع كلمة (الأدبية) صفة للمقالة ولا يتركها معماة وكأن المقالة في عمومها هي المقصودة. مع أن الباحث أكد بأن دراسته تسعى إلى دراسة جماليات الاسلوب المقالي في واحد من أهم كتب المقالة في العراق (وراء الأفق الأدبي) ومحاولة الدكتور فاضل تشير إلى جهد مخلص لأديب عراقي آن الأوان أن يدرس تراثه وأن نقف عند مقالاته تحديداً لأنها الابداع الأرقى الذي استوى على يد مبدعها شكلاً فنياً لافتاً ومضموناً متقدماً.

ففي جماليات الأثر والتوجيه توقف الباحث عند لغة الابداع في مقالات الطاهر وهي لغة تسمح بعقد معاشرة تذوقية تميز الاسلوب وتعين على كشف المرجعيات والموجهات فأسلوب الطاهر مثال واضح لما وصلت إليه طبيعة لغة المقالة في عصرنا فهي تنفتح على الجديد وتتصل بالتراث، وفيها توق إلى التفرد والتجويد وحبك في الانشاء بلا فضلة، فلقد وجد الباحث في القرآن الكريم والتراث العربي واللغة المعاصرة والفصيح من الالفاظ مصادر ترفد اسلوب مقالاته لأن اقتران التراث بالمعاصرة في لغة الطاهر لهو عين التمسك بما هو خالد واصيل فضلاً عن حرصه على ابداع ادب جديد متميز.

وفي تناوله لجماليات البلاغة في الاسلوب سعى المؤلف إلى دراسة اسلوب الطاهر في مقالاته وكانت مقاربة تبدأ من اللغة لكونها عنصراً مهماً من عناصر بناء النص المقالي فضلاً عن أنها فضاء الشكل الناهض بالمحمول الفكري والجمالي في الادب وحاول الباحث الناقد د. فاضل الوقوف عند الظواهر البلاغية ذات السمة الاسلوبية ومنها الاستفهام والتكرار والعنوان والسجع وقد توقف عند العنوان بإسهاب لكونه (ثريا النص) ولفت النظر فيه إلى الاستهلال والسؤال والجواب والايحاء بالمدح وإلى اهم خصائص اسلوب المقالة عند الطاهر راداً على مدني صالح الذي ادعى أن مقالات الطاهر خلت من البلاغة وارتضت لنفسها ان تقبل بالخبر والانشاء المحضين اللذين يهبطان بالمقالة إلى مستوى الأخبار المقروءة بالجرائد واثبت الباحث تهافت الرأي السابق بالتحليل الذي اجراه على مجموعة من المقالات واثباته العكس.

أما (جماليات الاعتراض) فقد درس الدكتور فاضل عبود جماليات الجملة الاعتراضية لدى الطاهر معتمداً على تفريعها. والبحث عن اكتنازات دلالاتها التي غالباً ما اقترنت عند الطاهر بلغة المقالة التي لا تفارق أبداً جماليات الاسلوب وإنما تعمل على تأكيده والجملة الاعتراضية كما يقول الباحث بنية لغوية لافتة للنظر تستوقف القارئ بما تحمل من تنبيه بسحب الذهن إلى قضية ما تستوجب الملاحظة والوقوف على عتبتها وقد أحسن واضع علامات الترقيم حين حصرها بين شارحتين

لكي يميزها ضمن درج سياق اللغة المكتوبة وهي ظاهرة اسلوبية قديمة على حد تعبيره ولقد ختم الدكتور فاضل التميمي كتابه بالحديث عن (جماليات البناء والتشكيل) لأن المقالة في مفهومه نزوع ابداعي غايته تقديم نص أدبي مكتمل الشكل فضلاً عن المحتوى أي تشكيل مقالته وابرازها للوجود فهو يعني بالشكل كثيراً وهذا لا يعني أهمال المضمون فالمقالة لديه بناء لغوي واسلوبي يتشكل عادة من الاستهلال مسبوقاً بالعنونة ثم المضمون فالخاتمة.

إن (جماليات المقالة عند الطاهر) قراءة لمدونات أعلنت عن نفسها بالأمس فكان لها ما أرادت من انتشار وتوجيه وعناية خاصة من لدن القراء والنقاد وإذا كان هم هذه الدراسة قد أنطلق من مسوغات معروفة فأن هدفها لا يقف عند حدود الاعجاب المحض بل يتعدى إلى مظان المعرفة والبحث في شبكة التشكيل النصي لنسيج المقالة ولقد كان الدكتور فاضل في هذا الكتاب باحثاً اكاديمياً جاداً وناقداً حصيفاً لا ينزلق وراء الاعجاب والتأثر ولقد أثرى المكتبة العراقية بكتاب عن ناقد وأديب واستاذ جامعي قدير له فضل علمي على اجيال من الاساتذة نشد على يد الباحث لوفائه واخلاصه وحرصه على تناول نتاج استاذه الذي هو استاذ الجميع.

الاسلوبية وتشظي الرؤية والمنهجية

يطالعنا في بعض الدراسات التي وسمت نفسها بالاسلوبية تشظ في الرؤية التحليلية والمنهجية معاً، فبعضها يعد مزيجاً من التحليل الاسلوبي والبنيوي وآخر مزيجاً من التحليل الاسلوبي والسيميائي وثالثاً من الاسلوبي والنفسي الخ ولعل السبب في ذلك يعود إلى عدم وضوح مفهوم (البنية) الذي يتقافز من منهج إلى آخر أو عدم التفريق بين الاسلوب والبنية من منظور تشكيل النص فإذا كانت البنية تتصل بتركيب النص فإن الاسلوب يختص بالنسيج اللغوي فحسب كما يقول صلاح فضل فضلاً عن ذلك رغبة بعض الدارسين بتطبيق مقولات الانفتاح التحليلي بوصفها أثراً من أثار نظرية النص كما هي عند الغربيين، وليس في ذلك التداخل المنهجي ضير، لأن المناهج النقدية متنافذة وبعض أصحابها يتنقل من منهج إلى آخر ويتجلى ذلك عند الغربيين قبل العرب.

ونرى على الصعيد الاجرائي أن أوضح أمثلة الصنف الأول (اسلوبي/ بنائي) تحليلات الناقدة الدكتورة بشرى موسى – وهي من المعنيين بالمناهج النقدية- التي اتسمت بالجزئية التحليلية أحياناً بحثاً عن المهيمنات الاسلوبية كما تقول وقد لمسنا في بعض تلك التحليلات اتجاهاً تركيبياً خالصاً كونه هو المهيمن الاسلوبي البنائي، فيها ومن امثلته تحليل بعض نصوص الشاعر يوسف الصائغ في دراستها الموسومة بـ (شعلة الدراما وجمرة المجاز قراءة أسلوبية في شعر يوسف الصائغ) التي احتواها كتابها (المرآة والنافذة) وفيها ترشح الناقدة ثلاثة نصوص شعرية هي قصيدة (بغتة) من ديوان (سيدة التفاحات الاربع) و(المعلم) من ديوان المعلم و(لقاء) من ديوان (من قصائد البلبل الاسود) ففي قصيدة (بغتة) تجد الدكتورة أن النص يحافظ (في بنيته

التركيبية على نحوية عالية خلقتها الجمل الاسمية القائمة على النحوية الوضعية المألوفة مبتدأ وخبر في المقطعين الاولين ليرسم لنا حالة الامان والاستقرار والثبات التي تتمتع بها فواعل النص وتبثها الجمل الأسمية) ويبقى النص يسير على هذه الوتيرة من الجمل المتوازية نحوياً مع حاضنتها الاسمية المكررة بصيغة الاخبار حتى ينتقل النص إلى التوازي الفعلي النحوي في مقطعه الثالث مغيراً نمط الضمائر من (أنا/ هي) إلى (نحن/ هو) ويظل الصراع بين الحركة والسكون قائماً إلا أنه يلوح بالانحياز إلى أحد الطرفين يؤشره الانكسار في البنية الفعلية في مستهل المقطع الرابع بالدال اللساني الظرفي أو المفعول المطلق المتضمن معنى الظرفية (بغتة) وهوعنوان النص الرئيسي ويترافق مع هذا الانكسار الزمني الفعلي انكسار في حركة فواعل النص بطريقة معكوسة إذ أحتل ما كان مسرعاً محل السكون والثبات وما كان ثابتاً ومستقراً محل الحركة والدوران وما أن يصل النص إلى مقطعه الأخير حتى يبدأ الانقلاب الزمني من الظرفية (اللحظة) بمعناها المحدد إلى الكونية أو الابدية الزمانية (اللحظة) بمعناها المحدد إلى الكونية أو الابدية الزمانية (الموت) وبذلك يقفل النص دائرته التركيبية ببنية التكرار الدالة على التفضيل.

وهكذا تتبع الناقدة بصبر الباحث الجاد جميع الدوال اللسانية التي من شأنها أن تدفع نصوص الصائغ نحو التواشج التركيبي (الأسمي/ الفعلي) أو (الفعلي/ الأسمي) لتؤطر النص بعد ذلك بعدة توقفات دلالية تحسم الموقف الشعري لديه وتلغز للمتلقي بأن سرية التركيب تدفن خلفها موصلات تعبيرية تهمس ببعض المقاصد الانية والواقعية.

إن تحليل الدكتورة بشرى موسى لبعض نصوص الصائغ التي كتبها في مراحله الأخيرة من نتاجه الشعري وبهذه العدة المزدوجة لم يلغ بعض تأثرها – وهو أمر مشروع- بما جاء به الدكتور صلاح فضل في كتابة (اساليب الشعرية المعاصرة) من أفكار تحليلية رؤيوية تنطلق من المزج بين آليات التحليل الاسلوبي والبنائي وربما تتجاوز ذلك إلى السيمياء والتأويل وهذا التصور كما يقول صلاح فضل (يسمح باستيعاب الافق اللغوي للظاهرة وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم بما يدخل في قلب نظرية النص ويستوعب جماليات التلقي) ويتأتى تأثرها فيما نحن بصدده تبويبها شعر الصائغ وفقاً لما طرحه د. صلاح فضل من تقسيمات للاساليب الشعرية المعاصرة بصورة عامة وهي (الاسلوب الحسي، الاسلوب الحيوي، الاسلوب الدرامي الاسلوب الرؤيوي) فضلاً عن ذلك أن الناقدة لم تبتعد كثيراً عما قاله الناقد فاضل ثامر في دراسته الموسومة بـ (رهان الشاعر الشعرية) إذ وردت النصوص الثلاثة التي حللتها الدكتورة ضمن دراسة فاضل ثامر الظاهراتية – إن كان هو أسبق منها- والذي يمكن قوله بعيداً عن المقارنة أن الناقدة حاولت بأصرار المزج بين تقنيات التلقي المفتوحة ومقولات علم النص الخاصة بسلم الدرجات الشعرية (النحوية والدلالية والتجريدية... الخ) وهي تعود في أغلبها إلى النظرية التوليدية في الأساس ولاسيما فيما يتعلق بالدرجة النحوية الشعرية عند

يوسف الصائغ غير أنها لم تستوف جميع المظاهر التركيبية في النصوص المحللة إذ هي تبحث في المهيمنات الاسلوبية الجاهزة ولم تعن بالتحويلات التركيبية في الاساليب النحوية كالتحول من التناظر الاسمي إلى الفعلي وبالعكس إذ لم يؤخذ منه سوى انقلاب النص من السكون إلى الحركة فضلاً عن ذلك أن درجة النحوية العالية التي اتسمت بها نصوص الصائغ قيد الدراسة تقع في تضاد مفهومي مع درجة الانزياح التي تؤسس عليها التحليلات الاسلوبية في اغلبها وفضلاً عن ذلك لم تخف الدراسة اسقاطاتها الذاتية والانطباعية في ملامستها ظواهر النصوص الشكلية، ولا غبار في أن د. بشرى موسى صالح من أعلام النقد المعاصر في العراق، وممن رسخوا مفاهيم الشعرية والأسلوبية، ومن قبلهما البنيوية في دراساتها الجادة والرصينة وكل ما قلته فيما سبق هو ملاحظات نابعة من اهتمام خاص بما تكتب، ومحاولة لتشخيص بعض ما طرحته في تلك الدراسة.

الغموض للغموض أم الكتابة العدمية؟

آثار شجوني مقال الأديب الشاب أحمد عبد السادة المنشور في ثقافية (الصباح) في 2007/9/10 والمعنون (الكتابة ضد الكتابة) وقد شخص فيه اشكالين (رافدين) مرضيين يصيبان الكتابة هما: الغموض المطلق والوضوح المطلق، وكانت التفاتته موفقة في تشخيص داء الكتابة غير أنه لم يقترح البديل ولا النموذج المحتذى الذي هو يراه منسجماً مع تطلعات الفن وتقبل المتلقي، وإذا كان النص الواضح جداً يجد ملاذاً في نفوس بعض الناس لسهولة فهمه، فالنص المغلق أو المغرق بالغموض يعزف عنه المتلقون بأمتياز، ولا نعني به غموض الضرورة الفنية وإنما غموض (الطلسمية) أن صح القول أو ما أسماه احمد عبد السادة (الغموض للغموض) والذي ينتج (كتابة عدمية) على ما اعتقد.

والغريب أن الكتابة العدمية تبالغ في اللامعقول وليس تحتها سوى انتظام المفردات في سياق تركيبي لا يفضي إلى دلالة محددة، بحيث يفقد عنصر التوصيل المفترض وجوده في النص ويقطع الصلة بينه وبين متلقيه، لأن تراتب المفردات في سياق مقفل لا ينتج أية دلالة وينتهي إلى فراغ، إذ تكون الغلبة فيه للبناء الصوتي التراكمي سعياً وراء التقاط صور اللاوعي والاغراق بالغموض، فالالفاظ لا طائل تحتها غير تهويمات اسلوبية منفلتة لا تنم عن رؤية محددة بل لا رؤية لها أصلاً كما يرى د.علي متعب.

إن ما نطمع إليه نصاً أو كتابة تكون فيه اللغة في تمظهرها الأول مفردة مرهونة باستعمال المبدع لها وزجها في تركيب نحوي ضمن مناخ دلالي ونفسي لتصبح عنده منفتحة على أبعاد جديدة لم تكن كما كانت عليه وهي قابعة في المعاجم، وبذا تكون مخالفة أو مقاطعة ربما لدلالتها الوضعية، ومن ثم فأن مراقبة تحول اللفظة المفردة إلى كيان تعبيري يقتضي بالضرورة ملاحظة اختيار ابنيتها الصرفية

الموائمة للنسق التعبيري، أي نريد بها اللغة الموحية التي تنقل المعنى من جهة الاخبار والافهام إلى جهة الانفعال والتأثر والصوغ الجمالي الناتج عن الانزياح التركيبي.

إن من يكتب الغموض من أجل الغموض لا ينتهي إلى إيجاد اسلوب مقبول وسيجد نفسه في عزلة تامة في كتابته التي عمقت القطيعة بين النص ومتلقيه بعد أن فقدت صلتها باللغة- عالمها الخاص- وبعد أن روجت لمفهوم خاطئ يقضي بتراتب الالفاظ عشوائياً (بحجة تحقيق لمفهوم المباعدة أو الفجوة فإذا كان نسق المباعدة في الشعر أثراً لغوياً لمخيلة واسعة فإنه في هذه الحالة يكون قادراً على انتاج المعنى اللا محدود بنسق محدود) وهو ما لا نرى أمكانية تحققه في الكتابات التي تحدث عنها أحمد عبد السادة والمتجسدة في المقطع الآتي:

وصوتي يلتقط مخاط الصاعقة ويلتقط المساء العام
يحاول صوتي أن يجمع عظام الوردة ورفيفها
رأسها، وغبارها
صوتي بعد أربعين هاوية
يحاول أن ينطق حروف اسمك
دائماً توقفني عاصفة ترابية
لكنني متأكد أن نبيذنا الأسود ينشط عضلة الأرض هذا هو المساء..
أقتربا من مناطه الأسود من كرته الضخمة
ومن نظام حضوره لم يعد لنا مساؤنا الذي ينتج لنا نبيذنا الأسود.

نحن أمام هذا السطح اللغوي الصادم غير المدهش لا يمكن أن نتخيل أو نحس بايحاءات المعنى وظلاله فالصور تبدو احياناً واضحة ولكن لا جدوى منها إذ لا تشكل ما يعضد فكرة النص أو يثريها جمالياً.

أنا أثني على ما قاله الاديب الشاب احمد من أن تلك الكتابة المغرقة في الغموض قاصرة لا تكلف نفسها (عناء توفير مفاتيح تمكن المتلقي من قهر الاقفال وفك الرموز والشفرات للدخول إلى مملكة المعاني والدلالات أن وجدت اصلاً).