

اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق

(دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين
١٩٥٨-١٩٩٠)

اسم الكتاب: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق

اسم المؤلف: الدكتور مرشد الزبيدي

الترقيم الدولي: ISBN:9789776689695

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع © محفوظة لدار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة المشهرة برقم ٢٤٨٢١ بتاريخ ١٠/١/٢٠١٥. ومقرها جمهورية مصر العربية / محافظة الجيزة.

وأي اقتباس أو تقليد، أو إعادة طبع، أو نشر أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون موافقة قانونية مكتوبة من الناشر يعرض صاحبه للمساءلة القانونية، والآراء والمادة الواردة وحقوق الملكية الفكرية بالكتاب خاصة بالمؤلف فقط لا غير.

العنوان: جمهورية مصر العربية/ محافظة الجيزة/ مدينة السادس من أكتوبر/ ٣٣ التمويل العقاري.

هاتف: ٠٠٢٠٢٣٨٨٥٠٦٤٩ / موبايل ٠٠٢٠١٥٥٣٢٤٧٤٨٦

البريد الإلكتروني: tahreradbe@gmail.com

الدكتور مرشد الزبيدي

اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق

(دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين
١٩٥٨-١٩٩٠)

المقدمة

يُعدّ موضوع هذا الكتاب موضوعاً مهماً لأنه يسلط الضوء على الكتابات النقدية التي ظلت بعيدة عن أيدي الدارسين، لأن الصحف، ولا سيما اليومية منها، تمتاز بصعوبة الاحتفاظ بها لزمان طويل، ولهذا يمكن للمقالات والدراسات المنشورة فيها أن تضيع كلما ابتعدنا عن زمن نشرها، ولا يتحقق الرجوع إليها إلا للمتخصصين، وعلى هذا تكون دراسة تلك المقالات أحياءاً لتراث أدبي يمكن أن يندثر بمرور الزمن، صحيح أن قسماً من الكتاب يعتمد إلى نشر مقالاته النقدية في كتاب، ولكن كم هو عدد أولئك الكتاب الذين يقومون بتلك المهمة؟

وتتلأت أهمية هذا الموضوع من أنه يتناول المقالات والدراسات النقدية المنشورة في الصحافة لمدة زمنية معلومة هي المدة الممتدة بين عامي ١٩٥٨-١٩٩٠، إذ أن كثيراً من الباحثين الذين اتخذوا من ((نقد الشعر العربي الحديث)) موضوعاً لدراساتهم توقفوا عند سنوات آخر تسبق السنة التي اخترناها لتكون نهاية مدة البحث، ومنهم عباس توفيق رضا في دراسته: نقد الشعر العربي الحديث من عام ١٩٢٠-١٩٥٨، وثابت الألوسي في دراسته: اتجاهات نقد الشعر في العراق من ١٩٥٨-١٩٨٠، وعباس ثابت حمود في دراسته: النقد الجامعي العربي للشعر العراقي الحديث ١٩٤٥-١٩٨٠، وحسين عبود حميد في دراسته: المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث.

عُنت دراسة عباس توفيق رضا بالحقبة الزمنية التي تسبق الحقبة التي اخترناها في هذا الكتاب، فكان ناقداً ومؤرخاً لحقبة التأسيس في تاريخ النقد الأدبي الحديث في العراق، وألم فيها بالكثير من قضايا النقد واتجاهاته معتمداً على ما نشر في الكتب والصحف وما أجراه من مقابلات شخصية، ولا يمكن لمن يريد دراسة نقد الشعر العربي الحديث في العراق الاستغناء عن تلك الدراسة وإن اتسمت في أنها نفخت في عدد من الملاحظات النقدية السريعة والعرضية التي درستها ووضعتها تحت تسمية (مناهج نقدية) حتى إنه يوحي للقارئ بوجود مناهج نقدية ذات ملامح محددة عند أدباء العراق قبل منتصف هذا القرن.

أما الدراسات الثلاث الأخرى فتتداخل مع الحقبة التي اخترناها لهذا الكتاب، إذ عنت دراسة ثابت الألوسي باتجاهات نقد الشعر بين عامي ١٩٥٨-١٩٨٠، أي أن ما يبيان اختيارنا عن اختياره هو مدة السنوات العشر الواقعة بين عامي ١٩٨٠-١٩٩٠ وهي مدة غنية بالمقالات النقدية، بل تعد من أغنى الحقب بنقد الشعر، أما دراسة عباس ثابت حمود فقد اقتصر على النقد الجامعي العربي للشعر الحديث، وهذا النقد في بعض أوجهه يقف في الجهة المعاكسة من النقد المنشور في الصحافة، وعلى ذلك فإن موضوع دراسة حمود يبيان موضوع دراستنا، إذ أن هذا الكتاب معني بالنقد المنشور في الصحافة، وهو أعم وأشمل من النقد الجامعي.

ولا تختلف دراسة حسين عبود حميد في منحائها العام عن المنحى الذي اتخذته ثابت الألوسي من قبل والذي سنتخذه في هذا الكتاب من حيث عنايتها بالمناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث، غير أن حسين عبود حميد كان انتقائياً، إذ لم يحدد زمناً معيناً يدرس فيه النقد، بل اختار أمثلة من الدراسات النقدية وسلط عليها الضوء واضعاً إياها تحت تسميات مختلفة.

إن دراسة (نقد الشعر العربي الحديث في العراق من ١٩٥٨-١٩٩٠) دراسة تبيان الدراسات الأخرى في هذا الباب، ولعل اختيار ميدانها: الصحافة، والزمن الذي نشرت فيه المقالات النقدية: ١٩٥٨-١٩٩٠ هو العامل الأساس للتباين بينهما والدراسات الأخرى التي سبقتها، فضلاً عن عوامل التباين الأخرى المتمثلة في اختلاف طرق البحث واختلاف زوايا النظر.

يقوم هذا الكتاب، إذن، بدراسة اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة العراقية، غير أن تعبير (الصحافة العراقية) تعبير عام يشمل الصحافة اليومية والاسبوعية فضلاً عن المجلات الاسبوعية والشهرية والفصلية، وأن دراسة نقد الشعر في الصحافة كلها يلزمه أكثر من باحث، ولذلك اكتفى الباحث بدراسة النقد المنشور في الصحافة اليومية لكي يكون جهده واضحاً ومحدداً في ميدان معين، والسبب الأساس لاختيار موضوع الصحافة اليومية كان في حقيقته سبباً عملياً، فبعد شهور من البحث المضني في الصحف اليومية لجرد المقالات النقدية المنشورة فيها، تبين للباحث أن ما اطلع عليه من

مقالات في تلك الصحف يكفي وحده أن يؤلف موضوعاً لدراسة جادة، إذ بلغ عدد الصحف اليومية التي تم جردها سبعة وستين صحيفة، احتوت (٢٦١٢) مقالة خضعت للفحص والمعالجة النقدية، وهذه وحدها تحتاج إلى جهد مضمّن لتحليلها والكشف عن الاتجاهات النقدية التي يمكن أن تنضوي تحتها.

أما لماذا اختار الباحث تسمية (اتجاهات) في عنوان الكتاب: (اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في العراق) وكان يمكن أن يختار تسمية (مناهج) أو تيارات أو (مذاهب) أو غيرها، فلقد كان الظن ينصرف في بدء البحث إلى أن أغلب الكتابات النقدية المنشورة في الصحافة العراقية لا يستهدى برؤية منهجية واضحة، ولقد تأكد هذا الظن عند تحليل المقالات النقدية المدروسة، ثم أن هذا الكتاب، حسب الخطة المعدة له، ما كان معنياً بدراسة المناهج النقدية وحدها، وإنما انصبّت عنايته لدراسة الجهود النقدية النظرية والتطبيقية، وعلى هذا، نرى أن تسمية (اتجاهات) أكثر دقة من غيرها من التسميات، من غير أن يعني ذلك أننا نضعها رديفاً لمصطلح (مناهج) أو معاكساً له.

كانت الخطوة الأولى التي قام بها الباحث جرد المقالات النقدية المنشورة في الصحف اليومية جميعها، وإعداد فهرست وثائقي لهذه المقالات يتضمن اسم الصحيفة واسم كاتب المقالة وعنوان مقالته وتاريخ نشرها واسم الاتجاه النقدي الذي يمكن للمقال أن ينضوي تحته، وكانت هذه الخطوة أصعب الخطوات إذ أخذت من الباحث وقتاً طويلاً وجهداً مضميناً، غير أنها كانت في الوقت نفسه خطوة ضرورية لتأسيس ركيزة أساسية للمادة النقدية الخاضعة للدراسة يمكن أن تنفع الباحث في هذا الكتاب ويمكن أن تنفع آخرين في المستقبل.

وقد تيسرت للباحث حصيلة جيدة من المقالات النقدية بلغ عددها (٢٦١٢) مقالة، وما كان يمكن للباحث أن يعود إلى هذه المقالات ببسر لولا استعانتة بجهاز الحاسوب الذي بؤب هذا العدد الكبير من المقالات على الأبواب التي ذكرناها، بحيث أصبحت العودة إلى أية مقالة لا تستغرق إلا ثوانٍ قليلة.

ربما يعرض أماننا سؤال بارز: هل امتاز هذا الجرد بالدقة التي ينبغي توافرها في الأعمال التوثيقية؟ والجواب عن ذلك: كلا، ذلك أن الباحث اطلع على الصحف الموجودة في مكتبة جامعة بغداد المركزية، وفي المكتبة الوطنية ببغداد، وإذا كانت المكتبة الوطنية مسؤولة عن الاحتفاظ بكل مطبوع يصدر في العراق، بحكم القانون، فقد لاحظ الباحث نقصاً في أعداد قسم من الصحف، فما يدرية إن كانت هناك صحف أخرى مفقودة لشتى الأسباب؟

إن هذا يجعلنا غير متيقنين من دقة الجرد التوثيقي، ولكن علينا الإشارة في الوقت نفسه إلى أن عدم الدقة هذا لا يؤلف خللاً خطيراً، فأعداد الصحف التي لم يطلع عليها الباحث، إن وجدت، فلا بد من أن تكون قليلة لا تذكر بجانب الأعداد الكبيرة التي اطلع عليها، وهذا ما يجعل الباحث مطمئناً، إلى حد ما، إلى سلامة النتائج التي سيتوصل إليها في هذا الكتاب.

وكان على الباحث، أمام هذا العدد الكبير من المقالات، أن يختار منها ما يصلح للتحليل والدراسة، واعتمد على أسس معينة في الاختيار، منها أنه لا يختار لمن لم يعرف ناقدًا إلا إذا وجد له أكثر من عشر مقالات نقدية، أما المعروفون من النقاد فلم يخضعهم لهذا الشرط، ومن الطبيعي القول إن الباحث لجأ، أيضاً، إلى الاختيار بين مقالات الناقد الواحد، فمن غير المعقول أن يخضع (٢٠٠) مقالة لناقد واحد للتحليل، ولذا كان يختار من بينها ما يمثل اتجاه ذلك الناقد.

لقد التمس الباحث، في هذا الكتاب، أن يستقري النصوص النقدية وأن يجعلها تكشف عن اتجاهها النقدي، من غير أن يلجأ إلى الحكم السابق عليها، مناقشاً الآراء وجهات النظر، وكان يستعين بمصادر أخرى لإضاءة قضية ما كلما رأى أن الحاجة تتطلب ذلك، كما كان يُعنى بالتنوع التاريخي للقضايا النقدية التي يناقشها، وفضلاً عن ذلك، كان يقدم تعريفاً موجزاً بالنقاد الذين يتناول مقالاتهم عندما يرد اسم الناقد منهم في المرة الأولى.

وعلى أساس هذه الرؤية المنهجية قسّم الكتاب على أربعة فصول يسبقها تمهيد وتتلوها خاتمة، فضّم التمهيد بحثاً عاماً عن الصحافة والأدب، والنقد في الصحافة مع عناية خاصة برصد الصفحات الأدبية في الصحافة اليومية العراقية خلال مدة البحث، كما ضّم التمهيد وقفة طويلة مع المناهج النقدية كما وصلت إلينا، عبر الترجمة، من مصادرها الأصلية، وكما عبّر عنها النقاد والباحثون العرب والعراقيون.

وتضمن الفصل الأول منه التنظير للمناهج النقدية على ما عبّرت عن ذلك المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، أما الفصل الثاني فقد تضمن التنظير للمفاهيم النقدية التي تعرضت إليها تلك المقالات، أما الفصل الثالث فقد عني بالمقالات النقدية التطبيقية التي تدرج تحت تسمية الاتجاهات السياقية، وفي حين عني الفصل الرابع بالمقالات النقدية التطبيقية المنضوية تحت تسمية الاتجاهات النصية، وتضمنت الخاتمة الخلاصات والنتائج التي توصل إليها الباحث.

ومن اللازم الإشارة إلى فضل عدد من الأساتذة والأصدقاء الذين أعانوا الباحث سواء في التشجيع أو في إعارة قسم من المصادر، وفي مقدمتهم الدكتور جلال الخياط والدكتور عناد غزوان، كما تنبغي الإشارة إلى تجاوب عدد من النقاد مع الباحث إذ قدموا إليه شهادات شخصية أعانته كثيراً وقدمت له إضاءات مهمة عن القضايا التي تضمنتها مقالاتهم النقدية الخاضعة للدراسة.

بيد أن الفضل الأول والأخير في ظهور هذا الكتاب إلى الوجود يعود إلى الأستاذ الدكتور جميل نصيف التكريتي الذي رافقه منذ كان فكرة أولى حتى ظهر بشكله النهائي، وتحمل بصبر عجيب الظروف والمصاعب التي أحاطت بالبحث والباحث.

فإليهم جميعاً وإلى أصدقاء آخرين لم يتسع المجال لذكرهم أجزل آيات الشكر والعرفان، وجزاهم المولى القدير عنا خير الجزاء.

ومن الواجب الإشارة إلى أن الباحث وحده يتحمل المسؤولية الكاملة عن أية هفوة في هذا الكتاب.

وأسأل الله أن يوفقنا جميعاً ويأخذ بأيدينا لخدمة الأدب العربي والثقافة العربية.

المؤلف

التمهيد

من المناسب، قبل البدء بدراسة المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية التوقف عند ثلاث قضايا مهمة، نرى أن من اللازم تناولها قبل الدخول في صميم الموضوع الأساس لهذا الكتاب. هذه القضايا هي: البداءات النقدية وحال النقد قبل عام ١٩٥٨، والنقد في الصحافة، والمناهج النقدية، إذ لا بد لنا، ونحن ندرس النقد بعد عام ١٩٥٨، من أن نلم المامة، وإن كانت سريعة بالحالة التي كان عليها نقد الشعر العربي الحديث قبل تلك المرحلة.

ولا بد لنا، ونحن نتحدث عن النقد المنشور في الصحافة، من أن نطلّ، ولو من نافذة ضيقة، على حال الصحافة وعلاقتها بالأدب لكي نكون صورة واضحة عن الميدان الذي ندخل إليه، فضلاً عن ذلك نرى أن من الضروري التوقف عند موضوع المناهج النقدية وكيف وردت إلينا، عبر الترجمة، من الغرب، لكي نتبين علاقة الاتجاهات النقدية الموجودة في العراق بتلك المناهج النقدية.

١

لا شك في أن النقد الأدبي العربي، عامة، بدأ على نحو لا يمكن أن يقال عنه أنه نقد يقوم على أسس معرفية وعلمية على ما هو الحال في النقد الأوروبي، ففي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وعندما بدأت بوادر النهضة الأدبية العربية، عرف الأدباء العرب النقد ومارسوه نظرياً وتطبيقياً، غير أننا يمكن أن نعدّ كتابات حسين المرصفي و خليل مطران وجماعة الديوان وجماعة ابولو إرهافاً بالنقد القائم على أسس فهم جديد يختلف عن الأسس النقدية التي كانت شائعة فيما مضى، ولا سيما فيما يتعلّق بالنظر إلى القصيدة بوصفها كلاً قائماً على أساس وحدة عضوية.

بيد أن النقد الذي كتب في العراق إبان تلك الحقبة الزمنية ما كان له أن يستشرف التطورات الجديدة التي طرأت على النقد العربي، فظل نقداً لغوياً تقليدياً قائماً على أساس التصويبات اللغوية والعروضية، شأنه في ذلك شأن نقد أواخر القرن التاسع عشر الذي كان على ما يرى أحمد مطلوب: "تقريباً ليس فيه نظرات

شاملة ولا التفاتات نقدية بارعة، وكان جلّه مديحاً وخلع ألقاب على الكتاب والشعراء" (١).

وإذا كان قسم من الباحثين (٢) يرون في كتابات أبي التثاء الآلوسي وحيدر الحلي علامات دالة على أحياء التراث النقدي اللغوي العربي القديم فمنهم من يعترف بأن الآلوسي: "كان مفسراً أكثر منه ناقدًا، ولغويًا أكثر منه منظرًا لفن الشعر" (٣).

إن نقد الشعر العربي الحديث في بداءاته التي كانت لغوية تقليدية يرينا كم كان النقد بعيدين عن استشراف الأبعاد الفنية والفكرية للقوائد التي نقدوها، فلم يحاولوا تبين جماليات تلك القوائد، كما أنهم لم يسعوا إلى دراستها على وفق رؤية تحليلية وصفية، وهذا ما دعا أحد الباحثين إلى القول إن مفهوم النقد لدى كثير من أدباء العراق في عشرينات هذا القرن كان: "مفهوماً قلقاً وسلبيًا، إذ لم يكونوا قد تبينوه باتزان، ولم يدركوا أبعاد العملية النقدية ومهامها ومستلزماتها" (٤).

هذا القلق وتلك السلبية يمكن تعرّفها من الكتابات النقدية التي نشرت في المجلات والصحف والكتب، فقد أخذ حسين الظريفي على الزهاوي استخدامه كلمات لا توائم موضوعه، إذ قال عن مطلع قصيدة للزهاوي هو:

ومضطرب يشكو الحريق كأنما بأثوابه مما يلي جلده جمر

"كان ينبغي على الأستاذ أن يبذل لفظة الحريق ب (الغرام) لأن الموضوع وصف وتغزل فتناسبه ألفاظ كالغرام والعشق والحسن والمحبة، وكذلك لو اعتاض عن عجز هذا البيت ب (تأجج في سوداء مهجته جمر) لكان أليق (٥)".

وقد تجد أمثلة نقدية يتحول فيها النقد إلى (متعاركين) يستهزئ الواحد منهم بالآخر ويسفّه آراءه على نحو يفتقد اللياقة والاحترام المتبادل الذي يفترض توافره بين المتحاورين كوصف أحدهم لكلام غيره بأنه سفسطات وترهات عريضة ووصفه له بالمتهور الذي يسير في المنام (٦).

إن الاهتمام النقدي بالجوانب اللغوية على نحو تقليدي نجده سمة عامة للنقد الذي كتب في العراق أوائل هذا القرن، فهو لا يولي عناية للقصيدة من حيث كونها إبداعاً فنياً يستحق التحليل واكتشاف المزايا الجمالية والفكرية فيها، وقد اتفق أغلب الباحثين على النظر إلى ذلك النقد اللغوي بهذا المنظار، حتى أن عباس توفيق رضا أطلق صفة (التقليدي) على المنهج النقدي الذي درس الشعر في العراق خلال عشرينات وثلاثينات هذا القرن (٧)، وكان ماهر حسن فهمي قد أطلق صفة

(المذهب الكلاسيكي) على النقد الذي يُعنى بالأحكام الجزئية في بيت الشعر، تلك الأحكام المتعلقة بلفظة أو معلومات حسية بعيدة عن القيم الشعرية(٨).

وما كان للنقد الأدبي أن يستمر على هذا النحو بوجود التطورات الثقافية والسياسية التي حدثت بعد تلك الحقبة الزمنية، فقد اعتنت الحركة الأدبية والنقدية وافرزت أدباً جديداً كان من نتائجه ظهور شعر التفعيلة في العراق وظهور حركة نقدية رافقت هذا الشعر، سواء التزم النقاد المسهمون بتلك الحركة جانب شعر التفعيلة أم خالفوه، وقد أفلحت تلك الحركة في إيجاد ملامح اتجاهات نقدية أسهمت في تطور النقد في تلك المرحلة.

رأى باحث أن الحركة النقدية التي كان شعر التفعيلة قد ولّدها بعد الحرب العالمية الثانية يمكن وضعها تحت ثلاث مسميات هي: الآراء النقدية المعارضة لشعر التفعيلة والآراء النقدية المؤيدة له والآراء التوفيقية، وقد حلل ذلك الباحث تلك الآراء متوصلاً إلى أن ما كان معارضاً منها لشعر التفعيلة جاء مقتضباً، صفته إطلاق الأحكام العامة من غير لجوء إلى التعليل وأنه لا يخلو من التحامل المسرف في إطلاق النعوت التي تحاول السخرية من تلك التجربة وشعرائها، في حين اتسم أسلوب مؤيدي شعر التفعيلة بالمناقشة الدقيقة الهادفة إلى إبراز الجوانب الفنية في القصيدة الحديثة، كما أن ألفاظ الشتم والسباب أقل وروداً في معرض آراء هذا التيار، كما تتسم مناقشتهم بالهدوء وتمتج في آرائهم الثقافة العربية الموروثة مع الثقافة الغربية المكتسبة(٩). غير أن ذلك الباحث لم يضع الكتابات النقدية التي حللها تحت تسمية منهج معين أو اتجاه ما، خلاف ثابت الآلوسي الذي حلل الأمثلة النقدية السابقة لشعر التفعيلة والمواكبة له ووضعها تحت تسمية (اتجاهات نقدية).

وينبغي لنا، هنا، أن نكون حذرين من إطلاق صفة (مناهج) على الطرائق النقدية التي بواسطتها نظر النقاد إلى الشعر، مما رافق شعر التفعيلة أو مما سبقه، ذلك أن النقاد آنذاك افنقروا إلى الفهم الدقيق الشامل لأسس تلك المناهج النقدية في غمرة الظروف التي أحاطت باستقبالهم لها، فالتيار الواقعي الاجتماعي مثلاً، وهو تيار نشط: "خلال الثلاثينات من هذا القرن وهو.. الذي جاء بتأثير المناهج الاجتماعية والواقعية التي بدأت تصل إلى القطر تبعاً عبر حركة الترجمة وعن طريق الدارسين في مدارس أوروبا(١٠)" لم يكن معنياً بالجوانب الجمالية والفنية بسبب سوء فهم نظري لأصول تلك المناهج الاجتماعية والواقعية.

ولم يكن سوء الفهم مقتصرًا على الكتابات النقدية التي دأعت في الثلاثينات

وإنما ظل مستمراً حتى منتصف هذا القرن، إذ كان النقاد كما قرر باحث: "يلهثون وراء المعاني ذات الارتباط بهجوم الطبقات المسحوقة والكادحين من منظور ماركسي وقلما تشغلهم القيم الجمالية والتعبيرية(١١)". ذلك لأن الفكر الماركسي كما قرر باحث آخر، كان حتى بداية الخمسينيات: "يعاني فقراً إلى نظرة متكاملة في الأدب(١٢).. على الرغم من أن: "المفكرين الماركسيين الذين كتبوا عن الواقعية الحديثة.. أكدوا أن الفن ليس تصويراً فوتوغرافياً للواقع، وأن وعي الفنان لا يعني أن عليه أن يتكلف حاشراً نتاجه بالوعظ والإرشاد(١٣)".

الكتابات النقدية التي حاولت الاهتداء بالمنهج الواقعي، إذن، ظلت تعاني من سوء الفهم النظري لعلاقة الأدب بالواقع، وربما كان تعبير يوسف الصائغ أقرب إلى الدقة وهو يحاول تشخيص أسباب ذلك بقوله: "لقد مارس العمل السياسي تأثيراً سلبياً في هذا المجال وأصبح نجاح القصيدة وانتماؤها إلى الواقعية الحديثة يتحقق غالباً، عبر تضمينها للحاجة السياسية اليومية، سواء عن طريق التبسيط أم السطحية والنثرية والشعارات(١٤)".

هذا الفهم غير الدقيق للمنهج الواقعي يمكن تعميمه على بقية المناهج، إذ كان الواقعيون أقدر من غيرهم على تمثيل الاتجاهات النقدية بحكم اتصالهم الوثيق بالتطورات الثقافية خارج العراق، سواء عن طريق إطلاعهم على الأدبيات الماركسية المترجمة أم عن طريق اتصالهم بالنتاج النقدي الأجنبي المحتمل من سفر الكثيرين منهم إلى خارج العراق، فكيف حال غيرهم ممن لم تتوافر لهم مثل هذه الظروف؟ لقد توصل ثابت الألوسي إلى أن الاتجاه الفني أيضاً "ظل ضعيفاً على مستوى الكم والكيف ولم يستطع أن يقدم لنا حتى نهاية الخمسينات دراسة جادة إلا فيما ندر(١٥)".

يمكن القول، إذن، إن الملامح الأولى للاتجاهات النقدية قد بدأت بالظهور منذ وقت مبكر، على ما أشار إلى ذلك عباس توفيق، ففي استقائه النصوص النقدية توصل إلى وجود مناهج لنقد الشعر هي: اللغوي التقليدي، والتاريخي المهم بدراسة البيئة والزمان والمجتمع، ودراسة شخصية الأديب نفسياً، والمنهج الوصفي أو التفسيري ومنهج الموازنة والمنهج الفني فضلاً عن أسس ومعايير نقدية فردية كمعيار الذوق والتأثر ومعيار الجودة وجعل الشعر القصصي معياراً(١٦)، غير أننا لا يمكن أن نعدّها مناهج نقدية ذات مقومات نظرية واضحة كما لم تدعمها أمثلة تطبيقية كافية تسمح لنا أن نطلق عليها صفة (مناهج) إلا من باب التجاوز.

وهذا ما أشار إليه ثابت الألوسي بقوله: "قد لا تتطبق تسمية اتجاهات على

تنوع الحركة النقدية قبل سنة ١٩٥٨، فليس لدينا على كثرة ما كتب في حقول نقد الشعر اتجاهات نقدية واضحة استطاعت أن تحفر دروباً وتشق طرقاً بيّنة المعالم في خارطة النقد الأدبي، لم تكن لدينا اتجاهات كتلك التي نشأت في أوروبا، فأغلب ما لدينا لا يعدو أن يكون محاولات نقدية (١٧).

ما كان النقد الذي كتب في العراق قبل سنة ١٩٥٨، إذن، نقداً منهجياً ذا أسس واضحة تجعل منه نقداً ينضوي تحت أحد المناهج النقدية المعروفة، وإنما كان يتشبث بما هو (متيسر) من المعرفة المرتبطة بتلك المناهج، ولذلك كثيراً ما يستعصي الأمر على الباحث وهو يحاول أن يدرج هذا المثال النقدي أو ذاك تحت لواء منهج محدد، بسبب سوء الفهم لأصول تلك المناهج وبسبب تداخلها الناشئ من سوء الفهم هذا.

ترى كيف أصبح حال النقد بعد عام ١٩٥٨؟ وهل استطاع التخلص من هذا التداخل وسوء الفهم المشار إليه؟ هذا ما سيحاول هذا الكتاب الإجابة عنه في فصوله القادمة.

٢

منذ أن ظهرت الصحافة في الوطن العربي، كان لها دورها في ذيوع وانتشار الأعمال الأدبية، وتعريف القراء في كل مكان بما ينتجه المبدعون، وكيفينا أن نعرف: "أن معظم الكتب الأدبية التي صدرت في فترة ما بين الحربين كانت فصولاً نشرت في الصحافة الأدبية ومنها: الأيام ودعاء الكروان وحديث الأربعاء لطف حسين،.. ومطالعات ومراجعات وساعات بين الكتب للعقاد، وقبض الريح وصندوق الدنيا وحصاد الهشيم للمازني، وفيض الخاطر لأحمد أمين.. والنظرات للمنفلوطي وجميع كتب سلامة موسى بلا استثناء (١٨).

هذا الدور الذي أدته الصحافة في نشر الأدب لا يمكن لأحد أن ينكره، فالصحافة العربية، ولا سيما الأدبية منها كانت ميداناً صال الأديباء فيه وجالوا، وعرضوا من خلاله آراءهم ووجهات نظرهم في مختلف القضايا الأدبية، ونحن حتى هذا الوقت، نشعر بأننا مدينون لجهود يعقوب صروف في إصداره المقتطف عام ١٨٧٦ وجهود جرجي زيدان الذي أصدر الهلال عام ١٨٩٨، كما نشعر بالفوائد العظيمة التي جناها الأديباء ودارسوا الأدب من مجلة الرسالة التي أصدرها الزيات ومن مجلة أبولو التي أصدرها أبو شادي عام ١٩٣٢ فضلاً عن الفوائد

التي جنوها من مجلتي: الأديب لألبير أديب الصادرة عام ١٩٤٣، والآداب التي أصدرها سهيل إدريس عام ١٩٥٣.

وفي العراق ظهر اهتمام الصحافة بالأدب مبكراً، حتى إن جريدة الوزراء التي أصدرها الوالي مدحت باشا عام ١٨٦٩ كانت تنشر: "قصائد قيلت في مدح الوالي أو إزجاء التهاني في مناسبة من المناسبات" (١٩) على الرغم من أنها كانت جريدة أخبارية، غير أن الصفة الرسمية للوزراء فضلاً عن الصحيفتين الأخريين اللتين كانتا تصدران في الموصل والبصرة، لم تسمح بأن يكون الأدب فيها وكدا وغاية، وإنما كان اهتمام تلك الصحف بالأدب عرضياً.

وقد أصدر الأب انستاس ماري الكرمللي عام ١٩١١ مجلة (لغة العرب) وأسهم فيها الكثيرون من الأدباء، ثم تلتها صحف اهتمت بالأدب منها: مجلة دار المعلمين عام ١٩٢١ ومجلة ليلي عام ١٩٢٣ لصاحبتهما بولينا حسون، ومجلة الثقافة التي صدرت عام ١٩٢٧ وقد خصصت زاوية للقصة وباباً للنقد والتفريظ وكتب فيها الزهاوي والرصافي (٢٠)، وهناك جرائد عنيبت بالأدب أيضاً منها جريدة المنبر عام ١٩٢٦ وجريدة المعارف عام ١٩٢٦ وجريدة البلاد لصاحبها روفائيل بطي عام ١٩٢٩ التي كانت فيها صفحات أدبية متخصصة.

وصدرت قبل عام ١٩٥٨ مجلات أدبية متخصصة ومجلات أخرى فكرية ثقافية خصصت جزءاً من اهتمامها للأدب منها: مجلة الاعتدال عام ١٩٣٣ ومجلة الهاتف لجعفر الخليلي عام ١٩٣٤، ومجلة الغري عام ١٩٣٩، والبيان عام ١٩٤٦، ومجلة الرسالة الجديدة عام ١٩٥٣ وهي متخصصة بالشعر والقصة والأدب وقد أصدرها محمد منير آل ياسين (٢١).

ومما له دلالة في هذا الصدد أن أبرز المصادر التي اعتمد عليها أحمد مطلوب في تأليف كتابه: (النقد الأدبي الحديث في العراق) هي الصحف التي كانت تنشر المقالات النقدية منذ عشرينات هذا القرن (٢٢)، إذ اعتمد في فصول كثيرة من كتابه على الصحف الصادرة آنذاك.

للصحافة، إذن، دورها المؤثر في نشر الأدب والتعريف به وإطلاع الجمهور على جهود الأدباء والمفكرين في العالم، من خلال ترجمة النصوص ونشرها، ومن خلال نشر النتاجات الأدبية والنقدية، غير أن للأدب في الوقت نفسه فضلاً عن الصحافة التي قامت في مراحلها الأولى وبداية حياتها على أكتاف الأدباء، على ما يرى ذلك معظم الباحثين، وقد قرر بعضهم أن: "الباحث الذي يريد أن يكتب تاريخ الصحافة.. يكتب تاريخ الأدب في تلك الحقبة من الزمن (٢٣)"، ويمكن لنا أن

نضيف أن الصحافة ما تزال تقوم على جهود الأدباء جزءاً أو كلاً، وأن واقع الحال يرينا أن أبرز من يدير شؤون الصحافة في العراق ويعمل فيها حتى يومنا هذا هم من الأدباء.

هذا الاهتمام الصحفي بالأدب جعل عدداً من الباحثين يتصدّون لدراسة الأدب في الصحافة، فظهرت دراسات جامعية وغير جامعية تعنى بالأدب في الصحافة (٢٤)، تاريخه وفنونه وأعلامه، ودراسة العلاقة المتبادلة بين الأدب والصحافة، غير أنها لم تبحث، على نحو متخصص، موضوع نقد الشعر في الصحافة، باستثناء دراسة واحدة (٢٥) عني صاحبها بموضوع الشعر العراقي الحديث وقضية التجديد فيه عارضاً الآراء النقدية المعارضة للشعر الجديد والآراء النقدية المؤيدة له فضلاً عن الآراء التوفيقية، وخصص الفصل الثاني منها لموضوع نقد الشعر في الصحافة العراقية، غير أنه لم يول عناية كافية لاتجاهات نقد الشعر لأن هدف بحثه كان إثبات أثر الصحافة في تطور الشعر كما أن مدة بحثه هي السنوات الممتدة بين عامي ١٩٤١-١٩٥٨، وباستثناء إشارات عابرة ومباحث صغيرة وردت في دراسة جمال حافظ واعى الذي خصص مبحثاً صغيراً للنقد الأدبي بوصفه فناً من الفنون التي احتضنتها صحافة العراق، كما خصص أقل من صفحتين للإشارة إلى عرض الكتب بوصفه واحداً من الفنون الأدبية التي ضمتها صفحات الصحف العراقية.

يتبين لنا من خلال الجرد الذي قمنا به للصحف اليومية وللمقالات النقدية المنشورة فيها صدور أكثر من سبع وستين صحيفة يومية عراقية خلال المدة ١٩٥٨-١٩٩٠، وكان عمر قسم من تلك الصحف قصيراً جداً لم يتجاوز الأسبوعين أو الثلاثة على ما هو حال صحيفة: الوطن العربي التي كان صاحبها ورئيس تحريرها محمد بسيم الزريب، وصحيفة لواء العروبة التي رأس تحريرها المحامي زكي جميل حافظ، وصحيفة الوحدة التي رأس تحريرها باسل رؤوف الكبيسي (٢٦)، في حين استمرت صحف أخرى بالصدور على نحو متواصل لأكثر من ربع قرن مثل صحيفة الثورة (٢٧).

كان قسم من تلك الصحف قد صدر إبان العهد الملكي واستمر في الصدور بعد العهد الجمهوري، مثل صحف: (الأخبار) و(البلاد) و(الحرية) و(الرأي العام) و(الزمان) و(صوت الأحرار)، و(صوت الأمة) و(الريقب) وغيرها، في حين صدرت صحف أخرى بعد العهد الجمهوري ومنها: (اتحاد الشعب) و(العهد الجديد) و(صوت الطليعة) و(الفجر الجديد) و(المستقبل) و(المواطن) وغيرها.

ومن الغريب، حقاً، أن لا تجد أي مقال في نقد الشعر العربي الحديث وأنت تقلّب الكثير من تلك الصحف، ونخصّ منها الكثير مما صدر قبل عام ١٩٦٨ (٢٨)، في حين وجدت مقالات قليلة لا تكاد تذكر في صحف أخرى (٢٩) على الرغم من أن قسماً كبيراً من تلك الصحف كان طويل العمر نسبياً، ويكفي أن نقول إن جميع ما نشر من مقالات نقدية في السنوات العشر السابقة لعام ١٩٦٨، على ما هو موجود في الثبوت الذي قام به الباحث، لا يكاد يعادل ما صدر من مقالات في سنة ١٩٨٦.

بيد أن أبرز الصحف اليومية التي نشرت موضوعات في نقد الشعر العربي الحديث قبل عام ١٩٦٨ هي صحف: المواطن والرأي العام والبلد والبيان والثورة العربية وصوت العرب في حين اهتمت الصحف جميعها بعد عام ١٩٦٨ بهذا الموضوع.

وقد نجد تفسير ذلك في كون تلك الصحف جميعها صحفاً سياسية في الأعم الأغلب إذ لم نجد من بينها صحيفة أدبية يومية، غير أن الكثير منها خصص صفحات معينة للأدب والثقافة والفنون، حتى ليتمكن القول إن قسماً من تلك الصفحات الأدبية يصلح أن يكون موضوعاً لدراسة متخصصة تكشف عن سمات تلك الصفحات، كما تبين الاتجاهات الأدبية السائدة فيها.

امتازت الصفحات الأدبية والثقافية التي ظهرت في صحافة العراق اليومية بُعيد عام ١٩٥٨ بأنها صفحات قلقة، غير مستقرة، لا تصدر بانتظام، فمرة تصدر بصفحة كاملة من صفحات الجريدة، وتصدر مرات بمساحات صغيرة لا تتجاوز ربع الصفحة أو أقل من ذلك، فضلاً عن عدم وجود موعد ثابت لصدورها، إذ تظهر مرة في يوم الأربعاء من كل إسبوع ثم يتغيّر موعد ظهورها بعد ذلك إلى يوم آخر: الخميس أو السبت مثلاً، ولعلّ ذلك يعود إلى طغيان الجانب السياسي والأخباري في العمل الصحفي، فإذا ما اضطرت الصحيفة إلى التجاوز على إحدى الصفحات الثابتة، تكون صفحة الأدب والثقافة هي المهيأة للإلغاء أو التأجيل، بحكم كون المادة الثقافية غير خاضعة للتغيرات السياسية والإخبارية الآنية.

هذا القلق في مواعيد ظهور الصفحات الأدبية رافقه قلق آخر في التسمية، إذ كانت الصفحة الأدبية تسمى صفحة (الحرف الأخضر) مثلاً ثم تتحول إلى تسمية: (أدب، فن، علوم، مرآة) في مرة أخرى، وقد تحمل عنوان (أدب) مرة ثالثة، وذلك كله في صحيفة واحدة (٣٠).

وقد تكون في الصحيفة الواحدة أكثر من صفحة أدبية على ما هو الحال في

صحيفة (فتى العرب) التي كانت فيها صفحة عنوانها: (نحو أدب جديد) و صفحة أخرى عنوانها: (الندوة الأدبية) و صفحة ثالثة للقصة القصيرة.

ولعل طغيان الجانب السياسي على المادة الأدبية المنشورة في تلك الصفحات الأدبية خَفَّف من جدية ما يمكن أن نجده من مقالات ودراسات، ويظهر ذلك على نحو جليّ في الصحف السياسية ذات الاتجاه اليساري، فصحيفة صوت الطلبة كانت صفحاتها الأدبية مسيسة تماماً، ولم تكن لها عناية بنقد الشعر العربي الحديث، بل كانت تنشر مقالات سياسية مترجمة لكتاب سوفيت واشتراكيين من دول شرقية أخرى(٣١).

ومن يتصفح أعداد صحيفة اتحاد الشعب التي كان يصدرها الحزب الشيوعي العراقي بُعيد ثورة ٨ تموز مدة أربع سنوات يجد مصداقية هذا الحكم، فقد ضمت الصفحة الثقافية في واحد من أعدادها مقالاً طويلاً عن شاعر بلغارياً الشهيد فابيتساروف وكلمة طويلة ألقاها الأديب الكسندر جايكوفسكي في مؤتمر الكتاب السوفييت الثالث، ومقالة قصيرة كتبها الأصمعي عنوانها: سوانح الشعراء يستشهد فيها بأبيات شعرية عربية قديمة(٣٢).

هذا الاهتمام بالأدب الأجنبية ذات الطابع السياسي الخاص كان سمة لعدد من الصحف التي صدرت بُعيد عام ١٩٥٨، وربما يعود ذلك إلى جدة التجربة العلنية للأحزاب وإعجابها بكل ما هو قريب من هذه التجربة، فقد يجد الباحث مقالات طويلة مترجمة تنشر بعدة حلقات في صفحة أدبية واحدة، ولن يجد مقالة واحدة بهذه المساحة مخصصة لنقد الشعر العربي الحديث، وأوضح مثال على ذلك الدراسة الطويلة التي نشرها اتحاد الشعب عن (الواقعية والمودرنزم في الأدب الافريقي المعاصر) في ثلاثة أعداد من الصحيفة(٣٣).

إن قلة العناية بنقد الشعر العربي الحديث في صحافة العراق اليومية آنذاك، ربما تعود في واحد من أسبابها إلى الجوّ السياسي العام الذي كان سائداً، إذ كانت الخلافات بين الأحزاب تصل إلى حدّ النزاع الدموي، ولعلّ عدم الاستقرار الناشيء عن مثل هذه الأجواء لا يتيح للنقد الأدبي النمو والانتعاش.

ولقد عبّرت الصحف الصادرة آنذاك عن تلك الخلافات على نحو جليّ، فكانت الصحف الشيوعية أو القريبة منها تحارب الصحف القومية وتستعدي السلطة على كتابها، وكانت الصحف القومية تفعل الشيء نفسه، ومن يتصفح أعداد صوت الطلبة لصاحبها نصيف الحجاج المحامي، واتحاد الشعب التي رأس تحريرها عبد القادر اسماعيل البستاني والاستقلال لصاحبها طه لطفی البديري وهي

صحف شيوعية أو قريبة من الشيوعيين يجد فيها أمثلة كثيرة من المقالات التي تهاجم القوميين وتستعدي السلطة عليهم، كما أن من يتصفح أعداد صحيفة الحرية لصاحبها قاسم حمودي المحامي وبغداد لصاحبها خضر العباسي والثورة لصاحبها يونس الطائي وهي من الصحف القومية يجد فيها المقالات التي تهاجم الشيوعيين وتستعدي السلطة عليهم، حتى لتتحول تلك المعارك السياسية إلى شتائم تقتصر إلى أصول اللياقة.

في مثل هذه الأجواء يمكن أن تتجه الأنظار إلى الصحف التي يديرها الأدباء لكي تجد ضالتها نقداً أدبياً يعنى بالشعر العربي الحديث، ولعلّ صحيفة الرأي العام كانت أدعى لأن تهتم بذلك، لأن صاحبها شاعر كبير هو الجواهري، فما الذي نجده في تلك الصحيفة؟

نشرت الرأي العام خلال سنتي ١٩٥٩-١٩٦٠ نحو (٢٢) مقالة نقدية تتناول الشعر العربي الحديث وهو رقم كبير يؤلف نسبة ٤٤% من مجموع المقالات النقدية المنشورة في جميع الصحف اليومية خلال السنتين المذكورتين، غير أن (١١) مقالة من تلك المقالات كانت مخصصة لتناول شعر الجواهري نفسه، كما يمكننا أن نلاحظ أن تلك الصحيفة بدأت منذ تموز ١٩٦٠ بتخصيص كثير من صفحاتها للشتائم مع الصحف القومية، فلو خصصت جزءاً من تلك الصفحات لنقد الشعر العربي الحديث لوجدنا أماناً كماً من المقالات النقدية الصالحة للدراسة.

لم تكن السنوات القليلة التي أعقبت عام ١٩٥٨، إذن، غنية بنقد الشعر العربي الحديث، وإذا صلح عدد المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية معياراً يتيح لنا أن نحكم بـ (عدم الغنى) هذا على النتائج النقدية فإن الأرقام الموجودة في الجدول الآتي، المستخلصة من الجرد الإحصائي الذي توصلنا إليه، تقدم لنا صورة جلية من تلك الحال، فلم تتجاوز المقالات التي وجدناها عام ١٩٥٨ ست مقالات، في حين بلغ عددها عام ١٩٥٩ (٢٨) مقالة، أما في عام ١٩٦٠ فقد بلغ عددها (٢٣) مقالة، ولم يتجاوز عددها (٢٧) مقالة عام ١٩٦١، ويصل العدد إلى (٣٤) مقالة في عام ١٩٦٢، ولم تتجاوز المقالات هذا العدد في أي من الأعوام التي سبقت عام ١٩٦٨.

السنة	عدد المقالات	السنة	عدد المقالات
١٩٥٨	٦	١٩٧٥	٦٧
١٩٥٩	٢٨	١٩٧٦	٤١
١٩٦٠	٢٣	١٩٧٧	٧٥

٧٨	١٩٧٨	٢٧	١٩٦١
٥٠	١٩٧٩	٣٤	١٩٦٢
٤٧	١٩٨٠	٢٠	١٩٦٣
١٢١	١٩٨١	١٠	١٩٦٤
١١٨	١٩٨٢	٢٩	١٩٦٥
١٤٢	١٩٨٣	٨	١٩٦٦
١٤٢	١٩٨٤	٢٧	١٩٦٧
٢٠٣	١٩٨٥	٢٧	١٩٦٨
٢٨١	١٩٨٦	٥٢	١٩٦٩
٢٢٦	١٩٨٧	٤٤	١٩٧٠
٢٢٩	١٩٨٨	٤٧	١٩٧١
١٨٠	١٩٨٩	٢٤	١٩٧٢
١١٥	١٩٩٠	٣٨	١٩٧٣
		٥٣	١٩٧٤
٢٦١٢	مجموع المقالات في السنوات المذكورة		

هذه الضالّة الكمية للمقالات النقدية ترسخها أيضاً وتؤكد قيمتها النوعية الأحكام التي أصدرها عدد من النقاد خلال تلك الحقبة الزمنية، إذ قرر بعضهم أن الشعر الحر تافه وسخيف وأنه سمّ موضوع لاغتيال التراث والتقاليد الأدبية وأن الاستعمار سيدخل عن طريقه إلى عقول أبناء الشعب وعواطفهم (٣٤)، كما قرر بعضهم أن قصيدة ما لا تساوي فلسفاً أحمر (٣٥)، ولعلّ تلك الأحكام تذكرنا بالأمثلة التي شاعت في عشرينات هذا القرن حين كان النقد يتحول إلى عراك وشتائم فيصف الناقد خصومه بأنهم متهورون وأن كلامهم هو: "سفسطات وترهات عريضة".

وقد ظلت الصحافة اليومية بعد ذلك على الحال نفسه من حيث كونها صحافة سياسية على نحو عام، وفيها صفحات أدبية تعنى بالأخبار والمتابعات ونشر القصائد والقصص والمقالات النقدية، وكان عدد المقالات النقدية التي تتخذ من الشعر العربي الحديث موضوعاً لها، في مد وجزر، ينخفض مرة ليصل إلى ثمانين مقالات سنوياً، على ما هو الحال في عام ١٩٦٦ ويتصاعد حتى يصل إلى (٢٨١) مقالة في عام ١٩٨٦.

ولم تشهد الصحافة اليومية قفزة كبيرة في نشر النتاجات المتعلقة بنقد الشعر

العربي الحديث إلا بعد عام ١٩٨١، والجدول السابق يوضح ذلك على نحو لا لبس فيه، ومن الواضح أن للاستقرار السياسي الذي شهده العراق بعد عام ١٩٦٨ دوراً في ذلك حتى إن الحرب العراقية الإيرانية التي استمرت ثماني سنوات لم تزعزع هذا الاستقرار، فوجد النقاد والأدباء وقتاً للتأمل والكتابة، فظهرت صفحات أدبية متوازنة تنشر القصص والقصائد والمتابعات والمقالات على نحو متوازن، كما تنشر المقالات والقصائد والقصص المترجمة.

وكان لظهور أجيال شعرية جديدة دوره في إيجاد حوارات نقدية تكون جادة أحياناً وشخصية عابرة في أحيان أخرى، وظهر بعد عام ١٩٨٠ اهتمام نقدي خاص بشعر المعركة بوصفه شعراً اكتسب مقومات موضوعية وفنية تباين ما كان سائداً من شعر.

وقد غدت الصفحات الأدبية في صحافة العراق اليومية صفحات أكثر جدية وغدا لكل صفحة موعد ثابت للظهور كما غدا لها كتابها المعروفون، حتى بتنا نجد مقالات أسبوعية ثابتة لنقاد معروفين في بعض الصفحات الأدبية، وتمتاز تلك المقالات بكونها ليست أعمدة صحفية وإنما هي أقرب إلى الدراسة النقدية الجادة منها إلى روح العمود الصحفي.

وتنوعت موضوعات نقد الشعر العربي المنشور في صحافة العراق اليومية وتعددت، ففي حين استأثرت قضية (الشعر الحر) بالمناقشات النقدية التي دارت قبل عام ١٩٥٨ وبعده بقليل، نرى هذه القضية قد اختفت إلى حد كبير بعد ذلك بسبب ترسخ ذلك الشعر مفهوماً وتقاليده ونصوصاً إبداعية واكتسابه الصفة الشرعية لدى معظم الأوساط الأدبية، وبرزت موضوعات جديدة دارت حولها النقاشات وتباينت الآراء مثل موضوعات:

الأجيال الشعرية وقصيدة النثر والشعر والمعركة والأجناس الأدبية وغيرها من الموضوعات.

إن دراسة موضوع اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة اليومية العراقية هي دراسة للاتجاهات النقدية السائدة في حقبة مهمة من تاريخ العراق المعاصر، ولعل التطور الكمي الكبير الحاصل خلال السنوات الأخيرة وما تبعه من تطور في المناهج النقدية كان شافعياً لنا في جعل مدة البحث تنتهي عند عام ١٩٩٠، إذ يمكن أن تسجل لنا المقالات النقدية المنشورة خلال هذه الحقبة الزمنية فكرة واضحة عن الاتجاهات النقدية السائدة في العراق وهذا ما سنحاول جاهدين تحقيقه خلال فصول هذا الكتاب.

تتأتى أهمية المناهج النقدية من كونها الوسيلة القادرة على تنظيم البحث النقدي من خلال إجراءات محددة، وعلى وفق طرائق خاصة، ولا يسع الناقد الاستغناء عن هذه المناهج، فبه حاجة ماسة إلى منهج أو أكثر ليستهدي به، إذا ما أراد أن يكون عمله جاداً تَوّطره نظرية واضحة المعالم لتحدد له المسالك التي ينبغي له أن يسلكها وتجنبه المزالق والعثرات.

وهذا ما دعا أحد الباحثين إلى القول أن الناقد: "يحتاج دائماً إلى منهج يرسم له خطوط المهمة حتى لا يضلّ، أو يفلت من يده شيء" (٣٦) على أساس كون المنهج هو الوسيلة القادرة على تحديد المنطلقات وتأطير الأفكار على نحو جلي واضح.

وقد أصبحت المناهج النقدية علامة بارزة من علامات العصر الحاضر، فقد رأى ستانلي هايمن أن النقاد المعاصرين يتفوقون على النقاد القدامى بمناهجهم، وهذا ما عناه بقوله:

"لا نستطيع أن نتملق أنفسنا فندّعي أن تفوقنا في سعة باع نقادنا إذا قايسناهم بأسلافهم، كلا، بل من الواضح أن هذا التفوق في الأساليب والمناهج" (٣٧).

ولعلّ رينيه ويلليك قصد إلى هذا المعنى وهو يصف القرن العشرين بأنه يستحق صفة عصر النقد، دون ريب، بسبب ما حصل من ثورة في المناهج. (٣٨).

وأوضح أحد الباحثين العرب أنّ غياب: "النظريات والمناهج كثيراً ما أدى إلى مباحكات لفظية واهية الأسس عديمة الجدوى" (٣٩)، وهو قول صحيح، لأن النظر النقدي المنهجي يؤدي إلى الاهتمام بالأمور الجوهرية وإطراح كل ما من شأنه أن يكون عرضياً عديم الفائدة.

والمنهج، لغة، هو الطريق الواضح، أما اصطلاحاً، فيعني كما حدده مجمع اللغة العربية في القاهرة: "خطوات منظمة يتخذها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر ويتتبعها للوصول إلى نتيجة" (٤٠).

غير أن تداخلاً قد يظهر أمامنا بين مفهومين: مفهوم المنهج النقدي ومفهوم خطة البحث، وهو ما تنبه عليه أحد الباحثين عندما أشار إلى أن المنهج النقدي هو "رؤية وإجراءات، وهو يختلف بشكل واضح عن خطة البحث، المنهج زاوية

يدرس في ضوءها ومن خلالها النص الأدبي، أما خطة البحث فهي ترتيب وتنسيق ما يدرس من خلال تلك الزاوية (٤١).

من الواضح، إذن، أن المنهج النقدي يُعنى بدراسة النصوص الأدبية من زاوية نظر خاصة: نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو فنية أو غيرها، ومن فهم محدد للعملية النقدية، ولذلك تتباين المناهج النقدية في زوايا نظرها تبعاً للفلسفة التي يؤمن بها ممثلو كل منهج، وتبعاً للمنطلقات التي ينطلقون منها.

وطالما كانت زاوية النظر محددة فلربما غابت عن الناظر من تلك الزاوية حقائق معينة، صغيرة أو كبيرة، لأن النظر من تلك الزاوية يقتضي غياب أجزاء من الصورة يظهر ذلك أحياناً في أجهزة التصوير.

هذا النظر من الزوايا المختلفة جعل المناهج النقدية تتعدد وتكثر أسماؤها كثرة أصبح يصعب الإلمام بها لغير المتخصصين، بل نرى أحد الباحثين يقول: "إن المناهج النقدية في الأوساط الأكاديمية الغربية كثيرة إلى الحد الذي تستعصي فيه حتى على المختصين (٤٢).

وقد ذكر علي جواد الطاهر عدداً من التسميات التي ترد على أنها مناهج ومنها: "القاعدي، النحوي (اللغوي)، البلاغي، الأخلاقي، الجامعي، السيري، الديني، الصحفي، النفسي، النفساني، الشكلي، الشكلائي، الجمالي (الفني)، الإبداعي، نقد المبدعين، الانطباعي (التأثري)، الاجتماعي، الفلسفي، الماركسي، الوجودي، التحليلي، البنيوي.. النصي (٤٣).

في حين استعرض باحث آخر أسماء كثيرة للمناهج النقدية يتجاوز عددها الـ (٦٥) تسمية محاولاً مناقشتها للتخلص من كثرة التسميات اعتقاداً منه أنها تسميات كثيرة لمسميات أقل، وهو محق في اعتراضه على كثرة التسميات وأن كنا نخالفه في اختيار عدد المناهج التي يقترحها للتخلص من تلك الكثرة كما سنرى (٤٤).

٤

تاريخياً، ارتبط ظهور قسم من المناهج النقدية بعدد من المدارس الأدبية، فعندما سادت الكلاسيكية الجديدة في أوروبا رافقها نقد اعتمد على القواعد المستمدة من أرسطو، وقد أطلقت تسميات على هذا النقد منها: القاعدي أو الكلاسي أو المعياري أو النقد بوساطة القواعد.

تلك القواعد التي جمعها بوالو (١٦٣٦-١٧١١) معتمداً على فهمه لقواعد

أرسطو في الأنواع الأدبية وقانون الوحدات الثلاث، ونجد كتابه فن الشعر يوضح فيه الكثير من هذا النقد القاعدي.(٤٥).

ومن الواضح أن ذلك النقد الذي شاع في القرون: السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر للميلاد، كان متمسكاً بالتقاليد والشكليات، وهو يتخذ من العصر اليوناني الروماني القديم أنموذجاً لكل فن، وكان أقطاب النقد القاعدي يظنون أن هذه القواعد تصدق على نحو شامل، لأنها كانت ترتكز على سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر هوراس وعلى هذا الأساس لم تكن الكلاسية الجديدة في النقد تشجع التجديد والتجريب في الفن(٤٦).

ولا يعيننا، الآن، ما وجه إلى هذا المنهج النقدي من ملاحظات سواء من أقطاب هذا المنهج نفسه أو من المناهج النقدية الأخرى، غير أننا نريد التذكير بأن هذا المنهج ساد زمناً طويلاً، وارتبطت سيادته بسيادة المذهب الكلاسي الجديد نفسه، ولم تتزعزع هذه السيادة إلا بظهور الحركة الرومانسية وانتعاشها.

ولقد اتسم قسم من الكتابات النقدية العربية في مطالع القرن العشرين بنزعة تقديرية هي أقرب إلى قسم من الكتابات النقدية العربية القديمة، وهذا ما دعا واحداً من الباحثين إلى إطلاق صفة كلاسي على النقد العربي الذي كتبه أدباء من أمثال حسين المرصفي مؤلف الوسيلة الأدبية وقسطاكي الحمصي مؤلف: منهل الورد في أدب الانتقاد ومصطفى صادق الرافعي مؤلف: على السفود وغيرهم(٤٧).

وأطلق باحث آخر صفة الاتجاه التقليدي على النقد الذي كتبه أدباء عراقيون من أمثال أبي التثاء الألوسي وحيدر الحلي وجميل صدقي الزهاوي وغيرهم ممن عاشوا في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ويتسم ذلك النقد بأنه ذو أحكام غير معلة، وأن أولئك النقاد كانوا يقيمون النصوص بمقياس قواعدي مقنن(٤٨).

ومن أمثلة تلك النصوص النقدية قول أبي التثاء الألوسي في إطرء شاعر مدحه: "ولله تعالى دره من شعر لا مزية الإيجاز أخطأته ولا فضيلة الإعجاز تخطته، تأتلف القلوب على درره ائتلافاً وتصير الأذان له أصدافاً، قد أخذ بحبل الجودة من طرفيه وجمع رداء الحسن من حاشيتيه(٤٩)، وقول المرصفي: "إنما قصد أن يكون الشعر متخير اللفظ محكم التركيب متحرر السلاسة لا يتوقف اللسان في إنشاده مع صحة معانيه(٥٠)".

إن تلك الأحكام النقدية التقليدية ظلت سائدة زمناً ما، ولا سيما في مطالع

القرن العشرين، وأورد عباس توفيق رضا أمثلة كثيرة من ذلك النقد التقليدي الذي شاع في العراق إبان تلك الحقبة الزمنية، مشيراً إلى أنه تقلص في ثلاثينات هذا القرن وما تلاها (٥١).

وإذا صح لبعض الباحثين وصف تلك الأحكام بـ (الكلاسية) على أساس أنها تعنى بالجوانب اللغوية والتصحيحات، فلا نرى ضرورة لقبول هذا الوصف، لأن الكلاسية في النقد صفة لمنهج نقدي ذي ملامح محددة، في حين أن الأحكام الجاهزة المشار إليها لا تعتمد إلا على الصياغات الجاهزة المأخوذة من أحكام نقدية أطلقت على نصوص قديمة، وتم تطبيقها على نصوص معاصرة، فضلاً عن أن الكثير من تلك الأحكام لا يدعو أن يكون انطباعات عفوية، ومثال ذلك ما يقوله أحمد أحمد بدوي عن مطلع إحدى القصائد: "إن الشاعر قد خانته التوفيق في التعبير عن بعض معانيه في مواضع من قصيدته فمطلعها لا يهزّ النفس لأن الشاعر لم يوفق في عرض معناه في عبارة واضحة بينه (٥٢).

ويكاد مثل هذا النقد يختفي تماماً في الصحافة العراقية من عام ١٩٥٨-١٩٩٠ باستثناء كتابات قليلة لا تكاد تذكر.

٥

وحين بدأت المدرسة الرومانسية في الأدب الأوربي بالظهور كانت تبدو ملامح مناهج نقدية متعددة هدفها الثورة على القواعد الكلاسية، إذ شهد القرن التاسع عشر في أوربا حركة نقدية كبيرة، فظهرت تيارات فكرية كثيرة أدت إلى ظهور المناهج العلمية: التاريخية والنفسية والاجتماعية، والتأثرية وغيرها.

لقد أشارت باحثة أوربية إلى أن الرومانسية كانت تعني: "أكثر من مجرد مفهوم أو اصطلاح نقدي..، فإطلاق الخيال الخلاق والشعور الفردي مهد السبيل أمام اندفاعه عظيمة من الكتابة الجديدة على امتداد أوربا بين حدود ١٧٩٨-١٨٣٢ (٥٣).

هذه الاندفاعات العظيمة لا تتجلى في الكتابات الرومانسية وحدها وإنما تتعداها إلى الكتابات الأخرى التي اتخذت لها منحى مغايراً، فالنقد الانطباعي أو التأثري الذي نما في أحضان المدرسة الرومانسية كان جزءاً مما ظهر في المشهد النقدي، ورافقه نقد آخر علمي مغاير للروح الانطباعية التأثرية.

كان النقد التأثري يستوحي في جزء من مبادئه تلك الثورة الرومانسية التي

حاربت النزعة الكلاسيكية، فضلاً عن كونه كان ردّ فعل على النقد العلمي الذي أشاعه نقاد من أمثال: سانت بيف وتين وبرونتيير في حمى ما سمّته ليليان فرست: (الاندفاعية العظيمة)، إذ ذهب تين، على ما يقول الطاهر، بعيداً: "في النظرية العلمية وإدعاء التطبيق وأراد النقد علماً كأَيّ علم (٥٤)، في حين كانت الرومانسية تمعن في الخيال وتهجر الزخرف اللفظي وتتبع الفطرة والطبع الصادق، على عكس الكلاسيكية التي نادى بتغليب العقل والمنطق وتمسكت بالزخرف وابتعدت عن الخيال. (٥٥).

ولعلّ مقولة أناتول فرانس وهو من أعلام النقد التأثري توضّح لنا جانباً من مبادئ هذا النقد، يقول فرانس عن كتاباته، إنها تتحدث: "بجزم أقل.. واستعمال للعقل أقل.. ويحتفظ في النقد بالنبرة الأليفة.. وتتبع ذوقها وتخيلاتنا ونزواتها". (٥٦).

لقد راج النقد التأثري في أوروبا أواخر القرن التاسع عشر، وظل سائداً حتى منتصف القرن العشرين، ومن كبار النقاد التأثريين: وليم هازلت ولامب وأناتول فرانس وجول ليميتير وأندريه جيد وأوسكار وايلد وسابنتسبري. (٥٧).

وحسب باحث أن: "المنهج التأثري كان أقدم المناهج حيث صاحب ظهور هذه الفنون في صورة تأثيرات نقدية عفوية" (٥٨).

وواضح عدم دقة هذا الحكم، إذ لم تظهر التأثرية منهجاً نقدياً إلا بعد ظهور الرومانسية في القرن التاسع عشر، ولم يفرق ذلك الباحث بين الانطبوعية العفوية الأولى التي رافقت الإنسان في بداءاته، والانطبوعية التي عرفت منهجاً نقدياً له أعلامه ونصوصه النقدية، وقد فرّق علي جواد الطاهر بين هاتين الانطباعتين (٥٩).

عرف الأدب العربي المعاصر الاتجاه الانطباعي في النقد، وكما ارتبط ظهور التأثرية بالمدرسة الرومانسية في الأدب الغربي، ارتبط ظهور هذه التأثرية العربية بالرومانسية في الأدب العربي، وفي حين تمرتد الانطبوعية الغربية على الكلاسيين والعلميين معاً، اكتفت الانطبوعية العربية بالتمرد على مفاهيم التقليديين.

لقد كان العقاد وعبد الرحمن شكري وعبد القادر المازني رومانسيين (٦٠)، وطالبوا بالتححرر: "من القيود الصناعية" (٦١) وحاولوا أن يبينوا اختلال بنية الشعر التقليدي، ومن يراجع كتاب الديوان في الأدب والنقد الذي ألفه العقاد والمازني يجد أمثلة كثيرة لنقد الشعر التقليدي وبيان اختلالاته البنائية انطلاقاً من فقدان ذلك

الشعر للوحدة العضوية إذ أن: "القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً، يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه(٦٣).

وبإين التأثيريون العرب أسلافهم التقليديين، فالتقليديون عامة ينظرون إلى وحدة البيت في حين اهتم التأثيريون العرب بوحدة القصيدة، كما اهتموا بالخيال وتحرير لغة الشعر من القوالب الجاهزة واعتمدوا الذوق في تفسير النصوص الشعرية، إذ رأى محمد مندور أن: "ليست هناك معرفة تغني عن الذوق التأثري"(٦٣).

ولقد كان مندور في نقده التطبيقي من أولئك التأثيريين إذ يمثل نقده قطعة أدبية يتمثل فيها النص المنقود أولاً ثم يسجل انطباعاته عنه كما لو أنه يقوم بنشر ذلك النص نثراً ولعلّ تحليله لقصيدة ميخائيل نعيمة: (أخي)(٦٤) من أوضح ما يمثل تلك التأثيرية.

وإذا كان الناقد التأثري في الغرب مفسراً للنص الأدبي من خلال تسجيل إحساساته الشخصية المنبثقة عن معاشته ذلك النص، فإن قسماً من النقاد التأثيريين العرب لم يكونوا كذلك دائماً، فهم يفسرون النصوص ويحكمون عليها في الوقت نفسه.

ولعل مقولة أحمد الشايب توضح لنا ذلك، يقول الشايب عن أبيات للممتنبي: "لقد تحكم له بوضوح الأسلوب وقوته وجماله أو بطرافة الأفكار وصحتها وبحسن التصوير الخيالي وملاءمته وبصدق العاطفة وقوتها(٦٥).

إن الشايب في نصه النقدي السابق لا يبين لنا المعايير التي يعتمد عليها لقياس قوة الأسلوب وجماله كما لا يوضح مقياس حسن التصوير وصدق العاطفة، بل استحال تلك العبارات لديه أحكاماً جاهزة تذكرنا بنصوص النقاد التقليديين الذين كانوا يحكمون بمقاييس سلاسة اللفظ وأحكام التركيب وغيرها من العبارات الجاهزة المكررة.

إذا كانت: "النشوة الذاتية هي وحدها مقياس الحكم الجمالي الجوهري(٦٦)، على ما يرى سانتنيانا، وهو ما آمن به النقاد التأثيريون العرب، فإن هذا المقياس مقياس فردي يختلف من شخص إلى آخر، ولذلك لا يمكن أن يكون مقياساً مقبولاً من الناحية العلمية، إذ أنه غير خاضع للتحديد، ولذا جاء أغلب الكتابات النقدية العربية المنطلقة من المنهج التأثري كتابات ذاتية تطغى عليها صفة الأنا كقول طه حسين يصف قافية من قوافي إيليا أبي ماضي:

"هذه الدال المدغمة التي لا تطاق" (٦٧).

لقد كان النقد الأدبي العربي في بداءات القرن العشرين، إذن، صراعاً بين اتجاهين: الاتجاه التقليدي والاتجاه التأثري، وإذا كان هذان الاتجاهان قد خفّ تأثيرهما في الوقت الحاضر، فإنهما لم يتلاشيا تماماً، فما نزال نجد أحكاماً تأخذ بالمقياس التقليدي، وإن كان ذلك على نحو نادر، كما أن التأثرية ما تزال تطغى على معظم الكتابات النقدية العربية، وسنجد أمثلة ذلك في النقد المنشور في الصحافة اليومية العراقية.

٦

لم تكن الاندفاع العظيمة من الكتابة التي أشارت إليها ليليان فرست تقتصر على النقد التأثري وحده، فقد ظهرت في أوروبا آنذاك مناهج نقدية أخرى تباين الاتجاه الكلاسيكي الذي كان سائداً حينذاك، ومن هذه المناهج: المنهج التاريخي، الذي أصبح النقد الذي يستهدي به يوجّه عنايته إلى السياقات الزمنية للنصوص الأدبية بعيداً عن الأحكام والمعايير التي ارتضاها النقاد الكلاسيون، وقد أصبح معروفاً أن (تين) الفرنسي هو رائد الدراسات الأدبية التي نحت هذا المنحى التاريخي.

وقد سعى (تين) إلى دراسة المؤثرات الثلاثة التي تتعاون على تكوين الأدب، وهي الجنس والبيئة والعصر، وكان يريد للنقد أن لا تتحكم به الأهواء ولا توجهه النزعات الذاتية المبنية على الذوق الفردي.

ويعني المنهج التاريخي: "دراسة الأديب بمعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامة والخاصة التي مرت به، ودراسة النصّ بادراك حياة ذلك الأديب وسيرته والظروف التي أثرت فيه (٦٨)"، أي أن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب يمكن أن تكون عاملاً مساعداً لتفسير النصّ الأدبي، والتاريخ بهذا المعنى يكون خادماً للنصّ الأدبي، ودراسته لا تكون هدفاً قائماً بذاته وإنما تتعلّق بخدمة النصّ.

بيد أن سوء فهم قد يظهر لدى قسم من الباحثين هنا، إذ يتحول النصّ الأدبي لديهم إلى: "وثيقة تكشف عن أحداث التاريخ ليس إلا" (٦٩).

وفي هذا القول لا يخفى من قلب للمعادلة إذ يتحول النصّ إلى خادم للتاريخ، في حين أن العكس هو الصحيح، وهذا ما حدّر منه جيروم ستولنيتز عندما أشار

إلى أن استخدام العمل الفني وثيقة تاريخية كأنه دستور أو مذكرة سياسية ليس خطأ إذ كان اهتمامنا منصباً على علم الاجتماع، غير أنه يكون خطأ فادحاً إذا حاولنا أن نفهم العمل جمالياً (٧٠).

القضية، إذن، تتعلق بما نكتبه أهو نقد للعمل الأدبي أم أنه بيان تاريخ الموضوعات الأدبية، ومن هنا ينشأ التداخل بين النقد والتاريخ، وقد حذر علي جواد الطاهر من هذا التداخل عندما قال عن المنهج التاريخي بأنه: "منهج حساس إذا فقد فيه صاحبه توازنه زلت به قدمه.. وصار مؤرخاً أو جماعاً (٧١).

إن التفريق بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي تفريق مطلوب، صحيح أن ما يفصل بين هذين الحقلين خيط رفيع، بيد أن القضية تتعلق بإدراك ذلك الخيط، ولذا أصبح من الضروري أن ينتبه مؤرخو الأدب على أنهم ليسوا نقاداً حينما يقومون بدور المؤرخين.

ويتعلق بالتاريخ أو يقترب منه النقد السيري الذي يدرس شخصية الأديب، وكان سانت بيف معاصرتين وأستاذه هو الذي اهتم بالتاريخ الشخصي للأدباء، إذ انتقد تين لأنه اهتم بالجنس والعصر والبيئة ولم يركز على الفروقات بين الأدباء ولم يهتم بعبقريّة الأفراد، فقال عن تين: "ظلت العبقريّة بعيدة عن قبضة يده لأن سيرة الفرد هي المؤشر الأول (٧٢).

ورأى سانت بيف أن الكتاب تعبير عن مزاج فردي، وحاول إثبات هذه الحقيقة بدراسة معاصريه من الكتاب فأخذ يستقصي مظاهر حياتهم المادية والعقلية والأخلاقية ويتتبع حياة الكتاب الشخصية والعائلية وتلاميذهم وأصدقاءهم وأعداءهم محاولاً الكشف عن أذواقهم وعاداتهم وآرائهم الشخصية وهكذا جاء نقده تصويراً لشخصيات الكتاب (٧٣).

إن خير من يمثل المنهج التاريخي في النقد العربي المعاصر طه حسين، ومن يقرأ (حديث الأربعاء) و(مع المتنبي) يجده ناقداً تاريخياً يدرس بيئة الشعراء وحياتهم السياسية والاجتماعية وأسرها كما يدرس شخصياتهم.

وتوهم ماهر حسن فهمي، اعتماداً على سيد قطب، أن طه حسين ثار على المذهب التاريخي في كتابه (في الأدب الجاهلي) (٧٤)، والحقيقة ليست كذلك، إذ رفض طه حسين النزعة العلمية الصرف الموجودة في المنهج التاريخي، كما جاءت عند تين وسانت بيف وبروننتير، وطالب بنزعة وسط تقع بين العلم والفن (٧٥)، لقد كان طه حسين، فيما نرى تاريخياً في هذا الكتاب شأنه في كتابيه

الآخرين: حديث الأربعاء ومع المتنبي، لأنه درس فيه قضية انتحال شعر ما قبل الإسلام من الجوانب السياسية والدينية فضلاً عن الجوانب الفنية.

أما في العراق فكانت محاولة عبد المسيح وزير، على ما أشار إلى ذلك أحد الباحثين من أولى المحاولات النقدية التي اهتمت بالجانب التاريخي والسياسي (٧٦)، ثم كانت هناك دراسات اتخذت من الاتجاه التاريخي منحى لها من أمثال قسم من دراسات علي جواد الطاهر ويوسف عز الدين وداود سلّوم وغيرهم (٧٧).

وقد رافق الاتجاه التاريخي في النقد وارتبط معه اتجاهان آخران هما: الاتجاه الاجتماعي والاتجاه الفلسفي، ويكاد الباحثون الذين درسوا المناهج النقدية يجمعون على دراسة تلك الاتجاهات الثلاثة مشتركة ولذلك أسباب سنتوقف عندها.

يمكن أن ترد بداءات الاتجاه الاجتماعي إلى تين وسانت بيف اللذين مرّ ذكرهما. فقد اهتم تين بالمجتمع لأنه درس الجنس والبيئة والعصر، كما عُنِيَ سانت بيف بسيرة الفرد والظروف التي تحيط به، كما يمكن أن تكون فلسفة هيجل معبّرة على نحو أو آخر عن هذا النهج الاجتماعي إذ: "ربط بين الأنواع الأدبية والمجتمعات" (٧٨).

وترد تسمية: (الواقعية) لتطلق على واحدة من مدارس الأدب كما تطلق على منهج نقدي من أبرز المناهج الاجتماعية، وأشار باحثون إلى أن أفكار الواقعية تبلورت لدى كاتب اسمه شامفلوري عام ١٨٥٧، إذ نشر مقالات أدبية تحت عنوان الواقعية، كما أصدر مجلة بهذا الاسم، ومن المبادئ الواقعية التي استنتجها شامفلوري: إن الفن ينبغي أن يقدم تمثيلاً دقيقاً للعالم الواقعي، وعليه أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية كما أن عليه أن يضع حداً لتدخل خياله (٧٩).

ولما كانت الكلاسيكية معنية بالمجتمع الراقي فمن الطبيعي أن يهتم الواقعيون بالطبقات الشعبية في المجتمع، ومن هنا نفهم قول فان تيجام بأن الواقعية لم تطبق إلا على الحقيقة المبتذلة والعقلية الشعبية (٨٠)، ولهذا أيضاً تلقف الواقعية مفكرون وساسة وأدباء ثوريون ليجعلوا منها النهج الذي يسيرون على هديه.

ومن أبرز من يذكر عندما يتعلّق الأمر بالنقد الاجتماعي كارل ماركس الذي أثر بفكره وبفلسفته في عدد كبير من النقاد حتى نشأ ما يمكن أن يسمى النقد الماركسي.

سعى ماركس إلى دراسة الفن على وفق رؤية ترى أن العمل الفني يحيا في

عالم اجتماعي وأن الصراعات الاجتماعية بين الطبقات تؤدي إلى خلق الفن كما أن الأعمال الفنية تتألف دائماً من موضوعات لها دلالة اجتماعية (٨١).

إن المبدأ الأساس في النقد الماركسي هو الانعكاس الموضوعي وتمثل الأدب للواقع، غير أن المشكلة التي تجابهنا في هذا النقد على ما يرى أحد الباحثين العرب تتمثل في أن هذا النقد ينقل: "مركز الثقل من السياق الأدبي البحت ووضعه في الإطار العام للسياق الاجتماعي (٨٢)، بيد أن المنظرين الماركسيين يردون على مثل هذه التهمة بقول بعضهم: "إن علاقة الحقيقة الفنية بحقيقة الواقع الحقيقي المنعكس، لن تكون أبداً معادلة لوحدة، أي لا تكون مجرد تطابق.. إن الفن لا يكتفي بمحاكاة بوساطة هذا المنهج أو ذاك من مناهج الانعكاس الفني، وإنما يدركها من خلال انعكاس مجازي شرطي (٨٣).

إن المشكلة الأساسية التي تجابهنا في النقد الماركسي ليست هي في صحة التهمة التي توجه إلى هذا النقد أو عدم صحتها، بل هي في حقيقة الناقد الذي يمارس العملية النقدية، فإذا كان ذلك الناقد مكتفياً بعدته العقائدية فإنه قد يتحول إلى ناقد معني بما هو خارج العمل الأدبي، أما إذا كان ناقدًا حقيقياً يمكنه تحليل النصوص الأدبية، فسنعرف أمام عمله النقدي كأي ناقد آخر له ما للآخرين وعليه ما عليهم.

بما أن الواقعية في النقد فرع من فروع المنهج الاجتماعي، على ما رأينا ذلك، فقد أصبح التداخل بينها والنقد التاريخي بيننا واضحاً، وهذا يفسر لنا لماذا يوضع تين مثلاً تحت عنوان النقد الاجتماعي وفي الوقت نفسه يوضع تحت عنوان النقد التاريخي.

إن دراسة المجتمعات تقتضي الاهتمام بماضيها وحاضرها ومستقبلها، أي بالسياقات الزمنية لهذا المجتمعات، وعلى هذا يكون التداخل بين المنهجين الاجتماعي والتاريخي جلياً، ولذلك نرى بعض الماركسيين يعترض بهذا التداخل إذ قال بوريس بورسوف أن: "أعظم مكاسب الماركسية هو توحيد علمي التاريخ والاجتماع (٨٤).

لقد عرف الأدب العربي الحديث المنهج الاجتماعي في النقد وطبقه في قسم من الدراسات والبحوث، وأشار باحث إلى أن الاتجاه الواقعي في النقد: "نشط نشاطاً ملحوظاً في أكثر من قطر عربي وكتب فيه حنا منينا وشوقي بغدادي ومحمد دكروب وحسين مروة، كما ظهرت مجلات لهذا الاتجاه في مصر والعراق ولبنان" (٨٥).

واستلهم قسم من الواقعيين العرب مبادئ الواقعية الاشتراكية التي أعلنت رسمياً في الاتحاد السوفيتي عام ١٩٣٤، ويمكن أن يعدّ قسم من كتابات محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروّة ورجاء النقاش وغالي شكري وغيرهم معبرة عن هذا المنهج في النقد.

أما في العراق فقد حاول أن يلم بأبعاد هذا المنهج النقدي نقاد من أمثال فاضل ثامر وطراد الكبيسي ومحمد الجزائري ومحمد مبارك في قسم من كتاباتهم، وقد اختاروا فيما بعد مناهج أخرى على ما سنرى في فصول هذا الكتاب.

وكما أفاد نقاد الأدب من علمي التاريخ والاجتماع فقد أفادوا أيضاً من علم النفس، فاهتموا بشخصيات الأدباء ودرسوها محللين دوافع الإبداع وبواعثه ودارسين علاقة المبدع بآثاره الأدبية كما حاولوا تبين بواعث التلقي عند متذوقي الآثار الفنية.

ولا شك في أن النقد عندما اتجهوا إلى علم النفس كانوا يستلهمون روح العلوم التي تمتاز بالدقة والمقاييس الواضحة، فضلاً عن أنها تبعدهم عن تحكيم الذوق الشخصي الذي ثبت أنه يتباين بين شخص وآخر ومكان وآخر وزمان وآخر.

يرد اسم سانت بيف علانته الممهد الأول للدراسات النفسية في النقد و: "لقد غدت إحدى مهمات الناقد عند سانت بيف البحث عن حقيقة الإنسان المبدع كما تكشفه لنا أو تخفيه آثاره الفنية" (٨٦).

وقد أشرنا إلى أن سانت بيف استقصى في دراساته مظاهر حياة الأدباء المادية والعقلية والأخلاقية وتتبع حياتهم الشخصية، وهكذا جاء نقده تصويراً لشخصيات الكتّاب، حتى صح لبعض الباحثين الفرنسيين أن يصف عمله بأنه: "نوع من السيرة النفسية للأدباء" (٨٧).

وإذا كان سانت بيف في أصل اهتماماته ناقداً أدبياً، فإن فرويد قد دخل مجال النقد الأدبي قادماً من حقل معرفي آخر هو حقل التحليل النفسي.

وقد عدّ ستانلي هايمن، وهو يتحدث عن أعظم العلماء والمفكرين في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، عدّ فرويد واحداً من العلماء الأربعة العظام في هذين القرنين (٨٨).

يرى فرويد: "إن الأدب تعبير مقنع وإنه تحقيق لرغبات مكبوتة قياساً على الأحلام، وأن هذه المقنعات تعمل حسب مبادئ معروفة،.. وهناك فكرته عن أن هناك مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعي، وأن بين الرقيب والرغبة في التعبير

صراعاً مستمراً (٨٩).

إن المنهج النفسي كما ظهر عند فرويد يعنى بتفسير الأعمال الأدبية لا الحكم عليها وهو بهذا يقترب من المنهجين التاريخي والاجتماعي اللذين يبيانان المنهج المعماري في النقد الذي يهتم بالحكم والتقدير، ولذلك يهتم المنهج النفسي بمضامين الأعمال الأدبية من دون أن يولي أهمية كبيرة للعناصر الأخرى في العمل الأدبي.

ولهذا كان ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه: "عرضاً مرضياً مستتراً وراء ظاهر المعنى الصريح الذي يشير إليه النص الأدبي (٩٠).

لم يكن فرويد هو عالم النفس الوحيد الذي اهتم بالآثار الأدبية إذ تلاه علماء آخرون منهم ارنست جونز ويونج وادلر، ويعد يونج من بين هؤلاء أشدهم تأثيراً في النقد الأدبي.

لقد أفاد يونج من فكرة سبق لأستاذه فرويد أن أشار إليها إشارة مقتضبة وهي: المضامين التي يكون مصدرها التراث القديم الذي آل إلى الطفل من خبرة الأسلاف، وقدم نظرية تقوم على أساس أن الإنسان يحتفظ وراثته بمعارف تعود إلى ما قبل التاريخ، ويطلق على القسم الذي يحتوي هذه الخبرات من الدماغ مصطلح: اللاوعي الجماعي، وأن الحياة العقلية للفرد تتكون من اللاوعي الجماعي واللاوعي الفردي والوعي، وأن مضمون اللاوعي الجماعي متطابق في كل أفراد العرق الواحد، أدرجوه على نحو غير مباشر في الأساطير التي هي صورة جماعية مكافئة لأحلام الفرد (٩١).

وتوصل يونج فيما توصل إليه إلى فكرة النماذج العليا (٩٢) التي تؤلف واحداً من المصادر التي يمتح منها الفنانون والأدباء، ولقد أدت كشوفات يونج إلى ما يمكن أن يسمى النقد الأنموذجي أو الطوطمي أو الأسطوري أو الشعائري، وهو: "أقرب إلى علم النفس لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور (٩٣).

ما من شك في أن النقد الأدبي قد أفاد من هذه الكشوفات في علم النفس والتحليل النفسي، غير أن ثمة أمراً مهماً ينبغي التوقف عنده، وهو: هل يستطيع هذا النقد أن يوصلنا إلى حقيقة الإبداع الفني وإلى جوهره الأصيل؟

إن مشكلة هذا النقد، شأنها في ذلك شأن المناهج التاريخية والاجتماعية إنها لا تهتم بالأدب لذاته وإنما تتخذ وسيلة لهدف آخر هو خدمة ميدانها المعرفي الأساسي، فعلماء النفس والمحللون النفسيون عندما دخلوا ميدان الأدب حاولوا

دراسة الأعراض المرضية للأدباء فأصبح أدبهم وثيقة تثبت هذه الحالة المرضية أو تلك.

ولذلك وجهت إليهم اتهامات هي في مجملها تتلخص بأنهم في عملهم هذا ظلوا أطباء وعلماء ولم يكونوا نقاداً، وقد اعترف قسم من علماء النفس بهذه التهمة، إذ أقر فرويد بأن التحليل النفسي: "لا يستطيع أن يدرس الإنسان من حيث هو فنان وليس في قدرته أن يطلعنا على طبيعة الانتاج الفني(٩٤)، كما اعترف بأن: "التقدير الجمالي للعمل الفني وتفسير الموهبة الفردية ليسا من مهمات التحليل النفسي(٩٥)"، وقدم يونج اعترافاً مماثلاً إذ رأى أن المنهج الذي: "يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن لا بد أن يكون منهجاً فنياً(٩٦).

لم يكن الأدب العربي بمنأى عن هذا الاتجاه في النقد، فمنذ مطالع هذا القرن ونتيجة لاطلاع أدباء العربية على التطورات الجارية في مناهج النقد الأدبي الغربية، بدأ شعراء وكتاب ونقاد بالتماس توجهات جديدة لدراسة الأدب العربي، فكان علم النفس العام والتحليل النفسي قد أثرا في عدد من أدباء العربية.

وقد رأى أحد الباحثين أن هناك نظرات نفسية سادت في أواخر القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين مثلها قسم من كتابات ابراهيم اليازجي ومصطفى صادق الرافعي والمويلحي وقسطاكي الحمصي، وحاول دراسة خصائصها(٩٧).

غير أن تلك النظرات فيما نرى لا ترقى إلى الرؤية المنهجية التي تفيد من علم النفس ومن كشوفه التي توصل إليها كما تجلت عند قسم من أعلامه، وهي، حين يشار إليها، إنما يشار إلى الممهّدات التي تسبق وجود الظاهرة وشبيه بها الإشارة إلى أن أرسطو هو الممهّد لعلم النفس في حديثه عن تطهر المتلقين من العواطف الضارة بعد مشاهدة المأساة.

ولعل أصحاب الديوان قد ألفوا البداية الحقيقية لظهور الاتجاه النفسي في الأدب العربي كما تجلّى ذلك لدى المازني وشكري والعقاد، وقد أفاد العقاد: "من بحوث علم النفس في دراساته النفسية لشخصيات الشعراء.. واتجه نحو مدرسة التحليل النفسي(٩٨).

لم تكن كتابات العقاد ودراسه لشخصيات عدد من شعراء العربية ومنهم: أبو نواس وابن الرومي ويشار هي الكتابات الوحيدة التي أفادت من المنهج النفسي في النقد، وإنما تلتها كتابات أخرى لعدد من الباحثين منهم: مصطفى سويّف في كتابه:

الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، وكتاب محمد أحمد خلف الله: من الوجهة النفسية في تفسير الأدب، ومحمد النويهي في كتبه: ثقافة الناقد الأدبي ونفسية أبي نواس وشخصية بشار، وحامد عبد القادر في كتابه: دراسات في علم النفس الأدبي، وعز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، وسامي الدروبي في كتابه علم النفس والأدب وإيليا سليم الحاوي في كتابه: ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره وغيرها.

أما في العراق فلم تظهر ملامح منهج نفسي في النقد على ما يشير إلى ذلك ثابت الآلوسي(٩٩)، وقد اكتفى بالإشارة إلى ثلاث مقالات لجبرا ابراهيم جبرا ودادو سلوم ومحمود البستاني، ولم يشر إلى دراسة عبد المسيح وزير التي أوضح عباس توفيق رضا أنّ صاحبها: "أول من طبق هذه النظرية في العراق وذلك في نقده لديوان الرصافي(١٠٠)، وكان لا بد من الإشارة إلى هذه المقالة التي نشرت في جريدة الاستقلال عام ١٩٣٣.

غير أننا سنجد عدداً من المقالات التي تستهدي بهدي المنهج النفسي في الصحافة اليومية العراقية وإن كان عدد هذه المقالات مما لا يسمح لنا بالإشارة إلى نقد نفسي ذي ملامح واضحة في الصحافة اليومية العراقية.

٧

إذا كانت المناهج الاجتماعية والتاريخية والنفسية قد اهتمت بالوسط الاجتماعي الذي عاش فيه الأديب وبالسياقات الزمنية للنصوص الأدبية، كما اهتمت بالنصوص الأدبية من جانب كونها تمثل الدليل الهادي لدراسة الأديب وواقعه وظروفه، فقد كانت هذه المناهج في الوقت نفسه رداً على المنهج المعيارى الذي كانت له السيادة المطلقة في ميدان النقد لزمن طويل سبق ظهور هذه المناهج.

فلا نعدم أن نرى، والحال هذه، من يثور على هذه المناهج لأنها لا تجعل النصوص هدفاً وغايتها وإنما تحولها إلى وسيلة لخدمة حقلها المعرفى الذي تشتغل فيه، ومن هنا ظهرت مناهج نقدية أخرى تجعل النصوص هدفاً لها ولا تتوسل من أجل تحقيق هذا الهدف بوسائل من خارج النصوص، أي أنها ترفض السياقات الاجتماعية والتاريخية والنفسية وتهتم بالنصوص الفنية فقط جاعلة إياها محور اهتمامها.

ومن هذه المناهج الجديدة: منهج الشكلايين الروس ومنهج مدرسة النقد الجديد في أمريكا والمنهج البنائي والمنهج التفكيكي.

فقد قامت في عام ١٩١٥: "مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل حلقة موسكو اللغوية.. وبعد ذلك بعام واحد انضم إلى صفوفهم كوكبة أخرى من نقاد الأدب وعلماء اللغة وألفوا جمعية دراسة اللغة الشعرية التي تعرف باسم أوبوايز opojaz وبذلك ولدت المدرسة الشكلية في هذين المركزين معاً (١٠١).

وكان رومان ياكوبسن أنشط أعضاء هذه الحلقة غير أنه من المناسب القول أن صفة الشكلايين لم يطلقها أعضاء هذا التجمع على أنفسهم، بل أطلقها: "خصوم الـ Opojaz على هذه الجماعة (١٠٢).

وقد تحدد منهجهم على لسان ياكوبسن فيما يلي: "إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومته وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً" (١٠٣).

ومن الطبيعي القول إن هذا السياق من التفكير لم يكن يتلاءم والمد الأيديولوجي الذي شاع في روسيا السوفياتية بعد ذلك، ولذلك اضطر أعضاء هذا التجمع إما إلى الصمت والإلزام أو الهجرة وانتقد بعضهم نفسه كما فعل شك洛夫سكي.

وما فعله الشكلايون الروس في اهتمامهم بأدبية الأدب فعله كذلك أصحاب مدرسة النقد الجديد في أمريكا الذين اهتموا بالشعر متجنبيين الخوض فيما حوله من سياقات خارجية وأبرز نقاد هذه الحركة في مطالع هذا القرن اليوت ورتشاردز وكلنت بروكس ورنسوم وليفيس والن تيت.

ولعل أبرز نقاد هذه المدرسة في اهتمامه بالنص الأدبي وحده دون الاستعانة بموجهاته الخارجية كان كلينت بروكس الذي كان يسعى إلى اكتشاف ما في العمل الأدبي من تعقيد وغنى وهذا لا يتحقق إلا عن طريق: "دراسة القصيدة واستيعاب شكلها الفني (١٠٤)" ذلك أن اللون الخاص من المعرفة التي يهبنا الشعر إياها "لا يصل إلينا إلا عن طريق الشكل (١٠٥) فيما يرى.

لم تكن حلقة موسكو ومدرسة النقد الجديد في أمريكا الحركتين الوحيدتين اللتين انتقدتا المناهج الاجتماعية والنفسية والتاريخية، واتخذتا لهما منهجاً جديداً في دراسة الآثار الأدبية فإلى جانبهما كانت حركة براغ التي كان محركها الأول هو

ياكوبسن زعيم المدرسة الشكلانية الروسية نفسه، غير أن المنهج البنائي كان المنهج الأساس الذي سعى إلى الهيمنة على ساحة النقد الأدبي بعد ذلك.

قامت البنيوية لتسترد: "المنظور الذي تطلق عليه الرؤية المنبثقة والذي يقوم على دراسة الأشياء في ذاتها قبل التطرق إلى أحداثها وتاريخها (١٠٦). ويرد اسم كلود ليفي شتراوس على أنه أبو هذا المنهج النقدي، وذلك في دراسته في علم الانثربولوجيا، غير أنه في الوقت نفسه يرد اسم فرديناند دي سوسير على أنه الملمح الأول للبنائيين وذلك في دراسته اللغوية.

يؤكد شتراوس: "أن محاولات البنائية لاكتشاف النظام في الظواهر لا ينبغي أن تصبح ادخالاً للواقع في نظام جاهز مسبق، وإنما يقتضي إعادة انتاج هذا الواقع وبناءه وصياغة نماذجه هولا بأشكال تفرض عليه (١٠٧).

إن فكرة إعادة انتاج الواقع هي التي تلح على البنائيين من خلال إقامة الأنموذج الذي يحدده المحلل نفسه، وهذا الانموذج سيكون قابلاً للمقارنة مع الشيء الخاضع للدراسة، وإذا مضينا أكثر لفهم البنائية فعلياً أن نلجأ إلى واحدة من الآليات التي تستخدمها وهي المقابلات الضدية.

يقرر صلاح فضل أن التعريف الأول للبنائية: "يعتمد على مقابلتها بالجزئية الذرية التي تعزل العناصر وتعتبر تجمعها مجرد تراكم وتراكم، فالبنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منظم (١٠٨).

هذا يعني أن جميع العناصر لا يؤلف بنية، وإنما ما يؤلف البنية طريقة وضع العناصر وتشكيلها في الانموذج الذي سبق ذكره.

إن فكرة بناء الأنموذج وإعادة إنتاج الواقع تؤدي بالضرورة إلى فكرة تعدد المعاني لدى المحللين ولذلك يكون: "هدف التحليل البنائي للأدب إنما هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية (١٠٩) على ما يقرر ذلك صلاح فضل.

ولا يفوتنا القول: إن النقد البنائي بوصفه يهدف إلى بناء أنموذج جديد يعدّ نقداً مبدعاً قادراً على الإضافة، فهو على الرغم من تمسكه بالآليات التي تجعل منه أقرب إلى روح العلم، يبقى في أمثله الجيدة إبداعاً فكرياً يعمق الوعي ويغير من طريقة تلقي النصوص الأدبية ولا شك في أن الدراسات النظرية غير قادرة وحدها على إيضاح المفاهيم البنائية ولا سيما أنها ارتبطت بتباين المصطلحات بين ناقد وآخر، ولذلك من الضروري اللجوء إلى الدراسات التطبيقية الجادة التي تمكننا

من تعرّف المنجزات المتحققة على أيدي نقاد هذا المنهج.

ولما كانت البنائية منهجاً فكرياً وفلسفياً فإن المنضويين تحت لوائها يعملون في حقول تخصصية متعددة: شتراوس في علم الأنثروبولوجيا وفوكو ودريدا في الفلسفة وجريماس في علم اللغة ورولان بارت في الدراسات الأدبية والنقدية، ولا كان في التحليل النفسي (١١٠).

وخلال العقدين الأخيرين من هذا القرن تلقف عدد من الأدباء العرب هذا المنهج النقدي وما تفرع منه من مناهج أخرى، وبدأوا بتقديم دراسات نقدية نظرية وتطبيقية منهم: كمال أبو ديب وعبد السلام المسدي وعبد الله الغدامي وآخرون في مغرب الوطن العربي ومشرقه.

وعلى حادثة وصول هذا المنهج إلى العراق يمكن للباحث أن يتلمس آثاره في كتابات عدد من الأدباء العراقيين من أمثال مالك المطلبي وسعيد الغانمي وعبد الله إبراهيم ومحمد صابر عبيد، وسنتوقف عند كتابات قسم من هؤلاء ممن نشروا مقالات تستهدي بهذا المنهج في الصحافة اليومية العراقية.

٨

عرفنا، إذن، أن المناهج النقدية كثيرة جداً، وقد يستعصي على الباحثين الإلمام بتسمياتها كلها، فكيف يمكننا، والحالة هذه، أن ندرس اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة اليومية العراقية؟ وهل ينبغي استقصاء تلك التسميات جميعها ونحن ندرس تلك الاتجاهات النقدية؟

قد توحى تلك التسميات الكثيرة، وقد توحى مفردة: منهج بأن هناك صرامة قاسية في التفريق بين منهج وآخر، كما قد توحى بأن لكل منهج مقاييس دقيقة واضحة كمقاييس الأكيال والأطوال، غير أن الحقيقة ليست كذلك، فكثيراً ما تتداخل المناهج في التطبيق كما تتداخلت أسماؤها.

في التسمية، تبرز لدينا، في الأغلب الأعمّ ثنائيات ضدية، قد يمكن لنا من خلال الإشارة إليها تبين التداخل فيما بين تلك المناهج: النقد العلمي بإزاء النقد التأثري، والنقد الجامعي بإزاء النقد الصحافي، والنقد المعياري بإزاء النقد الوصفي، والنقد التقديري بإزاء النقد التفسيري، والنقد الخارجي بإزاء النقد الداخلي، وهكذا الأمر مع ثنائيات ضدية أخرى.

لقد أطلقت صفة النقد العلمي، مثلاً، على النقد الذي كتبه نقاد من أمثال تين

وبرونتيير لأن ذلك النقد استوحى منجزات العلوم، وتطلق الآن صفة الدراسات الأسلوبية على نقد آخر يهتم بالإحصاء بروح موضوعية ينأى فيها الناقد عن الهوى الشخصي ويبتعد عن تحكيم ذاته في إطلاق التفسيرات للنصوص الأدبية.

ترى، لماذا لا نضع النقد الأسلوبي تحت تسمية النقد العلمي وهو يفيد من علم الإحصاء ويتصرف بروح علمية صارمة مبالغ بها أحياناً؟ هذا مثال واحد يبين لنا كيف نستطيع اختزال عدد من التسميات تحت تسمية واحدة محددة.

وإذا ما التفتنا إلى التسميتي النقد الجامعي والنقد الصحافي وجدنا أنفسنا أمام مثال أوضح على عدم جدوى كثير من التسميات، فقد أطلقت تسمية النقد الجامعي على النقد الذي يكتبه جامعيون، يهتمون فيه بالحواشي والمرجعيات وابتعدون عن إصدار الأحكام إلا بعد أن يتبينوا حيثياتها، في حين يقف النقد الصحافي على النقيض من ذلك، إذ يتسم بأنه يخضع في أغلب الأحيان إلى متطلبات العمل الصحافي وما تقضيه من مواكبة الأحداث، فيتميز بأنه نقد سريع -مهم- بالصراعات الأدبية.

ألا يحق لنا وضع كل الدراسات والبحوث والمقالات النقدية التي يكتبها جامعيون وصحفيون تحت تسميات أخرى؟ إن النقاد الجامعيين ينضون في كتاباتهم النقدية تحت ألوية المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية والبنائية وغيرها، وهم أنفسهم يكتبون مقالاتهم وينشرونها في الصحافة، نزولاً عند ما يتطلبه العمل الصحافي أحياناً، وهذا الأمر نفسه ينطبق على النقاد الصحافيين فهم يخضعون لمناهج نقدية متباينة شأنهم في ذلك شأن النقاد الجامعيين، فمنهم من يستوحي المنهج النفسي أو التأثري أو النصي أو غير ذلك من المناهج.

إن استخدام صفة جامعي وصحافي للتفريق بين منهجين نقديين أمر لا مسوغ له، فيما نرى، ولعلّ من أسباب رواجهما ميل قسم من الدارسين إلى استخدام الثنائيات الضدية ورغبتهم في التفريعات، وربما انطبق هذا الأمر على ثنائيات ضدية أخرى: الحكم بإزاء التفسير، والمعياري بإزاء الوصفي إلى غير ذلك من ثنائيات.

نخلص من ذلك إلى أن كثرة التسميات التي تطلق على المناهج النقدية هي من باب التفرع، إذن. ويمكن والحالة هذه الاستغناء عن كثير من التسميات، ويمكن وضع مناهج معينة تحت تسميات أخرى من غير أن يفقد من يميل إلى هذا الاختزال الدقة العلمية والحكم الموضوعي.

أما في التطبيق فيصعب أن تجد ناقداً يلتزم التزاماً دقيقاً بالمفاهيم التي ينطلق منها المنهج الذي يسير على هديه، يقول الطاهر: "كان تين وبرونتيير أكبر علمين يذكran في النقد العلمي.. وكنا يسمحان بحظ ملحوظ من الذاتية (١١١)، وحين أراد ثابت الألوسي دراسة اتجاهات نقد الشعر في العراق وقع في حيرة وهو يحاول أن يضع كتابات هذا الناقد أو ذاك تحت تسمية منهج معين، حتى اضطر أن يعترف بأن التفرقة بين: "تلك الاتجاهات تستند في الأساس على مجرد التغليب (١١٢)، وهذا ما لاحظناه أيضاً حينما تتبعنا المقالات النقدية التي أخضعناها للدراسة في هذا الكتاب.

لذلك كله وانطلاقاً من كثرة التفريعات التي تلازم تسميات المناهج النقدية، يرى الباحث أنه يمكن أن يميّز بين اتجاهين كبيرين ينضوي تحتها الكثير من المناهج النقدية، هذان الاتجاهان هما: الاتجاه السياقي والاتجاه النصّي، ويمكن أن يندرج تحت كلّ منهما عدد من المناهج النقدية (١١٣).

الاتجاه السياقي هو الذي يدرس النصوص الأدبية في ظروف نشأتها والسياقات الخارجية لها والتأثيرات التي يتوقع للنص أن يؤثر بها فيما يحيط به، ويمكن أن يشمل هذا الاتجاه كل الدراسات النقدية التي لا تجعل النص الأدبي وحده مدار اهتمامها، أي أنها تتوسل بوسائل خارجية ليست من داخل النص نفسه.

وقد أطلق جيروم ستولنيتز صفة السياقية على المناهج النقدية التي تدرس الظروف والسياقات الخارجية للنص، ورأى أن العمل الفني: "إذا ما نظر إليه بطريقة غير جمالية كان يوجد في سياق، فقد ابتدعه إنسان كانت له سمات نفسية معينة، وكان هذا الإنسان يعيش في مجتمع لا بد أن نظمه وقيمه أثّرت في تفكيره وكيانه (١١٤).

ومن هذه المناهج السياقية: المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي وما يتفرع عنها من تسميات أخرى مثل: السيري، الأيديولوجي، الواقعي، الماركسي، الوجودي، الفلسفي، الديني، الأخلاقي، الأسطوري وغيرها من التسميات.

أما الاتجاه النصّي فهو يشمل المناهج النقدية التي تدرس النصوص الأدبية بذاتها وتسعى إلى الكشف عن العلاقات التي تتحكم بها، من غير أن تعير أهمية كبيرة لسياقاتها الخارجية، ومن أبرز المناهج النصية: المنهج الشكلي الذي قام في روسيا، ومدرسة النقد الجديد التي نشأت في الولايات المتحدة الأمريكية، والمنهج البنائي والمنهج التفكيكي وما يتفرع عن هذه المناهج من تسميات أو ما

يقترب منها مثل: الفني، اللغوي، البلاغي، الألسني، الأسلوبي وغيرها من التسميات.

هذان الاتجاهان الكبيران اللذان ارتضيناهما يمكن أن يوفرنا علينا عناء البحث عن التسميات المتعددة التي تترخر بها الكتب والدراسات المعنية بالنقد، وعلى أساس هذه الرؤية ستكون معالجتنا لنقد الشعر العربي الحديث في الصحافة اليومية العراقية.



■ هوامش التمهيد

- ١- أحمد مطلوب: النقد الأدبي الحديث في العراق، القاهرة ١٩٦٨ - ص ١٩
- ٢- ينظر: المصدر نفسه. وينظر ثابت الألوسي، اتجاهات نقد الشعر في العراق من ١٩٥٨ - ١٩٨٠، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدمة إلى كلية اللغة العربية جامعة الأزهر، القاهرة ١٩٨٢ - ص ٢
- ٣- ثابت الألوسي، ص ٢
- ٤- عباس توفيق رضا: نقد الشعر العربي الحديث في العراق من ١٩٢٠ - ١٩٥٨، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآداب جامعة بغداد، بغداد ١٩٧٦ - ص ٣٠
- ٥- عباس توفيق: ص ٥٥
- ٦- ينظر: عباس توفيق ص ٥٧. وقد جمع عباس توفيق أمثلة كثيرة من ذلك النقد
- ٧- ينظر: المصدر نفسه، ص ٣١ وما بعدها، ومحمد زغلول سلام: النقد العربي الحديث أصوله، قضاياه، مناهجه، القاهرة ١٩٦٤ ص ١٠٣ وما بعدها. وأنطوان غطاس كرم: الأدب العربي الحديث، بيروت ١٩٨٠ ص ٦٨. ومصطفى عبد اللطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، القاهرة ١٩٤٨ ص ٣. وعبد الجبار كريم حمادي: (الصحافة العراقية وأثرها في تطور الشعر العراقي الحديث للفترة من ١٩٤١ - ١٩٥٨) رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآداب جامعة بغداد عام ١٩٨٣ - ص ٨٤، وثابت الألوسي: ص ٣ وما بعدها.
- ٨- ينظر: ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية، القاهرة ١٩٦٢ - ص ٢٥ وما بعدها.
- ٩- ينظر: عبد الجبار كريم حمادي، ص ٦١ وما بعدها
- ١٠- ثابت الألوسي ص ٦
- ١١- ثابت الألوسي: ص ٩

- ١٢- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨- بغداد ١٩٧٨- ص ٥٨
- ١٣- المصدر نفسه: ص ٥٩
- ١٤- المصدر نفسه
- ١٥- ثابت الألوسي: ص ١٦
- ١٦- ينظر: عباس توفيق، الفصل الثاني من الباب الأول من رسالته.
- ١٧- ثابت الألوسي ص ١٨
- ١٨- فوزي البشتي: (تأثير وسائل الإعلام في طبيعة الإنتاج الثقافي العربي)، مجلة الآداب، بيروت، العدد ١-٣- سنة ١٩٨٤- ص ٨٣
- ١٩- عناد الكبيسي: (الأدب في صحافة العراق منذ بداية القرن العشرين)، النجف الاشرف ١٩٧٢- ص ٥٦
- ٢٠- ينظر: جمال حافظ واعي، (الصحافة الأدبية في العراق ١٩٦٨-١٩٨٦) رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٨- ص ٦٠ وما بعدها
- ٢١- ينظر المصدر نفسه
- ٢٢- ينظر: أحمد مطلوب (النقد الأدبي الحديث في العراق)، ص ٢٧ وما بعدها.
- ٢٣- عبد الله حسين: الصحافة والصحف، القاهرة ١٩٤٨- ص ٥٥
- ٢٤- منها: بحث منير بكر التكريتي: (أساليب المقالة وتطورها في الأدب العراقي الحديث) الذي نال به درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة ١٩٧٠ وأصدره بعد ذلك كتاباً عام ١٩٧٦- وبحث عناد اسماعيل الكبيسي: (الأدب في صحافة العراق منذ بداية القرن العشرين) الذي صدر كتاباً عام ١٩٧٢. وكتابان لمنير بكر التكريتي هما: (نظرات في الأدب والإعلام قديماً وحديثاً) عام ١٩٧٨. و(أدباء صحفيون) عام ١٩٧٩. وبحث عبد الجبار كريم حمادي: (الصحافة العراقية وأثرها في تطور الشعر العراقي الحديث ١٩٤١-١٩٥٨) وهو رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة بغداد عام ١٩٨٣. وبحث حسين جاسم النداوي: (الصحافة والأدب في العراق ١٩٦٨-١٩٨٢) وهو رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة بغداد عام ١٩٨٣- وبحث: جمال حافظ واعي: (الصحافة الأدبية في العراق ١٩٦٨-١٩٨٦).
- ٢٥- هي دراسة عبد الجبار كريم حمادي.
- ٢٦- صدرت الصحف الثلاث في بداية آذار ومنتصفه عام ١٩٦٣ واحتجبت في بداية شهر نيسان من العام نفسه.
- ٢٧- صدر عددها الأول يوم ١٧ آب ١٩٦٨ وما تزال تصدر حتى الوقت الحاضر.
- ٢٨- لم يعثر الباحث على مقالات نقدية في صحف: المستقبل، صوت الأحرار، الشبيبة، الحقيقة، اليقظة، النصر، التقدم، الوطن العربي، الوحدة العربية، العهد الجديد.
- ٢٩- من الصحف التي وجد الباحث فيها مقالة أو مقالتين أو خمساً، صحف: الشرق، الفجر الجديد، الزمان، صوت الطلبة، المبدأ، الحضارة، اتحاد الشعب، الاستقلال، الاهالي، الأنوار، البلاد، الرافدان، الثورة (لصاحبها يونس الطائي)، العرب، المنار، الجمهور، الجماهير، الجمهورية (التي رأس تحريرها فيصل حسون عام ١٩٦٣).

٣٠-تنتظر: صحيفة العرب للأيام: ١٩٦٣/٣/٢٤ - ١٩٦٧/١٠/٢٢ وجميع أعداد سنة ١٩٦٥ حملت عنوان (الأدب).

٣١-تنتظر: صحيفة صوت الطليعة، بغداد ١٩٥٩/٨/١٨ مثلاً.

٣٢-تنتظر: صحيفة اتحاد الشعب، بغداد ١٩٥٩/١٢/٤

٣٣-ينظر: المصدر نفسه للأيام: ١٩٦٠/٨/٢٦ - ١٩٦٠/٩/٢ - ١٩٦٠/٩/١٦ - وهذه العناية بالأدب الأجنبي نلاحظها في صحف أخرى، إذ خصصت صحيفة الأهالي في يوم ١٩٥٩/٦/١٠ صفحة كاملة ضمت مقاليتين طويلتين عن المؤتمر الثالث للكتاب السوفييت.

٣٤-ينظر: فتى الإسلام (الشعر الحر تافه وسخيف) فتى العراق، الموصل ١٩٦١/٨/١٤. وينظر: عيسى (نحن والشعر الحر) الشرق، بغداد ١٩٦١/٨/٢٧

٣٥-زهير أحمد القيسي: (جميلة بطله الجزائر وتفاهات شاعر) الأخبار، بغداد ١٩٦٠/١١/١٦

٣٦-عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، القاهرة ١٩٧٨ - ص ٧٢

٣٧-ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ج ١ - بيروت ١٩٥٨ - ص ١٢

٣٨-ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت ١٩٨٧ - ص ٤٦٦

٣٩-محمد مفتاح: دينامية النص، بيروت والدار البيضاء ١٩٨٧ - ص ٥

٤٠-الجوهري: الصحاح في اللغة والعلوم، إعداد وتصنيف نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، بيروت ١٩٧٤ - مفردة نهج.

٤١-حسين عبود حميد: المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدمة إلى كلية الآداب جامعة بغداد، بغداد ١٩٩١ - ص ١٦

٤٢-عبد الكريم حسن: الموضوعية البنوية، بيروت ١٩٨٣ - ص ٣١

٤٣-علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، بغداد ١٩٨٣ - ص ٣٩٦

٤٤-ينظر: علي حسين عبود، ص ١٩ - وما بعدها

٤٥-ينظر: الطاهر، مقدمة في النقد الادبي، ص ٣٩٣ - وينظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني، القاهرة ١٩٧٤ ص ٦٧١ وما بعدها، وينظر أيضاً: ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية، ص ٥ - وما بعدها.

٤٦-ينظر: ستولنيتز ص ٦٧١

٤٧-ينظر: ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية، ص ٥٨ - وما بعدها

٤٨-ينظر: عباس توفيق رضا، ص ١١ وما بعدها

٤٩-أبو الثناء الألويسي: غرائب الاغتراب ونزهة الألباب، بغداد ١٣٢٧ هـ - ص ٢٤٨

٥٠-يقنل هذا النص: ماهر حسن فهمي في المذاهب النقدية ص ٥٩

٥١-ينظر: عباس توفيق رضا، ص ٥٠ وما بعدها

٥٢-يقنل هذا النص ماهر حسن فهمي في: المذاهب النقدية ص ٦٣

٥٣-ليليان فرست: الرومانسية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد ١٩٧٨ - ص ٦٠

٥٤-الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص ٤١١

٥٥-ينظر: ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية، ص ٦٧ وما بعدها وينظر مصدره

- ٥٦- الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص ٤٢٠ وينظر مصدره
- ٥٧- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت ١٩٧٣- ص ٣٢٥
- ٥٨- حسين عبود حميد: ص ١٧. وينظر أيضاً: محمد مندور، الأدب وفنونه، القاهرة ١٩٧٤، ص ١٣٨
- ٥٩- ينظر: الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص ٤١٥
- ٦٠- ينظر: ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية، ص ٨٧ وما بعدها
- ٦١- العقاد: مقدمته لديوان المازني ج ١ القاهرة ١٩١٣ ص ك
- ٦٢- العقاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، القاهرة د ت ص ١٣٠
- ٦٣- محمد مندور: في الميزان الجديد، القاهرة د. ت، ص. و
- ٦٤- ينظر: ذلك التحليل في، المصدر نفسه ص ٥٠ وما بعدها
- ٦٥- احمد الشايب: الأسلوب، القاهرة ١٩٧٦- ص ١٣
- ٦٦- جورج سانتيا: الاحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، القاهرة، د ت، ص ٨
- ٦٧- طه حسين: حديث الأربعاء، القاهرة ١٩٨١- ص ١٩٩
- ٦٨- داود سلوم وعناد غزوان وجلال الخياط: تاريخ النقد الأدبي، بغداد ١٩٨٨- ص ٢١٦
- ٦٩- داود سلوم: المنهج التاريخي في دراسة الموضوع الشعري، دراسة ضمن كتاب: اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق، مطبوع على الآلة الكاتبة، الموصل ١٩٨٩- ص ٢٦
- ٧٠- ينظر: ستولنيتز، ص ٦٩٧
- ٧١- الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص ٣٩٨
- ٧٢- ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية، ص ١٧٧
- ٧٣- ينظر: محمد مندور: المذاهب النقدية، ص ١٧٧
- ٧٤- ينظر: ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية ص ١٩٩ وينظر مصدره
- ٧٥- ينظر: طه حسين، في الأدب الجاهلي، القاهرة ١٩٢٧- ص ٤٨ وما بعدها
- ٧٦- ينظر: عباس توفيق رضا: ص ٧٣ وما بعدها
- ٧٧- أشار باحث إلى أثر كتاب طه حسين (في الأدب الجاهلي) في دراسات أولئك النقاد.
- ينظر ثابت الألوسي، ص ٣٦
- ٧٨- ينظر: الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص ٤٠٤
- ٧٩- ينظر: ويلليك، مفاهيم نقدية ص ١٨٦. وينظر أيضاً: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، بيروت ١٩٨٦- ص ١٢ وما بعدها
- ٨٠- فان تيجام: الاتجاهات الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد انطونيوس، بيروت ١٩٦٧ ص ٢٤١
- ٨١- ينظر: ستولنيتز، ص ٦٨٤ وما بعدها.
- ٨٢- صلاح فضل: منهج الواقعية، ص ٢١٥
- ٨٣- سكفوزينكوف: (المنهج الإبداعي والصورة) من كتاب موسوعة نظرية الأدب، (المجلد الثاني) القسم الثاني، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، بغداد ١٩٩٣- ص ٣٣٥ وما بعدها

- ٨٤- بوريس بورسوف: الواقعية اليوم وأبدا، د. مترجم، بغداد ١٩٧٤- ص ٥٨
- ٨٥- ثابت الألوسي: ص ١٥٤
- ٨٦- حيدوش أحمد: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدمة إلى كلية الآداب جامعة بغداد ١٩٨٣ ص ١٣
- ٨٧- المصدر نفسه.
- ٨٨- ينظر هايمن، ج ١- ص ١٥
- ٨٩- المصدر نفسه
- ٩٠- حيدوش أحمد ص ١٩
- ٩١- ينظر: حيدوش أحمد ص ٣٨ وما بعدها
- ٩٢- النماذج العليا حسب تعريف يونج هي: "صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية لا تحصى، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما". هايمن ص ٢٤٥ وما بعدها
- ٩٣- ويلبرس سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، بغداد ١٩٨٦- ص ٢٦٥
- ٩٤- مصطفى سوفي: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة ١٩٨١ ص ٢٠
- ٩٥- حيدوش أحمد: ص ١٦
- ٩٦- مصطفى سوفي: ص ٨٨
- ٩٧- ينظر: حيدوش أحمد ص ٤٦ وما بعدها
- ٩٨- المصدر نفسه: ص ٦٤
- ٩٩- ينظر: ثابت الألوسي، ص ٢٣٦ وما بعدها
- ١٠٠- عباس توفيق: ص ٧٢
- ١٠١- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد ١٩٨٧- ص ٤٥
- ١٠٢- ياكوبسن وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت د. ت ص ٩
- ١٠٣- فضل: نظرية البنائية ص ٦٠
- ١٠٤- محمد محمد عناني: النقد التحليلي، القاهرة د. ت ص ٦
- ١٠٥- المصدر نفسه
- ١٠٦- فضل: نظرية البنائية ص ٢٣
- ١٠٧- فضل: نظرية البنائية ص ١٨٠
- ١٠٨- المصدر نفسه: ص ١٩٥
- ١٠٩- المصدر نفسه: ص ٢٩٨
- ١١٠- ينظر: فضل، نظرية البنائية ص ٢٠٨ وما بعدها
- ١١١- الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي ص ٤١٤
- ١١٢- ثابت الألوسي: المقدمة، وينظر أيضاً: محمد مندور، في الأدب والنقد ص ١٣
- ١١٣- سبق للباحث أن ارتضى هذا التقسيم في دراسة سابقة له. ينظر: مرشد الزبيدي، البناء

الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة
بغداد، بغداد ١٩٨٩ - ص ١١

١١٤ - ستولنيتز: ص ٦٨٠



الفصل الأول

التنظير للمناهج النقدية

يحسن الباحث بدءاً، أن يفرّق بين حقلين من حقول الدراسات الأدبية وهما: نظرية الأدب والنقد الأدبي، ذلك أن تحديد المفاهيم وبيان دلالاتها يمكن أن يجنبنا المزالق المحتملة، ولاسيما أننا قد حددنا فيما سبق، أن واحداً من أسباب اختيار مصطلح: (اتجاهات) الوارد في عنوان هذا الكتاب، هو لشموليته، ولكي نتمكن من وضع الاتجاه التنظيري تحت الخيمة الشمولية لمصطلح: (اتجاهات)، على الرغم من قناعتنا بأن مصطلح (منهج) هو المصطلح الأكثر دقة في تحديد الشعب النقدية التي تدرس النصوص الأدبية من زواياها المختلفة.

يفرق عدد من الباحثين بين نظرية الأدب والنقد الأدبي والتاريخ الأدبي محاولين وضع الحدود بين هذه الفروع من الدراسات الأدبية فيرى ويلليك أن: "النظرية الأدبية تدرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره، وما إلى ذلك، بينما تنتمي الدراسات التي تركز اهتمامها على الأعمال الأدبية نفسها إما إلى النقد الأدبي.. وإما إلى التاريخ الأدبي" (١).

غير أننا لانظفر عند ويلليك بإجابة شافية توضح لنا الحدود القائمة بين تلك الفروع من الدراسة الأدبية، وربما وجدنا تلك الإجابة عند جميل نصيف الذي يفرق بين النقد الأدبي ونظرية الأدب بقوله: "النقد الأدبي يتناول التحليل عملاً أدبياً محدداً محاولاً خلال ذلك الكشف عن قيمته الفنية وعن أصالته وعن مواطن الجمال والقبح فيه، فهو، إذن، جهد تقويمي، وبصورة عامة فإن أي جهد نقدي أدبي خالص يجب أن يتوصل في النهاية إلى جواب عن السؤال الآتي: هل هذا العمل جيد؟. أما نظرية الأدب فهي ذلك العلم الذي يعنى بالإجابة عن السؤال العام التالي: ما الأدب؟ وهو بذلك يأخذ على عاتقه واجب دراسة قوانين تطور الأدب

وإبداعه... وتياراته الفنية وأصنافه وأنواعه وأشكاله والخصائص البنائية لتكوين الأعمال الأدبية، واللغة، وغير ذلك من المسائل التعبيرية" (٢).

وعلى هذا لاتعنى النظرية الأدبية بما: "امتازت به قطع أدبية خاصة من الأدب إلا عرضاً أو على سبيل الاستشهاد (٣)" على ما يرى لاسل أبروكرومبي، أي أنها، كما يعبر عن ذلك تودوروف: "لاتعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن (٤)".

إن هذا الفصل بين النقد الأدبي والنظرية الأدبية ضرورة للباحث لكي يتبين الفروق الدقيقة بين العلوم التي تبحث في الظاهرة الأدبية، غير أنه لايعني بالضرورة وجود علاقة انقسام وتقاطع بينهما، على العكس من ذلك نجد هذين الحقلين متلازمين تماماً، فنظرية الأدب توفر للنقاد ودارس الأدب أرضية فلسفية تفيد كثيراً في إضاءة عمله، كما أن النقد الأدبي يفيد النظرية الأدبية بما يتوصل إليه من النتائج في تحليله الأعمال الأدبية.

تعني نظرية الأدب، إذن، بدراسة مبادئ الأدب ومايتعلق بها من مفاهيم نقدية وموضوعات تتعلق بكيفية النظر إلى الأعمال الأدبية محاولة الإجابة عن السؤال العام الآتي: ما الأدب؟ ومايتفرع عن هذا السؤال: مم يتكون؟ ما أنواعه؟ وما أصناف كل نوع؟ وما أشكال كل صنف؟

وعلى هذا يمكننا القول: إن المقالات والدراسات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية اهتمت بالشعر العربي الحديث وتناولته من مختلف الجوانب، وكانت تلك المقالات والدراسات إما معالجات نظرية أو دراسات تطبيقية، وسيعنى هذا الفصل بدراسة المعالجات النظرية المتعلقة بالمناهج النقدية، كما جاءت عند النقاد.

تعرضنا، فيما سبق، إلى المناهج النقدية كما وصلت إلينا من الغرب، وناقشنا تسمياتها على ما جاءت عند الباحثين والنقاد من غربيين وعرب، وقررنا اختيار تسميتين: الاتجاهات السياقية والاتجاهات النصية، لأنها تسمية عامة شاملة يمكن أن تتضمن في إطارها العام المناهج النقدية كلها، وأشرنا إلى أننا نعني بالسياقية: تلك المناهج التي تدرس الأدب بالاستعانة بالعلوم الاجتماعية والتاريخية والنفسية وغيرها من السياقات، كما نعني بالنصية: تلك المناهج التي تدرس النصوص بذاتها من غير استعانة بالظروف والسياقات الاجتماعية والنفسية والزمنية.

إن الاتجاهات السياقية في النقد ظهرت في العراق قبل الاتجاهات النصية، وذلك بسبب نشوء الاتجاهات السياقية في موطنها الأصلي: الغرب قبل غيرها، حتى إنه بات من المعروف أن الاتجاهات النصية والبنائية منها على وجه خاص جاءت رد فعل على تلك المناهج التي تستعين بالعلوم الأخرى.

وقد أشار أحد الباحثين إلى أن عشرينات هذا القرن شهدت محاولات عددٍ من النقاد للإفادة من المناهج الاجتماعية والنفسية وربط النتاج الأدبي ببيئته وزمانه، وتوصل ذلك الباحث إلى أن كتاباً عرفوا (تين) و (فرويد) وأشاروا إليهما، ومن أولئك النقاد عبد المسيح وزير الذي حاول ربط الأدب ببيئته وزمانه كما حاول تطبيق المنهج النفسي لدراسة الشعر وذلك في نقده ديوان الرصافي (٥).

ولابد للباحث في نقد الشعر العربي الحديث المنشور في الصحافة العراقية اليومية أن يتبين أن ذلك النقد اهتم خلال عام ١٩٥٨ والأعوام التي تلتها بعرض مضامين الشعر ولم يتجاوز ذلك إلى القضايا الفنية الأخرى إلا فيما ندر، ولعلّ مقالات حارث طه الراوي ومهدي شاکر العبيدي ومحمد شرارة (٦) خير ماتمثلة هذا الاتجاه المضموني في النقد الذي يمكن أن يندرج ضمن الاتجاهات السياقية.

وبالرغم من اهتمام أولئك النقاد بمضامين القصائد التي تحدثوا عنها وعنايتهم بحيوات الشعراء، لم نجد لهم إشارات إلى مناهج نقدية محددة يسيرون على هديها، على الرغم من أننا نستشف من عنايتهم بالأحداث التي يشيرون إليها، ميلهم إلى ربط الأدب بالزمان والمكان أي ميلهم إلى الجوانب الاجتماعية والتاريخية للأدب.

لقد أتاحت بعد عام ١٩٥٨ الفرصة للأدباء والمفكرين أن يعبروا عن آرائهم وانتماءاتهم الفكرية، ولاسيما الماركسيون منهم، غير أننا لم نظفر بدراسة جادة تستوحي المنهج الماركسي في النقد، واكتفى النقاد بالحديث عن الهموم السياسية، حتى تحول النقد إلى مطالبة الشعراء بالالتصاق بهموم الجماهير والتعبير عنها، من غير أن يغور النقاد إلى أعماق النصوص وأعماق الشعراء محللين جوهر إبداعهم.

ولذا كان حكم ثابت الألوسي دقيقاً في قوله أن نقاد الشعر حتى منتصف هذا القرن كانوا: "يلهثون وراء المعاني ذات الارتباط بهموم الطبقات المسحوقة والكادحين من منظور ماركسي، وقلما تشغلهم القيم الجمالية والتعبيرية (٧)".

لقد انجر النقاد إلى هذا المأزق بسبب سوء فهم للواقعية أو الماركسية في الأدب والفن، إذ تم ربط السلوك السياسي المعبر عنه بعواطف ساذجة بقضية فكرية لها خصائصها المحددة ولذلك انتقد يوسف الصائغ مثل هذا التبسيط الساذج بقوله إن العمل السياسي مارس تأثيراً: "سلبياً في هذا المجال، وأصبح نجاح القصيدة وانتماؤها إلى الواقعية الحديثة يتحقق غالباً، عبر تطويعها للحاجة السياسية اليومية، سواء عن طريق التبسيط أم السطحية والنثرية والشعارات(٨)".

وهذا الحكم لا ينطبق على القصائد وحدها وإنما ينطبق أيضاً على المقالات النقدية المنشورة بعيد ١٩٥٨ في العراق، إذ لانجد فيها إلا تنازلاً تاريخياً يمجّد الشعراء الذين تغنوا بالنضال الوطني والانتفاضات الوطنية، ولا يكلف النقاد أنفسهم عناء البحث في الجوانب الفنية للشعر الذي يتحدثون عنه.

في الوقت نفسه الذي تناول النقاد موضوعات الشعراء على النحو الذي أشرنا إليه، لم نجد مقالات تنتظر لهذا الاتجاه النقدي الذي يفترض فيها أنها تسير على هديه، وإنما ظهر هذا التنظير في زمن لاحق، أي أن الحديث عن المناهج النقدية لم يظهر على نحو جدي إلا من منتصف الثمانينات من هذا القرن، أما قبل هذا الوقت فلم نجد إلا إشارات عرضية تومئ إلى المنهج ولا تحدده أو تبين خصائصه. لقد كان لدينا نقاد سياقيون، إذن، ولكنهم لم يبينوا الملامح السياقية منهجاً محدداً له خصائصه وحدوده المعروفة، وإنما اكتفوا بالإشارات العابرة إلى هذا المنهج أو ذاك، ومن هؤلاء النقاد: فاضل ثامر(٩) الذي عرف في بداءاته ناقداً سياسياً، وكان يرى أن العمل الأدبي: "نتاج اجتماعي وشكل من أشكال التعبير عن الوعي الاجتماعي، ولهذا فهو يجب أن يتوجه إلى الآخرين ليحقق تأثيراً فاعلاً في البيئة الاجتماعية عبر التأثير في الوعي الاجتماعي للناس(١٠)".

إن مثل هذا الرأي، يؤكد ما يذهب إليه النقاد السياقيون، ولا سيما الماركسيون منهم، فهو ترداد لنظرية الانعكاس الماركسية التي ترى في الأدب مرآة ينعكس فيها الواقع الاجتماعي غير أن فاضل ثامر يخشى من أن يفهم رأيه على أنه غير معني بالجوانب الفنية، لذا يستدرك بأنه لا يقبل الفصل بين: "الشكل والمضمون اللهم إلا على المستوى المجازي ولأغراض الدراسة فقط(١١)، كما يشير إلى أن الناقد: "التقدمي الملتزم يعي بشكل واضح ضرورة تقويم أي نصّ بشكل موضوعي شامل وعدم الاكتفاء بالنظر الأحادي الجانب إلى النصّ عبر الاهتمام بالمحتوى الفكري أو بالشكل فقط(١٢)".

إن خشية فاضل ثامر من الاتهام بالفصل بين الشكل والمضمون متأتية من

فهم غير صحيح رافق النقد في العراق بعيد عام ١٩٥٨، وهو أن النقد الماركسي نقد يُعنى بالمضامين ويهمل الجوانب الفنية الأخرى، ولذا يدافع عن نفسه بأنه لا يغلب جانباً على آخر، لا الشكل على المضمون ولا المضمون على الشكل.

ولكن هذا الفهم يبدو سطحياً اليوم إذا ما قارناه بنصوص النظرية النقدية الماركسية، إذ يشرح أحد المنظرين الماركسيين المهتمين بنظرية الأدب قضية الانعكاس بقوله: "إن العلاقة التي تكمن دائماً في أساس مفهوم المنهج الإبداعي، علاقة الحقيقة الفنية بحقيقة الواقع الحقيقي المنعكس، لن تكون أبداً معادلة لوحدة، أي لا تكون مجرد تطابق، الفن يعكس الواقع ويعيد خلقه إبداعياً.. إن الفن لا يكتفي بمحاكاة بوساطة هذا المنهج أو ذاك من مناهج الانعكاس الفني، وإنما يدركها من خلال انعكاس مجازي شرطي (١٣)".

لقد تشكّلت هذه الرؤية السياقية لدى فاضل ثامر في بداءاته النقدية، ويمكن أن نلمحها على نحو جليّ في كتابه النقدي الأول: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ولا سيما في دراساته المتعلقة بشعر الستينات، حيث نلمح تأثيرات المناهج السياقية عليه، فهو حين يحاول تفسير تطور القصيدة الجديدة التي نشأت في العراق بعد جيل رواد شعر التفعيلة، يربط هذا التطور بما حصل من تغيّرات في الواقع الاجتماعي والسياسي في العراق ولذا يقرر: "إن تقاليد القصيدة التشكيلية الحسية الدنيوية قد تبلورت وتجدّرت عبر نشاط الحركة الثورية التي خاضها المجتمع ضد التخلف والاستعمار والرجعية، ومن أجل الانطلاق، فإن القصيدة الرؤيوية قد تبلورت عبر جزر وسحق الحركة الثورية وتطبيقها (١٤)".

إن ربط التطور الفني للقصيدة بظرفها الاجتماعي والسياسي مما لا يرقى إليه الشك، غير أننا لا يمكن أن نجعل من هذين العاملين عاملين وحيدين، فالدافع الذاتي عند الشعراء من الأمور التي لا يمكن إهمالها، فضلاً عن اطلاع الشعراء على التجارب العالمية المماثلة، هذا الاطلاع الذي يدفعهم إلى محاكاة تلك التجارب أو النسخ على منوالها، ومن المعروف أن ممثلي القصيدة الرؤيوية، وهي تسمية ابتكرها فاضل ثامر للدلالة على الجيل الثاني من شعراء قصيدة التفعيلة، كانوا قد أطلعوا على التجارب الدادائية والسريالية، بل أن البيان الشعري الذي نشره في عام ١٩٦٩ كان يستمدّ قسماً من صياغاته من البيان السريالي الذي كتبه أندريه بريتون.

غير أن فاضل ثامر في دفاعه العرضي عن الاتجاهات السياقية لم يضع جهده التظليلي في دراسة مخصصة لذلك، وإنما جاءت أفكاره السياقية في مقالات

مبعثرة، أما لمناسبة حديثه عن تطور الشعر في العراق أو لمناسبة حديثه عن القصيدة التي يريدها، ولكنه في مرحلة لاحقة، حين أعلن عن (تطعيم) أفكاره السياقية بأفكار أخرى من الاتجاهات النقدية الحديثة ولاسيما الاتجاهات البنائية والتفكيكية واتجاهات القراءة، بدأ يكتب دراسات مخصصة عن المناهج النقدية، وأصبحت قضية المنهج قضية مهمة لديه.

وقد اعترف في شهادته الخطية التي قدمها إلى الباحث فيما يتصل بمرحلة الستينات التي أصدر فيها كتابه معالم جديدة في أدبنا المعاصر قائلاً: "لم أكن أمتلك إلاّ فهماً أولياً لمعنى المنهج في النقد على الرغم من أنني كنت أزعم لنفسي وللاّخرين بأنني كنت أمتلك فهماً واضحاً وعريضاً لمعنى المنهج، وكنت آخذ على النقاد أوبعضهم مسألة غياب المنهج النقدي الواضح، لكنني أشعر الآن وأنا أضع نفسي على كرسي الاعتراف الذاتي، بأنني شخصياً، وهذا بالتأكيد ينطبق على زملائي الآخرين، لم أكن أدرك إلاّ فهماً محدوداً لمعنى المنهج(١٥)".

إن هذا الاعتراف الجريء الذي قدمه لنا الناقد يوضح لنا أسباب التخطئ المنهجي لدى كثيرين من النقاد، كما سنرى لاحقاً.

وقد شغلت قضية المنهج النقدي فاضل ثامر في مرحلة تطويره اللاحقة فخصص لها سلسلة من المقالات نشرها في صحيفة الثورة عام ١٩٨٧ لخص فيها الأفكار الأساسية للمناهج النقدية الحديثة: البنوية والتفكيكية وما بعد البنوية، وقد استعرض في تلك المقالات المتسلسلة السلطات المتواترة من خلال المناهج النقدية الحديثة: سلطة المؤلف وسلطة النص وسلطة القارئ، واتخذ من البنائية ومما بعدها ميداناً يجول فيه للكشف عن دور القارئ ودور النص لدى عدد من ممثلي تلك المناهج.

ورأى ذلك الناقد أن دور القارئ في المنهج البنائي: "خاضع كلياً لسلطة النص ذاته، فنيات القارئ وأفكاره وخبرته وكذلك نيات مبدع النص ذاته لاقيمة لها، والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنوية والأساق الداخلية للنص، إلاّ أن سلطة النص المطلقة هذه لم تستمر طويلاً... فالنقد التفكيكي قد أنهى سلطة النص ونقلها إلى القارئ الذي أصبح يعد، في نظر التفكيكية لامجرد متلق سلبي خاضع لسلطة النص، بل بوصفه خالقاً للنص"(١٦).

إن الجزء الأول من تلك الدراسة لايعدو عن كونه استعراضاً تاريخياً لتطور المناهج النقدية في الغرب واستعراضاً لأسماء أبرز ممثلي هذه الاتجاهات في الوطن العربي، وكذلك الجزء الثاني منها الذي يستعرض المنطلقات التفكيكية كما

وردت عند (دريدا)، وتتخلص في أن التفكيكية استطاعت أن تحول القارئ: "من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص... حتى نشأ اتجاه جديد يدور حول التأويل أطلق عليه مصطلح (الهرمونتيك) Hermentique" (١٧).

وفي الجزء الثالث من تلك الدراسة يكتفي الناقد أيضاً باستعراض مستويات القراءة النقدية وشروطها كما حددها النقاد البنائيون والتفكيكيون كالقراءة الإسقاطية والتعليقية والشعرية على ما جاءت عند تودوروف، والقراءة الكشفية كما هي عند الدوسير، والقراءة السيميوتيكية كما هي عند ريفاتير، والقراءة الارتكاسية أو الاستراتيجية التي: "تجري فيها عملية التفسير الثانية لتحقيق القراءة التأويلية الهرمونتيكية الحقة" (١٨)، والقراءة المحكمة، كما أشاعها سابقاً ممثلو النقد الجديد في أمريكا وأنجلترا.

ويستعرض في الجزء الرابع من دراسته جهود النقاد العرب الذين اهتموا بفعل القراءة ومنهم: عبد السلام المسدي وسعيد يقطين ومبارك ربيع ثم يحكم على هذه الجهود بأنها: "ذات طبيعة سيميولوجية وبنوية... وهي قلما تعنى ببقية العناصر والعوامل التي تسبق النص أو تليه ولذا فهي تعكس هيمنة سلطة النص" (١٩) ولكنه يشير إلى جهود محمد عابد الجابري على أنها ذات ملامح تفكيكية فضلاً عن جهود عبد الله الغدامي لاسيما في كتابه (الخطيئة والتكفير) غير أنه يلاحظ بأن الغدامي على الرغم من كونه يفضل القراءة التفكيكية: "لايتجاهل النص وقدرته على إضفاء الدلالة.. بل يبدو لنا أقرب إلى روح القراءة النصية التي تحاول أن تحقق توازناً بين سلطتي النص والقراءة" (٢٠).

إن الأجزاء الأربعة من دراسة فاضل ثامر المشار إليها لا تتجاوز أن تكون استعراضاً نقدياً لجهود قسم من ممثلي المناهج النقدية الحديثة في العالم وفي الوطن العربي، غير أن هذا الاستعراض مما يحمد للناقد، لأنه تضمن معلومات منظمة ومنسقة يمكن أن تفيد القارئ المتخصص فضلاً عن القارئ العادي، غير أنه في الجزء الخامس من الدراسة قد شرع بتلمس المنهجية الخاصة التي يدعو إليها.

يسأل الناقد في الجزء الأخير من دراسته: "ما الذي يتعين على الناقد العربي الحديث أن يفعله للخروج من هذه الدوامة للاحتفاظ بشخصيته النقدية المتميزة؟... هل يكفي هذا الناقد أن ينساق كلياً وراء سلطة النص أم يقف إلى جانب سلطة القراءة؟" (٢١).

ويجيب عن هذا السؤال بقوله: "إن الظاهرة الأدبية هي التعقيد والتشابك بحيث

لا يمكن أن تحسم بالولاء لسلطة النص أو لسلطة القراءة فقط، فالظاهرة الأدبية محكومة بمجموعة كبيرة من السلطات والقوى التي تتحكم في إنتاجها وانتشارها.. على الناقد أن يعترف مقدماً بسلطتي التاريخ والواقع الاجتماعي.. ولا يمكن إسقاط دور الكاتب المبدع بحجة الاحتكام إلى النص بمعزل عن المؤلف.... وأن يعترف بسلطة الموروث.. وهناك سلطات مابعد إنتاج النص وتتمثل في الدور الذي تمارسه وسائل الاتصال المختلفة" (٢٢).

ولهذا يقرر الناقد أنه يدعو إلى: "قراءة إبداعية شاملة للنص بمعنى أنها ينبغي أن لا تكون قراءة أحادية الجانب.. القراءة التي ندعو إليها لا بد أن تقيد من ثراء مختلف الاتجاهات القرائية وحتى البنيوية والتفكيكية منها، ومثل هذه القراءة يتعين عليها أن تعترف بحقيقة أن النص الأدبي مشروط بتاريخيته وبجوهره الاجتماعي وبانتمائه للمبدع وفي الوقت ذاته بتوجهه نحو الآخر: القارئ" (٢٣).

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الجزء الأخير من دراسة فاضل ثامر يمكن أن يوضح لنا خلاصة رؤيته لقضية المنهج، صحيح أنه عاد إلى هذا الموضوع وبتفصيلات أكثر في دراسات أخرى نشرها في عدد من الصحف (٢٤) ولا سيما في دراسته (نحو رؤية سوسيو-شعرية جديدة)، التي فصل فيه موقفه الشخصي من هذه المناهج، وطموحه في الخروج بمنهج جديد سماه المنهج السوسيو- شعري، غير أن الجزء الأخير من الدراسة المشار إليها مع التفصيلات التي أوردها فيما بعد في دراسته الأخرى (نحو رؤية سوسيو- شعرية جديدة) تؤلف نظرتة الكاملة إلى قضية المنهج التي يمكن مناقشته عليها.

وإذا كان ذلك الناقد يعترف بأن: "صوت الرؤيا السوسيوولوجية والأيدولوجية كان يعلو أحياناً على الرؤيا الجمالية في كتاباتي المبكرة... وعلى الرغم من ذلك لا أعد نفسي ناقدًا أيدولوجيًا (٢٥)"، فإن هذا الاعتراف يتضمن وجود ضدية واضحة بين الرؤية السوسيوولوجية والأيدولوجية من جهة والرؤية الجمالية من ناحية أخرى، والجمع بين هاتين الرؤيتين الضديتين مما يمكن أن نسميه (التوفيقية).

وعلى هذا يكون فاضل ثامر في مجمل رؤيته لقضية المنهج ناقدًا توفيقياً، لاهو بالناقد السياقي ولا هو بالناقد النصي، وهذه التوفيقية ليست وليدة اطلاعه المتأخر على المناهج النقدية الحديثة وإنما وجدت منذ كتاباته الأولى، وقد مر بنا حديثه عن تقويم النص الأدبي: "بشكل موضوعي وشامل وعدم الاكتفاء بالنظر الأحادي الجانب إلى النص عبر الاهتمام بالمحتوى الفكري أو بالشكل فقط" (٢٦).

إن مشكلة غياب المنهج أو عدم تبلوره في النقد العربي ربما تعود في واحد

من أسبابها إلى هذه التوفيقية التي تحكم عمل عدد من النقاد العرب ومنهم فاضل ثامر، فإذا كان المنهج في واحد من معانيه النظر إلى العمل الأدبي من زاوية نظر خاصة، فإن دعوة فاضل ثامر التوفيقية تلك تقودنا إلى تعرف الزوايا التي يريد ذلك الناقد النظر منها.

إن الاعتراف بسلطة المؤلف وسلطة القارئ وسلطة النصّ معاً تضاف إليها سلطات: التراث والتاريخ والواقع الاجتماعي يتضمن القول بنظرة شمولية قد لا يستطيع نقادنا التوفر عليها، والاعتراف بهذه السلطات جميعها يعني الأخذ بأغلب المناهج النقدية المعروفة: التاريخية منها والاجتماعية والنصية، والدقة العلمية تتطلب منا أن نسمي مثل هذه الرؤية (الرؤية التكاملية) لأنها تفيد من منجزات المناهج النقدية جميعها.

فما الداعي، إذن، لإطلاق تسمية المنهج السوسيو- شعري على خليط من المناهج غير المتجانسة؟ إن تميز أي ناقد ينبغي له أن يتم في الحدود التي تسمح له بإبداع منهج خاص به، أو التطبيق المبدع لمنهج مرسوم له سلفاً، وإن إبدال التسميات والتوفيق بين المتضادات على هذا النحو لا يمكن أن يقود إلى الشخصية المتميزة للناقد.

لقد كان فاضل ثامر، إذن، ناقداً سياقياً في بداءاته، وعندما حدث الانفجار النقدي الحديث وما تمخض عنه من اتجاهات بنائية وتفكيكية وغيرها وارتفعت أصوات نقدية شابة تدعو إلى ثورة نقدية جديدة قرر ذلك الناقد أن يكون واحداً ممن (تُسمع) أصواتهم.

فحاول بهذه المزاجية بين ماهو سياقي وماهو نصي أن لا يوجد تقاطعاً بين منطلقاته النقدية القديمة، ومايطمح إليه من معرفة جديدة، أي أنه قرر الاحتفاظ بتاريخه النقدي واكتساب تاريخ جديد وهكذا ولدت دعوته السوسيو- شعرية، هذا في التنظير، أما كيف ستكون دعوته في التطبيق؟ فهذا ماسنحاول تعرفه لاحقاً.

إن التنظير للمناهج النقدية كان سمة لكتابات عدد من النقاد، وإذا كان فاضل ثامر، كما رأينا، قد أوحى بالتحول من اتجاه سياقي محدد إلى اتجاه جديد هو ماسماه المنهج السوسيو- شعري، فإن حاتم الصكر (٢٧) هو أيضاً، قد تحول في رؤاه وأفكاره النقدية، ولكن من غير أن يشير إلى ذلك أو يعترف به، كما فعل فاضل ثامر من قبله.

يُنظر حاتم الصكر للقصيدة، في إحدى مقالاته، على أساس سياقي ويؤكد:

"أن انعطاف القصيدة الحديثة نحو الأخذ بمنهج واقعي ملتزم بالإنسان وقضاياها المصيرية قد جعل هذه القصيدة، وبشكل عملي قريبة من الحياة مكتسبة حرارة الواقع"(٢٨). ويربط مضامين القصيدة المعاصرة بالهموم الثورية متحدثاً عن الشعراء الذين: "استلهموا الرموز المضيئة في التاريخ القومي للشعب وتقديمها ضمن القصائد مما يفجر فيها المعاني الثورية الكامنة فتعمق النص من جهة وتزيد احترام الشعب لماضيه واعتزازه به من جهة أخرى".

ثم يتحدث في تلك المقالة عن علاقة الشعر بالعصر قائلاً: "إن وجود هوة مؤقتة بين الشعر الحديث وجمهوره لاتعني بحال أنه ليس شعر العصر".

نلاحظ هنا، أنه ليس في هذه المقالة، التي تعبّر عن وجهات نظر سياقية، حديث مباشر عن المناهج النقدية، إلا أننا يمكن تلمس تلك النزعة السياقية من خلال حديث الناقد عن (المنهج الواقعي الملتزم بالإنسان وقضاياها المصيرية)، و(تجسير المعاني الثورية الكامنة).

وأغلب الظن، أن تلك التعبيرات التي اقتبسناها، ليست أكثر من تعبيرات شائعة في أوساط الشباب المرتبطين بقسم من الحركات السياسية أو القريبين منها، وهي لاتدل على وعي بأهمية المناهج النقدية وأهمية تدارسها والإفادة منها، غير أن الاهتمام الجاد بقضية المنهج ظهر لدى حاتم الصكر في زمن لاحق فخصص عدداً من المقالات لموضوعات تصب في هذا الباب.

لقد رأى هذا الناقد وهو يتحدث عن المنهج البنائي في النقد أن الباحث الغربي توافرت له: "وسائط مناسبة تعينه في تفحص الأسس النظرية... وراح يشتغل على نصوص محددة لاختبار تلك الأسس، باعتبار أن التطبيق نشاط نقدي هدفه إثبات صحة المفاهيم.. وعندما جاء البنيويون العرب إلى صفحة التطبيق وجدوا أنفسهم مفترقين إلى الأدوات التي توفرت لزملائهم الغربيين بحكم العامل الحضاري المضاف... وهكذا وجدناهم يصطنعون فضاء للنص سرعان مايتضح بعد التحليل أنه من صنعهم هم، أي أنه فضاء الناقد وهو يتعامل مع النص قبل أن يكون فضاء النص نفسه، بهذا الإحساس تخرج من دراسات جمال بن الشيخ وكمال أديب ويمنى العيد ومحمد بنيس وسواهم من المبشرين بالبنيوية في النقد العربي المعاصر"(٢٩).

نلاحظ في النص السابق عدم وجود موقف واضح للناقد من المنهج البنائي، فهو لايعترض على أي من النظرية كما جاءت عند النقاد البنائيين الغربيين ولايعترض على تلك المنطلقات لدى النقاد البنائيين العرب، ولكنه يعترض على

تطبيقاتهم واصفاً إياها بأنها تصنع فضاءات متخيلة وليست فضاءات منطلقة من النصوص ذاتها.

ونراه يعترض في مقالة أخرى على الهيام بمستجدات المناهج وأشكالها ويقرر أن هذا الهيام: "يصادر ملكة الناقد في عرض أفكاره أو استجلاء أفكار النص وأبنيته وربما قادنا ذلك إلى تحجير النقد بالعلم" (٣٠). من غير أن يحدد لنا منهجه الخاص الذي يسير بهديه بل يكتفي بالمطالبة بمراعاة: "قوانين النص ذاته فضلاً عن بيئة منشئه وعصره وظرفه العام".

إذا كان حاتم الصكر في المقالة الأولى التي أشرنا إليها معترضاً على التطبيقات النقدية لدى النقاد العرب البنائيين من غير أن يوجه أي اعتراض إلى منطلقاتها النظرية، فإنه في المقالة الثانية (يوشي) بالاعتراض على مبادئ النقد البنائي، إذ لا يكتفي بمطالبة النقاد بمراعاة قوانين النص، وإنما يطالبهم بمراعاة بيئة منشئه وعصره وظرفه العام، أي أنه يطالب النقاد بأن يكونوا نصيين وسياقيين معاً. وهو في هذه المحصلة التي قررناها مثل فاضل ثامر، الذي أشرنا إلى أن تنظيره لقضية المنهج يدخل في باب الانتقائية، وأنه يريد للنقد أن يكون سياقياً ونصياً في آن واحد على مابين الاتجاهين من تنافر وتباعد.

غير أن حاتم الصكر لا يكتفي بهذه الإشارات العامة، وإنما يعلن عن موقفه من قضية المنهج في مقالته: (المنهج تحدياً، المنهج اختياراً) وفي هذه المقالة يأخذ على النقد العربي القديم عدة مآخذ منها أنه شعري في المقام الأول وأنه غلب عليه الأسلوب بما لا يتيح لمهمة التحليل أن تبرز بشكل كاف وهو نقد تجزيئي لأنه يتعامل مع نصوص مجزأة ويتوصل من ذلك إلى أن التراث النقدي العربي: "غير قادر على إسعافنا ونحن نتصدى لمهمة التحليل والتقويم من خلال نص معاصر، إنه قد يعيننا لكنه غير كاف لوحده" (٣١). ثم يأخذ على النقاد العرب أخذهم المناهج الغربية لأن تلك المناهج فيما يرى: "تطابق حال أهلها لأكثر من سبب فهي تتصل بأدابهم مباشرة، منظره مطبقة".

وبعد أن يسأل عن جدوى العودة إلى التراث النقدي أو الأخذ بالمناهج الغربية أو التوفيق والانتقاء، يقول: "دعونا، إذن، نرسي منهجنا النقدي الخاص بأنفسنا أرضية صالحة من وحدة المصطلح والمفهوم والقاموس، وسنرى أن المنهج بأيدينا كلما ازدادنا اقتراباً من الحياة التي يقدمها لنا النص الأدبي المجافى والمهجور، وذلك هو اختيارنا وخلصنا إزاء تحدٍ خطير لعقلنا النقدي وفكرنا الثقافي المعاصر".

لاشك في أن هذه الدعوة التي يوجهها الناقد لاكتشاف المنهج الخاص الذي يباين مناهج النقد الغربية وبيان النقد العربي القديم في الوقت نفسه، دعوة تعبّر عن قلق الناقد العربي المعاصر إزاء كل ما يواجهه يومياً من تطورات في ميادين النقد الأدبي، وربما يكون هذا القلق ناجماً عن شعور بالضياح إزاء المناهج الوافدة، ونرى أن هذا القلق ربما كان الخطوة الأولى التي تقود إلى البحث عن الشخصية المتفردة للناقد، غير أننا ينبغي أن نمحص الآراء النظرية التفصيلية لنكتشف حقيقة هذه الدعوة، فهي تسير في الطريق القويم الذي يقود إلى تفرد الشخصية أم أنها مجرد أمنية وأن الناقد الصكر ما يزال يدور في فلك المناهج التي يوجه إليها نقده؟

ربما تتضح صورة هذا المنهج النقدي على نحو أكثر وضوحاً في مقالة أخرى عنوانها (تحديث النقد الشعري) وفيها يدعو حاتم الصكر إلى القراءة النقدية: "التي تسقط هيمنة النصّ المطلقة التي نعلم أن القول بها جاء رد فعل متحمساً ومتطرفاً لهيمنة المؤلف في القراءة النقدية التي أنتجتها المذاهب التاريخية والنفسية (٣٢)، وخصائص هذه القراءة النقدية لدى الصكر أنها: "فعل ذاتي ونشاط فردي ولذا فهي تختلف من ناقد إلى آخر ... وقولنا بأهمية القراءة يجب ألا يحطّ من شأن المنهج بل يحد من جاهزيته وعموميته لصالح الكتابة النقدية الناتجة عن قراءة خاصة".

ويحاول أن يرفض المناهج النقدية جميعها بوصفها مناهج سابقة للقراءة، لأن المنهج السابق للقراءة: "لن يعطينا في النهاية إلا نصاً واحداً وشاعراً واحداً وقارئاً واحداً وقراءة واحدة، أما القراءة التي تحتكم إلى النص وثيقة أولى وإلى إطاره المرجعي وموجهاته وندائه وماحوله وما تحته، وثائق تالية، فسوف تقترح مفاتيح خاصة ليست هي مفاتيح الآخرين".

ويقوده هذا إلى مطالبة الشاعر الحديث بأن: "يرضى قبل سواه بمقترحات النقد القائلة بتعدد القراءات وتنوع الإجراءات والأساليب باعتبار النصّ مشروعاً مفتوحاً للقراءات، بل بكونه أيضاً لا يكتمل إلا بتلك القراءات".

ويحاول تأصيل دعوته (القرائية) بالعودة إلى مقولات عبد القاهر الجرجاني ثم يبين مزايا الدعوة التي: "لا تحيل النقد علماً بل تكرسه كتابة من نمط جديد يلامس نواة النص.. لكي تصل إلينا قراءة الناقد أخيراً وهي نص جديد له أسلوبه الأدبي الذي لم تستلبه التحليلات ولم يفقد أدبيته بإغراء العلم".

نستطيع القول، إذن، أن ملامح المنهج النقدي الذي يدعو إليه حاتم الصكر ويؤمن به اكتملت في تلك المقالة التي كان عنوانها: (تحديث النقد الشعري) وعلى هذا الأساس يمكننا أن نتوقف معه لنناقشه في (خصوصية) ما يدعو إليه ونتبين

مدى التفرد الذي يميزه من النقاد الآخرين، ومدى تفرد هذا المنهج (القرائي) من المناهج المعروفة الأخرى.

إن الناقد كان يؤمن في بداءاته النقدية، بوجهات نظر سياقية أشرنا إلى قسم منها، ثم يعترض بعد ذلك بسنوات على الجداول والإحصائيات المملة التي قد ترد في بعض الدراسات النقدية ويعلن خشيته من المناهج النقدية الحديثة التي قد تقود إلى تحجير النقد بالعلم ويقصد بها الدراسات الأسلوبية والبنائية، وقد يتصور القارئ العادي أن الاعتراضات على المناهج البنائية والأسلوبية تتسق مع وجهات النظر السياقية القديمة التي كانت لدى الناقد.

ولكن الحقيقة ليست كذلك، فحاتم الصكر في مقالاته المتأخرة لا يكفي بإثبات اعتراضاته على المناهج النصية وإنما يعترض على المناهج السياقية أيضاً، لأنه يرى أن المناهج النقدية وقد ظهرت كلها في الغرب: "تطابق حال أهلها لأكثر من سبب، فهي تتصل بأدابهم مباشرة، منظره مطبقة" (٣٣).

وهنا يحق لنا أن نسأل: هل الدعوة (القرائية)، كما قدمها لنا الناقد في مقالاته التي أشرنا إليها، هي دعوة خاصة بالناقد، إنها مستمدة من تلك المناهج النقدية التي يعلن عدم خضوعه لمعطياتها؟ إن الإجابة على هذا السؤال كفيلة بإيصالنا إلى ماسبق أن عرضناه، وهو: إلى أي مدى تتميز الدعوة التنظيرية التي قدمها لنا حاتم الصكر؟ وأين يكمن تفرد وخصوصيته في هذا الباب؟

يمكن تلخيص الدعوة التنظيرية التي يقدمها لنا حاتم الصكر على ما استقرت في آخر مقالاته النقدية فيما يأتي: إنه يدعو إلى منهجية محددة تتمثل في: القراءة النقدية التي تسقط هيمنة النص، وهذه القراءة فعل ذاتي ونشاط فردي تختلف من ناقد إلى آخر، ولأن المناهج النقدية جميعها (جاهزة) سلفاً فهو يرفضها لأنها لن تعطيه في النهاية إلا نصاً واحداً وشاعراً واحداً... الخ، في حين أن القراءة النقدية تقود إلى تعدد التأويلات بوصف النص مشروعاً مفتوحاً لا يكتمل إلا بتلك القراءات، وتتميز هذه الدعوة، فيما يرى الصكر، بأنها لاتحيل النقد علماً بل تكرسه كتابة إبداعية ذات أسلوب لم يفقد أدبيته بإغراء العلم.

نحن لانرى في هذه الأفكار التي قدمها حاتم الصكر لتمييز دعوته المنهجية إلا ترديداً لأفكار انتقيت من منهجيات نقدية غربية كان ذلك الناقد يرفضها من قبل، وإذا كان لنا أن نرد هذه الأفكار إلى أصولها المعروفة فلا بد لنا من التوقف قليلاً عند مفهوم القراءة المرتبط بمفهوم التأويل أو التفسير.

يرى تيري أيجلتن: "إن أحدث تطوير لعلم التفسير في ألمانيا هو ما يسمى بنظرية الاستقبال (الاستيعاب) بالتأثير.. وتكشف نظرية الاستقبال Reception Theory عن دور القارئ في الأدب.. علماً بأنه بدون القارئ لا يكون هناك نص أدبي بتاتاً، لا أهمية للنصوص الأدبية على الرفوف، لأنها عمليات تتجسد في فعاليات القراءة فقط، وأن أهمية القارئ بالنسبة للأدب كأهمية المؤلف" (٣٤).

ينبغي التذكير هنا أن العناصر الثلاثة التي تدرس في نظريات الاستقبال هي: المرسل والرسالة والمرسل إليه، ومن المعلوم في نظرية الأدب أن المناهج السياقية ركزت جل اهتمامها على المؤلف أي (المرسل) في حين أولت المناهج النصية العنصر الآخر: النص أي (الرسالة) أهمية مطلقة حتى إنها أهملت السياقات المحيطة به، حتى جاءت نظرية الاستقبال الحديثة فأولت القارئ الذي يمثل (المرسل إليه) أهمية خاصة.

ومن المعروف أيضاً أن الثورة التفكيكية على النقد البنائي التي قادها دريدا جاءت بأفكار ومفاهيم متسقة إذ حاول دريدا: "نقض الفكر الغربي واتهم ذلك الفكر الفلسفي بما سماه التمركز المنطقي Legocentrec وهو الارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي" (٣٥).

ولأن هذا التمركز المنطقي الذي يتسم به الفكر الغربي يقوم على الدلالة الواحدة فإن دعوة دريدا تقوم على تنوع الدلالات المتأتية من تعدد القراءات لأن: "القارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمهده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعها الكاتب حينما أبدع نصه، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ" (٣٦).

لقد قامت التفكيكية، إذن، على أساس مبدأ القراءات المتعددة وكان دريدا يرفع علم النقد التفكيكي في مجلة تل كيل Telquel، على ما يشير إلى ذلك الغذامي، ومن كُتّاب هذه المجلة رولان بارت وجوليا كرسنيفا (٣٧).

إن فكرة تقبل الشعراء للقراءات المتعددة والتأويلات المختلفة ليست من أفكار حاتم الصكر الخاصة وإنما هي مأخوذة من منهجيات نقدية أخرى، وإذا كان الصكر يؤكد أن القراءة النقدية فعل ذاتي ونشاط فردي وأنها كتابة إبداعية لم تفقد أدبيتها بإغراء العلم فإن نقاد مابعد البنيوية عبروا عن هذا المعنى على ما ينقل الغذامي ذلك بقولهم: "الاسبيل إلى قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص" (٣٨).

إن القراءة النصية لمقالات حاتم الصكر هي التي قادتنا إلى هذه الملاحظات وهي التي استدعت هذه المناقشة، غير أن هذا الناقد في شهادته الشخصية المقدمة إلى الباحث يرى أن المنهج ليس واحداً في مقالاته ودراساته النقدية فهو يتراوح بين العناية بالأطر والعوامل الخارجية الحافلة بالعمل الأدبي، والتحليل والتحليل النصي وكان ذلك كما يقول: "إيذاناً بدخولي مطلع الثمانينات حرمة النقد النصي.. وبعد عشرات المحاولات النصية وبتأثير النقد الجديد والبنوية خاصة ترسخ في نفسي مبدأ عزل النص عن الخارج ولكن بشيء من المرونة ميزتني عن زملائي من النقاد الجدد، ومؤدى هذه المرونة: أنني لا أرفض المعطى الخارجي (كالسيرة والتاريخ والأثر النفسي والاجتماعي) إذا ما فاض بها وعاء النص أو انعكس منه" (٣٩).

من الطبيعي القول أننا سنؤجل الحديث عن منهج الناقد في دراساته التطبيقية إلى الوقت الذي نتناول فيه بالدراسة النصوص النقدية التطبيقية التي درست قصائد محددة، غير أننا نرى في حديثه عن المرونة التي تميزه من النقاد النصيين الآخرين، نوعاً من الانتقائية كما وصفناها فيما سبق، لأن التباين بين ماهو نصي وماهو سياقي تباين جوهري لاتحسمه رغبة (المرونة) من ناقد، ذلك أن هذه المرونة تقتضي جهازاً متكاملاً من المفاهيم والإجراءات التي ينبغي أن تتحقق لتعطي لهذه المرونة مسوغاتها الفكرية والنقدية.

غير أنه في تلك الشهادة يتحدث عن المرحلة الأخيرة من رؤيته المنهجية بقوله: "وبتعديل لاحق وجدت نفسي أرى مايراه نقاد مابعد البنوية من تأويل النص وتككيكه وعرضه على ذخيرة القارئ لإظهار شعريته، ترتب على ذلك القول بانفتاح النص من الجهة الأخرى على القارئ وقراءته ورفض إغلاق النصّ وعده بنية مغلقة" (٤٠).

إن التعبير الوارد في هذه الشهادة يعترف بأن الناقد (يرى مايراه نقاد مابعد البنوية) وهذا يباين النصوص التي أوردناها وهي تتحدث عن (إرساء المنهج النقدي الخاص بأنفسنا) كما يباين دعوى أن مناهج النقد الغربية (تطابق حال أهلها)، لذا نرى أن الشهادة المقدمة إلى الباحث هي أقرب إلى الدقة من الآراء النقدية التي تضمنتها مقالاته المشار إليها.

من بين نقاد الشعر الذين نظّروا للمناهج النقدية، يبدو مالك ولاسيما في كتاباته النقدية المتأخرة، فهو لايدخر جهداً في الدفاع عن المنهج البنائي، من خلال أفكاره التي يبنيها في كل دراسة يكتبها، ومن خلال مناقشاته وردوده، ومحاوراته الأدبية مع غيره من النقاد والباحثين، مما نشره في الصحافة العراقية.

لقد بدأ مالك المطلبي محاولاته النقدية، ناقداً سياقياً ومن يقرأ دراسته المطولة التي نشرها عام ١٩٧٠ في أربع حلقات بعنوان (نقاط في الشعر) يمكن أن يتثبت من هذه الرؤية السياقية، إذا كان في تلك الدراسة يؤكد أهمية مفهوم الالتزام ومفهوم اجتماعية الأدب وأنه انعكاس للواقع الموضوعي، ونراه يؤكد في تلك الدراسة: "أن كل دعوة تلزم الشاعر أن يكون خصوصياً أو أن يكون فناناً للفن باطلة أساساً، لأننا لانستطيع أن نفصل الإنسان عن واقعه.. ذلك يتيح لنا أن نحدد بأن الشاعر ملتزم أساساً وكل مايقوله صادر عن التدافع الاجتماعي"(٤٢).

ولكن هذه الرؤية السياقية تبدلت تماماً فيما بعد، إذ تحول المطلبي إلى ناقد نصي يدافع عن المناهج النصية، ويلتزم بأطرها ولايتحرج من الإعلان الصريح عن انتمائه إليها، على عكس زملاء آخرين له يحاولون بيان تفردهم وخصوصيتهم في الوقت الذي يفقدون هذا التفرد وتلك الخصوصية.

يتخذ هذا الناقد سبيلين لإثبات صحة منهجه النقدي، الأول بيان ملاحظة على المناهج السياقية، وتأكيد كونها بعيدة عن حقول الدراسة الأدبية نتيجة لاهتمامها بالعوامل الخارجية المحيطة بالنصوص، كظروفها الاجتماعية والتاريخية، واعتمادها على رؤية ماهو خارج النص، والثاني دفاعه عن المفاهيم النصية: البنائية منها على نحو خاص، ووقوفه بوجه من يحاول التقليل من شأنها أو يحاول إثبات قلة جدواها.

فهو يرى أن المناهج اللادبية، ويعني بها المناهج السياقية، حاولت: "مصادرة نسخة الأدب دائماً بجعلها ملحقاً من ملاحقها(٤٣)، ثم يستعرض بإيجاز تنظيرات الاجتماعيين وأصحاب منهج التحليل النفسي والمناهج الجمالية ليقرر بعدها: "أن المناهج الجمالية في الأدب، وإن كانت أقرب المناهج إلى روح الأدب، قد اهتمت بعزل العناصر في النص، أو قامت بتقطيعها على شكل مكونات فنية تستمد قيمتها من الإحساس أكثر مما تستمد من الموضوع".

إنه يقف أمام المناهج النقدية السياقية ناقداً لها ومتحرياً الأسباب التي تجعلها غير جديرة بالكشف عن خفايا النصوص ولذلك يصف تلك المناهج بأنها قد تراجع: "إلى وراء بفعل ضغط الأدب ذاته وبفعل مايقوم به المنهج التركيبي من حفريات داخل الخطاب الأدبي لإعادة تركيب الإنساق نقدياً وتبيان جملها البنيوية". ولهذا، أيضاً يقف ضد المعيارية في النقد الأدبي لأنها على مايرى: "منهج ذو

حدين، حدّ وصفي وآخر عقلي، يصدر الأول عن غيره في استنباط مقدراته وأحكامه، ويصدر الثاني عن ذات مستخدميه، على وفق ما أوتي من خبرة وثقافة، ولما كان الأدب نصاً كان المعيار العقلي خارج النص" (٤٤).

وهكذا يكون (الوصف) سمة من سمات المنهج الذي ينتهجه هذا الناقد، ولذا يدافع عن الوصفية عند علماء العربية القدامى، وهو يحتاج أهل القواعد المعياريين في الوقت الحاضر، يقول في إحدى مقالاته: "كان اللغويون الاستقراطيون يضربون في الأمكنة العربية بحثاً عن لغة المتكلم، أما أهل القواعد المعياريون فأولعوا بصناعة هذه اللغة" (٤٥).

إن وقوفه ضد النقد السياقي يقوده إلى المجاهرة بالمنهج النقدي الذي يؤمن به، ويقول في شهادته الشخصية المقدمة إلى الباحث "أي منهج يساعد على فهم، وصف أو تفسير النص، على أسس إنتاجه لأشرحه هو الهدي الذي أسير عليه. سمّه منهجياً بنائياً أو نصياً أو تركيبياً، فإن ذلك لا يهم، المهم هو أن نحيط بالنص الذي هو مخلوق ضمن بنية كبرى" (٤٦).

والحقيقة أنه لا يلتزم بـ (أي) منهج يساعد على فهم النص أو تفسيره كما يوضح ذلك ظاهر كلامه المثبت في شهادته الشخصية، وإنما يلتزم المنهج البنائي تحديداً، وهذا ما يمكن لنا أن نلاحظه في كل مقالة أو دراسة نقدية.

وفي الوقت الذي يعلن غيره من النقاد عن خصوصية مناهجهم من غير أن تكون لديهم مثل هذه الخصوصية، نرى مالك المطلبي يجاهر بالدفاع عن المناهج النصية ويسوغ قبوله بها رداً على من يرى أن هذه المناهج نشأت في بيئات آخر بقوله: "لوبيقنا في التوجس والاحترام لأكرهنا على قطع الصلة المعرفية وصرنا خارج حلقة الإنتاج المعرفي" (٤٧).

لم يخصص ذلك الناقد دراسة محددة للمناهج النقدية: تاريخها وأفكارها، ومبادئها، كما فعل نقاد آخرون، ولكنه لم يترك فرصة إلا استثمارها لعرض مفاهيم تلك المناهج ومناقشتها والدفاع عنها، وفي مقالاته ناقش أموراً نظرية متعددة مثل مفهوم موت المؤلف وتراجع البنائية، ومفهوم الشعرية وقضية الشكل والمضمون (٤٨)، وكان في تلك المناقشات لا يحيد عن المبادئ البنائية، بل يتخذ منها أدوات لبيان آرائه والدفاع عنها.

فضلاً عن أولئك النقاد الذين أشرنا إلى جهودهم التنظيرية للقصيدة الحديثة، نهض جيل جديد من النقاد بالسير في طريق التنظير للمناهج النقدية ومن بين

ممثلي هذا الجيل عبد الله إبراهيم(٤٥) الذي لم نعرف عنه اهتماماً بنقد الشعر، إذ أنه متخصص بنقد الفن القصصي والروائي، غير أنه قدم سلسلة من المقالات المتعلقة بدراسة المناهج النقدية الحديثة، مكثفياً ببيان تاريخ السيميولوجيا والتفكيك وعرض الأفكار الأساسية لنقاد مابعد البنائية.

وقد مهد لذلك بالحديث عن النقد الموجه إلى المنهج البنائي الذي قدمه المفكر الفرنسي روجيه غارودي، وتحولات رولان بارت من الوصفية البنائية المجردة إلى السيميولوجيا والبحث عن معنى، وظهور عدد من الباحثين والنقاد الذين مثلوا اتجاهات مابعد البنائية من أمثال: فيليب سولير وجوليا كرستيفا وبول ريكور وجاك دريدا(٥٠).

واستعرض في الجزء الثاني من تلك الدراسة أمثلة من نقد دريدا وسولير وجوليا كرستيفا للمنهج البنائي موضحاً اختلاف السيميولوجيا عن البنائية، فالسيميولوجيا على مايشير ذلك الناقد: "تهدف إلى تطوير طرائق منفتحة للقراءة، على نقيض البنيوية التي تهدف إلى قراءات منغلقة"(٥١).

يوضح لنا عبد الله إبراهيم أنه: "إذا كانت المنهجيات التقليدية والمنهج البنيوي تطمح إلى تقديم براهين متماسكة لحل الاشكال، إن في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب إلى معناه، فإن التفكيكية تذر الشك في مثل هذه البراهين وتقوض أركانها، وترسي على النقيض من ذلك دعائم تصديق بنية الخطاب مهما كان جنسه ونوعه"(٥٢).

ذلك أن مفهوم التفكيكية للخطاب أنه نظام: "غير منجز إلا في مستواه الملفوظ، الكتابة بدل الكلام لانطوائها على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول".

ثم يستعرض بعد ذلك أبرز المقولات المركزية لدريدا ومنها مقولة الاختلاف الذي يقوم على تعارض الدلالات، وتحطيم فكرة التمرکز المنطقي ويهدف هذا التحطيم إلى تدوير الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة لكي يفتح النص على أفق المستقبل، ومن تلك المقولات مقولة الغراموثولوجيا ويقصد بها علم الكتابة معطياً الكتابة دوراً لايدانيه دور(٥٣).

إن حسنة عبد الله إبراهيم في تلك الدراسة الممتعة هي تقديمه المعلومات الكافية لتعريف القارئ العادي بمنطلقات وأفكار مابعد البنائية، غير أننا لانرى لذلك الناقد أكثر من تلك المزية، فهو لايقدم لنا رأياً خاصاً به، وبذا تمثل تلك الدراسة نقلاً حياً عن المصادر، وهذا مايجعل الوصف السلبي الذي أطلقه عبد الله

إبراهيم نفسه على بعض النقد حين وصف أعمالهم بأنها أسيرة تلخيص المناهج النقدية المعروفة في العالم، ينطبق عليه أيضاً.

وربما انقاد عبد الله إبراهيم في غمرة افتتانه بالمناهج النقدية النصية إلى إطلاق أحكام غير دقيقة على المناهج الأخر التي تقف إزاءها، إذ يصف المناهج السياقية بكونها: "قد ظلت أسيرة الانطباع غير المنظم في رؤيتها للعملية الأدبية مما جعلها تُعنى بالمؤلف وعصره على حساب أدبية النص" (٥٤).

وهو فهم غير دقيق، لأن المناهج النقدية التي سبقت المنهج البنائي لم تكن كلها أسيرة الانطباع غير المنظم، وإنما ينطبق هذا الوصف على (النقد التأثري) حسب، أما المناهج السياقية من تاريخية ونفسية واجتماعية فلم تكن تتسم بالانطباع غير المنظم، وإنما كانت تتحكم بها ضوابط الحقل المعرفي الذي تشتغل فيه، ولو قال عنها بأنها تدور حول النص ولا تدرسه لذاته لكان قوله مقبولاً.

لقد غدت المناهج النقدية في السنوات الأخيرة قضية مهمة توقف عندها النقد كثيراً، وكان الاهتمام بالمناهج النصية منها يأخذ حيزاً من الاهتمام متفرداً، حتى إن عدداً من النقد الشباب شعروا أن بإمكانهم التبشير بهذه المناهج على نحو جديد، لا يكتفي بالدفاع عنها، وإنما يستلزم ذلك منهم تقديم (بيان نقدي) أو ما يشبهه البيان النقدي، على غرار البيان الشعري الذي قدمه عدد من شعراء الستينات في العراق، وعلى غرار (الدعوة إلى كتابة القصيدة اليومية) التي قدمها عدد من شعراء السبعينات (٥٥).

وقد مهد محمد صابر عبيد لذلك البيان النقدي بمقالة قرر فيها تقريراً حاسماً أن النص الشعري الحديث يعاني من: "أزمة انعدام الكيان وفقدان الحرية" (٥٧)، ومن الواضح أن هذا الناقد ما كان معيناً، في تلك المقالة بتناول قضية الشعر وإنما كان بالنقد وحده، إذ رأى أن يتخلى النقد: "عن دورهم البائس كشراح ومخمينين، على الرغم من أنني مؤمن إيماناً مطلقاً، بأن قسماً منهم لا يمكنهم التخلي عن هذا الدور، لأن إمكاناتهم الإبداعية لا تؤهلهم لمغادرة هذا الموقع المتخلف".

ونحن، وإن كانت لدينا ملاحظات على نقد الشعر في العراق، لن نستطيع تقبل الأحكام العامة غير المقيدة التي يعرضها هذا الناقد هنا، ولا سيما أنه ناقد نصي يفترض به أن يناقش نصوصاً محددة، كما يفترض به أن ينأى عن تقويم دور النقد بأنه (دور بائس) وينأى عن وصف مواقعهم بالتخلف لأن هذه الأوصاف، فضلاً عن عدم لياقتها، لاتناسب السمة الوصفية التي يرتضيها ناقد وهو يطالب الآخرين بالابتعاد عن المعيارية والأحكام القطعية.

وقدم عبد الله إبراهيم مقالاً آخر يشبه (البيان) استعرض فيه تاريخ الإبداع في العراق وازدهار النثر والشعر فيه قديماً وحديثاً وبوادر النهضة الأدبية الشاملة التي تمخضت عن ولادة القصيدة العربية الحديثة، ثم توصل إلى جوهر القضية التي يريد عرضها هي أنه: "بدأ منذ بضع سنوات اهتمام يدعي الجدية بالمناهج النقدية الجديدة... أفلح بعضه... وظل جزء منه أسير تلخيص المناهج النقدية المعروفة في العالم أو التطبيق الآلي لبعض تلك المناهج (٥٨)، ثم يقدم عدداً من المقترحات التي من شأنها أن تطور هذا المشروع النقدي الجديد، وهذه المقترحات ليست جوهرية تتعلق بالرؤية المنهجية، وإنما هي مقترحات عامة كالمطالبة بتضافر جهود النقاد الجدد وانضوائهم تحت خيمة المناهج النصية.

مايلاحظ على هذه المقالة التي عُدت (بياناً) أوشبه بيان، أنها دعوة محلية، لأن الناقد مهد لها بالحديث عن التطورات الثقافية الحاصلة في العراق من بداءات الحضارة الأولى حتى يومنا هذا، وأنه كان يتحدث عن النقد في العراق ولا يشير إلى واقع النقد في الوطن العربي، ثم إنها ليست دعوة لاستحداث مشروع نقدي جديد، على ما نعرف من مشاريع نقدية، ومنهجيات معروفة في العالم، وإنما هي دعوة لتطبيق المناهج النصية من بنائية وتفكيكية ومنهجيات قرائية، بطريقة ليست آلية، فليس في هذا المشروع النقدي الجديد من الجدة إلا الدعوة إلى التباين مع النصوص النقدية المحلية فليس في ذلك المشروع، إذن، دعوة إلى منهجية جديدة بقدر ما فيه من تطبيق لمنهجيات معروفة سلفاً.

غير أن مقالة عبد الله إبراهيم هذه تمثل اعتداداً بتجربة النقاد الشباب ولا تسيء مباشرة إلى النقاد الآخرين، على ما فعلت ذلك مقالة محمد صابر عبيد، بيد أن ذلك الناقد في وصفه قسماً من الكتابات النقدية الجديدة بأنها ظلت أسيرة تلخيص المناهج النقدية المعروفة في العالم، ينسى أن يصف أبرز ما كتبه هو نفسه في التنظير لهذه المناهج بالوصف ذاته، إذ لم تكن هي أيضاً إلا تلخيصاً لتلك المناهج، على ما أشرنا إلى ذلك من قبل.

وعلى أية حال، لم يكتب لدعوة أصحاب المشروع النقدي الجديد أن تلاقي استقبالاً جدياً لها فلم يناقشها ولم يتصدّ لها إلا سعيد الغانمي (٥٩) ومحمد صابر عبيد اللذين نشرتا مقالين تعقيبيين على مقالة عبد الله إبراهيم بعد نحو عام كامل من نشرها.

رأى سعيد الغانمي: "أن المشروع النقدي الجديد في العراق حقيقة واقعة... وإن مايؤلف بين قلوب نقاد المشروع ليس وحدة المنهج، ففي الساحة النقدية مناهج

متعددة إن نقاد المشروع الجديد مختلفون ومتفقون في وقت واحد، مختلفون في المنهج والرؤية ومتفقون في الإشكالية" (٦٠).

ويفرق الغانمي في ذلك التعقيب بين مفهومي المشكلة والإشكالية: "المشكلة هي منظومة علاقات تقبل حلاً منفرداً، والإشكالية هي منظومة المشكلات التي لا يمكن حلها على انفراد، فالمنهج مشكلة من مشاكل النقد الأدبي العراقي والعربي معاً، إذا كان مجرد وسيلة للتعامل مع نص، لكنه ما أن يثار كناية ارتباطه بالرؤية والمصطلح والنص والناقد والغير، حتى يتحول إلى إشكالية يتطلب حلها حل هذه الجزئيات".

إن سعيد الغانمي يعلن وقوفه إلى جانب تعدد المناهج، إذن، هذا مايوحى به ظاهر كلامه، ولكن الحقيقة ليست كذلك، فتباين المناهج تلازمه وحدة الإشكالية، ووحدة الإشكالية تقتضي حداً من الفهم المشترك، وهذا لا يمكن توافره إلا في المناهج النصية، والمناهج النصية هي وكذ كتابات أصحاب المشروع النقدي الجديد.

وانبرى محمد صابر عبيد للتعقيب على آراء الغانمي وعبد الله إبراهيم معاً، ليعلن اتفاقه مع الغانمي في مايتعلق بوحدة الإشكالية واختلاف المناهج ولم ينس أن يجدد تمرده على النقاد السابقين له: "إن نقاد المشروع الجديد يمتلكون موروثاً نقدياً بشكل ما، ولكن بلا شيوخ أو أساتذة أو أدباء" (٦١).

ويحدد عبيد الإطار العام الذي ينبغي أن تلتقي فيه المناهج المنضوية تحت لواء المشروع النقدي الجديد بأنه إطار الحداثة، ولذا تتحتم على نقاد المشروع الجديد الدعوة: "لإلغاء المناهج التي يتعكز عليها ممارسو مهنة النقد، لأن تجاربهم المتواضعة على الرغم من سعتها، لم تتمخض عن شيء وبقيت أسيرة الشروح والتقريرات الجاهزة التي تحكمها السذاجة والعادية والإنشاء".

إن الحماسة لدعوة جديدة، إذا كانت دعوة أصحاب المشروع النقدي الجديد جديدة حقاً، لا ينبغي، فيما نرى، أن تقود إلى تجريح الآخرين، مهما كانت حدة الخلافات، ولا سيما أن هذا الناقد المتحمس للدعوة الجديدة رجل جامعي، ومن غير المعقول أن ننظر بجدية إلى دعوة تطالب بإلغاء المناهج الأخرى، فتلك المناهج موجودة سواء آمن بعضهم بها أو لم يؤمن.

إن أغلب الدراسات والمقالات النقدية التي عرضنا لها، في هذا الفصل، حتى الآن، يستوحي الاتجاهات النقدية النصية، سواء أعبّر أصحابها عن انتمائهم الصريح لهذا المنهج أو ذاك أم لم يعبروا، وكان يمكن للباحث أن يتوقف عند النصوص النقدية التي تدافع عن الاتجاهات السياقية أو تلتزم بمبادئها، ولكنه لم يجد في هذا الكم الكبير من المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، ما يحقق هذا المسعى عبر دراسة مخصصة لهذا الغرض، باستثناء إشارات قليلة مبعثرة، أشرنا إلى قسم منها حينما تحدثنا عن بداءات قسم من النقاد، وسنشير إلى القسم الآخر منها في أدناه:

نحت الدراسات والمقالات النقدية ذات الاتجاه السياقي منحيين في التعبير عن نفسها، المنحى الأول: التعرض للمناهج النصية وإبداء ملاحظات عليها وبيان مايمكن أن يوجه إليها من نقد، والثاني بيان فائدة المناهج السياقية وأهميتها في الكشف عن جوهر العلاقات الاجتماعية والتاريخية والنفسية للمبدعين ولنصوصهم الإبداعية.

يحاول ياسين النصير (٦٢) في مقالة له أن ينحو المنحيين كليهما في التعبير عن وجهات نظره انطلاقاً من كونه ناقداً سياقياً، إذ يرى أن البنائية: "في أحد فروعها المسمى السيميائية، تسعى أن تجرد كل اللغة وكل الأفكار من معانيها الاجتماعية والإنسانية، فهي لاتعالج إلا بنية الجملة وتركيبها النحوية، وإن التحليل السيميائي يكتفي ببحث مواقع الكلمات النحوية، في حين أن التحليل الاجتماعي للجملة ذاتها يذهب إلى التفسير والشرح" (٦٣).

وبناء على هذا يهاجم المنهج البنائي، لأن البنائية على مايرى: "قد تدفع بالعديد من المثقفين إلى تصديق دعواها بعدم فائدة المناهج الاجتماعية والإنسانية وماتطوي عليه من خبرات بشرية في هذه المرحلة الحرجة".

والحقيقة أن الأحكام الواردة في نص النصير أحكام تحتاج إلى التروي لكي تكون أكثر دقة، فالتحليل السيميائي (٦٤)، على ما نعلم، لا يكتفي ببحث المواقع النحوية للكلمات كما يزعم الناقد، وإنما يدرس العلاقة الداخلية التي توجد بين الدال والمدلول، والعلاقة التي تربط بين الإشارة برصيد معين من الإشارات الأخرى وتفصلها عنها بإدماجها في السياق القولي، والعلاقة التي تربط الإشارة بغيرها من الإشارات السابقة عليها أو اللاحقة لها في هذا السياق نفسه (٦٥).

وفضلاً عن ذلك يتوهم النصير أن المنهج البنائي يقول بعدم فائدة المناهج الاجتماعية والإنسانية وما تتطوي عليه من خبرات بشرية، ومن الواضح أن هذا الحكم غير دقيق هو أيضاً، فالبنائية بوصفها منهجاً أدبياً ترى أن المناهج الاجتماعية والتاريخية والنفسية وغيرها من الاتجاهات السياقية، مناهج خارجية على الأدب، وهي لاتصلح لأن تتناول الأدب بالتحليل، لأن تحليلاتها ستركز على الجوانب الأساسية في تلك العلوم وتترك الجوانب الفنية فيها، ولم نطلع على حكم بنائي بهذا الإطلاق الذي يقرره النصير في أن البنائية تقول بعدم وجود فائدة للمناهج السياقية.

وكان طلال سالم الحديثي (٦٦) واحداً ممن نحو المنحى الثاني الذي أشرنا إليه، في بحثه عن منهج سياقي محدد، إذ دعا إلى الاهتمام بالنقد الأسطوري، من حيث كونه نقداً يكشف عن ارتباط الشاعر بالحضارة، وأنه يعمق الصلة بالتراث فضلاً عن إثرائه مضامين الشاعر المعاصر، يقول الحديثي: "إن النقد الأسطوري جاء رداً على ما يدعى بمذهب النقد الجديد الذي ركز دعاته اهتمامهم على تحليل النص الأدبي من حيث هو وحدة مستقلة بذاتها، فسلخوا العمل الأدبي من جذوره الاجتماعية والحضارية، وكان هدف النقد الأسطوري أن يعيد ربط الشعر بالحضارة، فدرس القصيدة باعتبارها جزءاً من التراث الشعري، ودرس الشعر باعتباره جزءاً من الحضارة الإنسانية، فأصبح العمل الأدبي الواحد نغماً منفرداً لا معنى له بذاته، بل بما يؤديه مع الأنغام الأخرى" (٦٧).

تكاد هذه الدعوة التي أطلقها طلال سالم الحديثي تكون متفردة إذ إنها الوحيدة من بين ماتحت أيدينا من مقالات ودراسات نقدية، تُعنى بالمدخل الأسطوري أو الطوطمي أو الشعائري أو الأنموذجي، ولكن ليس في هذه الدعوة ما يجعلها تأخذ مدى من الجدية إذ لم يشفعها صاحبها بدراسات تطبيقية كما أنها لم تكن مؤكدة، وإنما جاءت إشارة عابرة.

وهاجم علي جواد الطاهر (٦٨) المنهج البنائي، وقال أن إصله يكمن في دعوة الفن للفن، وأن الدعوة إلى الشكلائية المطلقة التي سادت قبل ثورة أكتوبر الاشتراكية وبعدها بقليل كانت دعوة فحواها أن: "للا علاقة لكاتب بمجتمع أو فكر، ولا اهتمام لناقذ بظرف وعوامل خاصة، إنه لا يعرف إلا هذه الكلمات بإزائه، وهي مجموعة من الحروف تكون جملاً وسطوراً وفقراً وهي همه الأول والأخير، بل إن الفكر عيب والأخلاق عار والنضال نقيصة" (٦٩).

ثم رأى أن مبادئ البنائية في الوقفة عند النص وفي تحليله والاستمتاع به

معروف صحيح لاختلاف فيه، ولكنه أخذ على البنائين التطرف في دعوتهم وخلص إلى القول إن البنائية: "لعبة تشغل الناس عن جدهم.. وهي حركة استعمارية تخدم الاستعمار خدمة جليلة، إذ تصرف في أقل مافيهما الأديب عن الفكر والاجتماع والنضال" (٦٩).

والحقيقة إننا لم نعرف عن الشكلايين الروس الدعوة إلى رفض علاقة الكاتب بالمجتمع أو قولهم أن الفكر عيب والأخلاق عار والنضال نقيصة، وإن كنا نعرف عنهم الاهتمام بالجوانب الشكلية وقلة عنايتهم بمضامين النصوص، على العكس من ذلك نجد نصاً صريحاً لياكوبسن وهو أحد أبرز الشكلايين الروس يصرح فيه: "أننا لاننادي، لاتينيانوف ولا مكاروفسكي ولا شكوفسكي ولا أنا، بأن الفن يكتفي بنفسه، إننا على العكس من ذلك، نبين أن الفن لبنة في البناء الاجتماعي.. إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن، وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية" (٧٠).

ولا ينبغي لنا قبول هذا التحامل المسرف الذي يصف منهجاً نقدياً بأنه يمثل حركة استعمارية، ذلك أن المنهج البنائي، حتى إن اختلفنا معه، يبقى منهجاً يقوم على أساس اللسانيات الحديثة المستمدة من دراسات سوسير، وهذه تعبّر عن منحى علمي وصفي لدراسة اللغة، وربما جانبنا الصواب كثيراً إذا ما ربطناها بالعقائد والمذاهب السياسية، على هذا النحو المباشر.

فضلاً عن أننا لم نعرف هذه الحدية عند الطاهر، وهو الذي خصص فصلاً من كتابه (مقدمة في النقد الأدبي) لدراسة المناهج النقدية، وخصص عدداً من صفحات ذلك الفصل للتعريف بالشكلية، كان فيها مثال الباحث المحايد الذي يعرض الأفكار والآراء ولا يتطرف في الدفاع عن منهج ما كما لا يتطرف في الهجوم على منهج آخر.

ونشر عزمي محمد شفيق (٧١) سلسلة مقالات عنوانها: (الحركة الشعرية والحاجة إلى منهج نقدي بعثي)، وكان الباحث يتوقع أن يجد معالجة نقدية تصب في مجرى الاتجاهات السياقية، ولكنه لم يجد في الحلقات الثلاث الأولى من هذه الدراسة إلا هجوماً على شعراء: "يتعاطون الشعر الحر أو الشعر الجديد بأشكاله جاهلين أوزان الشعر العربي، فيتجاوزون أصول الشعر الحر وقواعده دون وعي منهم أو بوعي" (٧٢)، وهو لا يسمي أولئك الشعراء بأسمائهم أو أجيالهم التي ينتمون إليها.

ولا يبدو كاتب تلك المقالات ناقداً بقدر كونه معبراً عن رؤية سياسية يمثلها قوله: "يحتّم علينا تصدينا لمخططات الاستعمار والصهيونية والرجعية... أن يسهم الأديب والشاعر في هذا التصدي" (٧٣).

ولم يتناول قضية المنهج إلا في الحلقة الأخيرة من مقالاته عندما أشار إلى أن اضطراب الرؤية الشعرية عند الشعراء يتأتى من: "غياب النظرية النقدية الهادية" (٧٤)، ولذا يأمل من الحركة الثورية أن تحاول: "استشراف آفاق منهج نقدي أدبي أو ترسم خطوطاً عريضة لنظرية في مجال الفن والثقافة" (٧٥).

إن الكاتب، هنا، لا يحدد أية ملامح للمنهج الذي يدعو إليه، على العكس من ذلك، يطالب الحركة الثورية أن ترسم له تلك الملامح فهو يعبر عن رؤية غيرية ولا يطرح وجهة نظر محددة، ومن ثم يصعب علينا إدراج دعوته تحت خيمة منهج نقدي محدد.

ولم يعلن طراد الكبيسي (٧٦) عن سياقيته، وإن استطاع الباحث تلمسها في مجمل كتاباته النقدية، فهو يرى أن النقد الأدبي العربي موزع بين اتجاهين رئيسين: "اتجاه أو منهج أكاديمي بمعناه الذميم الميت، واتجاه يستعير القدرة على التحليل أو الكشف والتفسير من مناهج غربية غريبة على طبيعة تجربتنا الأدبية" (٧٧).

يستشف من هذا النص النقدي أن طراد الكبيسي لا يحبز الاتجاهين معاً لأنه يريد البحث عن: "رؤية نقدية عربية تعكس القيم الجوهرية للحياة العربية المادية والثقافية المعاصرة" غير أنه في تلك الدراسة نفسها يطالب الناقد بالانصراف: "إلى أن يبين كيف يؤثر الجو الحضاري الثقافي الذي يسود فترة ما في إنتاج الأدب واستساغته، وكيف يؤثر الأدب في الجو نفسه فيبرز وبلور الكثير من حقائقه ومظاهره. هذا ويبدو أن النقد الأدبي يتجه اليوم إلى العمل الأدبي نفسه والابتعاد عن المنهج البيوغرافي والأكاديمي البحث، لانتق بالقاص وثق بالقصة".

يمكن أن نلاحظ على المقتنيات السابقة من نصوص طراد الكبيسي ما يأتي: إن الناقد يسمى النقد الجامعي (منهجاً) ومن المعلوم، إن ذلك النقد لا يتمثل منهجاً نقدياً واحداً، وإنما يمكن أن ينضوي تحت مسميات كثيرة، فكل ناقد جامعي ينضوي تحت لواء منهج محدد، كما نجد أن طراد الكبيسي يبحث في تلك الدراسة عن رؤية نقدية عربية خاصة، فما الخصوصية التي يحددها لهذا النقد الأدبي العربي الذي يريد؟

يريد الناقد لهذا النقد: "أن ينصرف إلى أن يبين كيف يؤثر الجو الحضاري

الثقافي الذي يسود فترة ما في إنتاج الأدب واستساغته، وكيف يؤثر الأدب في الجو نفسه فيبرز ويبلور الكثير من حقائقه ومظاهره"، ولكنه يستدرك على هذا القول: "يبدو أن النقد الأدبي اليوم يتجه إلى العمل الأدبي نفسه... يعني أن نجعل العمل الأدبي هو المادة الأساسية لنظرية الأدب، وليست هذه المادة حياة المؤلف الشخصية والنفسية".

من الواضح، لدينا، أن النصوص المشار إليها تمثل اضطراباً بين المناهج، فالناقد يعبر عن رؤية سياقية مرة: تأثير الجو الحضاري الثقافي في الأدب، ويعبر عن رؤية نصية مرة أخرى: إن النقد الأدبي اليوم يتجه إلى العمل الأدبي نفسه، ولا نرى تمثيلاً لرؤية نقدية عربية خاصة، وإنما هي انتقائية أخرى، توضح جوانب من الأزمة التي يعيشها النقد الأدبي الحديث في العراق.

وفي شهادته الشخصية المقدمة إلى الباحث نجد ملامح مما سميناه الاضطراب المنهجي فهو يعترف بأنه كان يتمثل المنهج الواقعي في بداءاته النقدية، ولكنه يقول عن المرحلة اللاحقة التي تلت مرحلته الواقعية: "بدأت أميل إلى عدم التقيد بمنهج بذاته، وأرى أن مجموعة من الاستبصارات التي يقدمها أكثر من منهج، أكثر جدوى في إضاءة النص من جوانبه المتعددة، وإن رجح منهج على آخر حسب نوعية وطبيعة العمل موضوع النقد" (٧٨).

وبوضح معنى الاستبصارات التي يقدمها أكثر من منهج بقوله: "يعني يمكن لك أن تستخدم المنهج الاجتماعي والنفسي والجمالي والبنوي، بهذا القدر أو ذاك لفهم نص وتحليله وتقييمه، كما يمكن أن تستخدم منهجاً واحداً من هذه عندما يفرض النص عليك ذلك".

إن الناقد هنا غير معني بمنهج محدد، فهو يختار من المناهج كلها أو من بعضها، حسب الحاجة وحسب الظرف الذي يحدده النص، أي أنه يفتقد المنهج الخاص الذي ينبغي له أن يسير على هديه، وهذا التقليل بين المناهج النصية والسياقية يمثل الانتقائية والاضطراب المنهجي، ويناقض مادعا إليه في مقالة سابقة إلى البحث عن رؤية نقدية عربية خاصة.

٣

وقد شعر نقاد وأدباء بجوانب من الأزمة التي يمر بها النقد الأدبي في العراق، وربما تكون قضية المنهج في صميم هذه الأزمة، ولذا كتبت مقالات ودراسات

صبت في هذا الاتجاه.

يعترف خليل خوري (٧٩) بوجود أزمة رؤية النقد إلى قضية المنهج، ويرى أن المنهجية العربية الخاصة لا يمكن أن تتم لأسباب: "لها علاقة مباشرة بتوقف المغامرة الفلسفية العربية بعد الفلاسفة الكبار" (٨٠)، ذلك أن أصحاب المناهج في العالم: "من صاغوا نظريات في النقد وعلم الجمال كان لهم منهج فلسفي عام متكامل".

ويستنتج من ذلك أن الناقد العربي أصبح: "يعيش عالة على المناهج الفكرية غير العربية، وبالتالي يعيش على موازين النقد المنبثقة من هذه المناهج على تنوعاتها، وإن من نقادنا من يعيش عالة على أكثر من منهج، وإنه يزواج أحياناً بين أكثر من منهجين، حتى لو كان مازواج بينهما متناقضاً... لقد غرق الناقد في تفاصيل المناهج كلها فأضحى دون منهج".

وهو استنتاج صحيح يؤيده ماكشفه تحليلنا للنصوص النقدية التي درسناها في هذا الفصل من الكتاب.

ويتناول عبد الستار جواد (٨١) وجهاً آخر من وجوه تلك الأزمة، فهو يتهم المقالات النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بأنها تتسم بحالة التخبط وغياب المنهج والتخلف عن متابعة النتاج الثقافي العالمي، لذلك يدعو إلى منهج خاص في النقد الأدبي، غير أنه لا يحدد لنا تلك الخصوصية، ولكنه يرى أن بمقدور النقد العربي القديم أن يسهم في بلورة هذا المنهج النقدي الجديد (٨٢).

إن مقالتي خليل خوري وعبد الستار جواد تعبران عن أزمة النقد ولكنهما لاقتراحان إجراءات محددة للخروج من هذه الأزمة، ونرى أن التتظيرات العامة حول وجود الأزمة وأهمية الخروج منها، لا يمكن أن تنفع بشيء، لأن المطلوب في هذا الشأن القيام بإجراءات نظرية واضحة.

٤

تبين لنا مما سبق أن المقالات والدراسات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية عالجت، تنظيرياً، قضية المنهج النقدي، وكان النقد يتوزعون الاتجاهين النقديين العاملين اللذين ارتضينا كونهما يمثلان المناهج النقدية جميعها، فقسم من النقد كان ناقداً نصياً دافع عن المناهج النصية وأعلن انتماءه إليها، وقسم آخر كان ناقداً سياقياً هاجم النقد النصي وانتقص من قيمته.

ووجدنا قسماً آخر من النقد يتعامل مع المناهج النقدية بانتقائية، بزعم أنه يبحث عن التفرّد والخصوصية في اختيار المناهج، وأشرنا إلى أن هذه الانتقائية لاتعبر عن أصالة في النظر النقدي بقدر تعبيرها عن الخضوع لهيمنة المناهج، ولكن من غير اعتراف بهذا الخضوع.

ومما لاشك فيه أن البحث عن صفاء المنهج، ربما يكون مستحيلاً، ولكننا في بحثنا عن تلك القضية كنا ننظر إلى الصفة الغالبة على النصوص النقدية، ولهذا نرى، أن من الطبيعي أن يتحول الناقد من رؤية منهجية إلى أخرى، فذلك يدل على حيوية الناقد وقدرته على التعامل مع المستجدات النقدية الموجودة في العالم المعاصر، وهذا ملاحظناه على النصوص النقدية لدى فاضل ثامر وحاتم الصكر ومالك المطليبي.

ومن الضروري الإشارة إلى أمر مهم، وهو أن الاهتمام بقضية المنهج قد لقيت من النقد عناية خاصة خلال الثمانينات (العقد التاسع من هذا القرن) إذ وجدنا أغلب المقالات النقدية التي تعنى بهذه المناهج قد نشرت في الأعوام ١٩٨٤-١٩٨٥-١٩٨٦-١٩٨٧-١٩٨٨-١٩٨٩-١٩٩٠، ولم نجد مقالة واحدة مخصصة لدراسة المناهج النقدية قبل تلك الأعوام، باستثناء الإشارات إلى المناهج السياقية التي وجدناها عند قسم من النقد خلال الأعوام ١٩٧٠-١٩٧٥-١٩٧٧-١٩٧٨.

إن الاهتمام بقضية المنهج في الأعوام المشار إليها ربما يُعزى إلى تعرّف النقد في العراق التطورات الحاصلة في نظرية الأدب الموجودة في العالم، وربما كان وصول النظريات النصيّة هو المحفز لهذا الاهتمام، إذ بدأت الثقافة العربية، عامة بتسلّم رسالة نظريات الأدب الحديثة خلال تلك الحقبة الزمنية.

ما من شك في أن حديث قسم من النقد والأدباء عن أزمة النقد، وبحث النقد أو محاولة بحثهم عن السبل الخاصة لتكوين رؤى نقدية متفردة، يُعد خطوة جيدة للوصول إلى غايتهم المنشودة، لأن مجرد عرض فكرة الحوار مع المناهج النقدية، أو الاعتراف بسلطة تلك المناهج وقبولها أو رفضها يؤدي إلى إثراء رؤيتنا النقدية.

وإن فكرة تقديم بيان المشروع النقدي الجديد، على الرغم من ملاحظتنا التي أسلفناها، تعد فكرة حيوية تتّم عن هيمنة قضية المنهج النقدي على عدد من الكتابات النقدية وتثبت أن النقد الأدبي في العراق قد بدأ يأخذ مساره الصحيح بين الأجناس الأدبية الأخرى.

■ هوامش الفصل الأول:

- ١-رينيه ويلليك: مفاهيم نقدية، ص ٧
- ٢-جميل نصيف، داود سلوم: الأدب المقارن، بغداد ١٩٨٩، ص ١٠، وأشارت المقدمة إلى أن ما اقتنيسناه هنا من تأليف جميل نصيف.
- ٣-لاسل أبركرومبي: قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، بغداد، ١٩٨٦، ص ٩.
- ٤-نزفيتان تودوروف: (الشعرية) ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٢٣
- ٥-ينظر: عباس توفيق رضا، ص ٦٦، ومابعدا.
- ٦-تتظر تلك المقالات في: الزمان، بغداد، ١٩٥٨/٣/١٧، والرأي العام ١٩٥٩/٣/٣١، والحضارة ١٩٥٩/٤/١٨، ونكتفي الآن بهذه الإشارة العابرة إلى تلك المقالات لأننا سنتوقف عندها تفصيلاً في الفصل الثالث من هذه الرسالة.
- ٧-ثابت الألوسي: ص ٩
- ٨-يوسف الصائغ: ص ٥٩
- ٩-فاضل ثامر، ناقد ولد عام ١٩٣٨ في بغداد، وتخرّج ١٩٦١-١٩٦٢ من قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب جامعة بغداد، وأصدر كتابه النقدي الأول: (معالم جديدة في أدبنا المعاصر) بغداد، ١٩٧٥، وكتابه الثاني: (مدارات نقدية) بغداد ١٩٨٧، وكتابه (الصوت الآخر) بغداد ١٩٩٢، كما أصدر آخر كتبه النقدية: (في إشكالية الخطاب النقدي العربي) بيروت ١٩٩٣، وترجم عن الإنجليزية رواية ماركريت دورا: (الحديقة) بغداد ١٩٨٦، وما يزال يواصل الكتابة في الصحف والمجلات العراقية والعربية.
- ١٠-فاضل ثامر: (أية قصيدة نريد؟) طريق الشعب، بغداد ١٩٧٨، ١/٨
- ١١-فاضل ثامر: (أية قصيدة نريد؟) طريق الشعب، بغداد ١٩٧٨، ١/٨
- ١٢-المصدر نفسه.
- ١٣-سكفورنيكوف: ص ٣٣٥، ومابعدا.
- ١٤-فاضل ثامر: واقع الشعر الستيني في العراق، مجلة الكلمة، بغداد ١٩٧٠، وأعيد نشر هذه الدراسة في كتاب معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ص ١٨٣ ومابعدا. ويحدد تسمية (القصيدة التشكيلية الحسية الدنيوية) للتعبير عن قصيدة الخمسينات وتسمية القصيدة الرؤيوية للتعبير عن قصيدة الستينات.
- ١٥-فاضل ثامر: شهادة شخصية مقدمة إلى الباحث بتاريخ ١٩٩٣/١٢/٢٥، وقد أذن بنشرها.
- ١٦-فاضل ثامر: (من سلطة المؤلف إلى سلطة القراءة)، الثورة بغداد، ١٩٨٧، ١٠/٥

- ١٧-فاضل ثامر: (سلطة القراءة) الثورة بغداد، ١٩٨٧، ٥/١٦
- ١٨-المصدر نفسه ١٩٨٧، ٥/٢٣
- ١٩-المصدر نفسه ١٩٨٧، ٥/٣١
- ٢٠-المصدر نفسه.
- ٢١-فاضل ثامر: (تفاعل السلطات)، الثورة بغداد، ١٩٨٧، ٦/٦
- ٢٢-المصدر نفسه.
- ٢٣-المصدر نفسه.
- ٢٤-أبرز مآكثبه في هذا الموضوع: نحو رؤية سوسيو-شعرية جديدة، الثورة ١٩٨٩/٣/١٩، وموضوع: (المناهج الجديدة في الوطن العربي)، القادسية بغداد، ١٩٨٧/١١/٢٥، وهذا الموضوع إعادة شبه استنساخية لموضوعه السابق (نحو رؤية...) وموضوع (نزوح المناهج) القادسية، بغداد ١٩٩٠، ٥/٢٤
- ٢٥-فاضل ثامر: (نحو رؤية سوسيو- شعرية جديدة)، الثورة، بغداد ١٩٨٩/٣/١٩.
- ٢٦-فاضل ثامر: (أية قصيدة نريد؟)، طريق الشعب، بغداد ١٩٧٨، ١/٨
- ٢٧-حاتم الصكر: ناقد عراقي ولد في بغداد عام ١٩٤٥ وتخرج في كلية الشريعة سنة ١٩٦٦، وحصل على شهادة الماجستير برسالته: (تحليل النص الشعري الحديث في النقد العربي المعاصر) من كلية الآداب- جامعة بغداد عام ١٩٩٥، بدأ حياته الأدبية شاعراً فأصدر مجموعته الشعرية الأولى (مرافئ المدن البعيدة) عام ١٩٧٥، كما أصدر مجموعته الشعرية الثانية: (طرقات بين الطفولة والبحر) عام ١٩٨٠، ثم أصدر كتابه النقدي الأول: (الأصابع في موقف الشعر) عن دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦، ضمنه الكثير من دراساته النقدية التي نشر القسم الكبير منها في الصحافة اليومية العراقية، وأصدر كتابه النقدي الثاني: (مواجهات الصوت القادم) عن دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦، ضمن سلسلة (كتاب الطليعة الأدبية). ويعد حاتم الصكر من أغزر النقاد العراقيين ممن نشروا مقالاتهم في الصحافة العراقية إنتاجاً، إذ بلغ عدد مقالاته التي خضعت للدراسة في هذه الرسالة (١٩٩) مقالة من مجموع (٢٦١٢) مقالة لمجموع النقاد في العراق.
- ٢٨-حاتم الصكر: (الشعر الحديث وعق الزجاجة)، طريق الشعب، بغداد ١٩٧٥، ٦/١٧
- ٢٩-حاتم الصكر: (البنويون)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٤، ١/٢٦
- ٣٠-حاتم الصكر: (في لغة الناقد الأدبي)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٥، ٤/٢٥
- ٣١-حاتم الصكر: (المنهج تحدياً، والمنهج اختياراً) الجمهورية، بغداد ١٩٨٦، ٣/٢٣
- ٣٢-حاتم الصكر: (تحديث النقد الشعري)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٨، ١١/٢٣
- ٣٣-حاتم الصكر: (المنهج تحدياً، المنهج اختياراً)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٦، ٣/٢٣
- ٣٤-تيري إيغلتن: مقدمة النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٢، ص ٨٢
- ٣٥-عبد الله الغدامي: (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية)، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ص ٥٢
- ٣٦-عبد الله الغدامي: (الخطيئة والتكفير)، ص ٨٩

٣٧-ينظر المصدر نفسه، ص ٥٢، وينظر مصدره.

٣٨-المصدر نفسه: ص ٨٣.

٣٩-حاتم الصكر: شهادة شخصية مقدمة إلى الباحث بتاريخ ١/١/١٩٩٤، وقد أذن بنشرها.

٤٠-المصدر نفسه.

٤١-مالك المطلبي: شاعر وناقد ولد في مدينة (المشرح) التابعة لمحافظة ميسان عام ١٩٤٢، تخرج من قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، في العام الدراسي ١٩٦٤-١٩٦٥، حاصل على شهادة الدكتوراه في اللغة العربية عام ١٩٨٤، نشر ثلاث مجموعات شعرية: الأولى سواحل الليل، بغداد ١٩٦٧، والثانية (الذي يأتي بعد الموت)، مطابع الجمهورية دت، والثالثة: (جمال الثلاثاء) وزارة الثقافة والفنون، بغداد عام ١٩٧٨. وأصدر كتابه النقدي الأول: (الزمن واللغة) الذي نشرته الهيئة المصرية للترجمة والتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٨٥، كما أصدر كتابه الآخر: (التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر)، دار الرشيد للنشر بغداد، ١٩٨١.

٤٢-مالك المطلبي: (نقاط في الشعر)، الثورة، بغداد ٣/٣/١٩٧٠.

٤٣-مالك المطلبي: (وعي الزمن)، الجمهورية، بغداد ٤/٢٢/١٩٨٧.

٤٤-مالك المطلبي: (معيان الأدب)، الجمهورية، بغداد ٥/٢٧/١٩٨٧.

٤٥-مالك المطلبي: (ضبط المفاهيم)، الجمهورية، بغداد ٣/٣/١٩٨٨.

٤٦-مالك المطلبي: شهادة شخصية مقدمة إلى الباحث بتاريخ ١/٢٦/١٩٩٤. وقد أذن بنشرها.

٤٧-مالك المطلبي: (البنية تتراجع)، الجمهورية، بغداد ١١/١٨/١٩٨٧.

٤٨-تتظر: تلك المناقشات في الجمهورية، أعداد الأيام: ١٩٨٧/١٢/٢، ١٩٨٧/١٢/١٦، ١٩٨٧/١٢/٢٣، ١٩٨٧/١٢/٣١، ١٩٩٠/٢/١٠. وسنعود الحديث عن المفاهيم النقدية في الفصل الثاني من هذه الرسالة.

٤٩-عبد الله إبراهيم: قاص وناقد، ولد عام ١٩٥٧، في إحدى قرى محافظة التأميم وأنهى دراسته الجامعية الأولية من قسم اللغة العربية، كلية التربية جامعة بغداد، عام ١٩٨٠-١٩٨١، نال شهادة الماجستير عام ١٩٨٧ عن أطروحته البناء الفني لرواية الحرب في العراق وصدرت كتاباً عن دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٨، ثم نال درجة الدكتوراه عن أطروحته (السردية العربية، بحث عن البنية السردية للموروث الحكائي العربي) جامعة بغداد ١٩٩١ وله مجموعة قصصية عنوانها (رمال الليل) صدرت عن دار الشؤون الثقافية العامة، وكتاب نقدي هو (معرفة الآخر) بالاشتراك مع سعيد الغانمي وعواد علي، بيروت ١٩٩٠، و(المتخيل السردية، مقاربات نقدية في التناص والسرد والدلالة، بيروت ١٩٩٠).

٥٠-ينظر: عبد الله إبراهيم (التفكيكية، الأصول والمقولات المركزية) الثورة، بغداد ١٩٨٨/٩/٢٥.

٥١-عبد الله إبراهيم: (التفكيكية)، الثورة، بغداد ١٠/٦/١٩٨٨.

٥٢-المصدر نفسه، ١٣/١٠/١٩٨٨.

٥٣-ينظر: المصدر نفسه، يوم ٣٠/١٠/١٩٨٨، ويوم ١٧/١١/١٩٨٨.

٥٤-عبد الله إبراهيم: (النظريات النقدية المعاصرة)، القادسية، بغداد ١١/١٢/١٩٨٨.

٥٥-البيان الشعري: محاولة في التنظير للقصيدة الحديثة، وقع عليه الشعراء: فاضل العزاوي

سامي مهدي، خالد علي مصطفى وفوزي كريم. ينظر نصه في مجلة شعر ٦٩، العدد الأول بغداد ١٩٦٩. أما (الدعوة إلى كتابة القصيدة اليومية) فهي بيان آخر وقع عليه الشعراء: غزاي درع الطائي، خزعل الماجدي وعبد الحسين صنكور، ونشرته مجلة الكلمة، العدد الخامس، بغداد، ١٩٧٤

٥٦- محمد صابر عبيد: ناقد ولد عام ١٩٥٥، في ناحية زمار الواقعة غرب الموصل، حصل على بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من كلية التربية جامعة الموصل عام ١٩٧٩، ونال شهادة الماجستير عن أطروحته (المدينة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي) من كلية الآداب جامعة الموصل ١٩٨٦، كما نال شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث لم يعرف شاعراً ولكنه في استمارة القبول التي قدمها إلى اتحاد الأدباء والكتاب في العراق إلى أنه شاعر، وأن جامعة الموصل وافقت على طبع مجموعته الشعرية (صلاة إضافية بملابس الكاكي).

٥٧- محمد صابر عبيد: (أفكار حول النص الشعري)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٨، ١/٤

٥٨- عبد الله إبراهيم: (المشروع النقدي الجديد)، الثورة، بغداد ١٩٨٨، ٤/٣

٥٩- سعيد الغانمي: ناقد ومترجم، ولد عام ١٩٥٨، في الديوانية، وتخرج من قسم الترجمة، كلية الآداب جامعة الموصل، من إصداراته: (اللغة علماً)، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦. (معرفة الآخر)، بالاشتراك مع عبد الله إبراهيم وعواد علي، بيروت، ١٩٩٠، وترجمة كتاب بورخس (كتاب الرمل)، عمان ١٩٩٠، وترجم كتاب ريتشاردز: (فلسفة البلاغة) بالاشتراك مع ناصر حلاوي، باريس ١٩٩١، وآخر مؤلفاته: (أقنعة النص): بغداد ١٩٩١،

٦٠- سعيد الغانمي: (المشروع النقدي الجديد)، الثورة، بغداد ١٩٨٩، ١/٢٨

٦١- محمد صابر عبيد: (المشروع النقدي الجديد)، الثورة، بغداد ١٩٨٩، ٢/٢٤

٦٢- ياسين النصير: ناقد يهتم بشؤون القصة والمسرح على نحو خاص، ولد في البصرة عام ١٩٤١، تخرج من دار المعلمين الابتدائية، عام ١٩٦٠. من مؤلفاته (القاص والواقع، مقالات في القصة والرواية العراقية) بغداد ١٩٧٥. (وجهاً لوجه) وهي دراسات في المسرحية العربية بغداد ١٩٧٦. (دلالة المكان في قصص الأطفال) بغداد ١٩٨٥. (الرواية والمكان)، سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٨٦. (إشكالية المكان في النص الأدبي)، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦ (بقعة ضوء، بقعة ظل)، مقالات في المسرح العراقي، بغداد ١٩٨٩. (فن البدايات في النص الأدبي) بغداد ١٩٩٣

٦٣- ياسين النصير: (حمى البنيوية)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٢، ٨/٤

٦٤- السيميولوجيا: تطلق على العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة، وسماها بعضهم: علم العلامات أو علم الإشارات، كما سماها المسدي: (الأصولية) وسماها آخرون السيميائية وعربت أيضاً بمصطلح السيميولوجيا. ينظر صلاح فضل: البنائية ص ٤٤٥. والمسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٣٣. وينظر أيضاً: رولان بارت: (نظرية النص) ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، بيروت.

٦٥- ينظر: فضل، البنائية، ص ٤٥٠، ومابعداها.

٦٦- طلال سالم الحديثي: لم يعرف ناقداً للشعر، وإنما هو باحث في شؤون التراث الشعبي.

- ٦٧- طلال سالم الحديثي: (المنهج الأسطوري في النقد)، الثورة، بغداد ١٩٧٩، ٧/٣.
- ٦٨- علي جواد الطاهر: ناقد وباحث، ولد في الحلة عام ١٩١٩، وحصل على درجتي الماجستير والدكتوراه من السوربون عام ١٩٥٤ عن رسالته: (الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي) التي نشرها كتاباً عام ١٩٥٨، وتحقيق كتاب درة التاج من شعر ابن الحجاج. ومن أبرز كتبه: (محمود أحمد السيد رائد القصة القصيرة في العراق) بيروت، ١٩٦٩. (منهج البحث الأدبي)، بغداد ١٩٧٠. (مقدمة في النقد الأدبي)، بيروت ١٩٧٩. (من حديث القصة والمسرحية) بغداد ١٩٨٧. (من يفرك الصدأ)، دراسة في شعر حسين مردان، بغداد ١٩٨٨. ومؤلفات أخرى كثيرة فضلاً عن دراسات ومقالات كثيرة.
- ٦٩- علي جواد الطاهر: (البنوية أعلى مراحل السوء)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٥، ١٢/٨.
- ٧٠- رومان ياكوبسن: (قضايا الشعرية)، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء ١٩٨٨. والملاحظ أن عبد الجبار البصري رد على مقالة الطاهر مشيراً إلى أن البنوية ليست وليد نظام من الأنظمة السياسية وأن دور النشر التي تبنت البنائية والجامعات والصحف والمجلات التي تبنت أعمالاً بنائية لاصلة لها بالاستعمار. تنظر مقالة البصري في الجمهورية عدد يوم ١٩٨٥/١٢/١٤. كما رد مالك المطلبي على مقالة الطاهر مؤكداً أن البنائية منهج وإدارة وليست عقيدة وفرق المطلبي بين تطبيق المنهج واستثماره ورأى أن لا عيب في الرواية بوصفها جنساً أدبياً ولكن لا يمنع أحد أن تستغل مؤسسة كمؤسسة فرنكلين سلسلة من الروايات لخلق الرواية الرأسمالية. تنظر مقالة المطلبي في الجمهورية يوم ١٩٨٥/١٢/١٧.
- ٧١- عزمي محمد شفيق (الصالح): ولد في الرمادي عام ١٩٣٤، ونال شهادة البكالوريوس من قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة بغداد عام ١٩٥٨. والماجستير عن أطروحته (الشاعر الخارجي طرماح بن الحكيم، دراسة في شعره) جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية عام ١٩٦٦، والدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٧٥ عن أطروحته: (المجتمع والعقائد والنظريات السياسية للخوارج كما يكشف عنها شعرهم) ولم نجد له أية دراسة نقدية عن الشعر العربي الحديث باستثناء تلك المقالات.
- ٧٢- عزمي محمد شفيق: (الحركة الشعرية والحاجة إلى منهج نقدي بعثي)، الثورة، بغداد ١٩٧٧، ٩/٢٠.
- ٧٣- المصدر نفسه، ١٩٧٧، ٩/١١.
- ٧٤- المصدر نفسه، ١٩٧٧، ١٠/١٣.
- ٧٥- المصدر نفسه.
- ٧٦- طراد الكبيسي: شاعر وناقد ولد عام ١٩٣٧، في قرية قرب مدينة هيت. تخرج عام ١٩٦٢ من كلية الآداب. جامعة بغداد، قسم اللغة العربية وعمل في تحرير عدد من المجلات الأدبية. أصدر مجموعة شعرية عنوانها (أوراق التوت) النجف ١٩٦٨ ومن أبرز مؤلفاته النقدية: (شجر الغابة الحجري) بغداد ١٩٧٥. (الغابة والفصول) بغداد ١٩٧٩. (قصيدة الحرب الحديثة في العراق- جزءان) بغداد ١٩٨٦. كتاب المنزلات (منزلة الحداثة)، بغداد ١٩٩٢ فضلاً عن كتب ودراسات أخرى كثيرة.
- ٧٧- طراد الكبيسي: (النقد إزاء التجربة الأدبية العربية)، صحيفة الجمهورية، بغداد ١٩٧٨، ٢/١٦.

٧٨- طراد الكبيسي: شهادة شخصية مقدمة إلى الباحث بتاريخ ١٩٩٤/١/١٥، وقد أذن بنشرها.
٧٩- خليل خوري: شاعر ومترجم، ولد في دمشق، عام ١٩٣٤، حاصل على دبلوم تربية عام ١٩٥٣-١٩٥٤. وبكلوريوس حقوق عام ١٩٥٧ من الجامعة السورية، دمشق. له عدد من المجموعات الشعرية هي: (حيات قلب) بيروت ١٩٦١. (صلوات للريح) بيروت ١٩٦٣. (لأدر في الصدف) بيروت ١٩٦٣. (المجزرة) بيروت ١٩٧٠. (رسائل إلى أبي الطيب المتنبي) بغداد ١٩٧١. (أغاني النار) باريس ١٩٧٧. (اعتراف في حضرة البحر) بغداد ١٩٨٣. (تقاسيم على وتر البطولة) بغداد ١٩٨٦. ومن أبرز كتبه المترجمة: (تشيوخوف) بغداد ١٩٨٧. (رامبو) بغداد ١٩٨٧. (بودلير) بغداد ١٩٨٩. (أندريه جيد) بغداد ١٩٨٩. (تولستوي) بغداد، ١٩٩٢

٨٠- خليل خوري: (نظرية عربية للنقد)، الثورة، بغداد ١٩٨٦، ١٤/٨

٨١- عبد الستار جواد: كاتب وناقد ومترجم ولد عام ١٩٤٢ في بغداد، حصل على بكلوريوس آداب في اللغة الإنجليزية من جامعة بغداد، كلية الآداب ١٩٦٥-١٩٦٦، ونال شهادة الدكتوراه في الصحافة الأدبية من جامعة (ستي) في المملكة المتحدة عام ١٩٨٥، من مؤلفاته (في المسرح الشعري، بغداد ١٩٧٩). شرح المراح في التصريف للعيني بغداد ١٩٧٥، ومن كتبه المترجمة: اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي، بغداد ١٩٧٧. صناعة الرواية تأليف بيرسي لوبوك، بيروت، ١٩٨١. فن كتابة الرواية، تأليف دايان بابيت فاذزر، بغداد، ١٩٨٩

٨٢- ينظر: عبد الستار جواد (البحث عن منهج)، الثورة، بغداد ١٩٨٦، ٣١/٧



الفصل الثاني

التنظير للمفاهيم النقدية

ليس مجال نظرية الأدب البحث في المناهج النقدية وخصائصها وتباين الواحد منها عن الآخر حسب، وإنما يمتد هذا المجال إلى مدى أرحب، فهو يشمل المبادئ العامة التي تحكم الظواهر الأدبية، ويهتم أيضاً بدراسة الأنواع الأدبية وسمات كل منها، فضلاً عن مفاهيم النقد وإجراءاته والمصطلحات المستخدمة فيه، وكل ماله علاقة بالطرائق الموصلة إلى الكشف عن السمات والخصائص العامة للأدب.

وإذا كان النقد الأدبي المعاصر يسعى إلى التوسل بمختلف الوسائل التي تجعل منه علماً أو قريباً من العلم، فالنظرية الأدبية تحاول السير في هذا الطريق أيضاً، لأنها في محاولتها تحديد السمات العامة للأدب تسعى إلى تبني وسائل جديدة تساعدها على تحقيق هذا المسعى.

والنظرية الأدبية، اسم شامل، ويمكن لها أن تتجلى عبر مفاهيم ومصطلحات كثيرة، ولذلك ليس في وسع الباحث وهو يحاول تبين هذه النظرية إلا التوغل في مجاهيل المصطلحات التي تتجلى فيها تلك النظرية، وعلى هذا، تكون المفاهيم جزءاً من الإطار الشامل لأية نظرية أدبية، ومن هنا تتأتى أهمية تعرفها.

ناقش النقاد في مقالاتهم ودراساتهم المنشورة في الصحافة اليومية العراقية عدداً من المفاهيم والمصطلحات التي تدخل ضمن إطار التنظير الذي قدّموه، وانفقوا أحياناً في قضايا محددة تتضمنها تلك المفاهيم، واختلفوا في أحيان أخرى، وهم في اتفاقهم واختلافهم، يمكن أن يسهموا في بلورة تلك المفاهيم وتحديد مدلولاتها.

ومن بين تلك المفاهيم والقضايا التي ناقشتها تلك المقالات اخترنا عدداً منها استناداً إلى كثرة ترددها في المقالات موضوع البحث وتبعاً لأهميتها في ترسيخ متن نظري ونقدي يساعد على جلاء صورة النقد الأدبي الحديث في العراق، وتلك المفاهيم هي: الأجيال الشعرية، الحداثة، قصيدة النثر، الشعرية، اللغة الشعرية.

"١" الأجيال الشعرية

ظهرت قضية الأجيال الشعرية في ساحة النقد الأدبي الحديث في العراق، وأواخر العقد السابع من هذا القرن، مع ظهور ماسمي (جيل الستينات)، الذي أصدر عدد من ممثليه مجلة للشعر هي مجلة: (شعر ٦٩) ضمنوها بياناً يُنظر للشعر العربي، وركز ذلك البيان اهتمامه على عالم الشاعر المصوغ داخل حلم، وإن طريقة الوصول إلى الحلم هي دحر سيطرة العقل الواعي وتخديره، وهذا لا يمنع الشاعر من أن يكون صوت عصره، ولكن مهمته ليست فوتوغرافية (١).

وكان ممثلو شعر الستينات، في مجمل دعوتهم التنظيرية، يسعون إلى التميز من رواد شعر التفعيلة، إحساساً منهم بأن الرواد قد فتحوا طريقاً للتجديد فنالوا قصب السبق بذلك، وما على شعراء الستينات إذا ما أرادوا إثبات أهليتهم وجدارتهم إلا أن يكشفوا عن التباين بين شعرهم وشعر الرواد، وكان (البيان الشعري) الذي أصدره إيداناً بالإعلان عن رؤاهم الشعرية المباشرة لرؤى غيرهم من شعراء التجديد.

ومالبثت قضية الأجيال الشعرية أن أخذت حيزاً من الاهتمام لدى النقاد والشعراء على السواء، حتى بدأنا نقرأ الكثير من المقالات النقدية التي تتحدث عن جيل الخمسينات وجيل الستينات وجيل السبعينات، وانقسم النقاد والشعراء فريقين: فريق يؤيد تلك التسميات وفريق يناهضها، وأسفر هذا الانقسام عن آراء ووجهات نظر متباينة بين الفريقين.

تحدث خالد علي مصطفى (٢) في واحدة من مقالاته عن خصائص عامة تبرز في شعر الستينات تعطي لحركة الشعر العربي الحديث مدى غنياً يضاف إلى ما أبدعه جيل الرواد، ومن هذه الخصائص: مراجعة الشاعر نفسه ونتاجه لتكون لديه القدرة على مواصلة خط تطوره، ومحاولة إلغاء البعد الواحد في القصيدة لتكون قابلة للانفتاح على بصيرة القارئ، وإن تركيب القصيدة الستينية ما عاد بسيطاً واضحاً، وإنما أصبح مجالاً واسعاً لاكتشاف الدلالات داخل القصيدة لمعرفة

خصائصها من خلال تطورها الداخلي، وأصبحت لغة شعر الستينات غير خاضعة لمنطق البلاغة العربية القديمة، بل أصبحت اللغة فعلاً إبداعياً لا ينفصل في نشاطه عن تجربة الشاعر، وأخيراً: ظلت حركة الشعر في الستينات خاضعة لمنطق التجريبية، وهذا يدل على أن الشاعر لا يخضع لقاعدة واضحة محددة سلفاً في ذهنه(٣).

وهذه المقالة تحاول إثبات تميّز الشاعر الستيني، غير أننا لانتبين أدلة من شأنها أن تقنعنا بهذا التميّز، فمراجعة الشاعر نفسه ونتاجه لمواصلة خط تطوره خصيصة عامة للشعراء كلهم ولا يمكن لتلك المراجعة أن تميّز شاعراً من آخر ولا جيلاً من جيل وحديثه عن إلغاء البعد الواحد في القصيدة لتكون قابلة للانفتاح على بصيرة القارئ، يحتاج منه أن يقدم نصوصاً شعرية تتضمن أبعاداً متعددة، ويوضّح لنا تلك الأبعاد، لكي يكون حكمه مقبولاً، ولكن الناقد لم يفعل ذلك وإنما بقي أسير الأحكام الشمولية التي استنتجها من غير شواهد أو إثباتات.

وهذا هو شأن حكمه على لغة شعر الستينات الذي يحتاج هو أيضاً إلى دراسة نقدية توضّح اختلاف لغة الشاعر الستيني عن غيره من الشعراء، إلّا أننا ننقّق مع الناقد في قوله أن قصيدة الستينات تخضع لمنطق التجريب، لما عرفنا عن قسم من شعراء ذلك الجيل من ميل تجريب أشكال شعرية جديدة: قصيدة النثر، مثلاً، واستخدام المصطلحات في الشعر واستخدام مفردات مرسومة بالحرف اللاتيني... الخ من أساليب تجريبية.

لم تقتصر تسمية (جيل) على شعراء الستينات وحدهم، بل أطلقت على آخرين من أجيال مختلفة، فكانّ العرف قد أشاع استخدام هذا المصطلح كل عقد من الزمان، غير أن حاتم الصكر يزعم أن النقد لا يستخدم الجيل: "مصطلحاً مطّرداً لكل عقد من السنين، فعشر السنوات التي ألفت العقد الخامس (الأربعينات) لم تفرز رؤية مشتركة لجيل شعري.. كما أن الحديث عن جيل الستينات في العراق وجيل ما بعد الستينات له من الحيثيات ما يجعله مقبولاً"(٤).

ونقول إن قضية الأجيال الشعرية قضية حديثة جداً، بالمعنى الزمني لمفردة (حديث)، لم يعرفها الوسط الثقافي إلّا في ستينات هذا القرن، واستمر استخدام مصطلح جيل ثلاثة عقود متتالية، لذا تبقى هذه القضية تدور في فلك حقل تاريخ الأدب، وإن أغلب ماكتب عن قضية الأجيال الأدبية لم يخرج من هذا النطاق.

ولهذا لانتفق مع مايراه حاتم الصكر من أن: "الحديث عن جيل الستينات ليس حديثاً عن مجريات العقد الذي عاشوا فيه... الحديث هنا زمن تمثله وتلقوه فجاء

ردهم المتحقق في نصوص شعرية مدعاة للحديث عنهم جماعة متجالية في الرؤية، لافي العيش تحت سقف الزمن الواحد حسب"، لأن أحداً من النقاد، فيما نعلم، لم يحاول في دراسة محددة أو دراسات متفرقة، الكشف عن خصائص هذه الرؤية في قصائدهم نفسها.

وربما أصاب خيرى منصور (١٥) كبد الحقيقة عندما قال: "إن النقاد الذين يتحدثون عن أجيال وعقود لا عن شعراء، عن شعر لا عن قصائد، إنما يفعلون ذلك هروباً من مواجهة واقع شعري" (٦).

لقد رفض نقاد وشعراء فكرة تقسيم الشعراء إلى أجيال، ورفضوا تحديداً فكرة التقسيم العشري (ظهور جيل شعري في كل عشر سنوات) لأسباب شتى، فتحدث كمال نشأت عن: "خطورة المفاهيم التي يحملها تقسيم الشعراء إلى أجيال يفصل بينها حدّ زمني هو عشر سنوات، ذلك أن التطور الشعري الذي يفترض المصطلح... إنه حادث في الواقع الفعلي، وهمّ من الأوهام، فالفوارق الدقيقة التي تتم كمرحلة تطور في شعر أية أمة لا يمكن أن تستوفي نموها الطبيعي في مثل هذا الزمن القصير" (٨).

والحقيقة أن المنافحين عن قضية الأجيال الشعرية لا ينظرون إلى المسألة من هذه الزاوية، فهم لا يفترضون وجود جيل شعري في كل عقد من الزمان، ولكنهم انطلاقاً من عدّهم رواد قصيدة التفعيلة جيلاً أدبياً له من السمات ما يجعله يستحق صفة الريادة، أرادوا أن يميزوا الشعراء الذين جاؤوا بعد الرواد، وهذا قاد فيما بعد إلى تقليد جديد مبتدع، وهو أن كل مجموعة من الشعراء الجدد تظهر في زمن متقارب نسبياً تسعى إلى أن تطلق على نفسها تسمية جديدة تميزها من الشعراء الآخرين.

وهذا ما دعا مالك المطلبي، وهو واحد من شعراء الستينات أيضاً، إلى عدم قبول مصطلح جيل عندما تحدث عن شعر الستينات لأن هذا المصطلح، على ما يرى، يقود الناقد إلى أن يرى: "النص الفني الشعري، خاصة، لا يتخلله زمن بل يؤطره زمن... وهكذا جعلنا الزمن الإطارى معياراً للأدب وليس العكس، حتى بات الجيل يعني عشر سنوات وليس غير" (٩).

لم تخفت الضجة المثارة حول جيل الستينات حتى بشرت الصحافة الأدبية بظهور جيل جديد هو جيل السبعينات أو (جيل مابعد الستينات) وخصصت مجلة الكلمة واحداً من أعدادها لهؤلاء الشعراء، وتصدرت ذلك العدد من المجلة دعوة لكتابة القصيدة اليومية، وقّع عليها ثلاثة شعراء، وتماثل تلك الدعوة (البيان

(الشعري) الذي سبق لعدد من شعراء الستينيات أن قدموه من حيث كونها بياناً جديداً وتخالفه في أنها ترى في القصيدة انتقالاً نوعية في مسار الحركة الشعرية تضع القصيدة بمستوى التعليم السياسي والأسلحة المقاتلة، وأن الشاعر يعيش، حتى في أحلامه، شكلاً جماعياً، لأنه يلغي اعتبارات الحلم الفردي أو المطلق (١٠).

من الواضح، أن تلك الدعوة كانت رداً غير مباشر على (البيان الشعري)، ففي حين اهتم ذلك البيان بالتركيز على الحلم الفردي للشاعر وأنه ضد النقل الفوتوغرافي للواقع، دعا ممثلو القصيدة اليومية إلى التعبير عن الحلم الجماعي، وأن تكون قصيدتهم وسيلة للدفاع عن الهمم الاجتماعية، لقد كان المنحى السياسي في تلك الدعوة طاعياً على المنحى الأدبي، على عكس البيان الشعري الذي كان تعبيراً عن رؤية أدبية خالصة.

ورأى يوسف نمر ذياب (١١) أن شعراء السبعينات ليسوا في تاريخ الشعر الماكث من شيء، وهو يتذكرهم أصدقاء ومعارف لا شعراء، وليس لهم خصوصية، ومنهم من افتقد الإخلاص للكلمة، ومنهم من ينصبّ ماحكمه الرفع، بل قد يرد في جملةهم المبتدأ ولا خبر، والشرط ولا جواب.

إذا كان النقد يسعى إلى أن يكون علماً أو شبيهاً بالعلم، فإن إشارات يوسف نمر ذياب أقرب إلى روح الانفعال منها إلى روح العلم فهو يقرر أحكاماً كثيرة عن شعراء السبعينات، مجتمعين، من غير أن يستثني منهم أحداً، ومن غير أن يقدم لنا حيثيات الحكم، وإن أشار إلى أن تلك حيثيات: "على هذا الذي نقرأ لمن سموا شعراء السبعينات أو شعراء الشباب ماثلة".

ولم يورد لنا ذلك الناقد جملة واحدة لأي من الشعراء الذين تحدث عنهم، تحتوي مبتدأ ولا خبر، كما لم يورد جملة فيها شرط بلا جواب.

ولعل مثل هذه الأحكام المطلقة غير المسببة، من جملة مايجعل الأدباء، والشعراء منهم على نحو خاص، لا يركنون كثيراً إلى قسم من الأحكام النقدية، ولهم الحق في ذلك.

وعلى العكس من حماسة يوسف نمر ذياب وانفعاله الواضح سعى فاضل ثامر إلى أن يكون عقلانياً، حتى وهو يتوصل إلى حكم مماثل لحكم يوسف نمر ذياب، ففي مقالة له، شرح التباينات في الظروف والمواقف بين أبناء ثلاثة أجيال شعرية، فجبل الخمسينيات يمتاز بأن له: "علاقة تفاعل وتواصل إيجابية مع الواقع والآخرين... وإن للأديب وظيفة أخلاقية واجتماعية كبيرة إضافة إلى وظيفته

الجمالية" (١٣).

أما الجيل الستيني، على ما رأى فاضل ثامر: "فقد اهتزت شبكة القيم والقناعات أمامه ووجد نفسه وحيداً ومعزولاً ومحبطاً لذا فقد الإيمان لبعض الوقت بالآخرين وبالواقع الخارجي، ولم يعد همّه تحقيق تواصل وتوافق مع الآخرين والمجتمع كما كان يفعل الجيل السابق، كما لم يعد يحفل بالقيمة الاجتماعية والأخلاقية للأدب".

وعندما يأتي ذلك الناقد في حديثه إلى جيل السبعينات يقرر أنه على الرغم من: "حماسة أدباء العقد السبعيني (!!) لم نشعر بأن مبررات قيام جيل أدبي جديد (سبعيني) له تجربته الفنية والإبداعية متوفرة تماماً".

ويأخذ خزعل الماجدي (١٤) دور مؤرخ الأدب وهو يتحدث عن شعر السبعينات، وهو واحد من أبناء ذلك الجيل، ليقرر أن مصطلح: "جيل السبعينات مصطلح فني لاعقدي المقصود منه أولئك الشعراء الذين ظهروا مع مطلع السبعينات قاصدين تأسيس رؤية فنية جديدة ومغايرة لجيل الستينات الذي سبقهم وقد تحقق ذلك على أيدي شعراء الموجة الأولى بشكل خاص" (١٥).

من الواضح أن المقتبسات السابقة المأخوذة من مقالتي: فاضل ثامر وخزعل الماجدي، لاتحدث لنا عن خصائص شعر أي من الأجيال التي نتناقشها، وإنما تتناول خصائص مرحلة تاريخية من مراحل تاريخ الأدب الحديث، كما هو شأن حديث فاضل ثامر عن علاقة شعر تلك الأجيال بالواقع والمجتمع، والتواصل والتوافق مع الآخرين، أو عدم التواصل وعدم التوافق، كما تمتاز أحكامه بافتقارها إلى الأدلة والإثباتات، كحكمة ثامر على عدم وجود مسوعات قيام جيل أدبي سبعيني جديد، وتقرير الماجدي وجود رؤية فنية مغايرة تحققت على أيدي قسم من شعراء السبعينات.

فنحن هنا أمام حكمين متناقضين تماماً، كلاهما يفتقر إلى الأدلة والبراهين، فأيهما نعلم عليه ليكون دليلنا إلى الحقيقة، نكرر القول إن مثل هذه الأحكام غير المعللة تمثل واحدة من السمات السلبية التي تسجل ضد النقد الأدبي في قسم من أمثلته، ولا يمكن أن تحدث نهضة نقدية مادام النقاد يواصلون إطلاق الأحكام جزافاً من غير أن يبينوا أسبابها.

وفي حين تباينت آراء النقاد وهم يتناولون قضية الأجيال، بين منافع عنها ومتصد لها، مقتصرين في إطلاق صفة (جيل) على قسم من شعراء الخمسينات

والستينات والسبعينات تفرد عبد الجبار البصري (١٦) في إطلاق صفة جيل على شعراء أربعينات هذا القرن، الذين سبق لحاتم الصكر أن ضرب بهم المثل في عدم توافر الرؤية المشتركة لديهم، إذ رأى البصري أن أربعينات هذا القرن شهدت جيلاً أدبياً له خصائص مشتركة، ومن شعراء هذا الجيل: أكرم الوتري ونعمان ماهر الكنعاني وأنور خليل وحافظ جميل وإبراهيم الوائلي ومحمد صالح بحر العلوم وعبد القادر رشيد الناصري وغيرهم، وقرر البصري بأن لأولئك الشعراء رؤية تميزهم ممن سبقهم ومن تلاهم (١٧).

ولا نريد لهذه المسألة أن تبقى في هذا السياق من المحاجة، فناقذ يرى عدم وجود رؤية مشتركة لدى هؤلاء الشعراء وآخر يقرر وجود مثل هذه الرؤية والحكم الفصيل في ذلك هو الدراسة النصية التي تكشف عن وجود هذه الرؤية أو عدم وجودها، ونحن نرى أن هذه الأحكام التي لاتعتمد على الحثيات أحكام غير مقبولة ينبغي على النقد الأدبي أن يتخلى عنها.

أما علي الحلبي (١٨) فيخالف النقاد جميعاً في نظره إلى قضية الأجيال الأدبية فيتوصل إلى ما يشبه التعريف: "الجيل يمثل حركة نوعية جمعية للأفراد ضمن زمن ما، وتأسيساً جديداً، ومخاصاً متجبراً لمجموعة من المفكرين أو الفنانين أو الأدباء أو الفلاسفة أو السياسيين تجمعهم رابطة ذهنية مشتركة بحدودها النسبية" (١٩).

ومن أجل إيجاد شواهد وإثباتات لهذا التعريف أشار إلى المدرسة السريالية الفرنسية أو ما يسمى جيل بريتون وذكر أسماء مجابلي بريتون وتحدث عن خصائص ذلك الجيل، ثم استعرض أسماء أخرى: جيل أودن في الأدب الإنجليزي الذي كان يقف بإزاء مدرسة اليوت، ويشير عربياً، إلى جيل مدرسة أبولو متوصلاً في تلك الدراسة إلى أن صفة جيل تنطبق على الخمسينات دون سواها من العقود اللاحقة على نحو خاص، بعد أن شرح ظروف العراق السياسية بعد الحرب العالمية الثانية وقبلها أكد وجود جيل ليس على المستوى الشعري حسب وإنما في الموسيقى والغناء والفن التشكيلي والأدب والسياسة والفكر وقرر في آخر تلك الدراسة: ان العقود التي تلت تلك الحقبة مازال بعيدة عن الالتصاق بمصطلح الجيل إلا إذا توافرت لها الإمكانيات التأسيسية.

وعلى الرغم من الاستقصاء الشامل للظروف العامة في العراق واستقصاء أسماء الأدباء والفنانين والمفكرين، والتعريف الوافي لمصطلح (جيل) الذي حدده علي الحلبي، تظل القضية الإثباتية الأساسية غائبة عن تلك الدراسة الممتعة،

ونعني بها قضية دراسة شعر أولئك الشعراء، التي يمكن أن تكون هي الشاهد الأول على ما يميز شعراء جيل مامن غيرهم.

إن التنظير لقضية الأجيال الشعرية بدأ تاريخياً بظهور شعراء الستينات الذين أرادوا إعلان تميزهم من رواد قصيدة النغيلة، ثم تحول ذلك إلى قضية يتابعها شعراء لاحقون لشعراء الستينات، حتى انتقلت في قسم من الكتابات النقدية إلى تنظير لأجيال أخرى سبقت جيل الستينات.

ونرى أن تلك القضية ماكان لها أن تولى تلك الأهمية التي أوليت لها لأنها لم تستخدم في مجال نظرية الأدب للكشف عن سمات فنية عند شعراء محددين، وإنما ظلت تدور في مساحة من مساحات تاريخ الأدب، وإن زعم نقاد وأدباء أنهم يدورون في مجال آخر غير مجال ذلك التاريخ.

ولأن تلك القضية ارتبطت بتاريخ معاصر قريب، فقد حملت معها أسوأ ما يمكن أن ينتجه بحث تاريخي قريب من زمن الأحداث المبحوثة، ونعني به فقدان الموضوعية والتعامل مع الحدث بانفعال وبقلة روية.

وكان يمكن للنقد أن يفيد من وجود ظاهرة الأجيال الشعرية على نحو آخر، فيقوم بدراسة قصائد الشعراء عند كل جيل، دراسة فنية يستخلص منها السمات المشتركة، ولربما قام نقاد آخرون بدراسات مقارنة لقصائد أجيال متباعدة، ولو أفاد النقد من تلك الظاهرة على النحو الذي أشرنا إليه لكان قد وفّر للباحثين دراسات لا غنى عنها، تجنبنا المزالق التي أنجرّ إليها النقاد ومنها: فقدان الموضوعية واطلاق الأحكام بلا أدلة ولا براهين.

"٢" الحادثة

كان يؤمل لقضية الأجيال الشعرية أن تثير، على المستوى النظري، عدداً من الأفكار المتعلقة بتطور المفاهيم النقدية بين جيل وآخر، ومن هذه المفاهيم مفهوم الحادثة، لأن الأجيال الشعرية، على افتراض تباین الواحد منها عن الآخر في التفاصيل تشترك مع غيرها في أنها تتضوي تحت لواء حركة التجديد التي ظهرت في العراق على يد السياب ونازك الملائكة على نحو خاص.

ولكنّ أياً من الجيلين اللذين ظهرا لم يعرض في بدايات ظهوره مثل هذا المفهوم، صحيح أن البيان الشعري حاول تلمس طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء تقوم على أساس النظر إلى ذات الشاعر عبر الاستبطان الحلمي وعلى أساس

عدم تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً، ولكننا لم نجد أية ملامح محددة للحادثة، باستثناء ذينك الملمحين المستخلصين من البيان الشعري.

بيد أن الحادثة، أثّرت بعد ذلك، على نحو آخر، ربما بسبب إحساس النقاد والشعراء معاً بالأزمات النظرية التي أثارته قضية التجديد الشعري نفسها، أو بسبب أن مفهوم الحادثة أخذ قدراً من الاهتمام في نظريات الأدب الموجودة في العالم، التي وصلت إلينا مترجمة من خلال عدد من الدراسات.

بدءاً، قبل أن نعرض لمفهوم الحادثة كما جاء في الكتابات التنظيرية المنشورة في صحافة العراق، لا بد من تعرّف هذا المفهوم على ما جاء في نظرية الأدب في نسخها الغربية، لأن العالم المعاصر، بفضل وسائل الاتصال الحديثة، أصبح قرية صغيرة، لا بد من أن تؤثر الأفكار الموجودة في هذا الجانب في الأفكار الموجودة في ذلك الجانب، أو أنها تتلاقح وتتأقّف.

أشار محرر كتاب: (الحادثة) إلى أن مفهوم (Moderaism) يتطور بتطور الزمن، فما كان حديثاً في السنة الماضية لا يكون حديثاً في هذه السنة، وأن الحادثة هي حالة (طازجة) من حالات الفكر الإنساني، وعلى الرغم من أنها قد استعملت من حين إلى آخر مرادفاً للرومانسية، فإن مبادئها الأساسية يمكن تلخيصها بالاقتحام والنفور من كل ما هو متواصل، ولذلك ترمي الحادثة إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية حديثة (٢٠)، وينتهيان إلى أن سبب عدّ الحادثة سمة بارزة من سمات الفنّ المعاصر في كونها خير ما يمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم حياتنا المعاصرة التي جاءت بعد الحرب العالمية الأولى، وأن الحادثة بعدد أدب التكنولوجيا، إنها الفن المتأني من عدم الاعتراف بالأمور التقليدية ومن تحطيم تكامل الشخصية الفردية، الحادثة، إذن، فن التحديث، فن الابتعاد الصارم عن المجتمع. (٢١)

وفي استقراء هنري لوفيغر مفهوم الحادثة في الفكر الغربي يتوصل إلى أن من المتفق عليه اليوم، أن (الموضة) و (الحديث) يختلطان على نحو لا يقبل الفصل تقريباً، وأنهما يتضمنان ما هو دائم وما هو مؤقت، ولذا يهاجم مفهوم (الحادثة) الذي يقوم على نوع من الإثارة والتضخيم الذاتيين، وينتج عن هذا إرهاب فكري وثقافي هو جزء من إرهاب أكثر شمولاً وعمومية. (٢٢)

نفهم من ذلك أن الحادثة مفهوم اصطلاحي لا يعني بالزمن، فهو لا يعني المعاصرة وأنه أطلق في الفكر الغربي على الحركات التحديثية التي أرادت مباينة

ما هو سائد من مفاهيم تقليدية طبعت الفكر الغربي منذ عصر اليونان حتى العصر الحاضر، وإن هذا المفهوم شهد عصره الذهبي بعد التحولات الكبيرة التي شهدتها العالم المعاصر نتيجة للحرب العالمية الأولى، أي بعد انهيار القيم والأفكار التي كانت سائدة آنذاك.

كما نفهم أن الحادثة أخذت تُعنى بالجديد الذي يغيّر القديم ولأن الجديد لا يمكن أن يكون ثابتاً إذ سيكف عند ذلك أن يكون جديداً، فقد اهتمت الحادثة بالتجدد الدائم، أي أنها تبحث عن المغايرة والتباين عما هو سائد.

وقد أثّرت قضية الحادثة، في المقالات والدراسات النقدية المنشورة في الصحافة العراقية على نحو واسع خلال النصف الثاني من الثمانينات (العقد التاسع من هذا القرن) وتضمنت تلك المقالات والدراسات أسئلة تتعلق بهذا المفهوم، كما تضمنت مشاريع إجابات، وصرنا نقرأ ملاحظات عن الحادثة العربية والحادثة الغربية، كما صرنا نستمع إلى وجهات نظر متباينة إزاء هذا المفهوم.

ومن تلك الأسئلة: هل ترتبط الحادثة بزمن معين؟ أي هل تعني المعاصرة أو أنها تعني التقويم النقدي للنصوص الشعرية؟ وهل يستمد هذا المفهوم دلالاته مما طرح في الغرب أم ينبغي أن تكون له دلالاته الخاصة المستمدة من واقعنا العربي؟ وكيف ننظر، على وفق هذا المفهوم، إلى محاولات الزهاوي والرصافي الدخول إلى العالم المعاصر وتقنياته الجديدة شعرياً؟ إلى غير ذلك من أسئلة وجهها الكتاب إلى أنفسهم وحاولوا الإجابة عنها.

وقد عرض النقاد لمفهوم الحادثة من زاويتين، فمنهم من نظر إليها مفهوماً مستقلاً، فهي تتعلق بالتجديد الشعري وحده من غير أن تتعداه إلى مسارات فكرية وحياتية أخرى، ومنهم من نظر إليها على نحو شمولي، وأراد أن يتم تناول هذا المفهوم في إطار شمولي يُعنى بجوانب الحياة المعاصرة كلها: الفكر والاقتصاد والسياسة والفلسفة والعلوم والتقنيات الجديدة وما إلى ذلك من جوانب مختلفة.

فقد ميّز مالك المطلبي بين الحادثة والتحديث، لأن الحادثة فيما يرى ذلك الناقد، ذاتية، وهي قديمة قدم أول نص شعري ومستمرة لا تتضب في حين أن التحديث لا يتكون إلا بشروط موضوعية، الحادثة شعر والتحديث علم، وعلى هذا يعترض المطلبي على من اشترط على الحادثة الشعرية أن تكون في إطار التحديث الشامل، بأن هذا الشرط غير علمي، ورأى المطلبي أن أهم ما يميّز الشعر أنه لا زمني، إذ إن كثيراً من نصوص الماضي تتفوق على نصوص المستقبل، وقد يحصل العكس، وهذا كله يؤكد لا زمنية الشعر، وعلى هذا يكون

النموذج الشعري حدثياً إذا عبّر عن تماسك نظامه الداخلي، وعلى هذا أيضاً نعثر على عدد من الحداثات الشعرية التي تبدو متغيرة في الصفات لكن جوهرها واحد وهذا الجوهر هو: خلق أبنية متفوقة، تخترق الحاجز الذي تحاول العادة الشعرية أن تبنيه. (٢٣)

إن المطلبي ينظر إلى الحادثة بوصفها مفهوماً مستقلاً ولذا يراها ذاتية تتبع من جوهر واحد هو البناء المتماثل الذي يخترق التقاليد، فهو لا يقصر الحادثة على الزمن الحاضر وإنما يمكن أن تمثل نصوص قديمة هذا المفهوم، وهو، إذن، لا يشترط المعاصرة الزمنية، لأن الحادثة لديه قديمة قدم أي نص اخترق الأعراف الشعرية القائمة في الماضي وفي الحاضر وفي المستقبل أيضاً.

وفي تفرقه بين التحديث والحادثة يضع المطلبي أمامنا حلاً لمشكلة من المشاكل المعاصرة في أدبنا الحديث وهو كيف نفرّق بين نصّ شعري يحشر فيه مؤلفه أسماء الآلات الحديثة والتقنيات المعاصرة والأسماء الدالة على زمنها، ونص آخر نتبين جدته من غير إعلان عن زمن هذا النصّ وعصره، أي أنه يقترح لنا سبيلاً لدراسة الحادثة الشعرية بمعزل عن العوامل الموضوعية والظروف الخارجية المحيطة بالنصوص، والناقد هنا متسق مع أساسه المنهجي الذي يسير على هديه: الاتجاه إلى داخل النصّ والابتعاد عن سياقاته الخارجية.

وعلى هذا الأساس حكم على الزهاوي بأنه كان: "واقعاً بين الحادثة والتحديث... لقد كان وعي الزهاوي حاداً... غير أن خطؤه يكمن في عدم إحالة التحديث إلى الحادثة... وهكذا يطفئ كثير من الشعراء نار الشعر بارتكاب خطأ رئيس: وهو عدم الانتماء للشعر، والانتماء إلى الموضوع حسب".

إذا كان مالك المطلبي قد نظر إلى الحادثة بوصفها ذاتية بعيدة عن محدداتها الخارجية، يبدو علي جعفر العلاق (٢٤) على النقيض من هذه الرؤية، فهو يعتقد أن الحادثة موقف لا يمكن تجزئته فهي رؤية شاملة للحياة، وأن الحادثة العربية، على نحو عام، لم تكن، كما أنها لم تصبح، بعد، جزءاً من تيار شامل للحداثّة، ولذا يقرر أن القصيدة العربية بسبب هذه النظرة الأحادية تفقد الجذر الأرضي العميق، وظلت نتيجة لتخلف بعض مستويات الحياة قاصرة عن أداء دورها وزيادة فاعليتها. (٢٥)

ونرى أن تطور جانب معين من جوانب الحياة: التقدم التقني مثلاً قد يصدق عليه حكم العلاق بأننا ينبغي أن ننظر إليه في إطاره الشمولي، غير أننا في حكمنا على الشعر الذي هو نتاج إبداع فردي، قد يجانبنا الصواب، إن ربطنا حدثه

بتطور جوانب الحياة المختلفة، لأن القفزات التي عرفناها في تاريخ الشعر العربي لم ترتبط بتلك الرؤية الشمولية لجوانب الحياة المختلفة كما يراها العلق، وأقرب قفزة شعرية في تاريخ الشعر العربي الحديث هي ثورة رواد قصيدة التفعيلة على الموروث الشعري التي لم تكن جزءاً من عملية حادثة شاملة شهدها المجتمع في العراق والوطن العربي، على العكس من ذلك فإن تلك الثورة قد تراكمت مع حقبة نكوص في الحياة: استمرار التبعية السياسية للاستعمار واغتصاب فلسطين.

لم يكتف النقاد والشعراء الذين ناقشوا قضية الحادثة بالنظر إليها من الزاويتين المشار إليهما: نعني النظر إلى الحادثة مفهوماً مستقلاً عن كل ما عداها، والنظر إليها في إطارها الشمولي الذي لا يقبل تجزئتها عن جوانب الحياة الأخرى، وإنما ناقشوها من جوانب أخرى، ومن تلك الجوانب: هل ينبغي تقييد مفهوم الحادثة أو الاعتراف بتجده المستمر؟ وبمعنى آخر: هل يقف مفهوم الحادثة على نمط شعري جديد أو أنه مفهوم منفتح يتجاوز التحديد والتأطير؟

فرق فاضل ثامر بين أنموذجين للحادثة: الأنموذج الذي أشاعه رواد قصيدة التفعيلة في العراق وأنموذج مجلة شعر اللبنانية الصادرة عام ١٩٥٧ ورأى أن قضية الحادثة تعرضت إلى الهجوم من جهتين متباينتين في الأهداف، الأولى: "من مواقع بعض السلفيين التقليديين الذين يحاولون تجميد حركة التجديد الشعري... والثانية من بعض أنصار الحادثة المتطرفين الذين يحاولون وضع حدود مفتوحة للحادثة بحيث تتحول الحادثة إلى قرين للمغايرة والتمرد والانفلات" (٢٦).

وقد حاول هذا الناقد تقييد مزاعم النقاد الذين يرون أن حركة الحادثة الشعرية العربية قد دشنتها مجلة شعر اللبنانية، مدافعاً عن حركة التجديد التي بدأ بها رواد قصيدة التفعيلة، لأن حركة الرواد، فيما يرى فاضل ثامر، كانت منعطفاً ثورياً حاسماً وجسوراً في مسيرة الشعر العربي، وكانت محاولات الرواد العراقيين ذات طبيعة شمولية شملت البناء الموسيقي والإيقاعي للقصيدة العربية، كما شملت المستويات المعنوية والفنية الأخرى كافة، معترضاً على حادثة مجلة شعر اللبنانية التي تختزل المشروع الحداثي الشعري إلى همّ شكلاني معزول عن المستويات الوظيفية والدلالية، وهذا يؤدي، فيما يرى الناقد، إلى موقف رؤيوي وفلسفي سلبي يرفض التفاعل مع الواقع الاجتماعي والإنساني وإن مثل هذا الموقف مستعار كلياً من تجربة بعض اتجاهات حركة الحادثة الأوروبية.

يلاحظ أن موقف فاضل ثامر، هنا، يحدد الحادثة ليس بإطارها الزمني، ولكنه يوطرها في تجربة حداثية محددة هي تجربة رواد قصيدة التفعيلة، وعلى هذا

يعترض على دعوات الحداثة التي تقع خارج ذلك الإطار، وهو بذلك يقف بحركة التطور والتجدد عند حدٍّ معيّن لا يسمح بتجاوزه، فكأنه يصنع نفسه مع من وصفهم بأنهم تقليديون وسلفيون يحاولون تجميد حركة التجديد الشعري، وهو في ذلك ينطلق من روح منهجه السياقي الذي اختاره في بداءاته النقدية، لأنه ربط فكرة الحداثة بفكرة التفاعل مع الواقع الاجتماعي والإنساني.

ولا يبتعد خيري منصور كثيراً عن موقف فاضل ثامر إذ يرى أن: "الحداثة لا تتأسس على فراغ... وإنما ليست انبثاقاً جمالياً خالصاً... لقد اطفأت شموع قصيدة النثر هذا الشكل الشعري الذي كان الأكثر حماسة في التبشير بالحداثة". (٢٧)

إن خيري منصور، هنا، لا يتبنى حداثة مجلة الشعر التي كانت الدعوة إلى قصيدة النثر من بعض مهماتها، وموقفه ذلك يوضحه نص آخر يرى فيه أن ما لايسوّغ تاريخياً هو التسليم بأن: "الحداثة الراهنة كما يقدمها النموذج العربي المكرس والمتبني من قبل مجلات الحداثة ودعاتها هي حداثة عربية بالمعنى الدقيق" (٢٨).

وإذا ما التزمنا بفهم الحداثة على أنها التجدد الدائم المستمر ومحاولة ارتياد آفاق جديدة، فلن يمكننا أن نرى في مواقف النقاد الذين يقصرون الحداثة على مجموعة من الشعراء أو جيل أدبي محدد، موقفاً منسجماً مع المنطق النقدي السليم، لأن ذلك قد يقود إلى (قاعدية) جديدة و (ثبات) لمعنى الحداثة عند حدود ضيقة، وهذا ما لا ترضيه الحداثة لنفسها.

على عكس فاضل ثامر وخيري منصور اللذين استنتجنا من نصوصهما أنهما يقفان بالحداثة عند نمط شعري محدد هو النمط الذي أشاعه رواد قصيدة التفعيلة في العراق، يقف علي جعفر العلاق موقفاً آخر، فهو يقرر أن الإنجاز الرئيس لرواد قصيدة التفعيلة كان، في الغالب إنجازاً عروضياً في بدايته، ولم ينعكس ذلك على مستوى المضمون والموقف الشعري إلا لاحقاً، أما مجلة شعر اللبنانية فكان لها دور بارز في تأكيد حداثة القصيدة مفهوماً وممارسة والانتقال بحركة الحداثة إلى أفق جديدة مختلف. (٢٩)

إنه هنا يرحح كفة دور مجلة شعر التحديثي دون أن يغض من قيمة ما أنجزه رواد قصيدة التفعيلة، ولكنه حين يتحدث عن واقع الشعر العربي اليوم يرى: "إن حداثة القصيدة العربية تكاد تكون حداثة مغشوشة.... وإن الكثير مما يكتب اليوم محسوباً على حداثة الشعر يكاد يكون مبعث ضجر واحساس بالخيبة... هذا الكثير المحسوب على الحداثة يمكن أن يندرج تحت وهم الحداثة لا الحداثة نفسها".

بيد أن العلق يكتفي بإطلاق الأحكام من غير أن يحدد لنا تحديداً دقيقاً هذا الكثير الذي يندرج تحت وهم الحادثة، وسبب هذه الأحكام غير المسببة يعود، فيما نرى، إلى أن الناقد يخلط في تناوله هذا بين حقلين من حقول الدراسة الأدبية: نظرية الأدب والنقد الأدبي، فإذا كان النقد الأدبي معنياً في أحد جوانبه بالتقييم، تعنى بنظرية الأدب بمبادئ الأدب وأصنافه ومعايره، والعلق في تناوله موضوع الحادثة كان منظرًا، أما في إطلاقه الحكم على نصوص غير معينة فكان ناقداً معيارياً.

يتضح لدينا فيما سبق، أن المقالات النقدية التي ناقشت موضوع الحادثة اتسمت بأنها عالجت ذلك الموضوع من زاويتين متباينتين: زاوية كون الحادثة مفهوماً ذاتياً يتعلق بالنص الشعري، وزاوية كونها مفهوماً لا يمكن تناوله إلا في إطار عام وشامل، وأن عدداً من تلك المقالات اعترضت على أمثلة معينة من الحادثة بزعم أن هذه الأمثلة تستمد معطياتها من مفهوم الحادثة الغربية، ولكنها في الوقت نفسه لم تتمكن من تقديم مفهوم عربي خاص بالحادثة، على وفق ما تطمح إلى ذلك.

"٣" قصيدة النثر

في مناقشات النقاد قضية الحادثة، لاحظنا تمييز قسم من المقالات بين أنموذجين للحادثة: أنموذج قصيدة التفعيلة كما استقرت عند الرواد ومن شايهم من بعدهم، وأنموذج مجلة شعر اللبنانية، ولاحظنا تباين قسم من النقاد في النظر إلى دينك الأنموذجين، فمنهم من يميل إلى الحادثة كما عبّر عنها الأنموذج الأول، ومنهم من يتوسع من تطوير المفهوم لجعله يتضمن الأنموذج الثاني الذي كان من أبرز سماته تشجيع قصيدة النثر.

وقصيدة النثر مصطلح ظهر أول ما ظهر فيما يبدو في مقالة لأدونيس نشرها عام ١٩٦٠ في مجلة شعر اللبنانية، على ما يشير إلى ذلك سامي مهدي (٣٠)، وهذا المصطلح مستقى من كتاب صدر بالفرنسية لمؤلفته الكاتبة الفرنسية سوزان برنار عنوانه (قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا) وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩، واعترف أدونيس نفسه باعتماده في إطلاق هذا المصطلح على كتاب سوزان برنار. (٣١)

تقوم قصيدة النثر كما قررت ذلك سوزان برنار على اتحاد المتناقضات، ليس

في شكلها، حسب، بل في جوهرها أيضاً: نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية مدمرة وفن منظم، وأنها تهرب من التراكيب البلاغية والسمات المنطقية المفخمة والأسلوب المتواتر، فضلاً عن اعتمادها الدعابة، ولا سيما ذلك النوع المسمى الدعابة السوداء، ومن صفاتها الرئيسية: الوحدة والتركيز. (٣٢)

وعلى هذا، تتضمن قصيدة النثر حدين متباينين: قوة فوضوية مدمرة تميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وقوة منظمة تميل إلى بناء وحدة شاعرية، ومن سمات تلك الفوضوية أنها لا تخضع لعادات الفكر المنطقي ولا تخضع لعادات اللغة. (٣٣)

وقرر سامي مهدي أن التنظير لقصيدة النثر في اللغة العربية لم يخرج عن إطار ما كتبه ادونيس عام ١٩٦٠ في مقالة عنوانها (في قصيدة النثر) نشرتها له مجلة شعر، وما كتبه أنسي الحاج في مقدمة مجموعته الشعرية (لن) الصادرة في عام ١٩٦٠ أيضاً، وأن تينك المقاليتين: "قد اعتمدتا في أهم ما جاءتا به حول قصيدة النثر، إن لم يكن جميعه، على كتاب: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا لسوزان برنار". (٣٤)

ولا يعنينا الخوض في تفاصيل هذا الأمر الذي قرره سامي مهدي، لأن ذلك ليس من أهداف هذا الكتاب، غير أنه يعنينا أن نشير إلى أن تعرف قصيدة النثر في العراق، بدأ جدياً، إبان الحقبة التي نشط فيها شعراء الستينات، ربما تأثراً بالمحاولات المماثلة التي أشاعتها مجلة (شعر) اللبنانية، ومن شعراء الستينات الذين كتبوا هذا النمط الأدبي: سركون بولص، وحמיד المطبوعي، ومؤيد الراوي، وصلاح فايق، وكان لمجلة (الكلمة) التي صدرت في العراق عام ١٩٦٨ دور في التبشير بقصيدة النثر، لأن صاحبها ومدير تحريرها: (حميد المطبوعي) كان يكتب في هذا النمط.

ووصف سامي مهدي تلك المحاولات التي شهدها العراق آنذاك: "بأنها محاولات محدودة... وقد تأثرت هذه المحاولات بالأفكار والنماذج التي طرحتها مجلة شعر تأثراً مباشراً، فكانت تابعاً من تابعها" (٣٥).

نتضح في المقالات النقدية المنشورة في الصحافة العراقية رؤيتان متباينتان إلى هذه القضية النقدية، تتلخص الرؤية الأولى في تحبيذ قصيدة النثر والنظر إليها على أنها نمط شعري وإن خلت من الوزن الذي هو عنصر خارجي عن القصيدة، وتتخلص الرؤية الثانية في عدم تحبيذ هذا النمط وتوجيه ملاحظات نقدية إليه.

وبعد حاتم الصكر واحداً ممن ينتمون إلى الرؤية الأولى المحبذة لقصيدة النثر، وفي الوقت الذي يرى أن واحداً من أخطاء كتاب قصيدة النثر: "أنهم لا يترددون في نعتها بأنها قصيدة المستقبل مما يوحي بأنها تنفي الأشكال الشعرية السائدة" (٣٦) لا يتردد هو نفسه في إطلاق هذا النعت عليها إذ يقرر أن قصيدة النثر: "وعاء يصب فيه الشاعر أفكاره... وهو إذ يختار هذا الشكل فليعلم أنه اختار شكلاً مستقبلياً، بمعنى أنه قد لا يكون مفهوماً من معاصريه بالدرجة التي كان عليها السياب، لكنه سيكون مفهوماً وربما مقبولاً في المستقبل حين يتم نضج المتلقي".

ونلاحظ أن الصكر لا يناقش قصيدة النثر في ذاتها مفهوماً ورؤية تنظيرية، بل يربط فهمها وتقبلها بنضج المتلقي في المستقبل، في حين أن المعروف: أن قصيدة النثر كما نعرف ذلك من أمثلتها المقبولة عربياً، قصيدة تضجّ بالمباشرة وأنها تقترب من اللغة المحكية فهي مفهومة واضحة وإن صدمت ذوق المتلقي أحياناً.

بيد أنه لا ينسى في مناسبة أخرى أن يؤكد: "أن أبرز شروط قصيدة النثر هي الإيجاز والنهوج والمجانية وصولاً إلى إنتاج نوع مستقل لا هو بالنثر ولا هو بالشعر". ولم نجد في ملاحظات حاتم الصكر عن قصيدة النثر ما يضيف شيئاً جديداً في توضيح هذا المفهوم أو يغني نظرية الأدب في هذا الجانب وإنما اتسم تناوله هذه القضية بالسرعة، وهي السمة التي تفرضها الصحافة إجمالاً على الكتابات النقدية.

وحاول محمد مبارك (٣٧) أن يجد جذوراً لإيقاع قصيدة النثر في التراث العربي وليقرر بعدها: "ليس لأحد أن ينكر على المبدع البنية الإيقاعية التي يراها لآثاره الشعرية... من هنا أجرؤ على دعوة المعنيين بعروض فن القول الشعري إلى دراسة قصيدة النثر للوقوف على إيقاعاتها المتنوعة التي ربما أغنت اللغة بما لم تغنها الإيقاعات الرسمية حتى اليوم" (٣٨).

ونرى أن إيجاد جذور تراثية لقصيدة النثر ليس بالأمر العسير إذا نظرنا إلى قصيدة النثر على أنها تمثل مغايرة إيقاعية حسب، وهذا ما نحسب أن الناقد قد توهمه، لأن خلو تلك القصيدة من الأوزان التقليدية ليس سمتها الوحيدة في مجالها الاصطلاحي المحدد لها، سواء في الأدب الفرنسي أو على ما جاء على يد منظريها في لبنان، وإنما لقصيدة النثر سمات أخرى تكمل شرط خلوها من الوزن التقليدي، وهذا ما لم ينتبه إليه الناقد الذي دعا إلى الوقوف على إيقاعاتها المتنوعة،

ولم نر ضرورة لاطلاق صفة (الرسمية) على الإيقاعات العربية التقليدية، لأن تلك الإيقاعات لم ترتبط بما هو رسمي.

حاول علي العلاق أن يدافع عن قصيدة النثر أيضاً مؤكداً أن الوزن ليس شرطاً للشعر إذ الشعر ليس صياغة وزنية للتجربة بل رؤية للحياة والكون تختزل تجربة الشاعر الكيانية، ثم حاول أن يتحدث عن الإيقاع الذي هو بديل للوزن وهو إيقاع يتولد عن أرضية ومناخ جديدين ما عاد فيهما الوزن محكاً لشعرية القصيدة بل لتحديد النظم، ثم تحدث عن شعراء قصيدة النثر على نحو عام وقرر أن أدونيس شاعر من نمط خاص ذو تجربة بالغة الحيوية والتعقيد أما محمد الماغوط فقد كان أكثر شعراء قصيدة النثر جاذبية وصفاء ونبرة عميقة ومناخاً شعرياً مترابطاً. (٣٩)

بيد أنه في دفاعه عن هذا النمط الأدبي كان يقدم تنظيرات عامة وآراء تحتاج إلى أدلة وإثباتات، وإذا كنا نتفق معه في أن الوزن لا يؤلف شرط الشعر الوحيد لأن المنظومات العلمية وأفضل ما يمثلها الفية ابن مالك ليست شعراً، فإننا لا نرى في وصفه الشعر بأنه رؤية للحياة وصفاً يميزه من فنون القول، فهذه الرؤية موجودة في النصوص الفلسفية ونصوص شعر التفعيلة أيضاً، فهل تتميز قصيدة النثر وحدها بتلك الرؤية؟

ونحن، لا يمكن لنا أن نركن إلى أية أحكام مطلقة غير معلة كأحكام العلاق السابقة، لأنها غير مبنية على حثيات توضح لنا أسس تلك الأحكام، وقد تجوز تلك الأحكام في مقابلة صحفية يتحدث فيها شاعر أو ناقد، ولكنها ليست مقبولة من ناقد يكتب دراسة نقدية، ولا سيما إذا كان ناقدًا متخصصاً ملماً بأصول البحث العلمي.

ويعلم مالك المطلبي انحيازه إلى قصيدة النثر بوصفها آخر أجنة الشعر حسب قوله ويفرق بين مصطلحين في هذا الصدد: مصطلح قصيدة النثر ومصطلح القصيدة النثرية: "من حيث أننا نتحدث في قصيدة النثر عن آخر أجنة الشعر، في حين نتحدث في القصيدة النثرية من قصيدة هبطت فيها درجة انتقاد الشعر" (٤٠).

ويورد مقارنة بين مفهومي القدامى والمحدثين في النظر إلى هذه القضية، لأن القدامى ينظرون إلى الوزن بوصفه العنصر الأساس للشعر فالقصيدة تبقى: "قصيدة وإن كانت ذات طابع نثري ولهذا أطلق عليها المنهج التقليدي: "الشعر المنظوم"، في حين أن النظر الحديث يفرق بين الشعر والنثر على أساس آخر،

ويتلخص هذا الأساس في أن: "الشعر الكامل هو الذي يعتمد على العناصر الصوتية والدلالية في آن واحد، أما النثر الكامل فهو الذي خلا من العنصرين الصوتي والدلالي، وتساءل سريعاً كيف يخلو النثر الكامل من عنصرَي اللغة وهو لغة، فيكون الجواب أن النثر ليس سوى الأفكار، إن اللغة النثرية هي التي تزول بوصول فكرتها وأحسن مثال لذلك اللغة العلمية".

لقد أشار المطلبي في تلك المقالة أنه اعتمد على مقياس جان كوهين للتفريق بين الشعر والنثر، والحقيقة أن فضل المطلبي يقتصر على تطبيق هذا المقياس، ولم يتجاوزه إلى سواه، فمقالته بنيت على هذا الأساس أي التفريق بين الشعر والنثر وهو من المباحث التي سنناقشها في موضع آخر من هذا الكتاب، ولم يتعرض لقصيدة النثر مفهوماً اصطلاحياً ولم يبين لنا مزايا تلك القصيدة وإنما اكتفى بوصفها أنها آخر أجنة الشعر.

وإذا كانت قصيدة النثر قد وجدت من يدافع عنها من النقاد، والشعراء فإنها لم تسلم ممن يزري بها وينظر إليها على أنها نوع من الأدب يقترب من الشعر ولكنه ليس نوعاً شعرياً، ومن هؤلاء النقاد عبد الجبار داود البصري الذي رأى أن الحديث عن: "شرعية قصيدة النثر حديث سابق لأوانه لأن الأنواع الشعرية والأجناس الأدبية بشكل عام لا تعتبر شرعية بقرار رسمي ولا بنظرية نقدية... وإذا كان الشعر المنثور قد وجد قبل أكثر من ستين عاماً فما زال يسير من سيء إلى أسوأ.

من الواضح هنا أن البصري لا يفرق بين قصيدة النثر والشعر المنثور، فالشعر المنثور مصطلح أشاعه أمين الريحاني وبدأ يكتبه منذ عام ١٩٠٧ وعرفه الريحاني على أنه: "يدعى بالفرنسية verse Libres وبالانجليزية Free verse - أي الشعر الحر الطليق - وهو آخر ما وصل إليه الإرتقاء الشعري عند الإفرنج" (٤٢). في حين أن مصطلح قصيدة النثر الذي أشاعه ممثلو مجلة شعر اللبنانية عام ١٩٦٠ ترجمة للمصطلح الفرنسي poeme en prose .

وإذا كان البصري قد رفض في تلك المقالة أن يمنح صفة الشعرية لقصيدة النثر فقد قبل أن يمنحها تلك الصفة في مقالة لاحقة ولكن بشروط إذ رأى: "إن قصيدة النثر مكسب من مكاسب النثر وأعلى مرحلة من مراحل... وإن المضاف ملك المضاف إليه مثل: قلم الأديب وقصة الحضارة ونخيل العراق الخ، وقياساً على هذا فإن القصيدة في هذه الصيغة ملك للنثر وليس العكس... وفي الختام أؤكد شرعية قصيدة النثر وشعرية قصيدة النثر وحدانية قصيدة النثر بشرط أن تفهم على أنها آخر صيغة من صيحات النثر وليس مرحلة من مراحل تطور

الشعر" (٤٣).

يصرّ البصري، إذن، على أن قصيدة النثر ليست جنساً شعرياً أو جنساً مستقلاً عن النثر، بل أنها جنس نثري، ولا يقدم أية تسويغات لرأيه، ولا يفند مزاعم الآخرين ممن يخالفونه الرأي في ذلك وفي رأيه من الانطباعية ما لا يخفى، لأنه يبتعد عن التعليل وبيان الأسباب مكثفياً بالأحكام التي يقررها.

بيد أن خليل خوري في مهاجمته قصيدة النثر يبدو موقفه أكثر تماسكاً من موقف البصري، إذ يقرر أن قصيدة النثر ليست حديثة الظهور في الأدب العربي وآداب الأمم الأخرى ويورد أمثلة كثيرة، منها ما يعود إلى سنة (١٩٢) ميلادية ويقرر أن أياً من تاريخ الآداب القديمة لم يحفل بقصيدة النثر لأنها كانت نشاطاً ضل الأهمية قياساً إلى الشعر ويرجح أنها انحسرت في مرحلة ما من التاريخ لتكون مكرسة للتساييح الدينية (٤٤).

ثم يهاجم قصيدة النثر بقوله: "إن الكلمات الطنانة والحجج التي تريد أن تمنح قصيدة النثر شرعية وجود ناجمة عن عقدة نقص نابعة من الإحساس، بل من اليقين، بدونيتها إزاء الشعر، وهي كلها في لغة علم النفس ضرب من التعويض، ويكفي أن نشير إلى أن الصفات والخواص التي تسبغ عليها مستعارة كلها من خواص الشعر والقصيدة الشعرية وصفاتها بدءاً باسمها: قصيدة وانتهاء بعبارات مثل: الموسيقى الداخلية واللغة والأخيلة والصور وما شابه".

ويسأل عن تطور الأنواع الأدبية في تاريخ الأدب العربي بقوله: "ألا يجوز أن تكون المراحل التي سبق تجلي الشعر في ذراه الجاهلية قد عرفت قصيدة النثر من بين ما عرفته من أشكال ومحاولات أهملتها لاحقاً نظراً لبلوغ التطور الشكل الأكثر كمالاً في الشعر، وإن سجع الكهان بالذات هو أثر متقدم من آثارها؟ وهذا يكون الشعر لا قصيدة النثر ممثل المراحل المتقدمة من التطور، وأن العودة إلى قصيدة النثر دلالة تخلف، وأن الشعر هو عنوان التجاوز والابتكار لا العكس".

ويحاول في حلقة ثانية من مقالته تقوية حججه في رفض قصيدة النثر بقوله: "ولنفرض على سبيل الجدل أن في قصيدة النثر موسيقاً داخلية، أفليس من باب أولى أن يكون للقصيدة الشعرية موسيقاً داخلية كذلك؟ وإن عامل الوزن يساعد على إبرازها... إذا كان الوزن على الرغم من ذلك كله مما ذكرنا من وظائف حيوية لا يصنع شعراً فمن باب أولى ألا يتمكن اللاوزن في ما يسمى قصيدة النثر من أن يصنع شعراً".

إن موقف خليل خوري المتماسك يبدو لنا في تلك الإحالات على تاريخ الأدب العربي والاستعانة بالنصوص النثرية الرفيعة التي اقتربت من الشعر ومحاولة محاججة المنافحين عن قصيدة النثر بحجج منطقية مبنية على منطقهم هم في الدفاع عن ذلك النمط الأدبي، وتهديم تلك الحجج، غير أنه، أيضاً، شأنه في ذلك شأن البصري لم يلتفت إلى مصطلح قصيدة النثر كما استقرّ عند مبتدعيه أو ناقليه أو مترجميه العرب، وإنما قصر مناقشته على فكرة مؤداها أن قصيدة النثر نصّ خال من الوزن، عازلاً إياها عما أحاط مفهومها الاصطلاحي من رؤى ومفاهيم مقترنة بها.

وكان الأجدر به أن يناقشها ضمن ذلك الإطار المرجعي الأشمل ولا سيما في نطاق ظهورها الفرنسي، وهو الأقدر من غيره على ذلك، بحكم تمكنه من اللغة الفرنسية، ولو فعل ذلك لقدّم لنا رؤية أعم وأشمل يمكن أن تنثر نظرية الأدب العربية في هذا الجانب المحدد.

يتبين لنا، مما سبق، أن النقاد الذين ناقشوا موضوع قصيدة النثر في مقالاتهم المنشورة في الصحافة العراقية، ظلوا في الأغلب الأعم بعيدين عن قضيتين جوهريتين: الأولى التفسير الموضوعي السليم لهذه الظاهرة التي شاعت في الأدب العربي المعاصر، والثانية اكتفاؤهم بتحديد إطار عام تنظيري يناقشون به تلك القضية من غير أن يعنوا بنصوص قصيدة النثر أو ينطلقوا منها في تلك المناقشات.

وينطبق هذا الحكم الذي توصلنا إليه على النقاد في الفئتين المتباينتين: فئة النقاد الذين يدافعون عن قصيدة النثر، وفئة النقاد الذين يزرون بها ويخاصمونها.

وقد نتج عن ذلك كله، أن تلك النصوص النقدية التي أشرنا إليها ظلت تلتزم، في الأعم الأغلب، بتقرير أحكام قاطعة، مع قصيدة النثر أو عليها، من غير أن تسعى إلى توثيق أسباب تلك الأحكام وبيان حثيياتها، وربما نجد من يسوغ ذلك بقوله أن طبيعة النشر في الصحافة اليومية تحدّ من إمكان الإحالة على المراجع والنصوص، ونقول لمن يقدم مثل تلك الذريعة، إن النشر لا يقف حائلاً دون تحليل الأحكام، ولا سيما أننا لاحظنا وجود مقالات نقدية طويلة نسبياً قد تأخذ حيزاً كبيراً من حجم الصفحات الأدبية، كما لاحظنا وجود حلقات متسلسلة من دراسة واحدة في أكثر من صحيفة يومية.

"٤" الشعرية

لعل واحداً من أسباب خلاف النقاد في نظرهم إلى قصيدة النثر متأت من تباين النظر إلى مفهوم (الشعرية) التي تعني من ضمن ما تعنيه الكشف عما يجعل الشعر شعراً، وهي قضية قديمة جديدة في نظرية الأدب، قديمة لأنها تمتد في عمقها التاريخي إلى أرسطو وكتابه: (فن الشعر) أو البويطيقا Poetics الذي كتب في القرن الرابع قبل الميلاد، وجديدة لأنها حظيت من النقاد المعاصرين باهتمام كبير، ولا سيما نقاد الاتجاهات النصية.

وإذا كان واحداً من أهداف أرسطو التمييز بين: "أنواع الأدب المختلفة، ليبين الخصائص المشتركة بينها والمسائل التي يختص بها كل منها من دون الآخر (٤٥)" فإن الشعرية هي الاسم الذي يعبر عن الدراسة النظرية الكاشفة عن خصائص الفن الشعري، وموضوعها، على ما يرى ياكوبسن، يتلخص في الإجابة عن هذا السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ (٤٦)

لقد غدا موضوع الشعرية الموضوع الأثير لدى النقاد المعاصرين، فاهتموا به عارضين رؤاهم في هذا الموضوع، وألفوا الكتب التي تشرحه وتوضحه، وكان ياكوبسن الروسي من السابقين في هذا المجال، وينطلق في رؤيته للشعرية من نظرية الاتصال وعناصرها الستة: المرسل والمرسل إليه والرسالة والسياق والشفرة وقناة الاتصال، إذ يوجه المرسل رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقاً تحيل عليه، كما تقتضي شفرة مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي أيضاً قناة اتصال، ويولد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة، وتعنى الشعرية بالوظيفة الأدبية التي تولدها الرسالة (٤٧).

ويخلص ياكوبسن إلى أن الشعرية هي: "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية" (٤٨).

الشعرية، إذن، على وفق هذا المعنى، هي نظرية دراسة خصائص الأشكال الأدبية وهي بمعنى من المعاني نظرية الأدب نفسها، مما يعيدها تاريخياً إلى أرسطو، ولهذا يقدم لنا تودوروف وهو واحد من دعاة الشعرية الحديثة اعترافاً صريحاً بأن كتب الشعرية ابتداء من عصر النهضة ليست إلا "تعليقات على كتاب

أرسطو في الشعرية" (٤٩)

لقد اهتم ياكوبسن، إذن، بالوظيفة المهيمنة وكان معياره اللساني الذي يتعرّف الوظيفة الشعرية من خلاله إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف (٥٠)، كما قرر تودوروف أن الشعرية علم يسعى إلى "معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل... وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، وهذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن (٥١)".

وبما أن الشعرية تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية، لم يقتصر الاهتمام بها على الشعر وحده، وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى، ومن أبرز الدراسات التي عنيت بالأدب الروائي انطلاقاً من هذا الفهم دراسة باختين لشعرية دستوفسكي (٥٢) التي عني فيها بالوظيفة الفنية لأفكار دستوفسكي وليس بأفكاره نفسها، من خلال كشفه عن تعددية الأصوات عند ذلك الروائي، إذ إن البناء الروائي لديه يقوم على تلك التعددية (٥٣).

أما جان كوهن فإن الشعرية لديه لا تختلف عما لدى سابقيه في كونها علماً يحتاج إلى البرهنة، ولكن يُعنى بصفة خاصة بـ (الانزياح) ويشرح هذا المفهوم عند تفريقه بين النثر والشعر بقوله: "المنهج المتبع في مسألة تمييزية لا يمكن إلا أن يكون منهجاً مقارناً، ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر، ولكون النثر هو اللغة الشائعة، يمكن أن نتحدث عن معيار يعتبر القصيدة انزياحاً عنه (٥٤)".

الانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقضي الشعر أن يكون انحرافاً وانزياحاً عن هذا التقليد الشعري، لذلك تبحث الشعرية عند جان كوهن في تميّز الأساليب، وهو يرى أن من الممكن تشخيص الأسلوب: "بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعلياً، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء، بدون شك قرب القطب الآخر، وليس الانزياح فيها منعماً ولكنه يدنو من الصفر (٥٥)".

يتضح مما تقدم أنّ الشعرية تعنى بدراسة الأدب من حيث خصائصه والكشف عن قوانينه، وهي بذلك اسم آخر لنظرية الأدب، غير أنها عند النقاد النصيين تمتاز بكونها تركز على الرسالة اللغوية ولا توجّه اهتمامها إلى مؤلف الرسالة أو باثها، وأنها تتوسل لتحقيق أهدافها بوسائل العلم من حيث كونها تريد الابتعاد عن الأحكام الجاهزة والآراء الانطباعية.

وأثيرت الشعرية في النقد العربي الحديث تسمية ومفهوماً تأثراً بنظريات الشعرية التي عرضها نقاد نصييون في العالم، وحاول أدونيس التنظير لهذا الموضوع في كتابه: (الشعرية العربية) وكذلك فعل كمال أبو ديب في كتابه: (في الشعرية) (٥٦) بعد أن لخص عبد الله الغدامي في كتابه: الخطيئة والتكفير آراء معظم النقاد الغربيين المتعلقة بهذا الموضوع، واختار (مصطلح) الشاعرية ليقوم "في نفس العربي مقام Poetries في نفس الغربي" (٥٧)

ولم نجد مسوغاً لاختيار مصطلح (الشاعرية) الذي ارتضاه الغدامي لأن الذهن ينصرف حتماً إلى مدلول صفة الشعر عند الشاعر وحده، وهذا يقود إلى لبس كبير يحول دون الاتفاق على تسمية واحدة لمدلول اصطلاحى محدد.

لم تخرج المقالات النقدية لمنشورة في الصحافة العراقية في تناولها مفهوم الشعرية عن هذا المنحى الذي أشرنا إليه عند النقاد المعاصرين في العالم، وربما كانت في بعض جوانبها تلخيصاً سريعاً لآراء النقاد المشار إليهم، وإذا كان بعض الموضوعات السابقة التي ناقشها النقاد، يحمل مزاعم التفرد والبحث عن الخصوصية، فإننا لم نلاحظ مثل هذا الزعم في تناول النقاد موضوع الشعرية.

إذا كانت الشعرية في واحد من جوانبها تسعى إلى الكشف عن شعرية الشعر بوسائلها الخاصة، فإن مالك المطلبي لا يبين لنا ذلك في مقالته المعنونة: (الشعرية) وإنما يدور حول الموضوع مكتفياً بالقول: "تطور الشعر إلى الشعرية ليحصل الافتراق النهائي بين الإبداع والمتشبهات به... وإن الشعرية مزقت العبادة الخيمة وتركت الأبناء يقررون مصيرهم بدون مساعدة" (٥٨).

ثم يبين لنا خصيصة من خصائص الشعرية وهي أنها: "تقترح دائماً قراءة أخرى للنص... أي أنها تعيد إنتاج النص بوساطة القراءة وليس بوساطة القارئ... وفي هذه القراءة لا يقترح القارئ فهماً للنص بل يقترح نصاً للنص".

والحقيقة أن الشعرية ليس من مهماتها إعادة إنتاج النص بوساطة القراءة لأن التأويل ليس من مهماتها، ويبدو أن المطلبي خلط بين مفهومين، مفهوم القراءة كما هو عند نقاد ما بعد البنائية ومفهوم الشعرية كما حدده دعائها بأنه علم الأدب أو نظرية الأدب، على العكس من ذلك يمكن أن نلاحظ أن أقطاب الشعرية كانوا يرون أن الشعرية لا تعنى بالنصوص وإنما تعنى بالأدب كله، إذ يقرر تودوروف: "إن الخطاب النظري حول الأدب لا ينصبّ على الأعمال الأدبية ولكن بالضبط على الأدب (٥٩)" ويؤكد في موضع آخر "أن هذا العلم (يعني الشعرية) لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن" (٦٠).

وحاول حاتم الصكر أن يصوغ أسئلة ومقترحات تتعلق بمفهوم الشعرية من خلال حديثه عن الأجناس الأدبية إذ يرى: "أن الأجناس الأدبية ظلت سداً أمام نشوء تشخيص جمالي جديد للشعرية بفعل روح التقليد وهيمنة الأنواع الكبرى على المنجزات النصية تبعاً لهيمنة الموضوعات الكبرى وما قصيده الأدب الكلاسيكي من مآثر خالدة، كان امتحان براعة الأجيال التالية متلخصة في القدرة على محاكاتها أو إحيائها أي أن الشعرية لم تكن إلاّ شعرية النموذج ذي السطوة الخرافية"(٦١).

وتوصل إلى أنه مع الاتجاه إلى الحداثة دبّت الحياة في النصوص ذاتها لتخلق حياتها هي ولا تكتفي بالأمانة للماضي، وتبع ذلك ما دعي في نظرية الأدب لوحدة الفنون وزوال الحدود بين الأجناس الأدبية، فصار السؤال عن شعرية النص قائماً ويستعرض الصكر في هذا السياق الفهم الرومانسي لربط الأدب بذات المبدع، ثم الثورة النصية التي أقصت ذات المؤلف ليكون النص محور الشعرية، وعرض بعد ذلك للعصر الثالث الذي فسر الظاهرة الأدبية بأنها جدل بين النص والقارئ حيث تكشف القراءة الوظيفة الجمالية للنصوص.

لم نجد في مقالة حاتم الصكر إلا عرضاً تاريخياً لتطور السلطات التي تواترت للهيمنة على الأدب: سلطة الأنموذج الكلاسيكي وسلطة المؤلف عند الرومانسيين وسلطة النص عند البنائيين وسلطة القراءة عند نقاد ما بعد البنائية، وهو في تلك المقالة لم يتجاوز مهمة العرض التاريخي السريع، غير أنه في الجزء الثاني من تلك المقالة حاول أن يصوغ أسئلة في التطوير لمفهوم الشعرية: "هل تتبع شعرية من داخله فقط، داخل بنيته؟ أو من تجسّداته في وعي قارئه المتسلل إلى وعي كاتبه أيضاً؟" غير أن هذه الأسئلة لا تتعلق بفهم محدد للشعرية بل هي تتعلق بمناقشة كتاب أبي ديب (في الشعرية).

ويعود حاتم الصكر مرة أخرى إلى موضوع الشعرية عارضاً فكرة شعرية القراءة، مقررّاً أن القراءة تعني إنتاج البنى والاستجابة لها: "من هنا نشأ القول بعدم وجود نصّ نهائي أو قراءة نهائية للنص، أن هناك عدة قراءات للنص الواحد تبعاً للقول بعدم وجود معنى واحد له وهذا هو سر دوام الشعر وفعاليته، مما يفترض إعادة خلقه مجدداً من طرف القارئ... يقوم القارئ بإحالة شفرة النصّ إلى شفرة القراءة وتبدو الشعرية في المسافة الحاصلة بينهما"(٦٢).

في المرات الأخرى التي ناقش فيها حاتم الصكر مفهوم شعرية القراءة لا يخرج كثيراً من دلالات هذا النص السابق ويبدو الناقد مسوقاً برغبة لا تقاوم

للتنظير لـ (فعل القراءة) الذي لاحظنا من قبل أنه يسم كتابات نقاد ما بعد البنائية من أمثال: جوليا كرسيفا وديدا ورولان بارت في حقبة اعتراضاته على المنهج البنائي وغيرهم.

وحاتم الصكر في تأكيده شعرية القراءة لا يتوصل إلى فهم نظري محدد للشعرية باستثناء تقريره أن الشعرية تبدو في المسافة الحاصلة بين شفرة النص وشفرة القراءة، وسؤاله عن الزعم: "بوجود شعرية ما للقراءة كما قلنا بوجودها للكتابة؟" غير أننا ندرك أن ذلك التعريف وهذا الزعم لا يوصلان إلى موقف متفرد في النظر إلى مفهوم الشعرية، لأن المقدمات التي ساقها الصكر نفسه تقود إلى الاعتراف بمصدر التسمية الذي يقترحه: وهو نظريات القراءة من نقاد ما بعد البنائية، فضلاً عن أن تلك القراءة يمكن أن تدخل في (المتن النقدي) وليس في متن (نظرية الأدب) التي رأينا أن الشعرية، على ما حدده ذلك أقطابها تقع ضمنها بوصفها علماً للأدب.

أما طراد الكبيسي فقد نشر ست مقالات (٦٣) موضوعها (الشعرية) عرض فيها مفهوم الشعرية لدى عدد من المؤلفين الأجانب والعرب منهم: كمال أبو ديب وتودوروف وياكوبسن وأدونيس وجان كوهن، وأشار في الحلقة الأولى من المقالات الست إلى أنه سيحاول: "استبصار مفهوم الشعرية حسب مؤلفي الكتب المذكورة... على أن نتبعه بقسم ثان، نقترحه كمفهوم للشعرية العربية مؤسس في ضوء نظرية الشعر العربية، وذلك بالعودة إلى الجذور الأقدم، التي لا نشك أنها ستوضح لنا الكثير من مفهوم الشعرية" (٦٤).

بيد أنه اكتفى في تلك المقالات بعرض آراء مؤلفي تلك الكتب مع توجيه ملاحظات جزئية إلى قسم من أفكار اثنين من المؤلفين العرب هما: أدونيس وشربل داغر، ولم يشفع ذلك العرض بالقسم الذي وعدنا به، ليتسنى لنا تقديم صورة عن مفهومه للشعرية.

ونشر عبد الجبار البصري، هو أيضاً مقالتين، في موضوع الشعرية الأولى عنوانها: (شعرية الانزياح) (٦٥) استعرض فيها آراء جان كوهن في نظرية الانزياح وأنواع الانزياحات التي تحدث في اللغة، وهو لا يتجاوز في هذه المقالة كونه عارض كتب وليس ناقداً أو منظرراً لأنه اكتفى فيها ببيان أفكار كوهن التي ضمنها كتابه (بنية اللغة الشعرية) أما في مقالته الثانية فقد حاول أن يكون منظرراً للشعرية العربية.

يرى البصري أن: "الشعرية ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء... والشعرية

ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض... والشعرية ليست مفهوم الشعر ولا نظرية الشعر... إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعراً وما يسبغ على غير الشعر صفة الشعر ولعلها جوهره المطلق" (٦٦).

ثم يعتمد بعد ذلك إلى استعراض تاريخ الشعر العربي كله بدءاً من المعلقات ومروراً بثورة أبي تمام وظهور الموشحات إلى ظهور ماسماه (الشعر الحر)، ليقرر أن كل نص من هذه النصوص يتميز عن غيره من ناحية وأنها جميعاً تشترك في ثوابت ترسبت من المرحلة الأولى في المراحل اللاحقة وصولاً إلى قصيدة الشعر الحر، من ناحية أخرى ويقرر أن تلك النصوص مجتمعة تؤكد وجود شعرية عربية تقوم على أربعة ثوابت هي: ١- الجرس الموسيقي أو الوزن، ٢- اعتماد الخيال في بناء الصورة الشعرية، ٣- وجود عاطفة غير اعتيادية، ٤- وجود أسلوب خاص في بناء البيت الشعري. ويقول أخيراً أن وجود عنصر من هذه العناصر لا يجعل النص شعرياً وأن نقص عنصر من هذه العناصر اخلال بشعرية النص (٦٧).

والحقيقة أن البصري هنا يسعى إلى البحث عن مفهوم محدد للشعرية العربية يتميز به من الشعرية الأخرى الموجودة في العالم، ولكنه ينطلق من مسلمات معهودة في الدراسات الأدبية، والثوابت التي يتحدث عنها فيما لو صحت يمكن لها أن تقضي إلى تحديد تلك الشعرية التي يبحث عنها الناقد، ولكن أنى لذلك أن يتحقق في مقالة سريعة تستعرض تاريخ الشعر العربي كله بتلك العجالة وتتوصل إلى مفاهيم محددة ثابتة؟

إن الشعرية، كما رأينا، تدور في فلك البحث عن علم للشعر وهذا العلم لا يمكن أن يتحقق بغير أساليب علمية تقود إلى ذلك، فما الأسلوب العلمي الذي يحدد العاطفة ودرجة العاطفة مثلاً؟ ثم ألا تتوافر تلك العاطفة في شعر الأمم الأخرى غير العربية؟

وهذه الملاحظة نفسها تصدق على الخيال في بناء الصورة الشعرية وعلى الأسلوب الخاص فما الخيال المتفرد في الشعر العربي وكيف السبيل إلى كشف علمي عن الأسلوب العربي الخاص؟

هذه الأسئلة وغيرها يمكن أن تثار في وجه أية دعوة لكي تختبر مصداقيتها، وعلى هذا لا نرى في دعوة البصري إلى الشعرية العربية غير دعوة تمليها الحماسة ولا يحف بها العلم.

بناء على ذلك، نرى أن المقالات النقدية التي ناقشت مفهوم الشعرية في

الصحافة العراقية، كانت أما مقالات استعرضت مفاهيم وكتباً ألفت هنا وهناك، أو أنها أساءت فهم جوانب محددة من ذلك المفهوم الذي وصل إلينا في نظرية الأدب الغربية، أو أنها زعمت لنفسها أنها تبحث عن الفردة والتميز في حين أنها تكرر أقوالاً وتنظيرات لنقاد عالميين دون أن تشير إليها.

والمحاولة الوحيدة التي سعت إلى التفرد كانت محاولة حماسية تغلب عليها العاطفة ولا تتحكم بها روح العلم، ولهذا نرى أن البحث في نظرية نقدية عربية في الصحافة العراقية، بحث سابق لأوانه، لأن مجمل الآراء النظرية الموجودة في هذا السياق يتسم إما بالنقل الحرفي لما هو موجود من نظريات في العالم، وإما بالنظر البعيد عن الروح العلمية.

"٥" اللغة

إذا كانت الشعرية في بعض وجوها تُعنى بتبيين جوهر الشعر من خلال رصد الوقائع التي تقضي إلى تحقيق هذا المسعى، فقد وجدنا أن واحداً من الوقائع المرصودة في هذا الصدد هو التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، على أساس أن لغة الشعر يمكن أن تعرف بمقايستها بقسيمها الآخر: لغة النثر.

وكان النقاد قد التفتوا إلى ثنائيتين ترددتا من خلال الإجابة عن هذا السؤال: هل اللغة في الشعر غاية أو وسيلة؟ فوجدنا تفريقاً بين المغزى الدلالي والمغزى التعبيري، ولغة النثر ولغة الشعر، واللغة التقريرية واللغة الإيحائية، واللغة العقلية واللغة الإنفعالية... الخ.

وتلك التقسيمات الثنائية وإن اختلفت في المسميات تظل تدور حول ثنائية واحدة هي الناتجة عن النظر إلى الدلالة المعجمية للغة القصيدة في مقابل تطور الدلالات الناتجة عن الاستخدامات البلاغية، وقد اختزل جان كوهن تلك التسميات إلى تسميتين هما:

"دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء، إن وظيفة النثر هي المطابقة ووظيفة الشعر هي الإيحاء(٦٨)".

إن دلالة المطابقة تعني اللغة التقريرية كما وضعت في المعاجم اللغوية وتقترن بالعقل والمنطق كما تقترن بالنماذج الشعرية القديمة التي كانت وسيلة إلى الفهم والإفهام أكثر من ميلها إلى الإيحاء، في حين تقترن دلالة الإيحاء بكون اللغة في الشعر غاية قائمة بنفسها تعبر عن الانفعال وتبحث عن المعاني المتجددة من

خلال العلاقة بين الألفاظ.

ناقش نقاد في مقالاتهم المنشورة في الصحافة اليومية العراقية قضية اللغة من هاتين الزاويتين، ولم نجد في المقالات موضوع البحث ما يحاول تغليب دلالة المطابقة أو يدعو إليها، لأن هناك رأياً نقدياً عاماً يميل إلى التجديد وإلى كل ماله علاقة بتطور الدلالات، ولا سيما إذا علمنا أن أغلب نقاد الشعر هم أنفسهم من الشعراء المجددين أو من النقاد الذين يميلون إلى الحداثة.

نظر محمد صابر عبيد إلى اللغة في الشعر بوصفها غاية لا وسيلة، لأن أبرز ما تتسم به اللغة هو صدمة التلقي أو صدمة التوقع القائمة على انتهاك عرين المدلولات العهدية وفك ارتباطاتها المعنوية الجاهزة، ويترتب على ذلك، فيما يرى عبيد أن: "المفردة في الشعر يجب أن لا تكون حاسمة في منحائها الدلالي لأن حسمها يعني رضوخها يعني استقرارها وثبوتها، وبالتالي انسحابها إلى قواعدها المعجمية وعزوفها عن المغامرة". (٦٩)

والحقيقة أن هذا النظر إلى المفردة لا يتسم بالدقة، فالمفردة وحدها تخضع للدلالة المعجمية، وعندما تدخل إلى النص الشعري تبقى محتفظة بوجودها وكيونيتها ودلالاتها الاصطلاحية، بيد أن وضعها في علاقة جديدة قد يغير من دلالة الجملة أو الصورة الشعرية، فلو نظرنا إلى بيت المتنبي:

وكم من جبالٍ جبّتْ تشهُدُ أنني الجبالُ، وبحرٍ شاهدُ أنني البحرُ (٧٠)

للاحظنا أن مفردة (جبال) ومفردة (بحر) هما مفردتان تحملان دلالة المطابقة ولا تتجاوزان ذلك إلى غيرهما من معنى، في حين أن مفردتي (الجبال) و (البحر) لا تحملان تلك الدلالة المعجمية فهما تحملان دلالات إيحائية بفضل الإستعارة المتحققة، إذ استعار الشاعر من الجبال ما يفيد الرسوخ والثبات والصلابة، واستعار من البحر ما يفيد السعة والعمق والامتداد وما إلى ذلك من معان، وما كان لهاتين المفردتين أن تحملا تلك الدلالة الجديدة لولا ارتباطهما بمفردة (أنني) التي نقلتهما إلى دلالة مباينة لدلالة المطابقة الأولى.

المفردة وحدها في المثال المذكور، هنا، حاسمة في معناها لو أخذت على نحو مستقل، ولكنها حينما اشتركت بعلاقة مع مفردة أخرى غامرت في تحويل دلالتها الأصلية، ونلاحظ أن مفردتي (الجبال) و (البحر) اللتين حققنا انزياحاً عن مدلولهما الاصطلاحي لم تحققا ذلك إلا بعد أن كونتا علاقة مع مفردتي (إنني) الموجودتين في ذلك البيت، وإلا بعد مقارنتهما بمفردتي (جبال) و (بحر)

المتطابقتين مع الدلالة المعجمية.

من هنا نرى عدم دقة التعبير الذي أطلقه محمد صابر عبيد في حكمه على المفردات داخل النص الشعري، ونلاحظ أيضاً أن ذلك الناقد ينطلق من معرفة ليست دقيقة للمناهج النصية التي يسير على هديها في فهمه للدلالة الإيحائية للمفردة، فهو يرى في نص آخر أن اللغة: "رفض لكل أشكال التحديد والمعقول والمنطق، أنها في حدود الفعل الشعري تشكيل لا منطقي لا معقول (٧١)".

ونحن نعلم أن اللغة الشعرية ينبغي لها أن تكون لغة بعيدة عن روح التقليد، وإذا كان المعقول والمنطق من سمات اللغة التقريرية أي لغة المطابقة مع ما هو معجمي، فإن الابتعاد عن تلك المطابقة لا يعني اللجوء إلى اللامنطق واللامعقول، ولا يعني أيضاً رفض كل أشكال التحديد، لأن ذلك يقود إلى فوضى شاملة، لا نظن أن محمد صابر عبيد نفسه يرتضيها، ولا سيما أن نقاداً نصيين لهم وزنهم كانوا حذرين من الوقوع في مثل هذه الأحكام المطلقة.

فقد سبق لجان كوهن أن حذر من هذا الخرق اللامنطقي لقواعد اللغة وذلك في شرحه قضية الأسلوب، إذ رأى أن الأسلوب انحراف عن المألوف، أي أنه خطأ ولكنه قرر أنه: "لا يكفي، فعلاً، خرق القواعد لكتابة القصيدة، أن الأسلوب خطأ، ولكن ليس كل خطأ أسلوباً، فقد كان شططاً من السريالية أنها كانت تراه أحياناً كذلك،.... إن جملة مثل: محارة السنغال ستأكل الخبز الثلاثي اللون، ليست شعرية إلا بقدر ما يقرر سلفاً خلطها بغير المعقول" (٧٢).

إن الحماسة للمناهج النقدية الحديثة لا ينبغي أن تقودنا إلى رؤى متمردة لا تتسق ووجهات نظر تلك المناهج نفسها، والحماسة تقود أحياناً إلى الفهم المعكوس لقضية من القضايا، وهذا ما نلاحظه على نص للناقد نفسه يحكم فيه على الشعر العربي القديم بقوله أن اللغة: "في النص الحديث يجب أن تؤدي المعنى بطريقة مختلفة مغايرة، لا تعتمد الرسالة الواحدة ذات الموجة الواحدة، كما في شعرنا القديم، بل مجموعة رسائل متلاحقة بأطوال موجية متباينة، ويجري الإرسال والإستلام حسب قوة وفاعلية وثقافة آليات المرسل والمستقبل" (٧٣).

ويمكن عدم الدقة في هذا النص، النظر إلى الشعر العربي القديم على أنه يعتمد الرسالة الواحدة ذات الموجة الواحدة، ولا ندري أي شعر عربي قديم يقصده أهو شعر ما قبل الإسلام؟ أم أنه الشعر الإسلامي أم العباسي أم غيره؟ وعلى افتراض أنه يقصد ذلك كله أو شعر عصر واحد منه فقط، نسأل هل الحكم على ذلك الشعر متأث من استقرار شامل له؟ نحن واثقون أنه لم يتأث عن استقرار

شامل، ولكنه حكم إطلاقي ساقته الحماسة للحادثة فرفض كل قديم.

ومع ذلك فلنتوقف عند رؤية المناهج النصية لتلك القضية، فكمال أبو ديب الذي درس (١٥٠) قصيدة جاهلية دراسة متقصية اعتماداً على المنهج البنائي قرر: أن الصورة في الشعر الجاهلي: "تبدو في كثير من تجلياتها مشحونة بطاقة انفعالية حادة (٧٤). وإن تلك الصور تمتلك: "وظيفة تعبيرية، أولاً، وإيصالية، ثانياً، لكنها تمتلك فوق ذلك كله وظيفة رمزية" (٧٥). ونحن ننق في النتائج التي توصل إليها أبو ديب لأنها مبنية على الاستقراء التحليلي لشعر ما قبل الإسلام.

ثم علينا أن نناقش قضية منهجية فهمها محمد صابر عبيد فهماً معكوساً وهي: من الذي يكشف تعدد موجات الإرسال في النص الأدبي؟ أليس هو المتلقي الذي يقوم بتأويل الخطاب الأدبي؟ إن النص الأدبي، فيما يرى النقاد البنائيون بنية مغلقة، وعلى الناقد القائم بالتحليل أن يكشف تعدد الدلالات وليس للنص نفسه أن يقوم بذلك.

ونظر علي جعفر العلق إلى اللغة الشعرية من الزاوية نفسها التي نظر محمد صابر عبيد منها إلى اللغة: زاوية الحادثة فرأى: "إن جماليات اللغة الحديثة قد تقع في الطرف الآخر من جماليات الأداء الكلاسيكي... فالقصيدة الحديثة لا تشق جمالها وقتوتها من الفخامة أو النعومة، بل تستمدّها من حقل آخر حيث يكون التنافر واللاتناسق واللاتكامل واللانمو والقبح والانقطاع عناصر حية في جماليات جديدة لا عهد للشعر بها" (٧٦).

واستعرض العلق في تلك المقالة ثلاثة اتجاهات لغوية في القصيدة الحديثة الأول: سعي القصيدة العربية إلى الاقتراب من اللغة اليومية والابتعاد عن الجهد الزخرفي الفخم الموروث من حقب الخمول الشعري الماضية، والثاني: الإمتثال للقولب الجديدة التي أشاعها الشعر الحديث ويمتاز هذا الاتجاه بضعف المغامرة اللغوية، وشعراء هذا الاتجاه في أفضل مستوياتهم يشيدون قصائدهم من حجارة ينتزعون معظمها من أبنية شعرية أشد متانة وأكثر جمالاً، أما الاتجاه الثالث: فهو يقسو على لغة القصيدة ويمعن في إفراغها من شحنة الحياة الحسية الريانة، واتسم هذا الاتجاه بطغيان الصور المجردة والذهنية (٧٧).

إن العلق في تلك المقالة يرلوح بين التنظير للشعر، والرؤية التاريخية له، وإذا كان التنظر يُعنى بالأدب الممكن فإن العلق في حديثه عن الاتجاهات الثلاثة عني بالأدب الحقيقي، ولكنه أدب حقيقي غير مسمى، أي أن رؤية العلق كانت تحتاج إلى أن يسمى قصائد وشعراء لكي يكون استنتاجه مقبولاً، أما وقد اختار أن

يبقى في الإطار العام غير المحدد، فمن الإجحاف أن نقره على أحكامه التي استخلصها.

بيد أنه في حديثه عن جماليات اللغة الحديثة بقي في إطار التنظير للقصيدة حيث أراد أن يبين وجهة نظره الشخصية في ما يتعلق بلغة القصيدة، ووجهة النظر هذه مستمدة من منطلقات الحداثة التي شاعت في الغرب، إذ إن إشارته السابقة إلى: التنافر واللاتناسق واللاتكامل واللامو والقبح والانقطاع من المقولات التي نادى بها شعراء الحداثة الغربيون ابتداء من بودلير ورامبو وفاليري وأراكون وثمة كثير من الإشارات إلى أساليب أولئك الشعراء التي تمتاز بالتنافر والتضاد والاغراب والقلق والتقطع وتحطيم النسق اللغوي وتكسير قواعده وإحلال التنافر والتعارض والغرابة محل التجانس والتناسق واللائظام(٧٨).

وواضح لنا، أن المسعى التنظيري الوحيد للعلاق استمد من مسعى نظري وتطبيقي دعا إليه شعراء الحداثة في الغرب، فوجهة نظره تلك لم تكن وجهة نظر شخصية، بل منقولة عن آخرين، وهي مشكلة مايزال النقد في العراق يعاني منها، على ما نرى.

اهتمت المقالات النقدية المنشورة في الصحافة العراقية، إذن، باللغة الشعرية من زاوية نظر حداثية، تنتظر إلى اللغة بوصفها لغة متجددة تائرة على الأساليب القديمة، وعني قسم من المقالات بالصفة الإيحائية للغة، القائمة على الابتعاد عن الدلالات المعجمية والبحث عن دلالات مبتكرة تقوم على قوة الإيحاء.

بيد، أننا نرى، أن بحث هذا الموضوع كان سريعاً غير كاف، وهو يعبر إما عن نقل آلي لآراء نقدية شائعة عند دعاة الحداثة في الغرب، وإما عن فهم غير دقيق لمعطيات المناهج النقدية المعاصرة الموجودة في العالم.



■ هوامش الفصل الثاني

(١) ينظر: فاضل العزاوي، سامي مهدي، فوزي كريم، خالد علي مصطفى: (البيان الشعري) مجلة شعر ٦٩، العدد الأول، بغداد ١٩٦٩.

(٢) خالد علي مصطفى: شاعر وناقد، ولد عام ١٩٣٩ في قرية عين غزال، مدينة حيفا بفلسطين، جاء إلى العراق عام ١٩٤٨. أصدر عدداً من المجموعات الشعرية هي: (موتى على لائحة الانتظار) النجف ١٩٦٩. (سفر بين الينابيع) بغداد ١٩٧٢. (البصرة- حيفا) بغداد ١٩٧٥. (سورة الحب) بغداد ١٩٨٠. (المعلقة الفلسطينية) بغداد ١٩٨٩. (غزل في الجحيم) بغداد ١٩٩٣. وأصدر كتابه النقدي (الشعر الفلسطيني الحديث) بغداد ١٩٨٦، وهو في أصله أطروحة نال بها درجة الماجستير من قسم اللغة

العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد عام ١٩٧٥، وله مقالات نقدية كثيرة منشورة في الصحف والمجلات العراقية.

(٣) ينظر: خالد علي مصطفى: (سبع ملاحظات في شعر الستينات)، الثورة، بغداد ١٩٧٠/٢/٦.

(٤) حاتم الصكر: (أحكام المنهج وأوثان المصطلح)، الجمهورية بغداد ١٩٨٧/٤/٩. المصدر نفسه.

(٥) خيري منصور: شاعر وناقد فلسطيني. له مجموعات شعرية هي: (غزلان الدم) بغداد ١٩٨١. (لا مراثي للنائم الجميل) الكويت ١٩٨٣. (ظلال) بغداد ١٩٨٦. وله كتابان نقديان هما: (الكف والمخز) بغداد ١٩٨٤. (أبواب ومرايا، مقالات في حداثه الشعر) بغداد ١٩٨٧.

(٦) خيري منصور: (غموض الفحم، غموض الماس)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٥/٣/٢.

(٧) كمال نشأت: شاعر وناقد، ولد في الإسكندرية (مصر) عام ١٩٢٣، حصل على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث، أقام في العراق مدة من الزمن، من مجموعاته الشعرية: (رياح وشموع)، (أنشودة الطريق)، (ماذا يقول الربيع؟)، ينظر في ذلك مصطفى بدوي: (مختارات من الشعر العربي الحديث)، بيروت ١٩٦٩ ص ٢٥٨ ومن دراساته النقدية: (في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق)، النجف ١٩٧٠. (أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث) القاهرة ١٩٧٢. (النقد الأدبي الحديث في مصر، نشأته واتجاهاته) القاهرة د. ت.

(٨) كمال نشأت: (الشعر والأجيال)، الثورة، بغداد ١٩٨٣/١٢/٢٧.

(٩) مالك المطليبي: (المصطلح الوثني)، صحيفة الجمهورية، بغداد ١٩٨٧/٣/٣.

(١٠) ينظر: غزاي درع الطائي، خزل عل الماجدي، عبد الحسين صنكور: (دعوة لكتابة القصيدة اليومية) مجلة الكلمة، العدد الخامس، بغداد ١٩٧٤.

(١١) يوسف نمر ذياب: شاعر وناقد، ولد في هيت عام ١٩٣١، حصل على بكالوريوس في اللغة العربية من كلية الآداب والعلوم، بغداد ١٩٥٥-١٩٥٦. أصدر مجموعته الشعرية (أباطيل) بغداد ١٩٥٥. ومن كتبه النقدية (مسائل أدبية) النجف ١٩٦٩. (كتب لم تصدر حديثاً) بغداد ١٩٨٢. (في دائرة النقد الأدبي) بغداد ١٩٨٧ وله الكثير من المقالات النقدية المنشورة في الصحف والمجلات العراقية.

(١٢) يوسف نمر ذياب: (البيان الختامي لشعر السبعينات)، الجمهورية، بغداد ١٩٨١/٦/١.

(١٣) فاضل ثامر: (حوار الأجيال)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٣/٨/٣١.

(١٤) خزل عل الماجدي: شاعر ولد عام ١٩٥١ في مدينة كركوك وأنهى دراسة الطب البيطري في جامعة بغداد عام ١٩٧٤-١٩٧٥، ونال درجة الماجستير في الطب البيطري ويقوم حالياً بالتحضير لنيل درجة الدكتوراه في تاريخ العلوم عند العرب. أصدر مجموعته الشعرية (يقظة دلمون). بغداد ١٩٨٠. (أناشيد أسرافيل) بغداد ١٩٨٤. (خزائيل) بغداد ١٩٨٨. (عكازة رامبو) بغداد ١٩٩٣. (أطلس شرقي) القاهرة ١٩٩٤. (سفر سومر، إعادة كتابة الأساطير السومرية) بغداد ١٩٩٠ وله عدد من الدراسات النقدية المنشورة في الصحافة.

(١٥) خزل عل الماجدي: (متحف السبعينيين)، القادسية، بغداد ١٩٨٨/٢/١٣.

(١٦) عبد الجبار داود البصري: ناقد ولد في أبي الخصيب عام ١٩٣٠. بدأ حياته الأدبية شاعراً وكاتب قصة، حاصل على البكالوريوس في القانون. من مؤلفاته النقدية: (بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر) بغداد ١٩٦٦. (القمح والعوسج) بغداد ١٩٦٧. (شيء

من التراث) بغداد ١٩٦٨. (مقال في الشعر العراقي الحديث) بغداد ١٩٦٨. (الأدب التكامل) بغداد ١٩٧٠ (نازك الملائكة، الشعر والنظرية) بغداد ١٩٧١. (رؤى المقالة الأدبية في الأدب العراقي الحديث) بغداد ١٩٧٥. (ساعات بين التراث والمعاصرة) بغداد ١٩٧٨.

(١٧) ينظر: عبد الجبار البصري: (الأربعينات والأربعينيون)، الجمهورية بغداد ١٩٨٧/٤/١٥.

(١٨) علي الحلبي: شاعر ومترجم، ولد عام ١٩٣٠ في النجف، ومن مجموعاته الشعرية: (إنسان الجزائر) ١٩٥٨. (طعام المقصلة) ١٩٦٢. (ثورة البعث) بيروت ١٩٦٣. (غريب على الشاطئ) ١٩٧٠. (أناشيد البعث) بغداد ١٩٧٧. (مواسم العشق والرصاص) بغداد ١٩٧٩. (المجموعة الشعرية الكاملة) بغداد ١٩٨٧. ومن كتبه المترجمة: (أزاهير من الشعر العالمي) بغداد ١٩٧٧. (جيمس جويس، مدخل تحليلي مقارنة إلى عوالمه الداخلية، تأليف هارين ليفين) بغداد ١٩٨٥. (دراسات نقدية معاصرة) بغداد ١٩٨٦ وله مقالات نقدية منشورة في الصحف والمجلات.

(١٩) علي الحلبي: (مصطلح جيل الخمسينات)، القاسية، بغداد ١٩٨٨/١١/٥.

(٢٠) ينظر: مالك براديبيري وجيمس ماكفارلن، (الحداثة) ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٧. ص ٢١ وما بعدها.

(٢١) ينظر: المصدر نفسه، ص ٢٧٦ وما بعدها.

(٢٢) ينظر: هنري لوفيفر، (ما الحداثة) ترجمة كاظم جهاد، بيروت ١٩٨٠، ص ٣٧ وما بعدها.

(٢٣) ينظر: مالك المطليبي: (قدم الحداثة) الجمهورية بغداد ١٩٨٧/٣/١٧.

(٢٤) علي العلاق: شاعر وناقد، ولد في الكويت عام ١٩٤٥. حاصل على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث. أصدر عدداً من المجموعات الشعرية منها: (لا شيء يحدث لا أحد يجيء) بيروت ١٩٧٣. (وطن لطير الماء) بغداد ١٩٧٥. (شجرة العائلة) بغداد ١٩٧٩. (فاكهة الماضي) بغداد ١٩٨٧. (أيام آدم) بغداد ١٩٩٤. ومن دراساته النقدية: (ملكة الغجر) بغداد ١٩٨١. (دماء القصيدة الحديثة) بغداد ١٩٨٩. (في حداثة النص الشعري) بغداد ١٩٩٠.

(٢٥) ينظر: علي العلاق (حداثة الشعر حداثة الحياة)، الجمهورية بغداد ١٩٨٧/٦/١٧.

(٢٦) فاضل ثامر: (جوهر الحداثة)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٦/١٠/١١.

(٢٧) خيرى منصور: (تأملات في الحداثة)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٥/١١/٩.

(٢٨) المصدر نفسه. ويلاحظ الباحث أن نقد مفهوم الحداثة الذي نادى به مجلة شعر اللبنانية يأخذ حيزاً مهماً من اهتمام واحد من شعراء الستينات هو سامي مهدي الذي خصص كتاباً مستقلاً لمناقشة حداثة مجلة شعر: ينظر: سامي مهدي: (أفق الحداثة وحداثة النمط) بغداد ١٩٨٨.

(٢٩) علي العلاق: (أسئلة الحداثة)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٧/٦/١.

(٣٠) سامي مهدي: شاعر وناقد ومترجم، ولد عام ١٩٤٠ في بغداد. له عدة مجموعات شعرية منها: (رماد الفجيعة) بغداد ١٩٦٦، (أسفار الملك العاشق) بيروت ١٩٧١. (أسفار جديدة) بغداد ١٩٧٦. (الأسئلة) بغداد ١٩٧٩. (الزوال) بغداد ١٩٨١. (أوراق الزوال) ١٩٨٥. وصدرت (أعماله الشعرية الكاملة من ١٩٦٥-١٩٨٥) بغداد ١٩٨٥. (سعادة عوليس) بغداد ١٩٨٧. (حنجرة طرية) بغداد ١٩٩٣. ومن أبرز دراساته النقدية (أفق الحداثة وحداثة النمط) بغداد ١٩٨٨. (الموجة الصاخبة) بغداد ١٩٩٤.

- (٣١) ينظر سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النمط، بغداد ١٩٨٨ ص ٨٥. وقد ترجم زهير مجيد مغامس فصلاً عن كتاب سوزان برنار بعنوان جمالية قصيدة النثر في كراسة طبعت في مطبعة الفنون بغداد د.ب.ت. ومصطلح قصيدة النثر مترجم عن المصطلح الفرنسي (Poeme en Prose) تنتظر: سوزان برنار ص ٣.
- (٣٢) تنتظر: سوزان برنار، ص ٦، وما بعدها.
- (٣٣) ينظر: المصدر نفسه ص ٢٣-٣٨.
- (٣٤) سامي مهدي: (أفق الحداثة) ص ٨٦.
- (٣٥) سامي مهدي: أفق الحداثة ص ١٢٣.
- (٣٦) حاتم الصكر: (قصيدة النثر والشعر السائد)، الثورة، بغداد ١٩٨٢/٦/٩.
- (٣٧) محمد مبارك: ناقد ولد في الحلة عام ١٩٣٩، حاصل على بكالوريوس اللغة الانكليزية جامعة بغداد من مؤلفاته: (الكندي فيلسوف العقل) بغداد ١٩٧١. (مواقف في الأدب والفكر) بيروت ١٩٧٤. (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) بغداد (نظرات في التراث) بغداد ١٩٨٦. (الوعي الشعري ومسار حركة المجتمع العربي بغداد ١٩٩٣. (البياتي: وعي العصر والبنية الشعرية الحديثة) بغداد.
- (٣٨) محمد مبارك: (قصيدة النثر)، القادسية، بغداد ١٩٨٦/٦/١٩.
- (٣٩) علي العلاق: (إيقاع الشعر، إيقاع النثر)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٩/٩/١٣.
- (٤٠) مالك المطليبي: (قصيدة النثر)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٩/٤/١٢.
- (٤١) عبد الجبار البصري: (ملف قصيدة النثر)، القادسية، بغداد ١٩٨٦/٧/٢٤.
- (٤٢) حسن أحمد الكبير (تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث) الكويت د.ت. ص ٤٥٦.
- (٤٣) عبد الجبار البصري: (قصيدة النثر)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٩/١١/١١.
- (٤٤) ينظر: خليل خوري، (تأملات في قصيدة النثر)، صحيفة الجمهورية، بغداد ١٩٩٠/٦/٣٠.
- (٤٥) ديفيد ديتش: (مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق) ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت ١٩٦٧، ص ٤٥.
- (٤٦) ينظر: رومان ياكوبسن: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء ١٩٨٨، ص ٢٤.
- (٤٧) ينظر: المصدر نفسه، ص ٢٧، وما بعدها.
- (٤٨) ياكوبسن: قضايا الشعرية، ص ٣٥.
- (٤٩) تودوروف: الشعرية ص ٢٣.
- (٥٠) ينظر: ياكوبسن، قضايا الشعرية، ص ٣٣. ومحور التأليف يعني وجود علاقات بين الكلمات في تسلسلها يعتمد على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم يستبعد فيه إمكان النطق بعنصرين في وقت واحد، أما محور الاختيار فيعني أننا لو أخذنا أية كلمة من محور التأليف لرأيناها تشير إلى كلمات أخرى بالإيحاء والتداعي خارج القول اللفظي، أي أن مكان كلمات الاختيار هو الذاكرة. ينظر في ذلك: فضل: (نظرية الخطيئة)، ص ٣٥ وما بعدها.
- (٥١) تودوروف: الشعرية ص ٢٣.
- (٥٢) ترجمها: جميل نصيف التكريتي بمصطلح آخر هو: (قضايا الفن الإبداعي)، ينظر: م. ب باختين (قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي) ترجمة جميل نصيف التكريتي بغداد

١٩٨٦. وأعيد طبع هذه الترجمة في الدار البيضاء عام ١٩٨٦ تحت عنوان جديد هو (شعرية دستوفسكي) ومهما اختلفت تسمية المصطلح تبقى دلالاته واحدة.
(٥٣) ينظر: المصدر نفسه، ص ١١١، ص ٣٨٧.
- (٥٤) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ١٥.
- (٥٥) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ص ٢٤.
- (٥٦) صدر الأول منهما في بيروت عام ١٩٨٥. وصدر الثاني في بيروت أيضاً عام ١٩٨٧.
- (٥٧) الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص ١٩.
- (٥٨) مالك المطلبلي: (الشعرية)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٧/١٢/٣١.
- (٥٩) تودوروف: الشعرية ص ١١.
- (٦٠) تودوروف: الشعرية ص ٢٣.
- (٦١) حاتم الصكر: (المتحقق والممكن، بحثاً عن عناصر الشعرية)، الجمهورية بغداد ١٩٨٨/٩/١.
- (٦٢) حاتم الصكر: (حول شعرية القراءة، توقعات السؤال واحتمال الممكن): صحيفة الجمهورية بغداد ١٩٩٠/٥/١٧.
- (٦٣) ينظر: طراد الكبيسي: (الشعرية)، الثورة، بغداد للأيام: ١٩٨٩/٤/١٩، ١٩٨٩/٥/١٧، ١٩٨٩/٥/٢٤، ١٩٨٩/٦/٥، ١٩٨٩/٦/١٨، ١٩٨٩/٧/٢.
- (٦٤) طراد الكبيسي: (الشعرية)، الثورة، بغداد ١٩٨٩/٤/١٩.
- (٦٥) ينظر: البصري، (شعرية الانزياح)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٩/١٢/٢٦.
- (٦٦) البصري: (الشعرية العربية)، الجمهورية، بغداد ١٩٩٠/٦/٥.
- (٦٧) ينظر عبد الجبار البصري: (الشعرية العربية)، الجمهورية، بغداد ١٩٩٠/٦/٥.
- (٦٨) كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٦.
- (٦٩) محمد صابر عبيد: (نص المعركة) القادسية، بغداد ١٩٨٦/٤/٢١.
- (٧٠) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج ٢، بيروت د. ت، ص ٢٥٦.
- (٧١) محمد صابر عبيد: (المفردة الشعرية)، الجمهورية، بغداد ١٩٩٠/٢/٥.
- (٧٢) كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٣.
- (٧٣) محمد صابر عبيد: (المفردة الشعرية)، صحيفة الجمهورية، بغداد ١٩٩٠/٢/٥.
- (٧٤) كمال أبو ديب: (الرؤى المقنعة): نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، القاهرة ١٩٨٦ ص ٦٤٦.
- (٧٥) المصدر نفسه ص ٦٥٨.
- (٧٦) علي العلاق: (لغة القصيدة الحديثة)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٨/١/١٨.
- (٧٧) ينظر علي العلاق: (لغة القصيدة الحديثة)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٨/١/١٨.
- (٧٨) ينظر في تفصيلات ذلك: عبد الغفار مكاوي: (ثورة الشعر الحديث من بولدير إلى العصر الحديث) القاهرة ١٩٧٢، ص ٢٤١ وما بعدها.



الفصل الثالث

الاتجاهات السياقية في النقد

كان النقد في مرحلته الكلاسيكية نقداً معيارياً، يعتمد على قواعد محددة لا يمكن أن يحيد عنها، منها: قاعدة نقاء النوع الأدبي، وضرورة وحدة الزمان والمكان ووحدة الحدث في الدراما، وقد سادت تلك القواعد في النقد الأوربي طوال الحقبة التي انتشرت فيها مبادئ الكلاسيكية الجديدة إبان القرون: السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، ونظراً إلى اعتماد ذلك النقد على القواعد المقررة سلفاً لم يعن بالتجديد في الأدب، لأن في التجديد خروجاً على تلك القواعد والمعايير.

وما إن بدأت الرومانسية في الأدب الأوربي بالظهور حتى رافقها نقد آخر بعيد عن النقد المعياري الذي رافق الكلاسيكية، فظهرت تيارات فكرية كثيرة أدت إلى ظهور المناهج السياقية: التاريخية منها والاجتماعية والنفسية.

شاع النقد السياقي في منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا، وإن كانت جذوره تمتد إلى زمن أبعد من ذلك، وفكرة السياق على ما يرى ستولنيتز: "من أقوى أفكار القرن التاسع عشر تأصلاً وأعظمها تأثيراً، والمقصود بها هو أن الشيء لا يمكن أن يفهم منعزلاً، وإنما يفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة" (١).

ولا شك في أن واحداً من أسباب ظهور المناهج السياقية في موطنها الأصلي هو الرغبة في التخلص من الأحكام الذاتية يجعل النقد علماً أو متشبهاً بالعلم، استهداءً بمنطق العلوم الوضعية الصرف، وعلى هذا الأساس كانت المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية تمضي قدماً لدراسة الأدب والفن بتبيين العلاقة بين المبدع ومجتمعه وتاريخه وظروفه النفسية.

كان النقد السائد في العراق مطالع هذا القرن قبل تعرّف المناهج السياقية نقداً تقليدياً اتسم بنزعة تقديرية تستوحي بل تكرر عبارات النقاد العرب القدامى، وقد

أُشرنا إلى سمات ذلك النقد التقليدي، ولكن تعرّف الأدباء في العراق المناهج السياقية كان إيذاناً ببدء عهد نقدي جديد.

تعرّف نقاد وكتّاب في العراق النقد السياقي منذ مطالع القرن العشرين، على ما قرر ذلك أحد الباحثين، إذ جرت محاولات للإفادة من المناهج الاجتماعية والتاريخية والنفسية وربط النتاج الأدبي ببيئته وزمانه، وتوصل ذلك الباحث إلى أن كُتّاباً عرفوا (تين) و (فرويد) وأشاروا إليهما، ومن أولئك النقاد: عبد المسيح وزير الذي حاول ربط الأدب ببيئته وزمانه كما حاول تطبيق المنهج النفسي لدراسة الشعر وذلك في نقده ديوان الرصافي(٢).

ولا شك في أن نقد الشعر العربي الحديث المنشور في الصحافة اليومية العراقية بعد عام ١٩٥٨ كان في جزء كبير منه يستوحي المبادئ العامة للنقد السياقي أو جزءاً منها، فكيف درس النقاد ذلك الشعر على وفق تلك الرؤى السياقية؟ هذا ما سنحاول مناقشته وتعرّفه في هذا الفصل.

١

اهتم نقّاد بتاريخ حياة الشعراء والنظر إلى العصر الذي عاشوا فيه وتناولوا الأحداث التي جرت في أثناء حياة الشعراء الذين كتبوا عن شعرهم، كما تحدثوا عن الموضوعات التي طرقها الشعراء، ومن هؤلاء النقّاد: مهدي شاعر العبيدي(٣)، الذي نشر عدداً من المقالات القديمة اخترنا اثنتين منها لأنهما تمثلان اتجاهه النقدي، تحمل الأولى منهما عنوان: (السجن والقيّد في شعر الجواهري) أما الثانية فقد نشرت تحت عنوان: (كفاح مصر في شعر الجواهري).

يوحي عنوان المقالة الأولى أنه يتناول مضموناً محدداً في شعر الجواهري اعتماداً على استتطاق شعره للتوصل إلى ذلك المضمون، ولكن تلك المقالة تسير في اتجاه آخر، إذ يستعرض الناقد في تلك المقالة تاريخ النضال العربي وتاريخ نضال أبناء العراق ورفضهم الاستعمار، ثم يبيّن مكانة النجف الأدبية، وهي البيئة التي شهدت النشأة الأولى للجواهري، وبعدها يتحدث عن واقع السجون التي كانت تضم الوطنيين قبل عام ١٩٥٨ في العراق ويورد أبياتاً للجواهري قالها يصف أولئك الوطنيين القابعين في السجون ويعلّق عليها بقوله: "كان ذلك صيف عام ١٩٤٨ يوم أن كان الشاعر الجواهري يسكن بيتاً قريباً من بناية السجن المركزي ببغداد، مما كان يضطره يومياً إلى مشاهدة أفواج المقتادين إلى السجن من قاعات المحاكم

العراقية (٤) .

المقالة كلها سرد تاريخ لأحداث مرت على العراق، أما كيف يرتبط ذلك التاريخ وتلك الأحداث بشعر الشاعر الذي يكتب عنه ذلك الناقد، فلا يخبرنا بشيء عن ذلك، باستثناء تعليق على بيتي الجواهري:

ويشمخ كالفائد الظافر

سلام على مثقل بالحديد

مفاتيح مستقبل زاهر

كان القيود على معصميه

إذ يعلق الناقد عليهما بعبارات إنشائية: "هذا محض إيمان الجواهري العظيم، ترجمان ضمير شعبنا، ومخلّد أمجاد كفاحه، ومصور مفاخر قراعه للظلم والظالمين، إيمانه بحتمية انتصار قضية الشعب، مهما طغا الجور وساد الاضطهاد".

ولا نظفر من ذلك الناقد بفكرة تستهدي بشعر الجواهري وإنما يسوق الشعر شاهداً على حدث أو موضوع، كما يمتاز ذلك الناقد بالإطناب في توليد الجمل الإنشائية التي يمكن أن تمتد إلى أن يشاء لها الناقد أن تنتهي، فهو عندما يريد قول عبارة: (طوال سنوات الحكم الوطني المزيف كان الجواهري يتحدى قوى الشر والبغي) يقولها على النحو الآتي: "طيلة سنوات الحكم الوطني المزيف، وارث قوانين الانتداب المتعسفة وحاضن نوامسيه القهرية، وناصر أهواء الغريب الفاجرة في اضطهاد حريات شعبنا ومصادرة أوقاته واغتصاب حقوقه، وسادن رغائبه الخبيثة في أن لا يصيب هذا البلد الطيب تقدماً ويحوز نهوضاً ويحرز نجاحاً وسبقاً في شتى مضامير الحياة ومختلف ميادينها، كان الجواهري يتحدى قوى الشر والبغي والفجور".

وغني عن القول إن مثل هذا الكلام الخطابي قد يصلح أن يكون مقالة سياسية تعبّر عن قضية وطنية، ولكنه لا يصلح أن يكون نقداً أدبياً، فهو ليس حكماً ولا تفسيراً ولا شرحاً للشعر، وحكمنا هذا ينطبق على مقالته الثانية: (كفاح مصر في شعر الجواهري) التي يستعرض فيها نضال شعب مصر وكأنه يكتب بياناً سياسياً: "خاض الشعب المصري معارك نضالية عديدة في سبيل التحرر والانعتاق من أغلال السيطرة الاستعمارية (٥)"، وبعد أن يستعرض تاريخ مصر المعاصر يقول عن الجواهري: "ولا يفوته أن يعرّج في هذه القصيدة العامة ويلقي نظرة على واقع الحال في العراق آنذاك فيذم سياسة الحكومة البائدة ويشهر بتكرها لمصالح الشعب وخدمتها لمأرب الأجنبي".

من المؤكد أن ذلك الناقد لا يقوم بأي من الأعمال المطلوبة من ناقد أدبي، فهو لا يشرح الشعر ولا يفسره ولا يحكم عليه ولا يبين قيمته الجمالية، فضلاً عن أنه لا يقوم بتحليل بناء اللغوية أو صوره، وهو في ذلك لا يصل حتى إلى مستوى النقد التقليديين الذين يستعيرون عبارات السابقين ويطبّقونها على اللاحقين، وإنما يكفي باستعراض التاريخ، فهو مستعرض تاريخي يتحدث عن وقائع معينة، وعندما يورد أبياتاً فإنه يوردها لأنها قريبة من تلك الأحداث والوقائع، فهي مجرد شواهد على أحداث، وهو في ذلك لا يتجاوز مهمة المؤرخ، بل إنه مؤرخ تتسم كتاباته بالإنشائية المدرسية البعيدة عن روح العلم.

فهل يصح لنا أن نضع مثل هذه الكتابة تحت تسمية (السياقية)؟ إننا نضعها هنا تحت تلك التسمية من باب التجوّز، لأن السياقية تستهدي بالعلم، ومثل هذه الكتابة لا علاقة لها بالعلم، وإنما تكتفي من السياقية بجزء منها، وهو الجزء المتعلق بالحديث عن السياقات الخارجية، أما علاقة تلك السياقات بالنص الأدبي فهي غائبة تماماً هنا.

وتقترب من هذا المنحى في الكتابة كتابات محمد شرارة (٦)، الذي، وإن امتاز من زميله العبيدي بجملة القصيرة، يشترك معه في الميل إلى الإنشاء، بالمفهوم المدرسي، فهو يقول عن الروح العاطفية إنها: "حلوّة تهزّ الأوتار، وتداعب الخيال وتستثير الحنان في النفوس، ولكنّ حلاوتها في ظروف خاصة، في نزهة تشعر النفس فيها بالحاجة إلى الغناء، في ليل يرق به النسيم وتتألأأ النجوم ويسكب القمر خيوطه على الرّبي والأودية والسهول، في زورق يمشي على وجه الماء والبحر ساج، في هذه الحالات وأمثالها يختلج الشعر العاطفي (٧). وهو في هذه المقالة المسماة (الروح العاطفية في شعر الرصافي) يؤكد أن الرصافي عرف: "أكثر ما عرف بشعره الاجتماعي أو السياسي أما شعره العاطفي فقلما يذكر أو قلما يعنى به".

ولكنّ الناقد نفسه لا يتحدث عن شعر الرصافي العاطفي وإنما يكفي بتلك العبارات الرومانسية التي سقناها وكأنه يتصور أن تعليقه (العاطفي) على قصيدة الرصافي يجعلها عاطفية.

ومحمد شرارة مثل زميله العبيدي تماماً في تناول تاريخ الشعراء، إذ يتناول في مقالته (الجواهري شاعر الكفاح) النضال الوطني للعراقيين منذ احتلال هولاء بغداد مروراً بالاحتلالين العثماني والبريطاني ويتحدث عن النضال الوطني ومقارعة الاستعمار وعندما يصل في حديثه إلى الجواهري يقول: "كان دور الجواهري في

المعركة دور البطل الرئيس في المسرحية، ولا نبالغ إذا قلنا إنه أعظم شعراء العرب في خوض المعركة... يبدأ نضال الجواهري على الصعيد المحلي ثم يرتفع على الصعيد الوطني ثم يتسلق السلم العربي ثم يسمو إلى الصعيد العالمي" (٨).

الناقد هنا يحو شخصية الجواهري الشعرية ويبقي على شخصيته الوطنية، فهو لا يورد أبياتاً إلا استشهاده بالدور الوطني والقومي للشاعر، أما أثر هذا التاريخ القومي والوطني في شعر الجواهري أو أثر ذلك الشعر في التاريخ فلا يُعنى الناقد به على الإطلاق، إذ يكتفي ببيان هذا التاريخ فقط.

ويفعل الشيء نفسه عندما يتحدث عن البياتي في مقالة عنوانها: (عشرون قصيدة من برلين) فبدلاً من أن تكون المقالة تعريفاً بمجموعة البياتي الشعرية أو نقداً لها نرى الناقد يتحدث عن التاريخ الشخصي للشاعر من غير أن يشير إلى شعره: "بعد الحرب العالمية الثانية سار التاريخ في خطين: خط الشعوب الزاحفة إلى القمة، وخط الرجعية التي تجر عنان التاريخ إلى المستنقعات... وكان على الشاعر أن يختار أيضاً، وقد اختار الدرب الأول وسار مع الشعب (٩). ولم نجد في تلك المقالة أية إشارة إلى شعر البياتي.

ولكنه أتبع تلك المقالة بتكملة لها في عدد آخر من الصحيفة، أشار فيها إلى شعر البياتي ولكن بالطريقة الإنشائية المدرسية نفسها: "وقصيدته أغنية إلى يافا قطعة من القلب وقطرات من الدماء ولكنها في الوقت نفسه أمل مضيء (١٠) ثم عاد للحديث السياسي العام الذي ألفه نقاد تلك المرحلة: "كان البياتي يغني هذه الأغنيات في الوقت الذي كان مشرداً عن زوجه وأطفاله في سبيل الكلمة الشريفة، وفي هذا الوقت بالذات كان الذين يرفعون اليوم راية فلسطين من أقرب الناس إلى نوري السعيد بائع فلسطين وبائع اللاجئين.. فلسطين لن يعيدها عبدة الدولار ودعاة الفتن من اتباع نوري السعيد".

ولا ندري ما مناسبة هذا الهجاء السياسي والناقد يتحدث عن مجموعة شعرية إلا أن نفس ذلك، بأن طغيان الخصومات السياسية آنذاك كان يجعل النقاد ينشغلون بالتعبير عنها بدلاً من العناية بالنقد الأدبي، حتى تحول الخطاب الأدبي عند نقاد تلك الحقبة إلى خطاب سياسي يحمل معه كل مساوئ الهموم السياسية اليومية.

ولا يختلف محمود العبطة (١١) عن زميليه السابقين في كونه مؤرخاً للأحداث أكثر من كونه ناقداً ففي مقالته (محمود الحبوبى شاعر الحرية والمجتمع) نراه يؤرخ للأحداث السياسية ويعرّف بقيم الحرية والنضال والقيم الاجتماعية الثورية ولكنه

يشير إشارة عابرة إلى انعكاس: "هذه المظاهر العامة في شعر ونفسية الحبوبي(١٢)" غير أنه لا يخبرنا عن كيفية انعكاس تلك المظاهر وإنما يكتفي ببيان الأحداث التاريخية، وهو يورد أبياتاً من الشعر مثل هذه الأبيات:

طلب الناس أن يكون انتخاب
الناس حراً لمجلس النواب
فحسبه الذي أراد فأعيا
هُ مقاساه ما رأى من صعاب
رام خيراً فكان شراً عليه
بعدهما حاد عن طريق الصواب
فهو يأبى وقد غدا الحر عبداً
أن يعيدوا حرية الانتخاب

يوردها على أنها شاهد يوضح كلف الشاعر بالحرية وهيامه بها، ولكنه لا يلاحظ مايعتور هذه الأبيات من نثرية ثقيلة تصلح أن يعبر عنها في مقالة سياسية وليس في أبيات شعرية.

كان أولئك النقاد الثلاثة الذين عرضنا لعدد من مقالاتهم نقاداً سياقيين، أو نفترض أنهم كانوا كذلك، لأنهم لم يتحدثوا عن مناهجهم النقدية في أي من المقالات التي أطلعنا عليها، ولكنهم فهموا من السياقية جزءاً محدوداً، إذ تصوروا أن الحديث عن التاريخ الشخصي للشعراء وعن قسم من موضوعاتهم يمكن أن يدرجهم تحت باب النقد التاريخي والاجتماعي.

وقد شاع مثل هذا النقد في السنوات القليلة التي أعقبت عام ١٩٥٨، فكأنه كان انعكاساً للأفكار والتصورات السياسية التي برزت آنذاك، إذ شهدت صحافة العراق في تلك الحقبة الزمنية انفتاحاً على الاتجاهات الفكرية الموجودة في العالم، ولا سيما الاتجاهات الفكرية المرتبطة باليسار العالمي، ولا شك في أن الفكر الماركسي الذي يعدّ من أبرز المناهج السياقية المعروفة كانت لديه الفرصة الكبرى للظهور حينذاك، غير أننا لم نلاحظ في الكتابات النقدية المنشورة في صحافة العراق اليومية تعرفاً بيناً لهذا الفكر.

إن ما تمكن ملاحظته على النقد الشائع آنذاك وجود كلام سياسي عام يمجّد الطبقات المسحوقة ويتحدث عن النضال الوطني وتاريخ الانتفاضات الوطنية مكتفياً من الشعر بإيراد الشواهد على ذلك التاريخ، وهو مالاحظه، من قبل، باحثان آخران.(١٣)

ولا ريب في أن أبرز سمات تلك الكتابات النقدية عدم وضوحها المنهجي، ويتجلى عدم الوضوح هذا في أمرين: الأول عدم إشارة النقاد إلى مناهجهم النقدية،

والمرجح أن سبب ذلك عدم معرفتهم بالمناهج النقدية أصلاً، والثاني: اكتفاؤهم بتناول التاريخ الشخصي للشعراء أو حياتهم الاجتماعية، من غير أن يربطوا ذلك بأدبهم إلا على سبيل الاستشهاد ليس غير.

إن تلك المقالات النقدية المعنية بالتاريخ لا يمكن أن تكون نقداً تاريخياً بسبب عدم تفريق أصحابها بين حقلي التاريخ والنقد الأدبي، وهو ما حذر منه علي جواد الطاهر عندما قال عن المنهج التاريخي إنه: "منهج حساس إذا فقد فيه صاحبه توازنه زلت به قدمه... وصار مؤرخاً أو جماعة (١٤)، وكذلك فعل أولئك النقاد الثلاثة الذين أشرنا إلى مقالاتهم.

٢

من الواضح أن العناية بمضامين القصائد تؤلف واحدة من سمات النقد السياقي، لأن الناقد السياقي يبحث في موضوعات القصائد وأفكارها قبل أن يبحث في الجوانب الفنية مما يتعلق ببناء القصيدة وصورها وعلاقاتها اللفظية، غير أن من تحدثنا عنهم من نقاد في البحث السابق ما كانوا يوجهون عنايتهم لمضامين القصائد، وإنما كانوا يتحدثون عن موضوعات اختاروها هم ليجدوا شواهد عليها من شعر الشعراء.

إنهم، شأنهم في ذلك شأن النقاد التقليديين يبحثون عن (الغرض) الشعري، في حين أن البحث عن مضمون القصيدة يبين مفهوم البحث عن غرضها الشعري، فيما نرى، لأن الغرض موضوع جاهز، في حين أن القراءة النقدية يمكن أن تكتشف مضامين أخرى وبذلك وجدنا النقاد الثلاثة السابقين يظهرون رؤية نقدية تقليدية جديدة، يعكسها ميلهم إلى التشبث بالتاريخ المعروف، وليس التاريخ المكتشف منهم.

وعلى عكس أولئك النقاد المشار إليهم نجد نقاداً آخرين يوجهون عنايتهم إلى مضامين قصائد الشعراء أنفسهم، مكتشفين تلك المضامين من خلال الشعر وليس من خلال محددات تاريخية واجتماعية مفروضة عليهم، ومن هؤلاء النقاد مولود أحمد الصالح (١٥).

في مقالة له عنوانها: (التأثر الوجداني في شعر عبد القادر الناصري) يقرر ذلك الناقد أن الناصري: "من شعراء الذات... الذين تنظمهم الرومانتيكية بخصائصها وصفاتها المتمثلة في الهرب من دنيا الواقع إلى دنيا الأحلام والأوهام،

وفي اللجوء إلى الطبيعة وإظهار مكنونات النفس، أو الاسراف في التحلل والتهتك، أو التحرر والتصوف بأسلوب جديد يضم من عمود الشعر وتنوع القافية وتختفي البحور الطويلة وتبرز المجزئات والبحور القصيرة التي تنسجم وروح الأغراض العصرية الجديدة (١٦) .

ثم يقسم ذلك الناقد مراحل تطور الشاعر على مرحلتين: "المرحلة الأولى وهي مرحلة الانفعال الوجداني الخفيف المتمثل بشعره العفيف وحبه الشريف، كما نرى الحنين والأنين والمناجاة في ديوانه الأول المعروف بـ (ألحان الألم) وهو انفعال إنساني صاعد يندمج بالطبيعة في لطف وعمق ويرتفع بالحب والقلب من الحسية الضيقة إلى رحاب اللاحسية المترامية إلى الأطراف وينزع إلى الجمال الأمثل كقوله:

لولا الهوى ما خفقت مهجّة	ولا تغنى بالأمانى الجنائ
ولا هفت في روضة نسمة	ولا شدا طير على غصن بان
تطل من أحداقنا لهفة	خالدة تغمر قلب الزمان
فمن هوانا كل معنى سما	ومن هوانا رجع سحر البيان".

ثم يتحدث الناقد عن المرحلة الثانية من مراحل تطور شعر عبد القادر الناصري التي ينتقل فيها من: "اللاحسية إلى ظلام الحسية في فكره وحبه وشعره وتشتد انفعالاته تأثراً بالجسد... ويتحول حبه إلى نار تشتعل:

يا قاسي القلب مالي عنك مصطبّر	حاتم أكرم شوقي وهو يستعر
أغريتني بالهوى حتى إذا انفجرت	عواظفي وارتمى من عيني الشرر
تركتني في دروب العمر منفردا	اجتر في وحدتي حزني واعتصر

وتطغى على فكره وشعره الكلمات والتعابير المغرقة في الشهوة واللذة المادية كالنهود والشفاه... وما إلى ذلك مما لم يكن له ظل في شعره الأول".

إن الناقد هنا يدخل إلى موضوعه مباشرة، وحديثه عن الرومانسية جزء من موضوعه، وهو في عنايته بمضامين قصائد الناصري وتقسيمها على مرحلتين يستقرئ الشعر ليتوصل إلى ذلك التقسيم، فضلاً عن ذلك فقد التقت إلى جوانب فنية محددة في شعر الشاعر: اختفاء البحور الطويلة وبروز المجزوءات والبحور

القصيرة، غير أنه في كشفه عن المضامين، لم يتوصل إلى ذلك عن طريق تحليل الشعر، وإنما اكتفى باستقراءه ليتوصل إلى ذلك التقسيم.

إننا إذا ما قارناه بزملائه ممن تناولنا مقالاتهم في المبحث السابق نجد أنه أقرب منهم إلى العمل النقدي، إذ يقوم بدءاً بكشف انتماء الشاعر إلى مدرسة أدبية محددة: الرومانسية، ثم يقوم باستقراء الشعر ليكشف من خلاله تطور المضامين، ولكنه حينما يلجأ إلى تقويم الشعر نراه يفعل ذلك بعبارة عامة مثل: يمتاز شعر الناصري: "بالأصالة الفنية وقوة الانفعال وصدق العاطفة وشدة الحساسية ويسمو كثيراً بجمال التعبير ودقة التصوير".

وهذا التقويم تقويم نقدي عام غير خاضع لمقاييس محددة إذ لم يحدد لنا مقياس قوة الانفعال وصدق العاطفة وشدة الحساسية وغيرها من الأحكام النقدية التي يبدو أنه متأثر بما أشاعه أحمد الشايب من أحكام عامة يمكن أن تصدق على هذا الشاعر أو غيره في الوقت نفسه.

وتمتاز كتاباته بأنها استعراض لمضامين الشعراء الذين يتناول شعرهم فهو لا يشرح النصوص ولا يؤولها تأويلات أخرى وإنما يستعرض الأشعار كما يظهر ذلك في مقالات نقدية أخرى له (١٧).

وتماثل كتابات ذلك الناقد كتابات نقاد آخرين منهم: داود سلوم (١٨)، الذي يمتاز بقدرته على تكتيف أفكار كثيرة يمكن أن تستوعبها دراسة مطولة فيحولها إلى مقالة نقدية قصيرة، وقد توقفنا عند اثنتين من مقالاته، عنوان الأولى منهما (حيث لا تشيب السنون في شعر كمال نشأت) تحدث فيها عن مجموعة شعرية محددة غير أنه وجّه عنايته إلى مجموعات آخر من مجموعات كمال نشأت وبيّن خصائص شعره منها.

يقرر داود سلوم وجود طريقتين بارزتين في شعر كمال نشأت: "طريق الشعر الوطني... وطريق الشعر الذاتي والعاطفي وعنها ينشقّ الشعر الرمزي أو الرومانتيكي العنيف الذي يظهر بشكل أوضح في ديوان: ماذا يقول الربيع؟" (١٩) وبدلاً من أن يقوم بتحليل القصائد يتحدث عن أغراض شعر الشاعر وموضوعاته: "وللعراق نصيب في ديوانه:

أنكر القلب الذي ردها

أنكر القلب العراقي الرقيق"

ثم يقول: "في ديوانه الثاني أنشودة الطريق ١٩٦١ يخرج الشاعر من فرديته

إلى توزّع الغاية والهدف في الحياة فطفلته نهاد... تأخذ جزءاً من الديوان...
والقضية الوطنية في هذا الديوان نماذجها كثيرة نعرض قوله:

أنت يا مهدي ولحدي

أنت يا أمّ الشعوب

يا بلادي".

وهو في إشارته إلى تلك الأغراض والموضوعات الشعرية إشارة سريعة، لا نحسبه قد بذل جهداً كبيراً لدراسة شعر الشاعر وإنما اكتفى بقراءة حاولت تعرّف تلك الموضوعات وإيراد الشواهد عليها، كما يفعل مستعرضو الكتب، ولهذا يقدم ذلك الناقد تقديماً عاماً لشعر الشاعر يضمّنه انطباعات نقدية: "ومن جيد قصائد الديوان... قصيدة أطفال القرية... أما ديوانه الثالث ماذا يقول الربيع ١٩٦٥ فيتكامل فيه كمال نشأت وينشأ منه الشامخ ملوناً بالرمز أو الصور العميقة الموحية".

وغنيّ عن البيان أن تلك الأحكام العامة لا يمكن الاطمئنان إليها كثيراً، فهو في وصفه قصيدة ما بالجودة لا يخبرنا كيف كانت تلك القصيدة جيدة، كما أنه لا يخبرنا كيف يتكامل شعر كمال نشأت وكيف يكون شامخاً، وجميع المقاطع التي أوردها لا تبين ذلك الشموخ وتلك الجودة.

أما مقالته الثانية التي نشرت تحت عنوان: (المرأة في حياة السياب) فقد كانت حديثاً عن موضوع محدد من موضوعات الشاعر، غير أن حديثه عن هذا الموضوع المحدد يمتاز بالجدية والرصانة لأنه بناه على استقراء لشعر الشاعر استقراءً تاريخياً فهو يقول: "من خلال تسلسل القصائد الشعرية التي نظمها الشاعر خلال فترة حياته الأدبية يمكن أن نقسّم مواقفه تجاه المرأة إلى ثلاثة مواقف، الموقف الأول يمتد بين عامي ١٩٤٠-١٩٥٠... فيه صورة مثالية للمرأة والحب والجسد والعشق... وأبدى فيه نزوعاً نحو الروح ضد الجسد يبدو واضحاً في هجومه على بودلير (٢٠)".

وأشار إلى أن الموقف الثاني امتد بين عام ١٩٥١-١٩٦٠ ومن خصائص هذا الموقف: "أن الصورة الرومانتيكية التي كانت في رأسه عن المرأة قد تصدّعت وحلّ محلها التعويض الجسدي... وإن التزامه السياسي والفكري واقتربه بسبب العزوبة من مستوى واطئ من النسوة جعله يلتقط صورة بائسة لأمرأة فريدة في وضعها النفسي والجسدي ويشخص من خلالها بؤس كل الساقطات.. نراه يكتب

ملحمة من أرق وأجمل الشعر الحديث وأكثر حباً وحناناً للمستضعفين".

أما الموقف الثالث الذي يمتد بين عام ١٩٦٠-١٩٦٤ فيعكس: "نفسيته في هذه الفترة كزوج مريض مغترب بسبب مرضه مشتاق لزوجته التي فارقها... ونعلل هذا الشوق المدمر الحادّ الملح أنه وجد فيها ما كان يريد أن يجده في شبابه في المرأة: الجسد والحب:

وغداً سألقاها فتهمس بي:

رحماك ثم تقول عيناها

مَرْقٍ نهودي، ضُمَّ أَوَّاهَا

رد في واطو برعشة الحب

ظهري كأنّ جزيرة العرب

تسري عليه بطيب رياها

وهذه القصيدة أكثر شعره شبقاً وشوقاً جسدياً والتصاقاً بالمادة".

إذا كانت مقالة داود سلوم الأولى استعراضاً سريعاً لمجموعات شعرية، فإن المقالة الثانية دراسة جادة مبنية على استقراء شعر السياب واستقراء تاريخ حياته أيضاً، فقد حاول تبين مواقف السياب من المرأة اعتماداً على شعره وقدم استشهادات من الشعر توضّح وجهات نظره فضلاً عن أنه كان يعلل أسباب الظاهرة التي يحددها مثل تعليقه اكتشاف أنموذج (المومس العمياء) الذي صار ملحمة شعرية متميزة من ملاحم السياب الشعرية، أو تعليقه (النفسي) لشوق السياب المدمر إلى زوجته في مرحلة مرضه وغربته.

لقد أفاد داود سلوم في مقالته الثانية من التاريخ وعلم النفس في تحليل موضوع المرأة في حياة السياب واستخلص المواقف الثلاثة اعتماداً على التسلسل التاريخي لنشر قصائد السياب، وهذا الاهتمام بموضوع محدد من موضوعات الشاعر، يجعل من داود سلوم أقرب النقاد الذين عرضنا لمقالاتهم، حتى الآن، من السياقية.

ويقترّب من الناقدين الذين أشرنا إلى مقالاتهم في هذا المبحث ناقد آخر هو حارث طه الراوي (٢١) الذي قرر في إحدى مقالاته: "إن قصائد نعيمة العربية غريبة الصور غريبة الاستعارات غريبة الروح غريبة الجو حتى لتكاد تكون غريبة الاحساس أيضاً، فكأنّ صاحبها رجل غربي من انجلترا أو أميركا يعرف شيئاً من العربية... ونعيمة لا يملك اللغة القوية المتينة النسيج، ولا يملك من مفرداتها إلاّ النزر اليسير، وهو لا يجيد ترويض القوافي المطمئنة الوداعة، فكيف يعرف

ترويض القوافي المستعصية الجامعة، أما القلب فلا أثر له في شعر نعيمة، وما قيمة الشعر إذا خلا من دموع القلب وشهقاته وضحكاته وقهقهاته (٢٢) .

وعلى الرغم من أن حارث طه الراوي أخبرنا في بداية مقالته أنه لا يريد الاتكاء على آراء غيره من النقاد بل الاعتماد على ديوان ميخائيل نعيمة الأول والأخير: (همس الجفون) لم يورد لنا في ذلك المقال أيّاً من قصائد نعيمة أو أية مقاطع تؤكد أحكامه التي قررها سلفاً، ولهذا لا يمكن لقارئ أن يقتنع بأحكام غير معلة ولا سيما إذا ارتبطت تلك الأحكام بقرارات قطعية يجزم بها الناقد أن شعر نعيمة شعر غريب عن الشعر العربي وأن لغته ليست متينة وأنها تخلو من العاطفة.

بيد أن ذلك الناقد بعد أن قرر أحكاماً جازمة في ذلك المقال من غير أن يقدم لنا شواهد تثبت أحكامه، بدأ بالكشف عن مضامين قصائد ميخائيل نعيمة في الجزء الثاني من مقالته، فهو يقول: "إن شعر ميخائيل نعيمة يحوم حول ما نراه نحن محوريين وما يراه محوراً واحداً، فنحن نرى أن شعره يحوم حول ذاته وحول الذات الإلهية... إنه يؤمن إيماناً راسخاً بوحدة الوجود ويؤمن بالتقمص أو ما يسمى بتناسخ الأرواح... ومن مظاهر وحدة الوجود في شعر نعيمة:

ايه نفسي! أنت لحنٌ فيّ قد رنَّ صداه

وقعتك يدُ فنانٍ خفيٍّ لا أراه

أنت ريحٌ ونسيمٌ أنت موجٌ أنت بحرٌ

أنت برقٌ أنت رعدٌ أنت ليلٌ أنت فجرٌ

أنت فيضٌ من اله (٢٣) .

وبعد أن توصل إلى تلك القضية المضمونية المحددة التي كشفها في شعر الشاعر إلا وهي وحدة الوجود بدأ يناقش تلك القضية من جوانبها النفسية ويلتمسها في شعر الشاعر، ومن الواضح أن الناقد كان لديه اتجاهان نقديان في مقالة واحدة، الاتجاه الأول اتجاه حكمي تقديري عام لا يستند إلى أدلة وبراهين، والاتجاه الثاني سياقي يبحث في مضامين شعر الشاعر، غير أنه كان يمتاز من النقد السياقيين الذين تحدثنا عنهم، بأنه كشف مضموناً غير معلن في شعر الشاعر هو: وحدة الوجود، وهذا يعني أنه أجهد نفسه في قراءة الشعر ليتبين ذلك المضمون.

فبعد أن كان سابقوه يعنون بالمضامين الواضحة التي لا تحتاج إلى جهد كبير للكشف عنها مثل موضوعات: النضال الوطني، أو كفاح مصر أو قضية

المرأة، كشف لنا الراوي عن قضية جديدة اكتشفها هو من خلال إحياءات الشعر وليس من خلال تصريح الشاعر بها وهي قضية وحدة الوجود التي عبر الشاعر عنها من خلال حديثه عن نفسه وربطها بمظاهر الطبيعة التي وقعتها يد فنان خفي لا يرى وأن هذه النفس فيض إلهي.

وباستثناء تلك اللوحة النقدية لم نجد في كتابات الراوي المنشورة في الصحافة اليومية إلا كتابات تستهدي بتاريخ حياة الأدباء الذين يتناول شعرهم كما تتناول ذكرياته معهم، (٢٤)، فضلاً عن أحكام نقدية عامة يشوبها الإعجاب اللامتاهي بشعر بعض الشعراء كقوله عن قصيدة أحمد شوقي:

ركزوا رفاتك في الرمال لواء يستنهض الوادي صباح مساء

"القصيدة تقع في أربعين بيتاً كلها وإن تفاوتت في الارتفاع" (٢٥)، أو قوله عن صور شوقي الشعرية بأنها صور: "يغار منها رينوار والأصح أن أقول يعجز عن تصويرها هذا الرسام العالمي... وهل يستطيع رينوار بل الأعظم من رينوار أن يصور بريشته وجه أم شهيد في اللحظة التي سمعت بها نبأ استشهاد فلذة كبدها.

كأم شهيد قد أتاها نعيه فحقت له بين النجا والتبسم."

إن حماسة ذلك الناقد لشعر شوقي وإعجابه به جعلاه يبتعد عن مهمته النقدية ويقترّب من أحكام العوام وهم يتحمسون لقضية ما وذلك في قوله: "وهل يستطيع رينوار بل الأعظم من رينوار أن يصوّر بريشته وجه أم شهيد. أو قوله النابع من الإعجاب نفسه:

"ويكفي شوقي فخراً أنه أول من نبه العالم العربي قبيل الحرب العالمية الأولى إلى وجوب مواكبة الحضارة بالعمل الجاد الدائم:

فإنذا جرى رشداً ويمنا أمركم فامشوا بنور العلم فهو زمام."

وغني عن القول إنه إذا كان لشوقي فضل التنبيه على مواكبة الحضارة بالعمل الجاد، فذلك فخر له إنساناً، ولكن يفترض بالناقد أن يتبين كيف عبر الشاعر عن ذلك بشعره فنياً، وذلك مالم يعرفه الناقد أية عناية، بل إن إعجابه بشعر شوقي منعه من الإشارة إلى المباشرة والتعليمية المقترنة بالنصح والإرشاد التي يتضمنها ذلك البيت.

ويُعد كمال نشأت واحداً من النقاد الذين يتوقفون طويلاً عند المضامين الشعرية شأنه في ذلك شأن النقاد الذين أشرنا إليهم من قبل، ولكنه يتطلع أحياناً

إلى تفسيرات نفسية تقرّبه أكثر من غيره إلى قضية السياق، وهو في واحدة من مقالاته يتحدث عن قريتين ارتبطتا بأديبين عربيين يقول في مقالته: "جيكور وسنتريس قريتان عربيتان، الأولى مسقط رأس السياب في جنوب العراق، والثانية مسقط رأس زكي مبارك في دلتا مصر... ولقد ذكرهما الاثنان كثيراً والتقتا إليهما التفتاً يلفت نظر الباحث لأنّه يشكل ظاهرة تحتاج إلى تفسير" (٢٦).

ثم يجد كمال نشأت أن القاسم المشترك بين السياب وزكي مبارك هو الإحساس الحاد بالضيايع، وبعد أن يستعرض تاريخ كل من السياب ومبارك يتوقف طويلاً عند مبارك ويفسر عدوانيته بأنها: "كانت تغطية لشعور الإحباط المذلّ، كان الإعلان عن النفس الذي أخذ شكل غرور صارخ، يعبر، عند العارفين، عن انهيار داخلي يأخذ شكل هذا الغرور"، وبعد هذا التفسير ذي الصبغة النفسية، يقول عن سنتريس أنها: "كانت ماكانته جيكور بالنسبة إلى السياب، كانت الأمّ وكانت الملاذ النفسي، إنها الانتماء الذي يعيد الثقة بالنفس... وهي الإحساس المضاد للإحساس بالضيايع".

ولم نجد في هذا المقال نقداً للشعر، لكننا وجدنا فيه التماساً لتفسير ظاهرة أدبية على وفق تفسيرات النفسيين، وبهذا يكون في هذا المقال أميل إلى التفسير النفسي للظاهرة، ولكنه في نصوص نقدية أخرى لا يتجاوز مهمة الشرح الحرفي للقصيدة، كما فعل مع قصيدة (مباهج يومية) لحמיד سعيد (٢٧)، التي كان يكتفي بإيراد أبياتها الشعرية ويعيد كتابتها على وفق صياغة أخرى من غير أن يفسر أي ظاهرة فنية فيها.

لقد شاع ذلك النقد المعتمد على مضامين القصائد، سواء منه ماكان يعنى بالأغراض الشعرية، والحديث عن تاريخ الشعراء والظروف المحيطة بنشأتهم، أو ذلك النقد المعتمد على الكشف عن المضامين المباشرة في القصائد، شاع ذلك النقد في الحقبة التي أعقبت عام ١٩٥٨ واستمر على نحو متواصل طوال حقبة الستينات وظلت خيوطه تكشف عن نفسها حتى أوائل الثمانينات حيث ازدهرت الاتجاهات النصية والفنية.

ويمكن أن تعبّر كتابات حمزة مصطفى (٢٨) عن استمرار هذا المنحى النقدي في الثمانينات ففي إحدى مقالاته يتلمس الطريق إلى الكشف عن الرؤية المشتركة لعدد من الشعراء فيقرر أن مايجمع بينهم: "هو الالتقاء في رؤية واحدة ومتجانسة للتعبير عن هموم الواقع العربي، في أشدّ حالاته تمزقاً، من حيث التجزئة والتخلف والهيمنة الاستعمارية" (٢٩)، ويتناول في مقالة أخرى الموضوع الشعري عند

صاحب الشاعر، وهذا الموضوع هو الطفولة التي هي:

"ليست مفردة بقدر ماهي تجسيد لكل ماهو بريء ونقي ومفرح"(٣٠).

ولم نجده في تينك الدراستين إلا ناقداً معنياً بموضوعات القصائد من غير أن يولي الجوانب الفنية فيها أية عناية تذكر، وهذا ماينطبق على مقالات نقدية أخرى له(٣١).

٣

إذا كان قسم من ذلك النقد الذي كتبه أولئك النقاد ممن عرضنا لمقالاتهم النقدية في المبحثين السابقين قد عُني بالبحث في موضوعات القصائد، فإنه كان يوجّه عنايته في الأغلب الأعم، إلى الأجزاء الظاهرة من تلك الموضوعات، أي إلى ماهو معروف منها كقضية المرأة في شعر شاعر ما أو القضايا الوطنية والقومية عند شعراء آخرين، بيد أن العناية بمضامين القصائد أو بموضوعات الشعراء أو الأفكار التي يعبرون عنها في قصائدهم يمكن أن تكون من العمليات اليسيرة نقدياً، فيما نرى، فما على الناقد الذي يريد التصدي لهذه العملية إلا أن يستوعب مضامين القصائد، ثم يقوم بترتيب أفكارها وموضوعاتها على النحو الذي يريد، ليتوافر له بعد ذلك نص نقدي، وهنا تتفاوت قيمة النصوص النقدية تبعاً لجدية النقاد وتبعاً لنقافتهم ومواهبهم.

وعلى هذا يمكننا تفسير ميل أغلب النقاد الذين تناولنا مقالاتهم النقدية في دينك المبحثين، على أنه استسهال للعملية النقدية في ظروف غياب الرؤية النقدية المنهجية الواضحة، غير أن ظروف ظهور جيل الستينات الشعري في العراق، وميله إلّ التحدي الذوق الشعري السائد، وبحثه عن تفسيرات نقدية يسوّغ بها خروجه على المألوف، بحكم اطلاعه على تجارب جديدة في الأدب العربي أو الأدب العالمي، كان يمكن أن يكون دافعاً لظهور اتجاهات نقدية تخالف ماهو مألوف في النقد الشعري أو تضيف إليه.

فهل حقق النقاد الذين نشروا مقالاتهم النقدية، بعدمنتصف ستينات هذا القرن، أي بعد ظهور جيل الستينات تلك النقلة النوعية التي يفترض أن تتحقق على أيديهم؟ أم أنهم كانوا استمراراً للنقاد السابقين المعنيين بمضامين القصائد وموضوعاتها وأفكارها؟..

يرى واحد من أبرز شعراء الستينات أن: "الحركة الستينية الشعرية خلقت

حركة نقدية موازية لها من خارج الشعراء برزت فيها أسماء: طراد الكبيسي وفاضل ثامر وعبد الجبار عباس وعادل عبد الجبار ومحمد الجزائري، ثم حاتم الصكر (٣٢).

والحقيقة أن أولئك النقاد الذين ذكرهم سامي مهدي وآخرين منهم: خالد علي مصطفى وعلي العلاق وسواهم، كتبوا دراسات كثيرة ونشروا مقالات نقدية، سواء تعلّق الأمر بشعر الستينات أو بشعر سواهم من الشعراء، وسنتوقف عند كتابات قسم منهم، لنتفحص الاتجاهات السياقية في كتاباتهم، ثم، لنتعرّف كيف تباينوا مع من سبقهم من النقاد أو كيف تماثلوا معهم.

من بين نقاد الشعر الذين ظهروا خلال حقبة الستينات طراد الكبيسي، وعلى الرغم من أنه يفرّق نظرياً بين شيئين: "الاقناع التاريخي شيء والاقناع الفني شيء آخر" (٣٣)، يبقى في أغلب الأحيان ناقداً سياقياً يُعنى بالمضامين عناية خاصة، وقد كتب يقول عن شعر حميد سعيد: "من هذا المنطلق، النفسي والتغيير، يتوجّه حميد بقصيدته إلى المجتمع العربي بمنطق المحاكمات الوجدانية والعقلية أيضاً... وإن القضية هنا هي قضية الإنسان وتحرره من كل مايكبّل حريته وإرادته في الخلق، يعني هذا أن الإشكال الأعرق في (قراءة ثامنة) هو السوسيولوجية الاجتماعية والتنبؤ بمستقبل الإنسان العربي" (٣٤).

وإذا ضربنا صفحاً عن: السوسيولوجية الاجتماعية لأن الاجتماعية مرادف عربي للتعبير الإنجليزي Sociology، للاحظنا أن الناقد لا يتحدث عن شعر حميد سعيد إلا من الزاوية التاريخية أو الاجتماعية، وبهذا يكون إلى جانب (الاقناع التاريخي) الذي وضعه في مقالة سابقة بإزاء الإقناع الفني.

وعلى هذا يعبر طراد الكبيسي في تلك المقالة عن وجهة نظر سياقية ولا يتجاوزها لربط هذا التوجه السياقي بالقضايا الفنية، وإذا كنا نلتمس له العذر في عنايته بالمضامين على حساب الفن الشعري في مرحلة سابقة من مراحل النقدية، نزولاً عند نزوع شائع لدى أغلب النقاد المثقفين من أن تحليل المضامين الوطنية والقومية لابد من أن يأخذ مكانة الصدارة لكي يوضع الناقد نفسه في خانة المدافعين عن مثل هذه القضايا، فلن نستطيع التماس مثل ذلك العذر بعد سنوات كثيرة، ونحن نراه لا يتجاوز في نقده عرض مضامين القصائد.

ففي مقالة له عن شعر حسين عبد اللطيف يكتفي الكبيسي بالحديث عن أنواع الطيور الواردة في إحدى القصائد ليقرر أن: "رهُط الطير هذا كما يلاحظ، أما نوع من نوع الطير الفرّح المبهج الجميل، وأما القوى الضارب، وليس بينها الطير

المشؤوم الكالج الخائر كالبوم والغراب والنداب" (٣٥).

وبدلاً من أن يفسر لنا ذلك الأمر تفسيراً نقدياً تحليلياً نراه ينساق إلى الصياغة الإنشائية التي تنتثر أبيات القصيدة كقوله: "إذا كان العراق قد امتلك وحقق أعجوبة العالم السابعة ب (جنائنه المعلقة) فهو الآن يدون معلقة العرب الثامنة تصطف إلى جانب المعلقات السبع سموخاً وزهواً إلى جنب الخزامى في كل احتفال، فبالعراق اليوم يبدأ ويختتم النشيد، لماذا؟ لأن العراق الآن ينتفض برقاً ورعداً، والآن تخضر الرياح على المدى ألقاً وورداً".

إن هذه التعبيرات الإنشائية تدل على أن الناقد عندما يعجز عن تحليل النصوص الشعرية فإنه يلوذ بلغته القادرة على أن تملأ بياض الورقة بأي كلام لا ينفع ولا يضر، وهي مزية لاحظناها عند أوائل النقاد السياقيين الذين نشروا مقالاتهم النقدية بعد عام ١٩٥٨، وقد تتكرر عند نقاد آخرين.

وإذا كان طراد الكبيسي يقر بأن: "النظرة التي تقوم على أساس المضمون في تقييم الشعر، لم تعد مقبولة، إن لم تكن خاطئة ومضللة" (٣٦)، نراه في أغلب مقالاته ناقدًا مضمونياً، كما لاحظنا ذلك في النصوص السابقة، وكما يمكن أن نلاحظ ذلك في مقالات أخرى مثل تناوله مضمون القرية والمدينة في شعر علي الطائي (٣٧) ومثل عشرات النصوص النقدية الأخرى.

ونحن نرى أن من الطبيعي أن يُعنى الناقد في مرحلة ما بالمضامين على هذا النحو، ولكن تطوّر ثقافة الناقد والتطور المتصاعد للحركة الثقافية كفيلان بتغيير الرؤى النقدية، وطراد الكبيسي نفسه يقر بأن اتجاهه النقدي تطور من المنهج الواقعي النقدي في الستينات، إلى عدم التقيد بمنهج محدد، إلى الإفادة من المنهج البنائي في الثمانينات (٣٨). ولكننا لا نرى مثل تلك التطورات المنهجية فيما وقفنا عليه من نصوص نقدية لذلك الناقد، باستثناء عدد من المقالات التي سنشير إليها لاحقاً.

ولا يختلف فاضل ثامر عن زميله الكبيسي كثيراً، فقد كان في مرحلته السياقية ناقدًا تبرز لديه النزعة التاريخية الاجتماعية على نحو جلي، حتى أنه يتحول أحياناً إلى مؤرخ أدبي، كما ظهر لنا ذلك من إحدى مقالاته التي يقول فيها: "لا يستطيع مؤرخو ودارسو الأدب العراقي في القرن العشرين تجاوز حقيقة مهمة تسجل لصالح الأدب العراقي وهي ارتباطه العميق بالواقع الاجتماعي وبتطلعات الجماهير" (٣٩).

والحقيقة التي يذكرها فاضل ثامر حقيقة لا يمكن لمنصف أن ينكرها ولكن

ليس من مهمة النقد أن يجلوها على هذا النحو، فإقرارها من مهمة المؤرخين، أما النقد فعليهم كشف الخصائص الفنية للشعر ولا يهم بعد ذلك أن يربطوا تكون تلك الخصائص بمسبباتها التاريخية والاجتماعية، وقد قام فاضل ثامر في تلك المقالة بدور المؤرخ وليس بدور الناقد، حتى أنه في حديثه عن الجواهري اكتفى بتمجيد دوره الوطني مهماً نقد شعره، أما حين يشير إلى شعره فيتحول إلى العبارات الإنشائية التي ألفناها عند أوائل النقد السياقيين بعد عام ١٩٥٨ كقوله في وصف شعر الجواهري: "يتألق الجواهري ويشعّ كوكباً متألقاً في سماء الشعر وسماء النضال"(٤٠).

وهذا من شأن مقالته الأخرى عن شعر صادق الصائغ التي يقول فيها: "يكشف الشاعر في قصيدة (الاعتراف الأخير) عن عملية المسخ الإنساني التي تحيل الإنسان إلى مخلوق مزور ومحنّط... فالشاعر هنا يعبر عن رؤية الإنسان المحاصر بالتعسف والاستلاب، الإنسان الذي لا يحسّ بالتلاؤم مع الواقع الخارجي"(٤١).

إن الناقد إذ يقرأ الشعر إنما يتحدث عن مضمون القصيدة كما أراد لها الشاعر أن تكون، ولذلك لا يتحدث عن الشعر وإنما يتحدث عن الشاعر ورؤيته للأحداث حيث يريد إثبات أن الشاعر مسكون بمهموم اجتماعية وإنسانية لذا يكون شعره تعبيراً عن هذه الهموم.

إن تلك العناية بالسياقات الخارجية للشعر تماثل عناية النقد السياقيين الذين سبق أن أشرنا إليهم في المبحث الأول من هذا الفصل، ولكن فاضل ثامر يباينهم في أنه يتخذ من الشعر ذريعة لتناول تلك السياقات، في حين أن نقاد الحقبة السابقة يتخذون من السياقات التاريخية والاجتماعية ذريعة لتناول الشعر.

وفضلاً عن ذلك، لا يكتفي فاضل ثامر بتوجيه عنايته إلى تلك السياقات فقط، وإنما يتناول أموراً فنية محددة، فهو في مقالته المشار إليها عن شعر صادق الصائغ يقرر أن الصائغ: "لم يستسلم لسلطان الفكرة المجردة والصراخ العالي للنبرات الخطابية، بل حاول أن يقدم رؤيته وأفكاره عبر الصورة الشعرية أو خلال حركة درامية، أو موقف حسي ملموس،.... والشاعر في جميع قصائده تقريباً يتحدث بصوت المتكلم (صوت الشاعر الأول) وهو ما يجعل قصائده ذات نفس غنائي عام، إلا أن غنائية الشاعر ليست تلك الغنائية الرومانسية المسرفة، بل هي غنائية معاصرة تغيد كثيراً من تجربة الشعر الموضوعي والدرامي".

وهنا نجد تبايناً واضحاً بينه وبين أسلافه من النقد السياقيين ممن تناولنا

مقالاتهم في المبحثين السابقين، فهو يعلل أموراً فنية محددة ويستتبط ملاحظات نقدية من شعر الشاعر، كتفريقه بين النبذة الخطابية والتعبير بالصور، وكشفه عن أن الشاعر يتحدث بصوت المتكلم وهذا ما يجعله شاعراً غنائياً، إلا أنه وهو يتناول تلك الأمور الفنية لا يقدم استشهادات من الشعر تثبت ما يذهب إليه من استنباطات، على عكس استشهاداته الكثيرة عندما كان يتحدث عن مضامين قصائد الشاعر.

لقد كانت العناية بمضامين القصائد واحدة من أهم السبل التي انتهجها النقاد السياقيون لدراسة الشعر العربي الحديث، وتباينت تلك المضامين التي وجه لها النقاد عنايتهم من الهموم العامة للمجتمع والأحداث التاريخية التي مرت عليه، وإلى موضوعات محددة عند الشعراء إلى المضامين الأسطورية التي أفاد منها الشعراء لإغناء رؤاهم الشعرية.

وكان محمد الجزائري (٤٢) واحداً من أولئك النقاد الذين كتبوا عن الاستخدام الأسطوري في الشعر، وتناول الجزائري قضية الأسطورة في شعر السياب للإجابة عن سؤال مفترض مفاده:

هل كان استخدام السياب للأسطورة استخداماً إبداعياً؟ ومن أجل الإجابة عن هذا السؤال الافتراضي قدم أمثلة من نصوص السياب الشعرية ليبي عليها أحكامه، ومن تلك الأمثلة مقاطع من قصيدة: (مدينة بلا مطر):

"مدينتنا تَورقُ ليلها نار بلا لهب

تحمّ دروئها والدور ثم تزول حمّاها

ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحبٍ

فتوشك أن تطير شرارةً ويهب موتاها:

صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنبِ

صحا تمورٌ، عاد لبابل الخضراء يرعاهها

وتوشك أن تدقّ طبول بابل، ثم يغشاها

أنينُ الريح في أبراجها وأنينُ مرضاها" (٤٣).

ومن جملة ما يعلق الناقد على تلك القصيدة قوله: "يضعنا الشاعر منذ بداية القصيدة في جو من التوتر القلق المكفر، إنه النذير بالثورة، فالمدينة معذبة (تورق ليلها نار بلا لهب) وتتسع حمّاها لتشمل الدروب والدور وتوشك طبول بابل أن

تدقّ...

السياب يقيم عالماً كاملاً ويُجري أحداثاً وصلوات وترانيم ويطلق أحكاماً، ذلك من خلال البناء الأسطوري لرمز عشتار... السياب هنا يحوّر في مهمة عشتار حسب الأسطورة... إنه يجعل عشتار تقشّر في مهمتها نتيجة تقاعس الناس عن تقديم التضحيات، هذه الشحنة الشعرية الجديدة التي يمنحها السياب للرمز الأسطوري بتحويله إياه، تجعله يتمثل الرمز الأسطوري تمثلاً إبداعياً وفق سياق القصيدة وفضاء عصره وخطابه الفكري السياسي".

ومن الواضح هنا أن الناقد يعبر عن اتجاه سياقي معروف بوصفه معنياً بالمضامين ذات المسحة الأسطورية، فهو يحاول كشف علاقة الرمز الأسطوري بالواقع المعاصر، من خلال الكشف عن التحويلات التي يجريها الشاعر في أصل أسطورة عشتار، فهي في أصل الأسطورة تقرر الهبوط إلى العالم السفلي لاستعادة روح تموز، الراعي الشاب الذي قتله خنزير بري فنزلت روحه إلى العالم السفلي، ولكن أختها ربة العالم السفلي تسجنها هناك، فتتعطل مظاهر الخصوبة على الأرض، فتكون الاحتقالات والطقوس سبيلاً إلى إخلاء سبيل عشتار وتموز ليعم الخصب والرخاء، ولكن السياب يبذل نهاية الأسطورة لكي تعبر عن الواقع المعاصر، هذا ما يريد الناقد أن يوصلنا إليه لكي يثبت أن تناول السياب للأسطورة تناول إبداعي، يخضع الأسطورة فيه إلى البناء الشعري الذي يريد إرساءه.

بيد أن ذلك الناقد يكتفي بتناول هذا المضمون الأسطوري من غير أن يلتفت إلى الجوانب الأخرى في شعر السياب: الصور، الموسيقى، اللغة، بل يتوصل إلى أن:

"السياب استخدم بجمالية أخاذة الجوهري في الأساطير وحوّرها وفق ديناميكية تفكيره وخروجه على تقاليد القصيدة الكلاسيكية... السياب خرج على الدلالة التقليدية المتعارفة للرموز، عن جوهرها الثقافي إلى ما يتناغم مع تجربته الحياتية".

إن جدة تناول هذا الموضوع الأسطوري في شعر السياب تسجل هنا للناقد محمد الجزائري، إذ لم نجد مثل هذا التناول العميق للرمز الأسطوري عند من سبقه من النقاد السياقيين، غير أننا سرعان ما نكتشف أن الأفكار الأساسية المتضمنة في مقالة محمد الجزائري تكاد تكون منقولة من مصدر آخر.

إذا قارنا أفكار محمد الجزائري التي اقتبسناها فيما سبق بأفكار علي البطل

التي عرضها في كتابه (الرمز الأسطوري في شعر السياب) لوجدنا أن الأفكار الأساسية للجزائري مأخوذ من أفكار علي البطل وثمة فقرات طويلة نقلها الجزائري من غير إشارة إلى مصدرها، فالأبيات التي تمثل بها الجزائري في بداية مقاله هي نفسها الأبيات التي تمثل بها البطل، وما اقتبسناه من كلام الجزائري هو بنصه قول البطل: "ولكن السياب يقيم عالماً كاملاً، ويجري أحداثاً وصلوات وترانيم، ويطلق أحكاماً، كل ذلك من خلال البناء الأسطوري لرمز عشتار" (٤٤).

كما أنه في بقية ما اقتبسناه له يقوم بتحويل قسم من عبارات علي البطل، فقول الجزائري عن السياب بأنه: "يجعل عشتار تغش في مهمتها نتيجة تقاعس الناس عن تقديم التضحيات، هذه الشحنة الشعورية الجديدة، التي يمنحها السياب للرمز الأسطوري بتحويله إياه تجعله يتمثل الرمز الأسطوري تمثلاً إبداعياً وفق سياق القصيدة، وفضاء عصره وخطابه الفكري السياسي (٤٥)"، هو نفسه قول البطل ولكن بصياغة أدق للتعبير عن الفكرة التي يريد التعبير عنها: "لكن السياب في السياق الجديد يجعل عشتار تغش في مهمتها، ويجعل من ذلك الفشل نتيجة لتقاعس الشعب عن أداء ما يجب عليه أدائه، وهذا هو التحويل الأساسي في الأسطورة، حيث يتطلبه تكثيف التجربة الحديثة بإخضاع الرمز الأسطوري إلى سياق القصيدة الحاضر، لإعطاء النص الشحنة الشعورية المطلوبة (٤٦)".

لا شك في أن هذا النقل الحرفي وغير الحرفي من مصدر آخر يعدّ سرقة علنية، ولا سيما أن الجزائري لم يصرح باقتباساته وإنما يسوقها على أنها من أفكاره الخاصة، مما يجعلنا نشك في الأمانة العلمية لذلك الناقد (٤٧).

باستثناء تلك العناية الخاصة التي أولاها محمد الجزائري لموضوع الرمز الأسطوري في الشعر، ونشرها في دراسة مكونة من جزأين، خصص الجزء الأول منهما لدراسة ذلك الرمز الأسطوري عند السياب، حيث تبين لنا أن الاستنتاجات الأساسية للناقد مأخوذة من مصدر آخر، لم نجد دراسات معمقة تتناول الجوانب الأسطورية في الشعر، بل وجدنا ملاحظات نقدية سريعة تتعلق بهذا الموضوع، ومن تلك الملاحظات ما كتبه عبد الستار جواد عن استخدام رمز بروميثيوس في شعر البياتي.

يشير عبد الستار جواد إلى أن البياتي استعمل رمز بروميثيوس: "استعمالاً جديداً بحيث جعل من نفسه مخلص الشعر واللغة من ظلم القيود التي دعاها بالبيان والبديع أو باروكة اللغة الصلعاء" (٤٨). ويقارن ذلك الناقد بين استخدامين لهذا الرمز: استخدام اسخيلوس الشاعر والمسرحي اليوناني في (بروميثيوس مقيداً)

وشيلي الشاعر الإنجليزي في: (بروميثيوس مطلقاً)، حيث نرى بروميثيوس الاسخيلوسي: "مقيداً إلى صخرة بعد أن سرق النار من السماء وأعطاها للإنسان فاستحق بذلك غضب الآلهة"، أما بروميثيوس شيلي فيجسد: "الصورة العظيمة للنصر الذي هو هدف الإنسان حتى من خلال معاناته".

لم يقدم لنا عبد الستار جواد في تلك المقالة تحليلاً لشعر البياتي ولكنه اكتفى بالدلالة العامة للرمز وفرّق بين ثلاثة استخدامات على أساس تلك الدلالة العامة: استخدام اسخيلوس واستخدام شيلي واستخدام البياتي، ولم يورد لنا نصوصاً تبين صحة دعواه، وإنما اكتفى بمعرفته العامة لاستخدام الثلاثة لذلك الرمز، وعلى هذا لا نرى فيما أشار إليه الناقد عملاً نقدياً وإنما هي ملاحظة يمكن أن يذكرها كل من له اطلاع على أعمال أولئك الشعراء الثلاثة، أو كل من له اطلاع على نص تاريخي يشير إلى استخدام رمز بروميثيوس عند الشعراء الغربيين (٤٩).

وعلى هذا النحو اكتفى يوسف نمر ذياب بحكم عام قرر فيه أن: "الشاعر العربي المعاصر في الأغلب، لم يستطع أن يوظف الأسطورة في شعره توظيفاً داخلية، فما هو غالب أن الأسطورة بقيت عنده رمزاً، خارجياً، مشبهاً به، وبدر شاكر السياب الذي أكثر من ذكر الشخصيات والأحداث الأسطورية اليونانية والعراقية القديمة وكذلك الرموز المسيحية، لم يزد على أن جعلها مشبهاً به: (كعيون ميدوزا)، و(أنا المسيح) وعشتار بحفصة مستترة" (٥٠).

ولا ندري إن كان حكم ذلك الناقد مبنياً على استقراء شامل للشعر العربي المعاصر المستوحى للرموز والأساطير، أو أنه حكم عام غير مبني على الحثيات، ولكن الذي نعلمه أن من تخصصوا في دراسة أساطير السياب ورموزه لم يتوصلوا إلى ماتوصل إليه يوسف نمر ذياب، بل وجدوا أن السياب كان يحوّر في الأساطير لجعلها تتواءم الواقع المعاصر، وأن السياب أفاد منها إفادة فنية درامية واستخدم لذلك تقنيات فنية للتعامل مع تلك الأساطير ومن تلك التقنيات التداخي، والمونولوج الدرامي والديالوج (الحوار الداخلي)". (٥١).

وكما عالج عدد من النقاد المضامين الأسطورية في الشعر، عالج آخرون مضامين القصائد من زوايا أخرى، ومن تلك الزوايا محاولة الكشف عن المضمون الجوهرى العام الذي تشترك فيه قصائد كثيرة لشاعر واحد، ولعل ماجد السامرائي (٥٢)، واحد من أولئك النقاد فهو في إحدى مقالاته يستخلص رؤية موحدة لقصائد محمود درويش فيقول عن قصيدة درويش إنها: "قصيدة مشبعة بحس الموت ومع ذلك فإن صوت الحياة فيها أعلى من ركام الواقع.... والشاعر (يفعلن)

ذاته على إيقاعين: إيقاع الحياة وإيقاع الموت" (٥٣).

ولا يخبرك السامرائي عن أية قصيدة يتحدث وإنما يضعك أمام حكم عام من غير أن يمهد له بما يسوغه عند القارئ، يسوق لك الحكم الذي لا يستخلصه من نصوص شعرية، بل يبحث بعد تقرير الحكم عن نصوص تسنده وكثيراً ما لا يجد تلك النصوص، فتتحول النصوص عندئذٍ إلى تحليلية يزين بها مقالته وليس إلى دليل مرتبط بحكمه الأولي الذي قرره، ولنلاحظ النصوص التي أوردتها لبيان دليhle على أن قصيدة محمود درويش تسير على وفق إيقاعي الموت والحياة:

"هم فتحوا باب زنزانتني فخرجتُ

وجدتُ طريقاً فسرتُ

إلى أين أذهب؟ في بادئ الأمر قُلْتُ: أَعْلَمُ حريتي المشي مالت عليّ، استندتُ إليها، وأسندتها، فسقطنا على بائع البرتقال العجوز، وقمتُ وكدستها، فوق ظهري كما يحملون البلادَ على الإبل والشاحنات، وسرتُ إلى ساحة البرتقال تعبتُ، فناديْتُ: أيتها الشرطة العسكرية لا أستطيع الذهاب إلى قرطبة...

وأحنيْتُ ظهري على عتبة

وأنزلتُ حريتي مثل كيسٍ من الفحم، ثم هربتُ إلى القبو،

هل يُشبه القبو أُمي وأمك؟ صحراءٌ صحراءٌ".

يصعب هنا على المرء أن يكتشف إيقاع الموت الذي أشار إليه ماجد السامرائي، فالمقطع الذي أورده الناقد، إذا ما أردنا أن نساير الناقد في منطقته، يتناول سيرة حياة شخص ما، ويصف الإيقاعات الحياتية اليومية، الخروج من السجن ومحاولة التآلف مع حياة الحرية، ولم نجد في ذلك المقطع ما يدل على إيقاع الموت الذي أشار إليه الناقد مطلقاً.

وكأن الناقد أحسَّ أن الشاهد الذي أورده لم يصبح دليلاً على الحكم الذي قدمه في البداية، فشرع بالتعليق على ذلك المقطع مجدداً بقوله: "هو قصيدة محمود درويش، بما لها من حركة ورمز ودلالة واقعية". ونحن نرى أن المقطع المشار إليه يستحق وقفة نقدية متأنية غير خاضعة للأحكام العامة، بل وقفة استقرائية تنطلق من كون ذلك المقطع يعتمد السرد القصصي بما يتضمنه من حوار، فضلاً عن كونه مقطعاً يتضمن صوراً واستعارات وتشبيهات غريبة: (أَعْلَمُ حريتي المشي، مالت عليّ، وقمتُ وكدستها فوق ظهري كما يحملون البلادَ على الإبل والشاحنات، وأنزلتُ حريتي مثل كيسٍ من الفحم)، الخ تلك الصور الفنية التي تحتاج دراسة فنية

وافية.

ولكنّ استسهال العمل النقدي يقود بعض النقاد إلى تناول مضامين مفترضة اعتماداً على ما يشاع من ضرورة إيجاد متضادات مضمونية كفكرة الحياة التي تقابل فكرة الموت، وهذا ما نلمسه في أغلب كتابات ماجد السامرائي النقدية مثل حديثه عن ينباع الحياة وقلق الوجود في شعر البياتي (٥٤).

إذا كان الغموض من سمات الشعر فيفترض بالنقد أن يكون واضحاً، وكلما أوغل العمل النقدي في الغموض دلّ على أن الفكرة غائمة في ذهن الناقد، ويمتاز نقد ماجد السامرائي أحياناً بالغموض، إذ يصعب على المرء فهم المراد من هذا القول مثلاً: "وينهض قلق الوجود عند البياتي على نحو اعترافي ليبصرنا بهيمنة ماهو زمني شعرياً على زمن الشاعر، فهو هنا ليس ذلك الزمن الاقتحامي للمستقبل، وإنما هو زمن التقدم بالذات، وهو أيضاً زمن تأمل الوجود من خلال الذات، تأملاً يفسّر الشاعر حاضره بماضيه وليس بمستقبله".

إن الأحكام العامة غير المعتمدة على أسس محددة سلفاً ليست من مهمات النقد السياقي لأن النقد السياقي، كما نعلم، يهتم بالتفسير وتعليل الظواهر وربطها بمسبباتها، ولكننا نجد عند السياقيين أحكاماً من نوع آخر، ليست أحكاماً تتعلق ببيان قيمة الشعر، وإنما أحكام تتعلق بتحديد أفكار معينة موجودة عند شاعر ما، وما يجعل تلك الأحكام غير ذات أهمية أن أغلب النقاد يسوقونها عفو الخاطر، تمهيداً لعرض كتاب أو لمجرد (الإنشاء) بالمعنى المدرسي ومن ذلك ما أشرنا إليه في نص ماجد السامرائي النقدي الذي تحدّث فيه عن الموت والحياة في شعر محمود درويش، ومنه أيضاً قول باسم عبد الحميد حمودي (٥٥) عن شعر صلاح ستيتية: "إن شعر ستيتية يحمل براءة المنابع الأولى وروح الابتكار ولكنه يحمل في طياته التي تتفتح للقارئ المتأمل طية بعد أخرى مهد الحضارة الطويل وتقض ذاتها وكآباتها مثلما تحمل إنجازاتها". (٥٦)

ولا نعلم ما براءة المنابع الأولى لأن الناقد لم يفسرها لنا كما لم يكشف لنا الناقد روح الابتكار التي زعمها فضلاً عن أننا لم نتوصل إلى معنى قوله: تقض ذاتها وكآباتها مثلما تحمل إنجازاتها، وباسم عبد الحميد حمودي وإن لم يكن متخصصاً بنقد الشعر، له محاولات نقدية ولكنها في الأغلب الأعم لا تتجاوز مهمة عرض الكتب.

في مقالته عن قصيدة: أمجد محمد سعيد الطويلة (رقيم الفاو) يقوم بتعريف الملحمة اعتماداً على مصادر أخرى، وكنا نتوقع منه أن يقوم بدراسة متأنية لتلك

القصيدة على أساس بيان علاقتها بالملاحم القديمة من حيث البناء خاصة بعد قوله: "لقد حاول سعيد أن يفيد من تقنيات الملحمة الشعرية في أصولها الكلاسيكية بناء قصيدة طويلة ذات مشاهد وأقسام بلغت الأربعين مستخدماً الماضي والحاضر (المتخيل) بتلاحم شعري يوائم بين الأحداث التاريخية والراهنة ليقدم صورة جديدة للملحمة الشعرية بشكلها الحديث" (٥٧).

ولكنه، بدلاً من أن يقوم باستقراء هذا الشكل الحديث اكتفى بتناول مضامينها واستعراض المقاطع متناولاً الأحداث والأسماء.

يتبين لنا أن النقاد الذين رافقوا جيل الستينات الشعري كانوا طوال مرحلة الستينات، وبعدها، نقاداً معنيين بالمضامين الشعرية، وإذا ما ظهرت لدى قسم منهم عناية بالقضايا الفنية في الشعر فهي عناية ثانوية، وعلى ذلك لم يباينوا النقاد السياقيين الذين ظهرت كتاباتهم بعد عام ١٩٥٨ مبيانة جوهرية، صحيح أن قسماً منهم اهتم بمضامين جديدة من مضامين الشعراء كالمضامين الأسطورية، ولكنهم، في الأغلب الأعم، كانوا نقاد موضوعات أكثر من كونهم نقاد قصائد.

بيد أنهم كانوا من ناحية أخرى أقرب من أسلافهم إلى العملية النقدية، في حين كان النقاد الذين عرضنا لمقالاتهم في المبحث الأول معنيين بتاريخ حياة الشعراء وظروفهم الاجتماعية والسياسية، غدا اللاحقون يتوقفون عند القصائد والمجموعات الشعرية وقات أطول يحللون ما تحمله من أفكار محاولين الكشف عن المضامين.

٤

إذا كان التفسير النفسي للأدب يمثل واحداً من الاتجاهات السياقية الأساسية المعروفة في المناهج النقدية، فإن الضرورة تدعو إلى الوقوف طويلاً عند هذا الاتجاه النقدي، إذا ما توافرت للباحث نصوص نقدية تستدعي هذا الوقوف غير إنا لم نجد لدى أغلب النقاد الذين نشرنا مقالاتهم في الصحافة اليومية عناية خاصة بهذا الاتجاه، باستثناء ملاحظات عابرة تفسر ظاهرة معينة استناداً إلى مدلولاتها النفسية، إلى ما لاحظنا ذلك لدى داود سلوم وكمال نشأت.

ونرجح أن سبب عزوف النقاد في العراق عن معالجة الشعر العربي الحديث على وفق المنهج النفسي، يعود إلى الحاجة إلى عدّة ثقافية خاصة قوامها التخصص في هذا الجانب، فضلاً عن أن الصياغات الإنشائية الجاهزة ستكشف عيوب الناقد الذي يريد تحليل دوافع الإبداع وتفسيره على وفق رؤى علمية وشبكة

من المصطلحات ذات الدلالات المحددة التي ترفض مثل هذه الصيغ الإنشائية التي كانت من سمات كثير من النقد غير الجاد مما عرضنا لقسم منه فيما مضى من هذا الفصل.

ولقد تهيأت الظروف لواحد من النقاد أن يبرز في هذا الجانب وهو: ريكان إبراهيم، (٥٨) ومن هذه الظروف كونه طبيباً نفسانياً وشاعراً في الوقت نفسه، فضلاً عن كونه كاتباً مارس الكتابة النقدية زمناً ما، وحُصص له مقال أسبوعي في إحدى الصحف اليومية، غير أننا لم نجد في كتابات ذلك الناقد الكثيرة التي اطلعنا عليها منشورة في الصحف اليومية نقداً تطبيقياً يستهدي بمدارس علم النفس والتحليل النفسي، وإنما كان في كتاباته النقدية يميل إلى التنظير العام، شأنه في ذلك شأن بقية من نظروا إلى الأدب من الكتاب الذين تعرفنا آراءهم في الفصلين الأول والثاني من هذا الكتاب.

يدافع ريكان إبراهيم عن المنهج النفسي ضد من يقول بأن التحليل النفسي يفكك النصّ بحثاً عن المآسي والفجوات والعورات بقوله إن ذلك الاتهام: "أمر مردود لأنّ التفكيك في التحليل النفسي ليس لغرض العيش والتلذذ باعتلالات الكاتب بقدر ما هو محاولة لفهم الباطن من الدوافع والميول" (٥٩).

وبسبب من محاولة فهم الدوافع والميول يتحدث الناقد عن حالة الاكتئاب المرضية عند السياب محاولاً تفهمها وتبين خصائصها بقوله: "قد لا يختلف اثنان على حالة الاكتئاب التي لفت كل حياة بدر شاكر السياب، وإذا كان السياب إنساناً، عرضة للاكتئاب مثل غيره من البشر، فإن شعر السياب قدّم حالة فريدة لكآبة اختلف بها عن غيره من البشر" (٦٠).

ثم يتحدث عن سمات الاكتئاب ليقارن حالة اكتئاب السياب بحالة غيره: "من سمات الاكتئاب أن يسقط صاحب الذنب على ذاته وينسحب به إلى داخله حتى يصير جزءاً من مسؤوليته في عالم الخطأ والخطيئة، أما السياب فقد تبرأ من هذه المسؤولية وتخصص بحالة اكتئاب من نوع آخر: إن السياب حمل الموت المبكر مسؤولية موت أمه ثم جدته، وحمل المرأة الأخرى جريمة اختطاف أبيه، وحمل قبحه الجسدي سبب حرمانه ممن انتهى أو أحب... من كل هذا ظهر السياب مجنباً عليه، ذليلاً مضطهداً.... وبكائية السياب في كل شعره نواح على بيئة لم تقدّر حق قدره".

ويستنتج الناقد بعد ذلك أنه: "على العكس مما يقوله المكنّتب دائماً في أنه بخير لو استطاع أن يتوافق مع الناس والحياة، فالسياب كان يرى أنه بخير لو

توافق معه الناس والحياة... ومن حسنات الحزن أن حالة الاستقرار الشعري عند الشاعر الحزين وضع لا يتحقق مهما جاهد في ذلك حتى يظل معذباً لكي يظل شاعراً... ومن جميل القول أن نذكر أن الشاعر الذي يتبرأ من مسؤولية الذنب فيه، يحمل من النرجسية ما يكفي لاتهام الآخرين خلاصاً من اتهامه ذاته".

نفهم من ذلك أن حالة الاكتئاب عند السياب كما قررها ذلك الناقد جرّت الشاعر إلى أمراض نفسية أخرى منها: الشعور بالاضطهاد والمازوشية التي تعني التلذذ بعذاب الذات وقد ألمح الناقد إليها بعبارة: يظل معذباً كي يظل شاعراً، والنرجسية وهي حب الذات إلى درجة العشق.

ولكن ماقيمة أن يدرس ناقد ما تلك الحالات المرضية عند شاعر ما إذا لم يضعها في خدمة تأويل شعره وبيان خفاياه النفسية؟ نلاحظ أن ريكان إبراهيم في النصوص المقتبسة السابقة قدم لنا خلاصات عن الشاعر، ولم يقدم إيضاحات من شعره تدعم تلك الخلاصات فهو لم يحلل الشعر، وإنما بيّن أمراضاً، وعلى هذا يكون قد قدّم لنا خدمة في فهم أمراض السياب النفسية إنساناً، ولكنه لم يتبع ذلك بتحليل يتقصى فيه أثر تلك الأمراض في شعره.

ويبدو أن تلك المشكلة هي مشكلة المنهج النفسي، إذ يوجه عنايته إلى الظروف النفسية التي حددت مشكلات الشاعر من غير أن يعالج القضايا الفنية الناجمة عن ذلك النظر النفسي، وعلى ذلك يكون دفاع ريكان إبراهيم ضد التهمة الموجهة إلى المنهج النفسي دفاعاً في غير مكانه، لأنه يؤكد مايزهد إليه الموجهون سهامهم إلى النقد السياقي عامة والنقد النفسي منه خاصة، فهو يكتفي بدراسة الأعراض المرضية ولا يتجاوز ذلك إلى بيان علاقة تلك الأمراض بالقضايا الفنية عند شاعر ما.

ومن الطبيعي القول إن قصور المنهج النفسي في فهم الفن قصور يعترف به أعلام علم النفس، ومدارس التحليل النفسي المختلفة وقد مرّ بنا اعتراف فرويد بأن التحليل النفسي: "لا يستطيع أن يدرس الإنسان من حيث هو فنان، وليس في قدرته أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفني" (٦١). وكما مرّ بنا اعتراف يونج بأن المنهج الذي: "يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن لا بد أن يكون منهجاً فنياً" (٦٢).

غير أن ريكان إبراهيم قد يتمكن أحياناً من وضع خبراته المكتسبة من علم النفس في تفسير ظاهرة شعرية محددة، وهي ظاهرة تفاوت جودة الأبيات الشعرية في القصيدة الواحدة، إذ يفسر تلك الظاهرة على أساس عمل الوعي واللاوعي: "لأن الإبداع في البيت يعني تحقيق الفرصة لتعطيل الوعي وظهور القدرة الهائلة لللاوعي

في إنتاج الإبداع، ولما كان هذا الكفّ لحالة الوعي أمراً صعباً في الزمن والتكوين الفلسفي، أصبح بعد ذلك اللاشعور مهدداً على الدوام بعودة الأثر الحسي الواعي نحو عرقلة الإبداع" (٦٣).

فهو هنا يقرر ارتباط العملية الإبداعية باللاوعي الذي هو ممكن العمليات الإبداعية كما قررها أقطاب التحليل النفسي ومنهم فرويد، ولكنه في تفسيره لظاهرة التفاوت في جودة الأبيات ينحرف إلى تحكيم ذوقه الشخصي بعيداً عن التفسير العلمي لتلك الظاهرة، فيقرر أن: "القصيدة التي تحمل وحدة الموضوع غالباً ما تقتدر إلى السمو الإبداعي في كل أبياتها، لأنّ لغة القصّ تغلب عليها فتتبدل الصورة الفنية".

إن تقرير قضية السمو الإبداعي قضية جمالية صرف لا تستطيع آليات علم النفس أن تفسرها، ولذلك لجأ الناقد إلى تحكيم ذوقه الشخصي ليقرر أن وحدة الموضوع من شأنها أن تضعف السمو الإبداعي، في حين أن الناقد الفني قد يستطيع أن يجد تسويغاً للأبيات الضعيفة من أن دورها دور تكميلي لإنجاز البناء الفني في القصيدة، إذ أن القبح نفسه قد يكون له دور مهم في بناء القصيدة الفني على ما يرى ذلك أغلب نقاد الحداثة.

وإذا ما غضضنا النظر عن مثل تلك الملاحظة، فقد نجد ملاحظات نقدية نفسية ذكية لدى ريكان إبراهيم، ومنها ما وجدناه في مقالة يقول فيها: "في المنهج النقدي النفسي طالبنا بظهور القصيدة التي لم تكتب بعد، وعددنا القصيدة النفسية شعراً لم يظهر بعد، أن القصيدة التي يوظفها الشاعر الحديث عن مرض نفسي أوعرض في النفس يعرف ماهيته سلفاً... هي ليست القصيدة المطلوبة.... الذي أريده..... هو الشاعر الذي يتحدث عن علة لا يدري أنها علة أصلاً فنكشفه نحن ونكتشفها نحن" (٦٤).

ثم يضرب بقصيدة (العار الذي نتقيه) لأمل دنقل في ديوانه (مقتل القمر) مثلاً على القصيدة التي يعرف صاحبها المرض النفسي الذي يتحدث عنه، ويسميا قصيدة الهندسة، أو قصيدة التهيو السابق، كما يضرب بقصيدة (حصار) لخيري منصور، مثلاً للقصيدة النفسية المطلوبة.

رأى الناقد بأن خيري منصور قدّم في قصيدته: "عرضاً موفقاً لأعراض نفسية أحيل في ضوءها مريضاً من ناقده لا منه، يقول خيري منصور:

لا أسأل عمن شئتَ هندي الأسوار

لا أسأل عمن أوصد آخر بابٍ ورمى في البحر المفتاح

فأنا في هذا البيت ولدتُ

فعرُفت السقفَ سماء

وعرفت الجدرانَ نهاياتِ الأشياءِ .

لكني أسأل عمن يدخلُ من ثقبِ البابِ

يفتشُ أوراقِي ويبعثُ قطنَ لحافي

يطفيئُ فوقِي المصباح

إن خيرِي منصور هنا هو صاحب قصيدة نفسية صرف لأسباب هي:

١ - أن خيرِي منصور يكتب عن حصاره المادي مستلهماً كل مفردات هذا الحصار.

٢ - أن خيرِي وكما يبدو من النصّ والنصّ وحده يرسم أعراض مرض لا يعرفه ولكنه يعاني منه.

٣ - يتطابق خيرِي في تجزئة المرض مع المرض المشهور باسم (داء الوسواس القهري) تطابقاً كاملاً.

٤ - يفضح النص جهل خيرِي منصور بمرضه، وعلمه بأعراض مرضه على نحو جعل القصيدة لوحة نفسية صادقة كل الصدق في استفاضة التحليل النقدي والنقد التحليلي منها" (٦٥).

إن الباحث يحسّ بأنه أمام هذه اللوحة النقدية التي تستنتج من القصيدة أعراض مرض نفسي معين، يمكن أن يتوسم في صاحبها قدرة على تحليل النصوص على أساس تلك الرؤية النفسية، وكنا نأمل من ريكان إبراهيم أن يقدم لنا دراسات تطبيقية في نقد الشعر، وهو قادر على ذلك بحكم تعدد اهتماماته، وبدليل هذا التحليل لقصيدة خيرِي منصور، ولكنه لم يفعل ذلك على نحو واسع، وإنما اكتفى بملاحظات تنظيرية عامة في مقالاته النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، ولو فعل لجعلنا نتوقف أمام نصوص نقدية يمكن أن تبين لنا مدى قدرة نقاد الأدب في العراق على الخوض في هذا الموضوع، وتمكننا أيضاً من اختبار الأحكام المتعلقة بقدرة الدراسات النفسية على تأويل الأعمال الأدبية وتحليلها.

إن قسماً من النقاد الذين أفرزهم جيل الستينات في العراق قد وجهوا جلّ عنايتهم لمضامين القصائد، غير أننا قد نجد نقاداً آخرين سواء من أبناء جيل الستينات نفسه أم من شباب ظهوروا في حقبة زمنية تلت جيل الستينات، كانت لهم زوايا نظر خاصة بهم وأن كان البحث في مضامين القصائد يؤلف لديهم الهمّ الأساس في العملية النقدية.

ومن هؤلاء النقاد خالد علي مصطفى الذي وجدنا أنه في تنظيره لجيل الستينات كان معنياً بالحديث عن الدلالات الكامنة في القصيدة والكشف عن تطورها الداخلي وإيجاد المسوغات للنظر إلى القصيدة الستينية على أنها قصيدة تتمثل اللغة فعلاً إبداعياً.

لقد اهتم خالد علي مصطفى منذ بداءاته النقدية بالقضايا الفنية في الشعر، ثم تأكد هذا الاهتمام في مقالات نقدية لاحقة ونراه حينما يتحدث عن بدوي الجبل يقرر أنه: "شاعر سياسي، أي أن موجهات قصائده هي الأحداث التي شهدها وشارك فيها" (٦٦)، وبعد أن يفصل القول في موقفه السياسي مستعرضاً ظروفه الشخصية التي كونت هذا الموقف يلجأ إلى الحديث عن شعره.

يقرر ذلك الناقد أن بناء القصيدة عند بدوي الجبل: "يظل معتمداً على بناء القصيدة العربية القديمة، تعدد في الموضوعات لا يجمعها غير الوزن والقافية... أما الصورة في شعره فتبدو واضحة تلعب بها المخيلة بطريقة لا تخلو أحياناً من الفطنة... هذا التناول في تركيب الصورة الشعرية يجعلها ذات منزع حسي كغيره من الشعراء العرب، لكنه في أحيان كثيرة يجعل العلاقات بين عناصر الصورة الحسية علاقات ذهنية:

جراح في سريرتك اطمأنت	لقد أكرمت بالصبر الجراحا
كأن الهمّ ضيفك فهو يلقي	على القسمات بشرّاً وارتياحا
وقبك ما رأيت عيني هموماً	مدلّة وأحزاناً ملاحا
وقد ترد الهموم على كريم	فترجع من صباحته صباحا

هذا التجسيد للهمّ هو من أثر الملح الذهني الذي يحيل المعنوي إلى حسي، ويخيّل إليّ أن بدوي الجبل في هذا، إنما يسير على خطى المتنبي حين وصف

الحمى، وجعلها امرأة بخياله الوثّاب".

نحن أمام نقد فني محض يتحدث فيه الناقد عن بناء القصيدة كما يتحدث عن الصورة الشعرية وأثر المخيلة فيها وكيف تتحول العلاقات الحسية في الصورة إلى علاقات ذهنية، ثم يقارن مثل هذه الصورة بصورة أخرى لدى شاعر آخر هو المتنبي، ولا يقوده إعجابه بتلك الصورة وغيرها من صور في قصائد أخرى إلى نسيان الجوانب الخطابية المباشرة في أبيات أخرى للشاعر نفسه، إذ يقول: "هذا السمو بالصورة لا يستمر على وتيرة واحدة، إذ نرى الشاعر في القصيدة نفسها يترك هذا التصوير الجميل ويلجأ إلى الخطابية:

قل للألى استعبدوا الدنيا لسيفهم
من قسّم الناس أحراراً وعبداناً
أني لأشمت بالجبار يصرعهُ
طاغ ويُرهبه ظلماً وطغياناً".

إن خالد علي مصطفى في هذا النص النقدي ناقد فني أكثر منه سياقياً إلا أن السياقية تتجلى لديه في بيان ظروف الشاعر التي حددت موقفه السياسي كما شرحها في بداية المقال، كما تتجلى لديه في مقالات أخرى، منها مقالة يتحدث فيها عن صيغة (القناع) يعلن فيها أنه لا يدرس قصائد محددة بل يدرس موضوعاً معيناً هو موضوع القناع وهو: "أن يختار الشاعر شخصية تتحدث عنه مفصلاً من خلالها عن مشاعره وأفكاره ومواقفه" (٦٧)، فضلاً عن مقالة أخرى عن الشاعر الفلسطيني معين بسيسو.

في تلك المقالة يقول عن شعر بسيسو: "نلاحظ على شعر معين الأول.... أن صورة الفلسطيني المنفي تبرز أكثر وضوحاً مما هي لدى الشعراء المخضرمين.... وجاءت قصيدة (مارد من السنابل) "لتعبّر عن التفاؤل والحماسة مع ما يرافقهما من تمجيد للعمال والفلاحين والدعوة إلى الكفاح الوطني" (٦٨).

إن مقالته عن معين بسيسو تعبّر عن أفق سياقي يهتم بموضوعات الشاعر التي يطرّقها والهموم التي يعبّر عنها، علىعكس مقالته عن بدوي الجبل التي لاحظنا فيها العناية بالفن الشعري، وهنا تبرز لدينا مسألة بالغة الدقة يجب أن نعيد التذكّر بها، وهي قضية خضوع الناقد لمنهج ما من المناهج النقدية المعروفة.

لقد أشرنا سابقاً إلى أن قضية المنهج النقدي ليست قضية مقدسة لا يمكن للناقد أن يخرج من أطرها العامة، ونعيد القول: إنه لا يمكن، في التطبيق، أن نمثّل لقضية نقاء المنهج النقدي، فالناقد السياقي بناء على ما يمتلكه من ذوق وخبرة ومران لا بد له من أن يُعنى بالفن الشعري، والناقد النصّي، مهما كانت

المزاعم النظرية المنادية بآطراح السياقات الخارجية للنصوص لا بد له من أن يعرّج على تلك السياقات.

وعلى هذا تكون عناية النقاد السياقيين بالقضايا الفنية من الأمور المطلوبة لأنها ستعجل بالتقارب بين الاتجاهات النقدية أولاً، فضلاً عن أنها ستقرب تلك المعالجات السياقية من العملية النقدية نفسها، لأنها لن تكون آنئذ بمنأى عن ميدان النقد الفني الخالص.

وهذا التقارب بين اتجاهين نقديين يفترض تباعدهما من الناحية النظرية هو ما يسعى حاتم الصكر إلى تحقيقه كما لاحظنا في أطروحاته التنظيرية عن المناهج النقدية، بدأ الصكر ناقداً سياقياً لا يعتوره إلا هم واحد هو تناول موضوعات الشعراء ومضامينهم، يقول في إحدى مقالاته النقدية المبكرة: "القارئ لديوان أحمد عبد المعطي حجازي: (لم يبق إلا الاعتراف) يضع يده على نقطة هامة هي التزام الشاعر بقضية الشعب وتجسيدها بشكل فني لائق، والتزامه القومي هذا لم يمنعه من الالتزام الإنساني الأشمل... والالتزام حجازي بالقضية القومية يأخذ شكل الانضواء الجماعي تارة.... وقد يأخذ شكل الذاتية الوجدانية إلا أن هذه بدورها تحمل في معانيها تجسيدا لآلام الإنسان العربي" (٦٩).

لا يتجاوز الناقد في تلك المقالة، إذن، قضية المضمون وما يستتبعه من حديث عن الالتزام القومي والإنساني، وإن أشار إلى تجسيد ذلك الالتزام على نحو فني لائق، ولكنه لا يتحدث عن ذلك الشكل الفني اللائق وإنما يكتفي بعرض موضوعات الشاعر ويمثل لها بأبيات من شعره.

ونلاحظ تلك العناية بالمضامين عند الصكر في مقالات أخرى مثل مقالته التي يتناول فيها شعر عيسى الياسري وفيها يرى أن الشاعر: "ارتبط بالجنوب كقيمة مضمونية، وتجسد ذلك في (فصول من رحلة طائر الجنوب) و(سماء جنوبية)، فالقارئ يستطيع وضع الياسري في خانة شعراء القرى الذين قادهم السياب وحمل لواءهم في مواجهة المدينة" (٧٠).

ولكنه يسوق في آخر المقال حكماً نقدياً إذ يلمح إلى غياب الشعر في ديوان الياسري الأخير بقوله: "وإن فقد كان عيسى الياسري أن يجد مملكته الحقيقية في الشعر الذي أصبح آخر المحتفى بهم في هذا الديوان". ولا يبين لنا الناقد معياره الذي بنى عليه ذلك الحكم، فالمقدمات التي ساقها تبين عنايته بالمضامين، وحكمه الأخير حكم شخصي انطباعي لم يقدم له أية مقدمات سوى حديثه عن احتفاء الشاعر بمضمون القرية.

ولأن عرض مضامين الشعراء أيسر السبل إلى كتابة النقد يلجأ حاتم الصكر إلى هذا العرض كلما أراد أن يكتب مقالة نقدية، وذلك في أغلب الأحيان، سواء في بداياته النقدية كما لاحظنا ذلك عند حديثه عن شعر حجازي، أو في مراحل لاحقة كما نلاحظ ذلك في حديثه عن شعر عبدالمطلب محمود، فهو يتحدث في مقالة طويلة عن موضوعات محددة عند الشاعر: عوالم الطفولة والغناء في الشعر ورثاء الشهداء والحب والوطن، ولا يتناول فن الشاعر إلا بأسطر محدودة وردت في آخر المقال.(٧١).

بيد أن الصكر في مرحلته النقدية المتأخرة التي بدأ يزوج فيها بين الاتجاهات السياقية والاتجاهات النصية قدم انتاجاً نقدياً غزيراً لأبد لنا من الوقوف عنده في الفصل القادم.

ويعدّ علي العلاق واحداً من النقاد الذين يعنون بالقضايا الفنية في الشعر وإن تناولوا سياقاتها الخارجية، وفي دراسته للرموز عند السياب نجد هذا الاتجاه إلى المزوجة بين ماهو فني وبين التعليلات السياقية: النفسية منها والاجتماعية واضحاً، يقول في تلك الدراسة: "إن ما نجده متفرداً من رموزه.... لا يتمثل إلا في تلك الرموز الشخصية التي أكثر السياب من تكرارها في مختلف قصائده... كان السياب منتج رموز خصباً وكانت رموزه الشخصية ثرية لكنها متجاوزة... كثيرة هي رموز السياب: جيكور، بويب، وفيقة، منزل الأقفان، حفار القبور، الحسن البصري، المخبر، المومس العمياء، لكن رموزه الثلاثة الأولى تظل أهم رموزه الشخصية وأكثرها تردداً في شعره"(٧٢).

ثم يعدد أسباب تعلق السياب بتلك الرموز ومن تلك الأسباب كما يرى العلاق: "لم يكن افتتان السياب بهذه الرموز ترفاً أو لهواً، لقد كانت جميعاً تلبي حاجة نفسية عاصفة: حاجة إلى الأم، إن إحساس السياب باليتم إحساس مريع، وهو مصدر لا يمكن إغفاله لإضاءة الكثير من محنته وعنائيه الروحي والجسدي.... وهذه الرموز تمثل بالنسبة إلى الشاعر مأوى الأم سواء كان هذا المأوى فراشاً أو بيتاً، ضريحاً أو متكأً، مكاناً للهو أو مغسلاً للموتى، لذلك فإن أيّاً منها لا يؤدي عمله منفرداً أو معزولاً عن فاعلية الرمزين الآخرين".

إن العلاق في هذا النص النقدي يضع تفسيره للرموز في خدمة غرض آخر هو بيان الدور النفسي الذي تقوم به تلك الرموز في تجربة السياب الشعرية، كما أنه يتوخى من تبين ذلك الدور النفسي الكشف عن الدلالات الغنية في شعر السياب، وبهذا يحقق العلاق معادلة فريدة لتجاوب ماهو سياقي مع ماهو نصي،

لذا يمضي في كشف دلالة رمز جيكور:

"إنها الأم... والرحم:

يا باب ميلادنا الموصول بالرحم،

من أين جنناك من أي المقادير

من أيما ظلم؟

وأي أزمنة في الليل سرناها

حتى أتيناك؟ أقبلنا من العدم؟

أم من حياة نسيناها".

ثم يستنتج العلق دلالة أخرى لجيكور وهي أنها: "مبتدأ بعيد، زمن غامض، هوة لا وجود قبلها:

هل أن جيكور كانت قبل جيكور

في خاطر الله في نبع من النور".

وهكذا يمضي العلق على هذا النحو في تأمل رموز السياب والكشف عن دلالات شعره من خلالها.

إن تأمل الدلالات الكثيرة في الشعر نوع من التأويل، وعلى هذا يبين العلق أسلافه من النقاد السياقيين في أن كشفه عن المضامين ليس تحديداً لأشياء ظاهرة في الشعر كقضية المرأة في الشعر والدور الوطني والقومي الذي تحدث عنه عدد من النقاد في مقالاتهم النقدية، وإنما هو الكشف عن معنى كامن عميق لا يدل عليه ظاهر النص، أي أن العلق هنا لا يشرح المعاني الظاهرة وإنما يتأمل ماخفي من المعاني، وعلى هذا يكون كشفه المضامين الجديدة إثراء للنص الأدبي نفسه وإثراء للعملية النقدية في الوقت نفسه.

٦

يلاحظ من خلال عرض مقالات النقاد السياقيين، أو من افتراض الباحث أنهم نقاد سياقيون، أنهم، فضلاً عن التفسير الذي قدموه، كانوا يقدّمون، أحياناً، حكماً وتقديراً للشعر الذي تناولوه، وقد مرّ بنا أن قسماً من النقاد حين كان يبيّن قيمة الشعر يلجأ إلى معايير غريبة كقول بعضهم في وصف قصيدة واحد من الشعراء: "إنها في ميزان الفن لا تساوي فلساً أحمر" (٧٣)، كما مرّت بنا أحكام

تصف قصيدة ما بأنها جيدة، أو شاعراً ما بأن فنّه الشامخ يتكامل في هذا الديوان، كما مرّ بنا قول داود سلوم عن السياب بأنه: "يكتب ملحمة من أرقّ وأجمل الشعر الحديث وأكثر حباً وحناناً للمستضعفين"، وقول حارث طه الراوي عن ميخائيل نعيمة أنه: "لا يملك اللغة القويمة المتينة النسيج ولا يملك من مفرداتها إلاّ النزر اليسير".

هذه الأحكام وغيرها قد تكون صحيحة وقد لا تكون، والنقاد الذين أطلقوها ماكانوا معنيين بإطلاق الأحكام، وإنما كانوا معنيين بالكشف عن مضامين القصائد، وقد جاءت تلك الأحكام من غير مقدمات تؤدي إليها، أي أنها كانت أحكاماً غير معلقة، لا يقدّم النقاد الذين أطلقوها أية حثثيات تؤكدّها أو تنفيها، ولذلك كانت تلك الأحكام غريبة في السياق الذي وردت فيه، لأن سياق تلك الأحكام جميعاً هو البحث في مضامين القصائد، وتلك الأحكام كانت تعبيراً عن تذوق جمالي معتمد على الحدس وليس على معيار محدد، وعلى هذا، يمكن القول إن تلك الأحكام التي تخلو من الأسانيد تعبّر عن آفة من الآفات التي كان يعانيها النقد في العراق.

ونقول (كان يعانيها) لأننا وجدنا تلك الأحكام تشيع في مرحلة معينة هي المرحلة التي امتدت من عام ١٩٥٨ حتى أوائل السبعينات، وقد اختفت تلك الأحكام أو كادت تختفي بعد تلك المرحلة، لأنّ النقاد، في الأغلب الأعمّ، أصبحوا يلجأون إلى وصف المضامين وليس إلى بيان قيمتها أو قيمة الشعر.

بيد أننا، ونحن نتحدث في هذا الإطار العام، قد نجد من النقاد من يتقرّد بإطلاق أحكام غير معلقة، حتى بعد تلك المرحلة التي أشرنا إليها، ولعلّ صرخة مدني صالح (٧٤): (إنه أشعر العرب) خير مايمثل تلك الأحكام غير المعلقة في مرحلة الثمانينات.

في تلك المقالة يقرر مدني صالح أن: "عدنان الصائغ شاعر مبدع يواصل مسيرته عبر حرائق الشعر ويغمس كلماته بدم القلب، وإن رؤيته مطر يغسل أوراق الشجر المتربة ويعيد للطبيعة المتعبة عذريتها.... ولعدنان الصائغ في: أغنيات على جسر الكوفة شعر يستحق مّني عليه كتاباً بعنوان: (هذا هو عدنان الصائغ) بعد كتابي: (هذا هو البياتي) وكتابي: (هذا هو السياب)، فهو أشعر العرب الذين جاؤوا إلى الشعر بعد نزار والبياتي والسياب". (٧٥).

ويغضّ النظر عن صحة أو عدم صحة رأى مدني صالح، لم نجد في مقالته تلك إلاّ انطباعات مبنية على الذوق الشخصي، فهو لم يقدم أسباباً تسوّغ حكمه

فضلاً عن أن عبارات مثل: (يغمس كلماته بدم القلب، وأن رؤيته مطر يغسل أوراق الشجر المتربة ويعيد للطبيعة عذريتها)، هي عبارات بلاغية جميلة يمكن أن تقبل من شاعر يكتب قصيدة لا من ناقد يكتب مقالة نقدية.

ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن النقاد السياقيين أو من افترض الباحث أنهم نقاد سياقيون لم يقوموا بالتظير للمناهج النقدية، سواء تلك المناهج التي يسبغون على هديها، أو تلك المناهج إلّا في حقبة زمنية متأخرة، هي تلك الحقبة التي بدأت تتناقش فيها قضايا المنهج النقدي، ولاسيما بعد اطلاع النقاد على المناهج النصية الجديدة التي ظهرت المناقشات بشأنها بعد منتصف الثمانينات.

وآية هذا الظن أن النقاد لم يتحدثوا عن تلك المناهج في مقالاتهم النقدية المنشورة في الصحافة اليومية إلّا بعد منتصف ثمانينات هذا القرن، فضلاً عن اعتراف واحد من النقاد بقوله: "يمكن الاعتراف بأني شخصياً، وربما ينسحب ذلك على زملائي النقاد في الستينات أيضاً، لم أكن أمتلك إلّا فهماً أولياً لمعنى المنهج في النقد، على الرغم من أنني كنتُ أزعم لنفسي وللآخرين بأني كنتُ أمتلك فهماً واضحاً وعريضاً لمعنى المنهج وكنتُ آخذ على النقاد أو بعضهم مسألة غياب المنهج النقدي الواضح". (٧٦)

وعلى هذا الأساس تبين لنا أن المقالات النقدية السياقية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية كانت تعاني غياب الرؤية المنهجية الواضحة، باستثناء عدد قليل من المقالات التي كانت أقرب من غيرها إلى الاتجاهات النقدية السياقية. نخلص مما مضى أن الاتجاهات النقدية السياقية التي ظهرت لنا ونحن ندرس المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية هي اتجاهات تهتدي بالرؤية العامة للمناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية، فضلاً عما يؤلفه النقد الأسطوري ونقد المضامين، وقد نجد من النقاد من يزاوج بين الاتجاهات السياقية والاتجاهات النصية للخروج برؤية نقدية تتناول السياقات الخارجية للنصوص من غير أن تهمل ماتبثه النصوص نفسها من إشعاعات فنية.



■ هوامش الفصل الثالث:

- (١) ستولنيتز: ص ٦٨١.
- (٢) ينظر: عباس توفيق رضا، ص ٦٦، ومابعدھا.
- (٣) مهدي شاکر العبيدي: کاتب وناقد، ولد في الهندية التابعة لمحافظة بابل عام ١٩٣٣، وتخرج من دار المعلمين الابتدائية، بغداد ١٩٥٢، له: (حوار في مسائل أدبية) النجف ١٩٧١. (في رحاب الكلمة) النجف ١٩٧٢، (دقاتر ثقافية) النجف ١٩٧٥، وله مخطوطات لم تنشر.
- (٤) مهدي شاکر العبيدي: (السجن والقيّد في شعر الجواهري)، الرأي العام، بغداد ١٩٥٩/١٠/٢٣.
- (٥) مهدي شاکر العبيدي: (کفاح مصر في شعر الجواهري)، الرأي العام، بغداد، ١٩٦٠/١/٢٥.
- (٦) محمد شرارة: کاتب وشاعر وقاص ومترجم، ولد عام ١٩٠٦، في بلدة بنت جبيل بلبنان حاصل على شهادة الاجتهاد في علم الفقه من الحوزة العلمية في النجف الأشرف، تنقل بين العراق ولبنان حتى وفاته يوم ١١ تموز ١٩٧٩ ببغداد. ينظر في ذلك: محمد شرارة: المتنبي بين البطولة والاعتراب، تحقيق حياة شرارة، بيروت ١٩٨١، ص ٩، ومابعدھا.
- (٧) محمد شرارة: (الروح العاطفية في شعر الجواهري)، الحضارة، بغداد، ١٩٥٩/٤/١٨.
- (٨) محمد شرارة: (الجواهري شاعر الکفاح العربي)، الحضارة، بغداد ١٩٥٩/١٢/٢٦.
- (٩) محمد شرارة: (عشرون قصيدة من برلين)، الحضارة، بغداد، ١٩٥٩/٩/١٩.
- (١٠) المصدر نفسه: عدد يوم ١٩٥٩/٩/٢٦.
- (١١) محمود إبراهيم العبيطة المحامي، کاتب وناقد ولد في بغداد عام ١٩٢٠ وتوفي عام ١٩٨٦، نال بكلوريوس الحقوق من جامعة بغداد ١٩٥٢. من مؤلفاته: (محمود أحمد السيد)، بغداد ١٩٦١. (بدر شاکر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق)، بغداد ١٩٦٥. الخطيب وتاريخ بغداد ١٩٨١. (الوطنية في شعر حافظ جميل)، بغداد ١٩٨٤. (معروف الرصافي حياته وأثاره ومواقفه)، بغداد ١٩٩٢. ينظر في ترجمته: معجم الکتاب في العراق، تأليف مؤيد البصام، مطبوع على الآلة الکاتبة، بغداد.
- (١٢) محمود العبيطة: (محمود الحبوبي شاعر الحرية والمجتمع)، النور، بغداد ١٩٦٩/٥/٢٤.
- (١٣) ينظر: ثابت الألوسي، ص ٩، ويوسف الصائغ: ص ٥٨.
- (١٤) الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص ٣٨٥.
- (١٥) مولود أحمد الصالح، کاتب، له: کراستان مطبوعتان هما: (مساعد المتعلم في اللغة ورسم الحروف)، بغداد ١٩٥٢، و(موجز المعاني في البلاغة العربية)، بغداد ١٩٥١. ولم نجد بعد البحث والتقصي أية معلومات عنه باستثناء كونه حائزاً على الليسانس في الحقوق ومجازاً باللغة العربية من دار المعلمين العالية.

(١٦) مولود أحمد الصالح: (التأثر الوجداني في شعر عبد القادر الناصري)، الشعب، بغداد، ١٩٦٨/٣/٢٠.

(١٧) منها مقالته: (النزوع الوطني في شعر نعمان ماهر الكنعاني)، الشعب، بغداد، ١٩٦٨/٤/١٦. ومقالته الأخرى: (الصدق العاطفي في شعر السياب)، الشعب بغداد ١٩٦٨/٧/١٠.

(١٨) داود سلوم كاظم العجيلي: ولد في الكرادة الشرقية ببغداد عام ١٩٣٠، حصل على الدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٥٥. أستاذ في كلية الآداب بجامعة بغداد ثم أستاذ بجامعة تكريت. من مؤلفاته: (تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي)، بغداد ١٩٥٥. (الأدب المعاصر في العراق)، بغداد ١٩٦٢. (تاريخ النقد العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث)، بغداد ١٩٦٩. (التأثير اليوناني في النقد العربي القديم)، بغداد ١٩٧١. (مقالات عن الجواهري وآخرين)، بغداد ١٩٧١. (دراسات في الأدب المقارن التطبيقي) بغداد ١٩٨٤. ومؤلفات أخرى.

(١٩) داود سلوم: (حيث لا تشيب السنون....)، النور، بغداد ١٩٧٠/٣/٨.

(٢٠) داود سلوم: (المرأة في حياة السياب)، الثورة، بغداد ١٩٧١/١/٢٨.

(٢١) حارث طه، الراوي: كاتب وناقد ولد في بغداد عام ١٩٢٩. خريج كلية الحقوق، بغداد ١٩٥٤. من مؤلفاته: (أمين الريحاني جوانب شخصيته) بغداد ١٩٥٨. (تباريح ديوان شعر منثور، بيروت ١٩٦١. (مع الشعراء) دراسات وذكريات، القاهرة ١٩٦٥. (من ذكرياتي الأدبية) بغداد ١٩٨٦.

(٢٢) حارث طه الراوي: (أضواء جديدة على شعر ميخائيل نعيمة)، الوطن العربي، بغداد ١٩٦٣/٣/٢٥.

(٢٣) حارث طه الراوي: (أضواء جديدة على شعر ميخائيل نعيمة)، الوطن العربي ١٩٦٣/٤/١.

(٢٤) تنظر في ذلك مقالته: (خليل مطران، لمحة عن حياته وأثره في التجديد)، العراق، بغداد ١٩٨٠/٧/٣٠.

(٢٥) حارث طه الراوي: (شوقي لماذا بقي؟ ولماذا سيبقي؟)، العراق، بغداد، ١٩٨٣/١٠/١٥.

(٢٦) كمال نشأت: (جيكور وسنتريس)، الثورة، بغداد ١٩٨٣/١٠/٣١.

(٢٧) ينظر: كمال نشأت: (رحلة في عمق قصيدة مباحج يومية)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٣/٤/١٨.

(٢٨) حمزة مصطفى: ناقد وكاتب. ولد في ناحية المدحتية التابعة لمحافظة بابل عام ١٩٥٥، ونال الدبلوم الفني من المعهد الفني بركوك عام ١٩٨٠. نشر مئات المقالات الأدبية والسياسية في الصحف العراقية والعربية.

(٢٩) حمزة مصطفى: (اختلاف في التقنية والتقاء في الرؤية القومية)، الثورة، بغداد ١٩٧٧/٤/٥.

(٣٠) حمزة مصطفى: (أبها الوطن الشاعري)، الجمهورية، بغداد، ١٩٨١/٥/١٥.

(٣١) تنظر: مقالة: (الشعر والثورة)، الثورة ١٩٨٦/٦/٢٢. ومقالة: (الخطيئة والغفران)، الجمهورية ١٩٩٠/١٢/٣٠.

(٣٢) سامي مهدي: (الموجة الصاخبة)، بغداد، ١٩٦٤، ص ٣٦١.

- (٣٣) طراد الكبيسي: (عودة الفارس القتيل)، الثورة، بغداد ١٩٧٣/٣/١.
- (٣٤) طراد الكبيسي: (قراءة ثامنة، النفي والتغيير)، الثورة، بغداد ١٩٧٣/١٢/٢٨.
- (٣٥) طراد الكبيسي: (مساحة للطير والريح والشجر)، الثورة ١٩٨٦/٥/٣١.
- (٣٦) طراد الكبيسي: (الشعر والتحويلات الاجتماعية)، الثورة، بغداد، ١٩٨٦/٨/٢.
- (٣٧) طراد الكبيسي: (تشيد الرومانسية والأزمة المفقودة)، الثورة، بغداد ١٩٨٧/١/٢٧.
- (٣٨) تنظر شهادته الشخصية المقدمة إلى الباحث بتاريخ ١٩٩٤/١/١٥، وقد أذن بنشرها.
- (٣٩) فاضل ثامر: (قراءة في شعر الوثبة)، طريق الشعب، بغداد ١٩٧٨/١/٢٧.
- (٤٠) فاضل ثامر: (قراءة في شعر الوثبة)، طريق الشعب، بغداد ١٩٧٨/١/٢٧.
- (٤١) فاضل ثامر: (الرؤية الشعرية في شعر صادق الصائغ)، طريق الشعب، بغداد ١٩٧٨/١٠/٣١.
- (٤٢) محمد الجزائري: ناقد وصحفي ولد في البصرة عام ١٩٣٩. من مؤلفاته النقدية: (حين تقاوم الكلمة) بغداد ١٩٧١. و(يكون التجاوز) بغداد ١٩٧٤. (الفن والقضية) بغداد ١٩٧٧. (أسئلة الرواية) بغداد ١٩٨٨. (خطاب الإبداع) بغداد ١٩٩٣.
- (٤٣) محمد الجزائري: (بدر شاكر السياب، التمثيل الواعي للأسطورة)، الثورة، بغداد ١٩٨٧/٧/١١. وينظر: بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، بيروت، ١٩٦٠، ص ١٨٢.
- (٤٤) علي عبد المعطي البطل: (الرمز الأسطوري في شعر السياب)، الكويت ١٩٨٢، ص ١٢٦.
- (٤٥) محمد الجزائري: (بدر شاكر السياب، التمثيل الواعي للأسطورة)، الثورة، بغداد ١٩٧٨/٧/١١.
- (٤٦) علي البطل: الرمز الأسطوري وص ١٢٧.
- (٤٧) يلاحظ الباحث أن الجزائري لم يورد اسم علي البطل في القسم الأول من مقالته إلا إيراداً حياً، إذ ذكره في الهامش رقم (٢) بعد اسم مؤلفين آخرين على أنه اقتبس منه سطرأ واحداً، في حين أن أغلب الأفكار مأخوذة بجوهرها أو بنصها من البطل وأتبع تلك المقالة بجزء ثانٍ اعتمد على أفكار البطل نفسها ولكنها في هذه المرة أشار إلى اقتباساته. ينظر: الجزء الثاني من المقال السابق في: الثورة يوم ١٩٨٧/٧/٢٦.
- (٤٨) عبد الستار جواد: (البياتي يزيج بروميثيوس)، الثورة، بغداد ١٩٧٤/٥/٣٠.
- (٤٩) كتب ويل ديورانت، يوجز استخدام الشعراء الغربيين لرمز بروميثيوس قائلاً: "كان جوته مولعاً بهذه المسرحية، واتخذ بروميثيوس أداة يعبر بها عن لوعة الشباب الجامح. أما ببيرون فقد اتخذ نموذجاً ينسج على منواله طوال حياته، وأعاد شيلي القضية إلى الحياة في قصيدته: (بروميثيوس الطليق)، التي لا يخضع فيها الجبار للتأثير قط". ويل ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، الجزء الثاني من المجلد الثاني، القاهرة ١٩٦٨، ص ٢٦٠.
- (٥٠) يوسف نمر ذياب: (الشعر البعثي في العراق)، القادسية، بغداد ١٩٩٠/٤/١٥.
- (٥١) ينظر: عبد الرضا علي: (الأسطورة في شعر السياب)، بغداد ١٩٧٨، ص ٩٢، ومابعداها. وعلي البطل: الرمز الأسطوري، ص ٢٣٩، ومابعداها.
- (٥٢) ماجد صالح السامرائي: ناقد وصحفي ولد في سامراء عام ١٩٤٥، وتخرج من قسم

الإعلام في كلية الآداب جامعة بغداد عام (١٩٧٢-١٩٧١)، أصدر عدداً من الكتب من بينها: رسائل السياب، بيروت، ١٩٧٤. شاذل طاقة، دراسة ومختارات، بيروت ١٩٧٤. شخصيات ومواقف تونس ١٩٧٨، الزمن المستعاد، بغداد ١٩٧٩. رؤيا العصر الغاضب: بيروت ١٩٨٣. كتاب الماء والنار، بغداد ١٩٨٦. صخرة البداية، عمان ١٩٨٨. تجليات الحداثة، بيروت ١٩٩٥.

(٥٣) ماجد السامرائي: (ماذا تقول الحياة؟ ماذا تقول القصيدة)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٥/٦/١٧.

(٥٤) ينظر: ماجد السامرائي: (بين ينباع الحياة وقلق الوجود)، الجمهورية، بغداد ١٩٩٠/٥/٢١.

(٥٥) باسم عبد الحميد حمودي النعيمي: ناقد، ولد في بغداد ١٩٣٧، تخرج من كلية التربية، قسم التاريخ ١٩٦٠ له: (في القصة العراقية) دراسة نقدية، بغداد ١٩٦١. (الوجه الثالث للمرأة)، دراسات نقدية، بغداد ١٩٧٣. (النار والزيتون، في قصة المعركة)، دراسة ونقد، بغداد ١٩٨٢. (الناقد وقصة الحرب)، دراسة تحليلية، بغداد ١٩٨٦. (في دراما قصيدة الحرب)، بغداد ١٩٨٨. (الزير سالم، في السيرة الهلالية الكبرى)، بغداد ١٩٨٩.

(٥٦) باسم عبد الحميد حمودي: (صلاح ستيتية عالم من الوهج)، القادسية، بغداد ١٩٨٣/٤/٦.

(٥٧) باسم عبد الحميد حمودي: (ملحمة الفاو)، القادسية، بغداد، ١٩٨٨/١٠/٨.

(٥٨) ريكان إبراهيم: ناقد وشاعر، ولد في الرمادي ١٩٥٢، نال بكالوريوس الطب في جامعة بغداد ١٩٧٤، أكمل دراسته العليا في الطب النفسي في جامعة فينا- النمسا ١٩٧٩. حصل على زمالة الجامعة الأمريكية -النمسا- في الطب النفسي ١٩٨٠. طبيب متخصص في الطب النفسي وله عيادة خاصة في بغداد، نشر أعماله الأدبية والعلمية في الصحف والمجلات العراقية والعربية، له عدة مجموعات شعرية منشورة ومن دراساته المنشورة: مقدمة في الباراسايكولوجي، بغداد ١٩٨٨. (النفس والعدوان)، بغداد ١٩٨٩. نقد الشعر في المنظور النفسي، بغداد ١٩٨٩ ودراسات أخرى.

(٥٩) ريكان إبراهيم: (الوجودية والتحليل في العمل النقدي)، القادسية، بغداد ١٩٨٨/١٢/١٠.

(٦٠) ريكان إبراهيم: (الذنب المنكفي عند السياب)، القادسية، بغداد ١٩٨٩/٤/٥.

(٦١) مصطفى سوييف: ص ٢٠.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ٨٨.

(٦٣) ريكان إبراهيم: (نوبات سقوط الشاعر)، القادسية، بغداد ١٩٩٠/٦/٩.

(٦٤) ريكان إبراهيم: (القصيدة وهندسة الفكرة)، القادسية، بغداد، ١٩٨٩/١٠/٢٨.

(٦٥) ريكان إبراهيم: (القصيدة وهندسة الفكرة)، القادسية، بغداد ١٩٨٩/١٠/٢٨.

(٦٦) خالد علي مصطفى: (ديوان بدوي الجبل)، الثورة، بغداد، ١٩٧٩/٣/١٤.

(٦٧) خالد علي مصطفى: (صوت الشاعر بين الماضي والحاضر)، الثورة، ١٩٧٩/١١/٢٥.

(٦٨) خالد علي مصطفى: (معين بسيسو شاعر التحريض والغضب)، الثورة، ١٩٨٤/١/٢٩.

(٦٩) حاتم الصكر: (لم يبقَ إلا الاعتراف)، الثورة العربية، بغداد ١٩٦٥/٤/٢.

(٧٠) حاتم الصكر: (الشعر مملكة الشعراء)، الثورة، بغداد، ١٩٨٢/٨/١٥.

- (٧١) ينظر: حاتم الصكر: (معنى أن يكون الشاعر عاشقاً)، الجمهورية، بغداد، ١٩٨٣/٢/١٧.
- (٧٢) علي العلاق: (السياب، الطبيعة مصدراً للرموز)، الجمهورية، بغداد، ١٩٨٨/١٢/٢٥.
- (٧٣) زهير أحمد القيسي: (جميلة بطلة الجزائر وتفاهات شاعر)، الأخبار، بغداد ١٩٦٠/١١/١٦.
- (٧٤) مدني صالح: ناقد وأستاذ فلسفة، ولد في هيت عام ١٩٣٤، وأكمل دراسته الجامعية في كلية الآداب، جامعة بغداد، وكيمبردج في إنجلترا، من مؤلفاته: (قضايا ومواقف)، بغداد ١٩٨٠. (هذا هو البياتي)، بغداد ١٩٨٦. (هذا هو السياب)، بغداد ١٩٨٩. ومؤلفات أخرى...
- (٧٥) مدني صالح: (إنه أشعر العرب)، القادسية، بغداد، ١٩٨٦/١٠/١٩.
- (٧٦) فاضل ثامر: شهادة شخصية مقدمة إلى الباحث بتاريخ ١٩٩٣/١٢/٢٥، وقد أذن بنشرها.



الفصل الرابع

الاتجاهات النصّية في النقد

إذا كانت المناهج السياقية قد جاءت، في موطنها الأصلي: الغرب، ردّ فعل على النقد الكلاسي المعتمد على قواعد محددة سلفاً، فقد استهدت تلك المناهج السياقية بفكرة السياق، محاولة دراسة الأدباء مستعينة بالظروف البيئية والزمانية والنفسية التي تحيط بهم، غير أنها في حومة هذه الاستعانة أغرقت نفسها في تلك السياقات حتى تحوّل الأدب لديها، وفي قسم كبير من تطبيقاتها، إلى أمر ثانوي، الأمر الذي دعا إلى ظهور مناهج نقدية تسعى إلى إعادة الاعتبار إلى الأدب نفسه ليكون وكدا وغاية.

وهكذا ظهرت مناهج نقدية جديدة في بقاع مختلفة من العالم، أطرحت السياقات الخارجية للنصوص: النفسية منها والتاريخية والاجتماعية، واعتمدت على النصوص نفسها لتتبيّن خصائصها الفنيّة عبر تحليل عناصرها ودراسة العلاقة بين تلك العناصر، من غير الاعتماد على سياقاتها الخارجية، انطلاقاً من كون النصوص عوالم كاملة يمكن، عبر التحليل، أن تتجلي وتكشف عن نفسها، ومن هذه المناهج النقدية: منهج الشكلايين الروس ومنهم مدرسة النقد الجديد في أمريكا والمنهج البنائي والمنهج التفكيكي ومناهج القراءة وغيرها من المناهج النقدية التي سبق أن تناولناها.

ولم يكن النقد الأدبي العربي بمنأى عن التطورات الحاصلة في العالم، بحكم عوامل الاتصال الحضارية، وبحكم الحاجة إلى مواكبة التطورات الحاصلة في النقد الأدبي العالمي، وهكذا وصلت إلينا، عبر الترجمة، النظريات الأدبية الحديثة، وما رافقها من نقد تطبيقي، فأخذ قسم من الأدباء العرب يبشرون بالمناهج النصّية الحديثة واتخذوها وسائل لدراسة النصوص الأدبية.

وشهدت ثمانينات هذا القرن شيوع هذا النقد النصّي في الوطن العربي، من

خلال كتابات عدد من النقاد والباحثين من أمثال: كمال أبو ديب وعبد السلام المسدي ومحمد مفتاح ويمنى العيد وجمال بن الشيخ وعبد الله الغدامي وغيرهم، كما شهد العراق ظهور كتابات تنظيرية ونقدية تستوحي مبادئ تلك الاتجاهات النصية، على ما نلاحظ ذلك في كتابات: مالك المطليبي وحاتم الصكر وسعيد الغانمي ومحمد صابر عبيد وعبد الله إبراهيم وغيرهم.

وعبرت المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، في قسم من أمثلتها، من هذا المنحى النصي في النقد، وإذا كنا قد تناولنا في الفصل الثالث من هذا الكتاب الاتجاهات السياقية في النقد كما عبرت عنها المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، فسنفرد هذا الفصل لمناقشة النقد الأدبي المنشور في الصحافة وكيف استوحي تلك المناهج النصية بمختلف اتجاهاتها.

١

يمكن أن تعد كتابات عبد الجبار داود البصري من الكتابات الأولى المنشورة في الصحافة اليومية العراقية التي اعتدت بالنصوص الشعرية وانطلقت منها بعيداً عما يحيط بها من ظروف وسياقات خارجية، فقد يجد الباحث في كتاباته المنشورة قبل شيوع المناهج النصية في الوطن العربي، وصفاً موضوعياً للقصائد التي يدرسها، وهذا المنحى الوصفي الذي اتخذه البصري كان يهدف إلى الكشف عن شخوص القصائد وصورها وموسيقاها.

في مقالة للبصري عن شعر شاذل طاقة يقول: "من حيث الشخوص الشعرية في (المساء الأخير) تنقسم إلى شخوص مذكرة وشخوص مؤنثة... وفي المرحلة الثانية: (قصائد غير صالحة للنشر)، أصبحت الشخوص أحياء وفي متناول اليد، وتكاد تكون نماذج، في قصيدة: (كان ماكان)، يبدو هارون الرشيد ملك الجواري حياً في ليل السكاري، وفي قصيدة: (ثغاء الجرجر) تبدو سعدى أكثر حيوية وإغراءً من: (عروس النخيل، عروس الجبل) في: (المساء الأخير)، والقصائد المتأخرة في المرحلة الثالثة ترسم شخوصاً مماثلة جداً لشخوص المساء مع فارق بسيط: "إنّ الأب الميت أصبح قومياً شهيداً... والمرأة التي كانت هاجرة أو راحلة أصبحت بطلة سجيّة" (١).

وتحدث البصري في تلك المقالة من صور شاذل طاقة مقارناً بين استخدام هذه الصور في عدد من المجموعات الشعرية، وهو يرى أن: "قصائد المساء

الأخير تجهل التعبير بالصور، أما (قصائد غير صالحة للنشر)، فهي تعابير بواسطة الصور ومن هنا تتجم أهميتها وروعيتها.... وفي القصائد المتأخرة تزدحم الصور حول فكرة واحدة.... نراه يَكون الصور بحيث تتراكم وينجم عن هذا الركام تناقض، وتناقض الصور يدل على كذب التجربة في رأي كثير من النقاد لأنها تمسخ وحدة الأثر العضوية".

وأشار في تلك المقالة، أيضاً، إلى موسيقا القصيدة، وقد قال عن شاذل طاقة أنه: "ابتدأ شاعراً محافظاً تتميز أشعاره بالخطابية والتعبير المباشر، ورغم ظهور قصائد حرة في المساء الأخير إلا أنها لم تتخل عن صفات القصيدة المحافظة إلا من الناحية العروضية، كانت قصائد حرة ولكنها من قماش قديم، أما قصائد المرحلة الثانية والثالثة فقد تخطت في موسيقاها عيوب الخطابية والتعابير العادية والتراكيب الجاهزة".

لا يمكن للباحث إلا أن يرى في تلك المقالة جهداً نقدياً متميزاً بالمقارنة مع الكتابات النقدية السائدة في تلك المرحلة من تاريخنا المعاصر، ففي الوقت الذي كان نقاد من أمثال: محمد شرارة ومهدي شاعر العبيدي وغيرهما يكتفون حين يتناولون شعر شاعرٍ ما بالحديث عن الأحداث التي رافقت حياة ذلك الشاعر، نرى في مقالة البصري حديثاً عن الشعر نفسه وخصائصه الفنية من غير أن يستعين بالسياقات الخارجية لفهم ذلك الشعر، ومن غير أن تتدخل عواطف الناقد الشخصية في ذلك التناول، أي أنه يكتفي بالوصف الموضوعي لظواهر محددة في شعر الشاعر ويتناولها من مختلف الجوانب الفنية.

غير أن الناقد، في الوقت نفسه لا يتصدى لتحليل قصائد معينة من شعر ذلك الشاعر، وإنما يكتفي بالنقاط تلك الخصائص الفنية من مجمل شعره، وربما نبع هذا الاهتمام (الشمولي) بالشعر من فهم محدد لقضية المنهج، فهو يسمي منهجه: المنهج التكاملي^(٢)، ويفهم هذا المنهج على أساس أن: "الفن ثنائية أو تكامل بين طرفين في أبسط صوره، وراح كل ناقد يتعصب لثنائية أو تكامل معين... ووجدتني أميل إلى تصديق الجميع... ووجدتُ أن الثنائيات أو التكاملات هي السر الكامن وراء الظواهر الجميلة أو جماليات النصوص...

وكلما نظرتُ إلى الحياة وجدتها تؤكد التكامل في الحياة وليس الجدلية أو التناقض، فالليل يكمل النهار، والضوء يكمل الظلام، والرجل يكمل المرأة.... وحاولت أن يكون التكامل المشتق من التكميل وليس من الكمال والاكتمال مبدأ في الحياة والأدب والفن... والنقد مهمته الأساسية البحث في تكاملات النص

البنوية والجمالية" (٣). بيد أنه وهو يتحدث عن هذا المنهج يرى أن: "الفن داخل النص الأدبي وليس خارجه".

ونحن نرى أن البصري يفهم قضية التكامل في المنهج النقدي فهماً خاصاً يختلف به عن الفهم الاصطلاحي السائد لهذا المفهوم، فالمنهج التكاملي جمع مبدع لكل المناهج النقدية النصية منها والسياقية، وهذا الجمع المبدع نزعة مثالية نظرية يصعب تحقيقها لأنها تحتاج إلى قدرات معرفية فذة وإلى جهد دؤوب يكرس له الناقد حياته.

وقد اعترف ستانلي هايمن بالمثالية التي تحيط هذا الفهم عندما قال: "لو كان في مقدورنا أن نصنع ناقداً حديثاً مثالياً لما كانت طريقته إلا تركيباً لكل الطرق والأساليب العملية التي استغلها رفاقه الأحياء، وإذن، لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة وركب منها خلقاً سوياً لا تشويه فيه" (٤).

ثم يحدد هايمن تلك الأساليب والوسائل التي اتخذها النقاد مستعرضاً أسماء عشرات النقاد السياقيين والنصيين معاً ليقرر بعدها: أن هذا التكامل المثالي الذي نريد أن ننشئ منه طريقة نقدية سامية لا يتم بطرح كل العناصر الجيدة في قدر واحدة وخلطها معاً، كيفما اتفق، ولكنه يشبه عمل البناء على أن يتم حسب خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم".

ونعتقد أن هذا المنهج كما لخصه هايمن، وكما أراد البصري التعبير عنه، على الرغم من التباين بين الرؤيتين، إن هو إلا خليط من المناهج المتباينة، ولا يعدو أن يكون محاولة للجمع بين المناهج أو التوفيق بينها، هذا من حيث الأساس النظري، أما من حيث التطبيق، فيصعب أن نجد ناقداً تتوافر له مثل هذه القدرات الجبارة التي سماها هايمن: (مثالية) ليفيد من إنجازات المناهج كلها للوصول إلى نقد يتعلّق بشعر شاعر ما، ولهذا يصعب القول بوجود مثل هذا المنحى النقدي في المقالات المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، وإن كانت دعوات فاضل ثامر وحاتم الصكر تصبّ أحياناً، تنظيراً على الأقل، في هذا المصبّ النقدي.

٢

ينزع النقاد النصيون، بعامّة، إلى تحليل مفردات القصائد وبيان علاقاتها التركيبية مستفيدين أحياناً من العمليات الإحصائية التي يجرونها ثم يستثمرون تلك

العمليات الإحصائية للوصول إلى النتائج التي يريدون التوصل إليها، وفي مقالة لمالك المطليبي حاول الإفادة من الجهد الإحصائي لاستخدام مفردتين عند شاعرين معاصرين، إذ تناول في تلك المقالة استخدام السيّاب والبياتي مفردتي (لولا) و(عندما)، وسعى المطليبي في تلك المقالة إلى فحص: "العلاقة بين أسلوب الشاعر والمكوّنات اللغوية لهذا الأسلوب" (٥).

وجد المطليبي من خلال الإحصاء أن السياب استعمل لفظة (لولا) في شعره كله (٤٦) مرة، في حين لم يستعملها البياتي في شعره كله إلا مرة واحدة، أما لفظة (عندما) فلم يستعملها السياب مطلقاً، في حين استعملها البياتي (٤٠) مرة، وتوصل المطليبي إلى أن: "انزلاق السياب نحو: (لولا) في إنتاجه الشعري كله، ونفوره من (عندما) نفوراً تاماً، نسّمى ذلك بـ: (اللاقصد اللغوي)... لأن الشاعر لا يقصد خلال عقدين أو أكثر من الكتابة الشعرية إلى أن ينحو منحى انتقائياً في اختيار مفرداته اللغوية، لكن ذلك اللاقصّد اللغوي يتحول خلال التراكم إلى قصد لغوي، بمعنى أنه يرتبط بنزوع الشاعر، ذلك النزوع الذي تمثل كليته أسلوب الشاعر".

ثم يشرح لنا المطليبي، اعتماداً على آراء قدامى اللغويين استعمال تينك الأداتين بقوله: "ذهب شارح الفصل إلى أن (لولا) إذا دخلت على جملتين، ربطت أحدهما بالآخرى، وصيرت الأولى شرطاً والثانية جزاءً، وكان سيبويه قد جعلها لابتداء وجواب، فالأول سبب ماقع ومالم يقع، وقد بُني على قول سيبويه العبارة الشهيرة: لولا حرف امتناع لوجود، أما: (عندما) فلم ترد هذه الأداة في المباحث اللغوية قديماً وحديثاً، وأرى أنها إحدى الأدوات التي تكشف عن التطور الذي سلكته لتتحول إلى وظيفتها الجديدة، كل الظروف المبهمة في اللغة العربية مهياة لأن تربط بين حدثين مع اختلاف في المعنى الوظيفي لهذا الربط".

وبعد هذا الشرح لاستعمال الأداتين عند القدامى والمعاصرين، يقدم لنا ثلاث نتائج توصل إليها اعتماداً على التحليل الإحصائي، هي: ١ - إن السياب ينزع إلى استثمار قوى النسق اللغوي العربي الفصيح ليؤسس فيه لغته الشعرية في حين ينزع البياتي إلى الأنماط اللغوية الشائعة ليؤسس فيها لغته الشعرية، ٢ - تمد (لولا) التركيب الذي تعمل فيه بما يمكن تسميته تضاداً جديلاً بين أشياء حاصلة وأشياء لم تحصل، ويتطابق ذلك مع جوهر الحزن السيابي الذي يمثله قوله: ولولا الحزن ما فارقت داري. ٣ - تمد أدوات التعليق في اللغة العربية ومنها (لولا) و(عندما) الشاعر بقدرة على المناورة اللغوية، داخل الجملتين اللتين تربط بينهما، ويستغل السياب هذا البعد استغلالاً تاماً.

ثم يورد المطلبي مقاطع من شعر السياب تبين هذا الاستغلال التام كما يورد لنا قصيدة للبياتي مكوّنة من جمل متتابعة ليقرر أن منظومة البياتي المكوّنة من ٢١ فعلاً تخلو من السباحة في ذلك الفضاء الفسيح، وإنما هي نوع من تنظيم العلب وتتابع الأفعال تنتج: "سلسلة من المعاني القصيرة ربطت بأداة حجرية صماء هي: (عندما)، وهذه السلسلة على طولها عاقر لا تتجب".

إن هذا النقد اللغوي الذي قدمه لنا مالك المطلبي يمثل واحداً من الاتجاهات النصّية الموجودة في الصحافة اليومية العراقية، ويمكن لنا أن نستشف من ذلك النقد اعتماد الناقد على الوصف الموضوعي للمفردات والجمل، وإطراحه أي حديث عن ظروف الشاعر البيئية والزمانية والنفسية، أي أن الناقد لا يتحدث عن شعراء بل يتحدث عن استخدام لغوي لدى هذين الشعارين.

إن هدف النقد النصّي هو الوصف المجرد للمكونات اللغوية بهدف الكشف عن جماليات القصيدة، وقد كشف لنا مالك المطلبي جانباً جمالياً واحداً يتعلّق باستخدام لفظة (لولا) عند السياب، كما كشف لنا سمة أسلوبية سلبية عند البياتي، تتعلّق باستخدامه لفظة (عندما)، غير أن المطلبي خرج من رؤيته المنهجية في آخر المقال عندما وصف سلسلة الصور عند البياتي بأنها عاقر لا تتجب، ذلك أن الاتجاهات النصّية في النقد لا تميل إلى الحكم والتقدير حتى إن كان ذلك الحكم مسبباً.

ويعدّ محمد صابر عبيد واحداً من النقاد النصّيين الذين عنوا بتحليل قصائد محددة تحليلاً نصّياً يكفي بما تقدمه له مفردات القصيدة ويكشف من خلال تحليل تلك المفردات المعاني العميقة الكامنة في النصّ الذي ينقده، كما فعل ذلك مع قصيدة (الدخان)، لحسب الشيخ جعفر إذ درس في مقالة له حركات الأفعال في القصيدة وما تحمله من موروث معنوي مختزن كما درس المستويات الزمنية التي بنيت عليها القصيدة.

بنيت تلك القصيدة على ما يرى عبيد على: "مستويين زمنيين، المستوى الأول: الزمن الحاضر... وقد قسّم على أربعة أقسام يفصل بينها المونولوج الداخلي المتكرر الذي يجسد في القصيدة المستوى الثاني المحلّق في أجواء الماضي عبر السفر الداخلي من خلال خيوط الدخان الضبابية الباعثة على التأمل والاستغراق في عالم الماضي بلوعة وحسرة وحرقة:

دَحْنٌ وَدَحْنٌ لَيْسَ غَيْرَ الدَّخَانِ

واسأل بقايا الكأس في كل حان

كيف مضى الماضي وفات الألوان" (٦).

ويحلل ذلك الناقد صور القصيدة ليتوصل في نهاية التحليل إلى جوهر الفكرة التي تحكم القصيدة وتترشح عنها، وهي: "إن الحياة... في أفضل أحوالها ليست غير دخان يتصاعد ثم لا يلبث أن ينتهي هذه النهاية المؤلمة".

إن ما توصل إليه ذلك الناقد يمكن أن يكون بديهية يتوصل إليها أي قارئ لقصيدة حسب الشيخ جعفر: (الدخان) ولكن مزية الناقد أنه توصل إلى ما توصل إليه بعد استقراء القصيدة كلها بأفعالها وصورها وموسيقاها فكان التوصل إلى الفكرة العامة في نهاية المقال ينبني على التحليل المتأنى لعناصر القصيدة، وهو ما ينبغي أن يتوافر عليه النقاد عندما يقومون بتقرير الحقائق عن القصائد التي ينقدونها.

إن محمد صابر عبيد في هذه المقالة يستوحي النص وحده ويحلله على أساس رؤية منهجية واضحة متسقة مع دعوة الناقد إلى نقد جديد قائم على الرؤية المنهجية الحديثة، من غير أن يعتمد على أية وجهات نظر قَبْلِيَّة عن الشاعر وعن بيئته وزمانه وظروفه النفسية والاجتماعية ومن غير أن يقدم أحكاماً بالجودة والرداءة على شعر الشاعر الذي يتناول قصيدته بالتحليل، ويتكرر لديه هذا التحليل النصي في مقالات أخرى منها مقالته عن قصيدة: (جيكور وأشجار المدينة) للسياب. (٧).

وعلى هذا الأساس اللغوي قام عبد الرحمن طهمازي (٨) بتحليل عدد من القصائد تحليلاً نصياً اعتماداً على النظر إلى النص من خلال مكوناته اللغوية، غير أنه يسلك في التحليل طريقة تشبه طريقة قدامى اللغويين في تفسيرهم أبيات الشعر، ومن مقالاته النقدية التي تصبّ في هذا الاتجاه مقالته عن قصيدة هي:

أقدام...

أقدام...

لا أبصر إلا الأقدام

تتقاطع في كل مكان

تتقاطع في كل الأيام

أقدام شتى

أقدام عجلى

تتراكض خلف الأوهام.

يقرر طهمازي في مقالته: "إن الأوهام أشبه بالهدف المتحرك الذي يغيري الأقدام بالطمع به، وكلما ازدادت الأوهام ازدادت الأقدام وازداد تنوع الحركة التي لا جدوى منها" (٩).

وبعد هذا الشرح الأولي للقصيدة على طريقة الشراح القدامى يحل قسمًا من مفردات القصيدة بقوله: "الأقدام كما الأوهام جمع تكسير وهو دال على الكثرة بالقياس إلى جمع التصحيح في أقدام كثيرة...والجملة التي تقول: لا أبصر إلا الأقدام، تقيد أنه لا شيء من أشياء الجسد موجودة إلا القدم، إن الحذف الذي أوقعه الشاعر على الجسد، عدا القدم محاط بالحذوف التي احتملتها القصيدة برمتها، ولنذكر احتمالاً واحداً لكل حذف، وكل تقدير نختاره: (هي) أقدام، (هي) أقدام، لا أبصر (أنا) إلا الأقدام، تتقاطع (هي) في كل مكان.

تتقاطع (هي) في كل الأيام، (هي) أقدام شتى، (هي) أقدام عجل، تتراكض (هي) خلف الأوهام".

ومن خلال الحذف الذي اقترحه طهمازي يتوصل إلى أن: "اختصار الجسد بالقدم هو إحدى القرائن التي نعتمد عليها في الحذف، فالجسد تحوّل إلى قدم وابتدل بالحركة التافهة، وحذف المبتدأ هنا يتم على طريقة العناوين، حيث تذكر الأقدام عارية من أي ترابط".

أن قراءة طهمازي لتلك القصيدة محاولة لتأويل مدلول معيّن فيها، والتأويل يختلف عن الشرح، فالناقد هنا وإن سلك أساليب القدامى من شراح الشعر، إلا أنه باينهم في محاولة الكشف عن معنى جديد لا يبوح به سطح القصيدة التي حاول تأويلها، ونعني به المعنى الذي افترضه الناقد من أن الشاعر ألغى الجسد الذي يتحدث عنه واكتفى بواحد من أعضائه:

الأقدام، واستدل على هذا الإلغاء بوجود الحذوف الكثيرة التي بينها لنا.

إن التأويل، على ماتنادي به المناهج النصّية الحديثة، واحد من أساليب القراءة الجديدة للنصوص الشعرية، وقد مرّت بنا دعوة (دريدا) التي تقوم على تنوع الدلالات المتأنتية من تعدد القراءات، كما مر بنا عرض آراء النقاد التفكيكيين من أمثال رولان بارت وجوليا كريستيفا، ويبدو أن عبد الرحمن طهمازي يسير في اتجاه القراءات المتعددة للنصوص إذ يشير في مقالة أخرى إلى أن: "وضع الشعر في قالب المعنى الواحد... يعكس عدم احترام لاختلاف الشعر عن غيره من

التعبيرات.... وهذا يبطل قوة الشعر في أن يكون نصاً ذا قابلية على أن يكون
نصوصاً" (١٠).

ومما لاشك فيه أن القراءات المتعددة للنص الواحد تعني إثراء النصوص
الأدبية والكشف عن تعدد دلالاتها كما تكشف عن غنى النصوص الأدبية وقابليتها
للتأويل إلى معان متعددة، وهي تختلف عن القراءة التأثرية اختلافاً بيّناً، لأن القراءة
التأثرية تستهدي بذوق الناقد أو القارئ وحده، وهذا الذوق ينطلق من قضية حدسية
غير قادرة على أن تستجيب لمقتضيات القياس العلمي، في حين أن القراءة
التأويلية تعتمد على أسس أخرى غير الأساس التدقيقي للناقد، وقد لاحظنا اعتماد
طهمازي في قصيدة تأويل المعنى الذي عبّر عنه على الإفادة من مقايضة الحذف
المفترض للجسد مع الحذوف اللغوية التي أجراها الشاعر في قصيدته.

وقد كانت لطهمازي مقالات أخرى استخدم فيها هنا التحليل اللغوي للمفردات
في محاولة منه للكشف عن ثراء الدلالات في قصائد معيّنة، ومنها مقالة له عن
إحدى قصائد رشيد ياسين. (١١).

٣

لجأ النقاد النصيون، إذن، إلى تحليل مفردات القصائد تحليلاً لغوياً للكشف
عن دلالات القصائد والكشف عن أساليب الشعراء، والكشف عن علاقة تلك
الأساليب بالمكونات اللغوية، معتمدين في ذلك الوصف الموضوعي للقصائد نفسها
بعيداً عن ظروف الشعراء الشخصية وعلاقة شعرهم بالسياقات الاجتماعية والنفسية
والتاريخية المحيطة بهم.

واتخذوا زوايا نظر متباينة للوصول إلى هذا الوصف الموضوعي، ومن تلك
الزوايا المتباينة الزاوية الموسيقية، التي حظيت بعناية خاصة من النقاد لارتباط
الشعر في جانب أساسي منه بالمقامات الإيقاعية التي تؤثر على القارئ والناقد
معاً.

تحدث عبد الجبار داود البصري في واحدة من مقالاته عن التدوير في قصائد
حسب الشيخ جعفر، ورأى أن شعراء الستينات في العراق لم يلتزموا بتقنين التدوير
الذي نادت به نازك الملائكة، وإنما حاولوا تطوير ظاهرة القصيدة المدوّرة للخروج
بها عن نطاق الشكالية اللفظية وضرب لهذه القصيدة مثلاً من قصائد حسب الشيخ
جعفر، الذي: "يخرج من ضوابط التدوير اللفظي ويضيف إليها تدويراً زمنياً وتدويراً

مكانياً، بحيث تتحول الاستدارة إلى دوار يشنت انتباه القارئ ويهرب مضمون القصيدة من بين أصابعه". (١٢)

ويتخذ البصري من قصيدة: (قارة سابعة) لحسب الشيخ جعفر مثلاً يوضح فيه التدوير الزمني والمكاني، ففي تلك القصيدة يُدخل الشاعر نصّ رسالة امرأة كان يعرفها خارج العراق: "ويربط مكانها بمكانه بحيث تذوب المسافات ويشعر القارئ كأنّ غرفة الشاعر ومقهاه في العراق وحديقة الأطفال والغابات والبحر هناك كلها على مستوى واحد، شأنه في ذلك شأن الرسّام الحديث الذي يلغي المسافات بين موضوعاته وهو يراكمها على قماش لوحته:

في غرفتي وحدي أعبّ الشاي والسجائر
الرخيصة، الكتاب مفتوح وفي المقهى الدخان
امرأة تونسنّي، الرحيّل في قرارة الكوب،
وفي الجرائد المكرورة، النزّهة كالجذع قديم
يابس كالجذع، في طريقها الآن إلى حديقة
الأطفال في معطفها المنفتح الخفيف، فوق
الركبتين الثوب، والصدُر كما تنفخ في طيارة
الطفولة الريح وفوق الكتف يلهو الشعر".

ويرى ذلك الناقد أنه بعد التدوير المكاني الذي لا حظه يوجد تدوير زمني أيضاً فالشاعر: "في (حاضره) متوحّد في غرفته ببغداد، وإذا خرج منها فإلى المقهى المكتظة بالدخان، وهو في (ماضيه) كان سعيداً إلى جانبها متمتعاً بجمالها يغيره المعطف المنفتح والثوب القصير الملموم فوق الركبتين... وتتحول الذكرى مع زمن الوحدة والدخان وتزول الرقابة بين الشعور واللاشعور".

ويخلص البصري من ذلك كله إلى أن ظاهرة القصيدة المدورة: "إذا فقدت هذا التدوير الداخلي في بنائها الفني تفقد مبررها، لأن التدوير اللفظي لا قيمة له ولعلّه يسيء إلى موسيقا القصيدة أكثر مما يخدمها".

ونلاحظ على تلك المقالة أن الناقد وإن أوحى بأن موضوعه يتعلق بالجانب الموسيقي إلاّ أنه لم يتناول أية قضية إيقاعية، وإنما تناول القصيدة المدورة من زاوية بناء صورها وعلاقة الأزمنة ببعضها وعلاقة التداخل بين الأمكنة في القصيدة الواحدة، وفضلاً عن ذلك لم يشر الناقد إلى قضية أساسية يمكن للباحث أن يلمحها

في قصيدة حسب الشيخ جعفر المشار إليها وفي قصائد أخرى له، وهي قضية الإفادة من الأجناس الأدبية الأخرى في القصيدة الحديثة.

إن يفيد الشاعر في هذه القصيدة وفي قصائد أخرى له من أساليب بناء القصة ولا سيما أسلوب التداعي أو ما سمي تيار الوعي في الرواية الحديثة على ما جاء عند كُتاب عالميين من أمثال جيمس جويس وفرجينيا وولف، وفكرة تداخل الأزمنة والأمكنة جزء من هذا الأسلوب الشائع فن القصة والرواية الحديثة.

كما لم يشر الناقد إلى الإشكالات الموسيقية الناجمة من ظاهرة التدوير في القصيدة الحديثة، وما يفرزه التدفق الناجم عن التدوير من رتابة موسيقية وملل يعاني منه القارئ، وكيف استطاع حسب الشيخ جعفر أن يتخلص من تلك الإشكالات التي تثيرها القصيدة المدوّرة، إذ أصبح واضحاً أن الشعراء اتخذوا سبلاً كفيلة للتخلص من هذا المأزق الموسيقي، ومن هذه السبل الالتجاء إلى الانتقالات المفاجئة في الحوار وما يسميه طراد الكبيسي: "الالتفات في الزمان والمكان والتردد بين الحلم والواقع" (١٣) "لكسر حاجز الرتابة، كما اتخذوا سبلاً أخرى منها الانتقال المفاجئ من الجمل الفعلية إلى الجمل الإسمية ووجود الحوار الداخلي.

ولا يتخذ البصري سبباً واحدة لدراسة موسيقا الشعر، وإنما يتخذ سبلاً متعددة، فهو أحياناً لا يتحدث عن موسيقا قصيدة معينة، وإنما يتحدث عنها موضوعاً عاماً لا علاقة له بشعر محدد كحديثه عن الزخافات التي لم ينظر إليها عيباً في الشعر بل عدّ: "خلو البيت الشعري أحياناً من الزخاف هو العيب الإيقاعي وليس العكس" (١٤)، وغني عن القول أن تناول موضوع الزخاف على النحو التنظيري الذي تناوله به البصري لا يدخل في مجال النقد، إذ لم يجد لها عرضه تسويقاً تطبيقياً.

وكان داود سلّوم قد أشار في إحدى مقالاته إلى قضية الزخافات والعلل وكونها تساعد: "الشاعر على الانحراف عن الصيغة الجامدة للتفعيلية النظرية من البحر" (١٥).

ومن السبل التي اتخذها البصري لدراسة موسيقا القصيدة دراسة مستوياتها المتعددة فهو يرى أن للموسيقا في القصيدة مستويات: "في مقدمتها المستوى العروضي الذي يشمل الوزن والقافية، ثم المستوى الصوتي الذي يدرس تناغم الحروف وجرس الكلمات، وهناك المستوى البنيوي الداخلي الذي يتمثل بالانسجام والاتساق وإقامة نوع من الهارموني بين عناصر البنية الشعرية" (١٦).

ويكتفي بنقد القصائد نقداً عروضياً، فبعد حديثه النظري عن مستويات القصيدة قام باستقراء (١٠٦) قصائد من شعر المعركة وخلص إلى أن شعراء تلك القصائد: "لم يستوفوا البحور الستة عشر التي أثرت عن الأجداد، فهناك بحور لم تستعمل إطلاقاً وتحاشتها جميع الأجيال الشعرية هي: المقتضب والمضارع والمديد والسريع، ووقع التركيز كثيراً على البحور السداسية التفاعيل وفي مقدمتها الكامل والرجز".

ونحن نرى أن حديث البصري عن مستويات القصيدة لا يخرج كثيراً عما هو معروف، إذ تحدث نقاد وباحثون عن المستويات النغمية والتنظيمية والتعبيرية والإيحائية كما تحدثوا عن إيقاع الكلمات والاتساق والانسجام (١٧)، كما أنه لم يفسر لنا أسباب عزوف الشعراء عن استخدام عدد من البحور الشعرية وأسباب اكتفائهم ببحور أخرى.

إذا كان البصري في مقاله التي تناول فيها استخدام الشعراء لعدد من البحور قد اكتفى بالوصف المعتمد على الإحصاء من غير أن يفسر لنا أسباب شيوع استخدام بحور معينة على حساب بحور أخرى، فإن محسن اطيمش (١٨) كان أكثر جدية في تناول هذا الموضوع ففي دراسة له نشرها متسلسلة في أربعة أقسام رأى وهو يتحدث عن الشعر العراقي الحديث أوزاناً شعرية معينة: "اكتسبت إيثاراً وأهمية لدى الشعراء فتكررت في قصائدهم بشكل يلفت النظر، بينما انحسرت أوزان أخرى، ولم تحظ من الشعراء بتلك العناية التي حظيت بها أبحر كالكمال والرجز والرمز (١٩)".

واستعان اطيمش بالنتائج التي توصل إليها باحثون آخرون منهم: إبراهيم أنيس وسيد البحراوي اللذان قدما إحصاءات عن شيوع أبحر معينة عند شعراء العربية القدامى والمعاصرين مستنتجاً أن: "لكامل والرمز خطأ عظيماً من الشيوع في نتائج شعراء العربية عبر العصور... وهذا يقود إلى القول بأن موسيقا الشعر الحديث في جانب مهم من جوانبها، إنما هي حصيلة تاريخية أكثر مما هي أي شيء آخر" (٢٠).

وبعد هذا الاستنتاج العام الذي توصل إليه بدأ يفسر أسباب عزوف الشعراء عن بحور كانت شائعة في الماضي مثل بحور: "الطويل والبسيط وهنا لا يسعف الناقد السبب (التاريخي الذي أورده فيبحث عن سبب آخر: "إن الأهمية الكبيرة التي حظي بها بحر الطويل والبسيط في الماضي الشعري لن تعني الشاعر الحديث كثيراً لأنه يلجأ في الغالب إلى الأبحر التي جوهرها تعقيلة واحدة متكررة، وهذا

يعني أن ذاكرة الشاعر الموسيقية لن تفيده كثيراً من أبحر نسقها أكثر من تفعيلية واحدة كالطويل والبسيط والخفيف... غير أن الأهمية التي اكتسبها بحرا البسيط والطويل في ذاكرة الشاعر المعاصر سوف تبرز إلى الظهور عندما يرغب بتجريب كتابة شعر حرّ يعتمد على الأبحر التي نسقها أكثر من تفعيلية واحدة... كما أن تلك الأهمية التي كانت لموسيقا بحري الطويل والبسيط ستعود إلى الظهور عندما يرغب الشاعر الجديد بكتابة قصيدة ذات نمط موسيقي تقليدي (٢١)".

واعتماداً على الإحصاءات التي قام بها اطيمش لأوزان الشعر الحر استنتج أن: "أبحراً كالكمال والرمل التي ظلت الأكثر هيمنة وشيوعاً في النتاج الشعري منذ بدء الشعر الحر وحتى منتصف الستينات، سوف تتحسر بعد هذا التاريخ، ولم يحتفظ بشيوعه الكبير سوى بحر الرجز، فبينما كان الكامل يحتل المرتبة الأولى في نتاج الحقبة المبكرة عن عمر الشعر العراقي الحديث... نجد الكامل في الحقبة الثانية يحتل المرتبة الثانية، إذ بلغت نسبته في شعر المرحلة ١٩٥٩-١٩٦٨ ما يساوي ١٦,٤٣%، وظل الرمل على حاله... وحين نصل إلى شعر الحقبة الثالثة وهي السنوات ١٩٦٨-١٩٧٨ نجد أن نسبة الشيوع... إن المكانة التي كانت لهذين البحرين قد انسحبت لبحرين آخرين لم يكن لهما حظ كبير من الشيوع في الحقبين المتقدمتين، وهما المتدارك والمتقارب (٢٢)".

ثم فسر لنا ذلك الناقد سبب شيوع بحري المتدارك والمتقارب في هذه المرحلة بقوله: "إن التوجه إليهما محاولة لتوسيع الدائرة الموسيقية للشعر الحديث، فإذا أضفنا إلى هذا بأن الشاعر الجديد... لم يعد يعني بفخامة الأوزان وإيقاعها... وصار يؤمن بأن الشعر ليس هو الموسيقا الطاغية، وربما ليس الوزن إطلاقاً... وللمتدارك والمتقارب سمة يشتركان فيها دون غيرهما من الأبحر، تلك هي اقترابهما الشديد من الإيقاع النثري... لذا رأينا أن ظاهرة قصيدة النثر بدأت منذ الستينات في نتاج الشعر العراقي الحديث، وأخذ ينمو إلى جنبها شيوع بحري المتقارب والمتدارك شيوعاً كبيراً" (٢٣).

ولم يكنف اطيمش بهذه النتائج التي توصل إليها وإنما راج يفسر لنا أموراً موسيقية أخرى مثل ظاهرة الرتابة الموسيقية لدى شعراء التفعيلة وظاهرة التنوع الإيقاعي الذي يكسر حاجز تلك الرتابة وهو يرى أن أغلب قصائد السياب تجيء أنموذجاً: "للمزاوجة بين التشكيلتين الذائعتي الاستعمال في الشعر الذي يجري على موسيقا بحر الكامل وهما: متفاعلاتن ومتعاعلاتن بتحريك ثاني التفعيلة أو تسكينه، ويندر أن نجد قصيدة للسياب تتمو كلها على تشكيلة واحدة من تشكيلات التفعيلة:

(متفاعِلن) ... ولعل قصيدته هُرم المغني تبدو أنموذجاً طيباً لتقديم الشاعر موسيقياً شعرياً أكثر ثراءً وتنوعاً وإفادةً من التشكيلات المتعددة لتفعيله الكامل، فلقد استخدم فيها الصيغ: متفاعِلن، متفاعِلان بتسكين التاء وتحريكها ومتفاعِلاتن:

بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدُم
فأغمغمُ

فأهيمُ ما بين الجداول والأزاهر والنخيل
أشدو بها أترنمُ

زائدٌ لروحي منذ سقسقة الصباح إلى الأصيل
زائدٌ ولكن عنه قد صدفتُ، تجوع ولا تريدُ
ما ينعش الآمال فيها

هي حشرجات الروح اكتبها قصائد لا أفيدُ
منها سوى الهزءِ المريرِ على ملامح قارئها"

ولا يتجاوز في الجزء الرابع من دراسته مهمة ضرب الأمثلة على التنوع الإيقاعي لدى شعراء التفعيلة، وبخاصة استخدام التشكيلات المتنوعة لصيغة (مستعلن) في بحر الرجز، مثل: تشكيلات: فعولن، مفتعلن، مفاعِلن، فعول، مفعول(٢٤).

لاحظنا في هذا العرض السريع للأقسام الأربعة من دراسة محسن أطيّمش أن الناقد اعتمد على الإحصاءات التي قام بها لاستخدام الشعراء أوزاناً معينة في قصائدهم، وكان ذلك الإحصاء مما توفر لذلك الناقد في كتابه (دير الملاك)، وقد أشار في ذلك الكتاب إلى أن: "الإحصاءات تقدم نتائج ذات أهمية بالغة، لكن جزءاً من هذه النتائج لم يدخل مادة الكتاب (٢٥)". فكانت هذه الدراسة التي عرضنا لها استكمالاً للكتاب لذا جاءت غنية في مادتها تحمل معها كل الخصائص الإيجابية للدراسة المتأنية الجادة.

وقد اعتمد أطيّمش في دراسته تلك على الوصف الموضوعي المحايد للقصائد واستثمر الإحصاء الذي قام به استثماراً طيباً حاول من خلاله تحليل أسباب ذبوع أبحر معينة عن شعراء التفعيلة وأسباب عزوف الشعراء عن أبحر أخرى، غير أنه لم يتبع منهجاً واحداً في تقديمه أسباب ذبوع الأبحر وانحسارها، فمرة أرجع سبب شيوخ بحري الكامل والرمل إلى تعلّق الشعراء بذاكرتهم التاريخية، ومرة أخرى حين لم يسعفه هذا السبب عاد إلى قضية فنية محض هي قضية الأبحر التي نسقها

أكثر من تفعيلية واحدة، ومرة ثالثة لجأ، حين خذله التعليل (التاريخي) إلى قضية اقتراب بحري: المتدارك والمتقارب من الإيقاع النثري، وكان يمكن أن يكون أكثر اتساقاً مع نفسه لو استخدم منهجاً واحداً في تفسير الظواهر التي يدرسها.

وعلى الرغم من تلك الملاحظة، تبقى دراسة اطيماش واحدة من الدراسات الثرية الغنية التي لا يمكن للباحث أن يتجاوزها وهو يتناول موضوع العناية النصية بالقصائد من الزاوية الموسيقية أو الإيقاعية.

وتناول علي العلاق في عدد من مقالاته النقدية قضايا الإيقاع في الشعر العربي الحديث افتراضاً منه أن جهود شعراء الحداثة العربية بدأت تنصب للخروج من مأزق الوزن الشعري الذي وجدت القصيدة العربية نفسها فيه بعد ظهور شعر التفعيلة، فالقصيدة العربية الحديثة، على ما يرى العلاق، استبدلت: "رتابة البحور السابقة، بمعضلة أخرى هي ضيق النهر الموسيقي الذي أثر إلى حد كبير على حركتها الإيقاعية" (٢٦).

ورأى في محاولة السياب وأدونيس اللجوء إلى البحور المركبة نوعاً من المسعى إلى الخروج من تلك المعضلة، ومن المحاولات الإيقاعية الأخرى التي جرت للخروج من مأزق الوزن الشعري التدوير، والتدوير على ما يرى العلاق: من المحاولات الواضحة لتلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة ويضرب بقصيدة: (هذا هو اسمي) لأدونيس مثلاً على البناء الإيقاعي ذي النقلة المتميزة في الشعر العربي الحديث، مستعرضاً المزايا الإيقاعية للتدوير في تلك القصيدة، لأن أدونيس لم يستخدم في تلك القصيدة بحراً من البحور المفردة، أي تلك التي تقوم على تكرار تفعيلية معينة، بل اعتمد بحر الخفيف لهذا الغرض، وهو من البحور المركبة، وقد دفع أدونيس هذا البحر إلى أقصى إمكاناته الإيقاعية الممكنة باستخدامه الكثير من الزخافات والعلل وذلك للسيطرة على رتابة هذا البحر (٢٧).

غير أن العلاق أبدى خشيته من أن يتحول التدوير إلى قصيدة مدوّرة وهذا ما يجعل القصيدة شكلاً منتهياً جاهزاً صلباً، فيتحول التدوير إلى إطار مغلق يحتوي النص الشعري، من مفتحه حتى نهايته، وكما استعان ذلك الناقد بقصيدة أدونيس لبيان الملامح البارزة للتدوير والمزايا التي يكتسبها في الأمثلة الشعرية، استعان أيضاً بقصائد حسب الشيخ جعفر، وبخاصة قصائد مجموعة: (الطائر الخشبي) للكشف عن السمات الإيجابية والسلبية للتدوير.

ورأى العلاق أن التدوير، لدى هذا الشاعر: "طاقة إيقاعية شديدة التنوع واندفاعية جيّاشة صافية، لم يصبح، بعد، عادة أو طقساً كتابياً ولم يتحول إلى قالب

خارجي جاهز".

ثم قدم أبياتاً غير مدوّرة من قصيدة: (قارة سابعة) لحسب الشيخ جعفر ليستنتج منها أن الشاعر جعل من تلك الأبيات القصيرة فسحة يسترخي فيها القارئ ويخفف من المقطع المدور ومن ترفعه العروضي وتشابك الجمل المتتالية وتداخل الإضافات والنوعوت والظروف، كما تحدّث عن المهارات الأخرى التي تزيد من ثراء الإيقاع الشعري وتمنع التدوير من أن يتحول إلى قالب ثابت، ومن هذه المهارات: استخدام القوافي الداخلية ووجود مقاطع من الشعر القديم واستخدام أسلوب الحوار والمناجاة والحلم والذكرى.

وكما ناقش العلاّق قضية التدوير بوصفها محاولة للتخلّص من المأزق الإيقاعي للقصيدة العربية الحديثة، ناقش أيضاً موضوع قصيدة النثر التي: "تسعى إلى التعويض عن جمالية الوزن الشعري... بخصائص صوتية وجمالية تنتمي إلى حقل آخر: النثر (٢٨)"، غير أنه في مناقشة قصيدة النثر ظل في إطار التنظير العام من غير أن ينطلق من نصوص محددة، أرى من غير أن يدخل إلى أفق التطبيق.

والملاحظ أن العلاّق، فيما وقفنا عليه من نصوص نقدية تتناول قضية موسيقا الشعر، يضع يده على قضايا نقدية دقيقة تتعلّق بخروج القصيدة العربية الحديثة من المأزق الذي وجدت نفسها فيه بعد ظهور شعر التفعيلة، وقد ناقش تلك القضايا انطلاقاً من النصوص نفسها، فهو لم يتحدّث عن الشعراء وحيواتهم أو عن السياقات المحيطة بهم، إنما تحدّث عن القصائد نفسها، غير أنه يلجأ أحياناً إلى الأحكام الذوقية التي تتطوّل من حماسته لشعراء يعتزّ بتجاربهم، كقوله عن محمد الماغوط أنه: "كان أكثر شعراء قصيدة النثر... جاذبيةً وصفاءً ونبرةً عميقةً ومناخاً شعرياً مترابطاً".

٤

ثمة زاوية أخرى نظر من خلالها النقاد النصيّون إلى القصائد وهي زاوية تناول القصصي والمسرحي في الشعر، وكانت تلك الزاوية قد وجدت لها أرضية في النقد العراقي، ولعل دعوة جلال الخياط المتمثلة بتساؤله: "لم لا تكون لدينا قصيدة غنائية، وقصة شعرية، وقصيدة مسرحية، وأخرى حوارية، ومسرح شعري، وشعر مسرحي، فيتخذ أدبنا مواقع جديدة (٢٩)؟"، من أكثر الدعوات إلحاحاً للبحث

عن تنوع الأشكال الأدبية، وكان كتابه: (الأصول الدرامية في الشعر العربي) تمهيداً لهذه الدعوة إلى التنوع التي كررها في حوارات صحفية ومناسبات مختلفة.

ولم يكن الشعر العربي قبل ظهور شعر التفعيلة يخلو من أسلوب التناول القصصي، فقد كانت هناك محاولات للإفادة من هذا التناول ولكنها على ما قرر يوسف الصائغ محاولات اتسمت: "بالسذاجة أو النمطية أو التقليد أو بنقص الاعتماد على المستلزمات الفنية للقصة".

بيد أن شعر التفعيلة منح هذا الأسلوب من التناول أبعاداً جديدةً كانت تغنقز إليها المحاولات السابقة التي شهدتها ثلاثينات وأربعينات هذا القرن، ولذا قرر باحث أن الشاعر الحديث عرف: "الإفادة الجادة في معطيات فنّ المسرح والقصة لإغناء الشعر، فاتجه لتوظيف عنصر الحوار والحوار الداخلي وتعدد الأصوات وتقديم الصورة العامة للأجواء والمشاهد التي يدور فيها الموضوع الشعري، والاهتمام بتصوير ملامح الأشخاص وتقديمهم ضمن حدث أو موقف... ونمت عناصر الحكاية الصغيرة العابرة، واتخذت شكل قصيدة تنهل من فنّ القصة حيناً، وتنطمح لأن تكون قصةً حيناً آخر، لها ما يميزها من أجواء وحدث نام وأشخاص نعرفهم ونحيا مشكلاتهم(٣١)".

وعلى هذا يمكن للباحث أن يجد في قسم من المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية اهتماماً بالجوانب القصصية والدرامية في الشعر، إذ عني نقّاد بهذه الزاوية الخاصة للنظر إلى الشعر وكتبوا مقالات نقدية تناولوا فيها هذا الجانب من جوانب بناء القصيدة الحديثة.

ويُعد محمد الجزائري واحداً من هؤلاء النقاد فهو يتحدث في إحدى مقالاته عن الشخصيات الموجودة في قصائد عدد من شعراء قصيدة الحرب فيقول عن تلك الشخصيات بأنها: "اليفة، معاشة، مسماة، ولا مسماة: عباس بن شلب، الشهيد... المعلم، عند حميد سعيد ويوسف الصائغ، إهداء الفراشة الخضراء أو حامل الخبز، عند كاظم الحجاج، وبعض القصائد استعار القناع من شخصية تاريخية: هاني بن سعيد الشيباني، مثلاً عن كاظم الحجاج ومعد الجبوري معاً"(٣٢).

ولم نجد في مقالة الجزائري تلك تحليلاً لقصيدة ما، بل وجدنا استعراضاً شاملاً للأداء القصصي في قصائد الحرب، فالناقد يقدّم خلاصات عامة لهذا الأداء، وقصيدة الحرب، على ما يرى الجزائري، تستفيد: "من بلورة المتوازيات: قصف، تدمير مقابل بناء وإرادة إنسان صامد، موت في مقابل حياة، وداخل هذا

التوازي ينجس التضاد".

وحين يتوقف الجزائري عند ما يسميه (زهة اللغة) ويضرب على ذلك مثلاً بقصيدة يوسف الصائغ الآتية:

حين جاء المقاتل عند حدود الوطن

تحول جسمه في شجرة

راسخ جذرها في التراب

ومرتفع جذعها في السماء

وأغصانها ثمرة

يقرر أن: "المجاز الاستعاري يدفع بالصور إلى ذروة هرم، لا إلى تراكم طبقات... الشاعر قدم بوعي محتدم راهن مدروس قصيدة موجزة، قصة في قصيدة".

ولم نطلع، في المباحث البلاغية العربية القديمة والحديثة، على مصطلح (المجاز الاستعاري) وإنما المعروف أن المجاز ضربان: مرسل واستعارة، كما لم نر في ما اقتبسناه من تلك القصيدة استعارة، وعلى هذا لم نجد صوراً استعارية تتدافع إلى ذروة هرم، بل على العكس من ذلك وجدنا صوراً متراكمة في تكملة المقطع:

هبّ الريح لم تنحن

شبت النار، جاء العدو، تبدلت الشجرة

مدفعاً

والفواكه صارت قنابل والأرض من دونها مقبرة

فالصور المتكوّنة من تدافع الجمل الفعلية: شبت النار، جاء العدو، تبدلت الشجرة مدفعاً فضلاً عن الجملتين الإسميتين: الفواكه صارت قنابل، والأرض من دونها مقبرة، كلها تدل على لحظة اشتداد القتال، وكانت جملة موحية واحدة تكفي للتعويض عن تلك الجمل الخمس، وعلى هذا لا نرى في كلام الجزائري إلا اجتراراً لمفردات لم يعرف مدلولاتها وإنما ساقته إليها رغبته في توليد الجمل، كما أن قصيدة الصائغ المشار إليها ليست مثلاً، واضحاً كونها (قصة في قصيدة) كما عبّر عن ذلك الجزائري، وإنما يمكن أن نجد أمثلة أخرى كثيرة من شعر الصائغ نفسه على هذا الأداء القصصي.

ومن تلك الأمثلة قصيدة يوسف الصائغ: (إجازة):

"شهداء" عشرة
 نزلوا يوم إجازتهم
 للبصرة
 أربعة منهم
 كانوا مدعوين لعرس صديق في العشاء
 وأربعة
 ذهبوا ليزوروا أحد الجرحى من معركة الأهوار
 لم يبق سوى اثنين
 الأول راح يفتش في البصرة عن داز
 في يده باقة أزهار
 والثاني ظل وحيداً
 فأدار عن البصرة وجهه
 ومضى ثانياً
 للجبهة" (٣٣)

وإذا كان محمد الجزائري في مقالاته السابقة قدّم خلاصات للبناء القصصي في القصائد، كما رأى ذلك، فقد كرر تلك الخلاصات في مقالة أخرى له (٣٤)، غير أنه حلل في مقالة ثالثة له قصيدة (تعقيم) لكاظم الحجاج ونص القصيدة هو:

في غرف المستشفيات
 يغلق المريض باب جرحه
 ويطفئ الآلام
 كي
 ينام

وقد بدأ الجزائري بتحليل تلك القصيدة مبتدئاً بعنوانها، لأن العنوان، فيما يرى،: "جزء مهم من المتن القصصي... ولو جودنا القصيدة من الحالة العامة الطارئة: الحرب، لاحتملت تأويلاً آخر، لكنّ شيوع مفردة تعقيم واحدة من مفردات الحرب سحبت التأويل إلى ما تحتها... القصيدة تشكلت عبر منحى حكائي موجز جداً، يحتل أصغر مساحة من الديوان ومن حجم الورقة، خمسة أسطر فقط هي

كل جسم النصّ: القصيدة، القصة، الواقعة، الحالة" (٣٥).

وبعد تحليل مدلولات القصيدة يقرر الجزائري أن المريض في قصيدة الحجاج: "لا يغلق باب داره أو مستشفى، أو غرفته بالمستشفى، بل يغلق باب جرحه، وهو لا يطفئ الضوء بل يطفئ الآلام، هل بالإمكان إغلاق باب الجرح مادياً بتلك البساطة؟ أو إطفاء الآلام، مادياً أيضاً، ومن المريض نفسه؟ نعم في حالة إرادة استثنائية، يمكن أن تتحقق تلك المفارقة وهذا الإمكان هو إمكان استثنائي خلقته قوة إرادة مقاتل جريح وليس مريضاً عادياً، ودون أن يقول لنا الشاعر ذلك بالكلمات، قاله بالإيجاز بزهد اللغة بالحكي الشعري الموجز جداً".

والحقيقة أن الجزائري في مقالاته التحليلية هذه لم يتجاوز مهمة تفسير مدلولها، فهو لم يحلل أسلوب بنائها القصصي بل أشار إليه فقط بعبارة: الحكي الشعري الموجز جداً، ومع أن الناقد أبدى إعجابه بتلك القصيدة، وهو محق في ذلك، إلا أن إعجابه بها منعه من الكشف عن غناها وثرائها عبر تحليل أسلوبها القصصي، بل اكتفى بالشرح والتفسير الذي سماه: تأويلاً، والتأويل كما رأينا يباين الشرح والتفسير لأنه يعني القراءة الجديدة القائمة على أساس تحليلي.

وتناول باسم عبد الحميد حمودي جانباً آخر من جوانب إفادة الشعر من الفنون المجاورة له، وهو الجانب الدرامي، فقرر في إحدى مقالاته أن شاذل طاقة يُعد: "واحداً من أكثر الشعراء العرب المعاصرين اهتماماً بدراما القصيدة وبتعدد الأصوات فيها... إن قصيدة شاذل طاقة الدرامية تكشف عن حدث وتصوّره مرة بطريقة الأصوات المتوازنة، وأخرى بطريقة الأصوات المتضادة" (٣٦).

والناقد هنا يقدم النتائج العامة ابتداءً ثم يحاول إيجاد شواهدا بعد ذلك، بيد أنه حين يتناول قصائد الشاعر بعد إيراده تلك النتائج سلفاً يكتفي بالإشارة إلى أن: "أول دواوين شاذل طاقة: المساء الأخير يحمل الكثير من أجنة اهتماماته بالمشهد الدرامي، وتجد ذلك في استلهامه أسطورة شهرزاد في قصيدته المشهورة بهذا الاسم".

ويكتفي حمودي بعد ذلك باستعراض مخاطبة الشاعر شهرزاد ولا يضع لنا تلك القصيدة تحت أية تسمية من التسميات التي قررها سلفاً في مقدمة مقالته.

وهذه الطريقة في إعلان النتائج قبل استقراء القصائد نجدها في مقالة أخرى له عن بناء قصيدة علي الحلبي الدرامي، إذ قرر في مقدمة تلك المقالة أن علي الحلبي يصوّر الصراع بأردية شتى: "تارة أحادية الصوت تعلو فيها تجربة الصوت

الواحد... ومرة يرسم الشاعر مشهده الشعري الدرامي عبر صوتين قد يختلفان وقد يتفقان... أو يحتوي المشهد الدرامي أكثر من صوت"(٣٧).

وهو حين يعود بعد ذلك إلى القصائد نفسها لا يكشف لنا تلك الأبنية الدرامية المختلفة وإنما يكتفي بإيراد شواهد عامة مبهمة، رغم جهده الكبير في الرجوع إلى قصائد الشاعر كلها لتحقيق هذا الغرض، غير أنه جهد غير منظم.

وينحو قيس كاظم الجنابي(٣٨) المنحى نفسه الذي نحاه من قبل محمد الجزائري وباسم عبد الحميد حمودي، في بحثهم جميعاً عن جوانب من إفادة الشعر من الفنون المجاورة، ولكنه يركّز جلّ اهتمامه لدراسة البنية القصصية في الشعر.

وفي مقالة له عن: (البنية القصصية في قصيدة الحرب) يتناول أساليب القصة في الشعر وهو يرى أن: "السرد أسلوب ينبع من القصّ بوصفه أهم العناصر التي يعتمد عليها القصّ... والسرد بضمير المتكلم في الشعر هو الأكثر تداولاً وشيوعاً، ولكنه يعبر عن صوت الشاعر وأناه الذاتية... في حين تبدو قصيدة: (أسير) لياسين طه حافظ أكثر موضوعية حتى يمكن وصفها ضمن ما يعرف في القصة بالسرد الموضوعي أو بنية الإطار... ويجنح سامي مهدي إلى أساليب القصّ حينما يستخدم السرد معزراً بالمونولوج الداخلي... ومن أكثر أساليب البناء القصصي حضوراً في قصيدة الحرب هو الوصف... ويجنح بعض الشعراء إلى استخدام التداخي إلى أن يترك لشخصياته أو لشخصية ما لتعبّر عن صوت الشاعر على سجيته حينما تحلم أو تتاجي"(٣٩).

ولم يلجأ ذلك الناقد إلى تحليل أية قصيدة وإنما اكتفى بذلك العرض العام لأساليب القصة في الشعر مورداً الشواهد على تلك الأساليب سواء بأسماء القصائد التي تدل على أسلوب معيّن أو بإيراد أسماء شعراء تتضح لديهم تلك الأساليب القصصية، ونرى أن تلك الطريقة في العرض يمكن أن يقوم بها مؤرخ أدب مطلع على أساليب بناء القصة وليس ناقداً يُعنى بالشعر وتحليله والكشف عن أبنيته. وينطبق حكمنا هذا على مقالات أخرى لذلك الناقد استخدم بها تلك الطريقة نفسها في العرض.(٤٠)

٥

إذا كانت القضية الجوهرية لدى النقاد السياقين، كما رأينا ذلك من قبل، هي مضامين القصائد وما يتبع تلك المضامين من اهتمام بسياقاتها الاجتماعية

والتاريخية والنفسية، فلا يعني ذلك بالضرورة أن النقد النصي يهمل المضامين، لأن القصيدة تتكون من مجموعة عناصر متألّفة هي: اللغة وما يؤلف بين مفرداتها من علاقات، والموسيقا والصور والأفكار المتضمنة فيها، ولا بد من أن يقود استقراء لغة القصيدة وعلاقاتها التركيبية، وتعرّف أنماط بنائها إلى الدلالة.

ويدرس النقاد النصّيون، عادة، العناصر الصوتية والعناصر الدلالية في الوقت نفسه، وتتكون العناصر الصوتية من الحروف والألفاظ والموسيقا وكيفية تركيبها، أما العناصر الدلالية فتلك الناتجة عن طرائق تركيب الكلمات وتشمل المعنى ومعنى المعنى على حساب ما عبّر عن ذلك عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي القديم.

وعلى هذا يكون البحث عن معنى مترشح من لغة القصيدة واحداً من أهداف الخطاب النقدي النصّي، ومن هنا يباين النصّيون زملاءهم السياقيين في أن النقد النصّي يتوسل بلغة القصيدة للبحث عن دلالتها في حين يهتم السياقيون بمضمون محدد سلفاً وربما يكون مفترضاً، وبهذا الفهم عرض النقاد المنطلقون من النصوص مضامين القصائد: الفهم القائم على أساس المعنى المترشح عن القصيدة لا المعنى الذي يفترضه الناقد سلفاً.

ومن المقالات النقدية التي عُنيّت بهذا الجانب مقالة لخالد علي مصطفى عن إحدى قصائد السيّاب، أشار فيها إلى أن القصيدة كتبت في لندن ١٩٦٣/٢/٢١ حين كان السيّاب يستشفّي من مرضه العضال، وقسّم الناقد القصيدة على قسمين مقررّاً أنها تقع: "في مقطعين ظاهرين ينتهي الأول منهما بالسطر الحادي عشر (والغرفة موصدة الباب) في حين تشكل بقية القصيدة مقطعها الثاني" (٤١).

ثم بدأ ذلك الناقد بتحليل القصيدة مستعرضاً صورها فقال عن المقطع الأول بأنه كان: "واقعيّاً مباشراً، يطلّ علينا من زاوية نظر مريض ممدد على السرير في غرفة موصدة، تنتهي إلينا انطباعات هذا المريض عن الغرفة على هيئة صور مرئية جزئية، سريعة العبور ومتقطعة: الغرفة المقلّعة، الصمت، الستائر المرحاة، الطريق المترصد، ملابس المريض التي تشبه فزّاعة، العزلة والليل، هذا التابع الصوري... تحول بجميع أجزائه إلى عالم مغلق مظلم يتلاشى فيه الإنسان وينتظر الموت وحيداً من غير عون، هنا تصبح الغرفة الموصدة واقع السيّاب نفسه يعيشه ولا يستطيع أن يتخطّاه.. فليس عبثاً بعد ذلك أن يبدأ المقطع بباب الغرفة الموصد وينتهي بالباب الموصد نفسه".

وبعد أن يفسر لنا خالد علي مصطفى صور القصيدة الدالة على معنى الكآبة

والإحساس بالعزلة الذي تؤكد صور: الباب الموصد والصمت العميق والستائر المرخاة التي تزيد من قتامة الجو، يؤكد أن هذا الشريط السوري بألفاظه وتراكيبه ينمي في النفس وجوداً آيلاً إلى الفناء والتلاشي.

ويشرح الناقد بعد ذلك بتحليل المقطع الثاني من القصيدة بوصفه مقطعاً يؤلف رؤية ضدية للمقطع الأول: "فإذ لا يقبل السياب هذا الواقع المغلق المفروض عليه... ينتقل مباشرة إلى ذاكرته، فهي الوحيدة التي يستطيع أن يكون بها حراً، بعد أن ضربت عليه الغرفة- العالم حصاراً محكماً... والسياب حين يمارس حرّيته من خلال الذاكرة... يدرك أنه يمارس وهماً:

ولبست ثيابي في الوهم

وسريت ستلقاني أمي

في تلك المقبرة الثكلى"

وهنا يصل ذلك الناقد إلى النتيجة التي يريد الوصول إليها فهو يقرر أن الفكرة المترشحة عن القصيدة هي الآتية: "إن نداء الأم يظل أعلى من مهالك هذا الطريق الموحش، الأم هنا تلتبس بالأرض، فإذا كان وجه الأرض: الحياة يباباً كما رأينا في المقطع الأول، فإن أعماق الأرض: الموت توفّر الشوق والجمال والدفء، هل الموت هنا رمز للعودة إلى رحم الأم- الأرض كما يدعو فرويد؟".

إن خالد علي مصطفى يستعين هنا بصور القصيدة وحدها للتوصل إلى تلك النتيجة، فقد دل تحليله للمقطع الأول على أن القصيدة تعبّر عن هاجس التضاد بين الموت والحياة، وإن حياة السياب الواقعية في تلك القصيدة كانت مظلمة موحشة أما الحياة الأخرى التي يتوق إليها فهي الحياة في باطن الأرض حيث الأم نائمة بانتظار وليدها.

وبعد أن اطمأن الناقد إلى تلك النتيجة راح يلتمس لها تسويغات تؤكد وجود هاتين الثنائيتين الضديتين: "الصمت العميق في المقطع الأول تقابله الحركة الضاحجة في المقطع الثاني: الشمس، أمواه النهر، والترصد في المقطع الأول تقابله ألفة صياح الديك إيداناً بيوم الحشر في المقطع الثاني، وانعدام الصلة في المقطع الأول يقابله لقاء الأم أعلى درجات الحنان في المقطع الثاني".

نستطيع أن نعد تلك المقالة واحدة من المقالات التي تعبّر عن وعي فني نصّي متقدم لدى خالد علي مصطفى، إذ قدّم لنا في نصّه النقدي أنموذجاً جيداً للقراءة النصّية التي تقرّب القصيدة إلى القارئ وتكشف عن ثرائها ومزاياها الفنية،

فضلاً عن دلالاتها العميقة التي تختفي خلف الكلمات.

ومن الطريف أن ناقداً آخر هو: مالك المطلبي قام بتحليل القصيدة نفسها مستخدماً أسلوباً آخر في التحليل ومتوصلاً إلى النتيجة نفسها التي توصل إليها خالد علي مصطفى، ومن المفيد أن نتوقف هنا لمقارنة ذينك التحليلين.

قسّم مالك المطلبي قصيدة السياب تلك على وحدتين، ورأى أن الوحدة الأولى تتجه إلى: "تكوين إنسانٍ شبه عار، وهو يعاني من هذا العري، إن وحدته (انفراده): الباب المرصود، الصمت العميق، تسمح له بمعاينة جسده... يمكن تسمية هذه الوحدة وحدة العري... إن المرسل في لحظة (وعي) بآثار هذا العري الكثيفة يصرح به تصريحاً: (ولبست ثيابي) إن هذا الإعلان الصريح عن عريه لا يشير إليه سطح النص اللغوي أبداً (٤٢)".

ثم انتقل الناقد بعد ذلك إلى الوحدة الثانية وسماها وحدة التعارض أي الانتقال من الحياة إلى الموت وفي هذه الوحدة يجد المطلبي: "الأم التي تتلمس وليدها هي الشخص الوحيد الذي يمكن أن يحقّق في جسده، إنه جزؤها المقتطع... الأم والوليد يبحثان عن ستر لهذا العري، عن ثوب لا يشبه ثوب الحياة المهلهل، هكذا ينام المرسل في دفء ثوبه الجديد في فراش أمه: (تعال ونم في لحدي)، لا أحد يرى، أن الذكر يعود إلى أمه: (فرويد)،... الذكر يشقّ طريقه ثانية إلى الأحشاء ليستر عريه الوجودي إلى الأبد، إن العري يشير إلى الحياة، والارتداء يشير إلى الموت، وهذا هو جوهر التعارض بين الوجدتين الرئيسيتين وجوهر وحدتهما في أن".

يمكن أن نلاحظ أن الناقلين توصلا إلى نتيجة جوهرية واحدة من خلال تحليلهما القصيدة، واتخذوا أسلوباً واحداً في التحليل تقريباً وإن تباينت مصطلحاتهما، ففي حين قسم خالد علي مصطفى القصيدة على مقطعين، قسمها المطلبي على وحدتين رئيسيتين، وفي حين تحدث خالد علي مصطفى عن المقطع الأول بوصفه يعبر عن العالم المغلق الذي يعاني منه الشاعر، وفي حين قرر خالد علي مصطفى أن المقطع الأول يعارض المقطع الثاني في كل صوره ودلالاته، قرر المطلبي أيضاً أن الوجدتين قائمتان على التعارض، وفضلاً عن ذلك توصل الناقدان كلاهما إلى أن التعارض بين المقطعين أو الوجدتين يعبر عن تعارض بين فكرتي: الحياة والموت.

وأفاد الناقدان كلاهما من واحدة من نتائج التحليل النفسي كما عبر فرويد عن تلك النتيجة ونعني بها عقدة أوديب وذلك في إشارتهما معاً إلى الموت الذي يرمز إلى العودة إلى رحم الأم كما عبر فرويد عن ذلك.

وهذا الاهتمام بالتعارض بين الثنائيات الضدية في مضامين القصائد كان قد عني به حاتم الصكر أيضاً الذي لم يكتف بتبيين دلالة هاتين الثنائيتين في القصيدة التي حلها خالد علي مصطفى ومالك المطليبي، بل ربط الصكر رمزاً آخر هو: جيکور برحم الأم الذي يحنّ السياب إلى العودة إليه.

يقول الصكر عن السياب: "ثمة قوسان كبيران يحتويان مفردات أيامه واهتماماته الشعرية، إنهما قطبان لا يتباعدان إلا ليلتقيا ثانيةً في حنين متبادل وهاجس أبدي إنهما: الرحم والقبر، وهنا لا يعنينا مدلولهما المحدد الذي قد يكون مساعداً في اكتشاف الشبه، بقدر ما يهمنّا اكتشاف هذا الحنين إلى العودة ثانية إلى الرحم من خلال الموت" (٤٣).

واعتماداً على نصوص السياب يتوصل الصكر إلى أن جيکور في شعر السياب: "أبعد من قرية ولد فيها الشاعر... إنها حلم صعب تقوم من دونه بوابة وسور بينما هي وراءهما خضراء جميلة، رغم شمسها الحزينة، والمهم أن الشاعر يؤلف هذه الصورة من داخل المدينة التي لا يملك مخلصاً كي يصارع الآخرين في دروبها... إنه الآن أمام هاجس العودة من المدينة- الغابة التي هي أكثر من كيان جغرافي، إنها حصار ثقيل يمتد حتى يغلق أمام الشاعر دروب جيکور ودورها:

وجيکور من غلق الدور فيها

وجاء ابنها يطرق الباب دونه

ومن حوّل الدرب عنها

فمن حيث دار اشراّبت إليه المدينة؟".

ويستتبع هذا التحليل لرمز جيکور بنتيجة محددة يقررها الصكر: "مؤداها أن الحياة هنا في المدينة، والهروب منها عودة إلى جيکور، ليس في الحقيقة إلا عودة إلى الرحم الأكثر أمناً وسلاماً إلى الأم التي احتواها الموت المبكر".

وهذه النتيجة هي نفسها التي سيتوصل إليها بعده ناقدان آخران هما خالد علي مصطفى ومالك المطليبي كما رأينا من قبل.

إن مقالة حاتم الصكر هذه لا تشبه مقالاته التي عني بها بمضامين القصائد وسياقاتها مما تناولناه في الفصل الثالث من هذا الكتاب، وإنما هي استقراء لمدلول محدد وهو صراع الحياة والموت عند السياب، وهذا الاستقراء مستقى من شعر السياب نفسه، فهو ينطلق من قصيدة (جيکور والمدينة) ويستعين بقصائد أخرى تضيء له الفكرة التي يتوصل إليها، وعلى هذا فإن هذه المقالة تمثل أنموذجاً طيباً

لنقده النصّي.

واعتنى محمد صابر عبيد بالثنائيات الضدية في شعر عيسى الياصري محلاً
صور قصائد ذلك الشاعر ومحلاً دلالة الألفاظ فيها (٤٤).

ولم يقتصر تناول النقاد مدلولات القصائد التي يحللونها على الثنائيات الضدية
المضمونية في تلك القصائد، بل تناول قسم منهم مدلولاً معيناً في شعر شاعر ما،
على ما فعل علي جعفر العلاق في تناوله مضمون المدينة في شعر البياتي.

فقد ربط العلاق ذلك المضمون باللغة التي كانت سائدة لدى البياتي، ورأى أن
اللغة تمثل أوضح تجليات المدينة في شعر البياتي وكانت لغته: "لغة المدينة في
الخمسينات حقاً، فهو كوضح المدينة آنذاك مباشرةً وتلقائيةً واضحةً في أغلب
الأحيان، غير أنها كانت في الوقت ذاته تفقر إلى شيء من الرواء
والتماسك" (٤٥).

كما رأى أن بناء قصيدة البياتي في الخمسينات: "كان فيه الكثير من
خصائص المدينة قبل ثلاثين سنة، حين كانت مبعثرة لا ترتبط أحيائها ببعضها
ارتباطاً عمرانياً متجانساً...

وكان شعر البياتي في عمومه يبدو انعكاساً لتمزّق المدينة وتبعثرها".

ويعلّ ذلك الناقد عدم تماسك شعر البياتي بربطه بعدم التماسك العمراني في
المدينة آنذاك: "للتعويض عن ذلك البناء العمراني الصارم كانت المدينة ترتبط،
وهذه خاصية في شعر البياتي، برباط وجداني عنيف وحرار، كان الوجدان لا
العمارة البارعة هو ما يمنح كيائها وتماسكها، وكان الوجدان لا العمارة البارعة هو
ما يمنح شعر البياتي في الخمسينات حرارته وجاذبيته".

وعلى الرغم من أن العلاق لم يقدم شواهد من شعر البياتي تثبت عدم تماسك
شعره، أو تثبت الرباط الوجداني الحار في ذلك الشعر، إلا أنه قدّم في تلك المقالة
التفاتاً طريفاً إلى قضية لم يلتفت إليها أحد من النقاد، فيما نعلم، وهي قضية عدم
الترابط العمراني للمدينة وعلاقة ذلك بعدم ترابط البناء الشعري لدى البياتي، وهو ما
يدركه العارفون بشعر ذلك الشاعر.

ولعل واحدة من أبرز كتابات العلاق النقدية النصّية التي تتناول مدلول
القصيدة هي مقالته التحليلية لقصيدة: (أسير) لياسين طه حافظ، فقد قسّم العلاق
تلك القصيدة على ثلاثة مقاطع مقررّاً أن ذلك التقسيم: "ولا تسوّغه القافية حسب،
بل إن ما يفرضه واقع أكثر تعقيداً وعمقاً، فهذه المقاطع يميّزها عن بعضها

اختلاف في الخصائص التعبيرية والنفسية، يجعل من كل منها وحدة متجانسة(٤٦)".

وبعد ذلك التقسيم حل كل مقطع من مقاطعها تحليلاً يكشف فيه تباين الخصائص التعبيرية والنفسية لكل مقطع، فالمقطع الأول، على ما يرى العلق، مقطع مبعر تنقطع الرابطة فيه بين المبتدأ ومعلقاته التي تقوم مقام الخبر، كما أن الجملة تبدأ بالأسماء: (يداه على الرأس) (الوجه في الغيب) (عيناه لا للنظر)، وهذه الجملة تخفي منها الأفعال خلواً تاماً، ويعلل الناقد ذلك الأمر بأن المقطع مصمم ليبر عن حالة الانكفاء والركود والافتقار إلى الحيوية التي يعاني منها الأسير في لحظة أسره.

والأسير رغم حضوره الإنساني يمثل حالة من الغياب التام، فأعضاء جسده غائبة عن أداء فاعليتها، وكأنها بعبارة أخرى موضوعة لغير ما خلقت: يدها على الرأس، الوجه في الغيب، عيناه لا للنظر.

ويمضي العلق على هذا النحو في تحليل المقطعين الآخرين محاولاً من خلال تفسير دلالة الأفعال والأسماء كشف البنية العميقة للقصيدة وربط تلك البنية بالوضع النفسي للأسير، ويمكن أن نعدّ تلك المقالة واحدة من أنجح مقالات العلق النقدية إذ حل فيها تحليلاً متأنياً مفردات القصيدة للتوصل إلى الدلالات الغنية الكامنة فيها، وبذل جهداً نقدياً طيباً لتوضيح تباين كل مقطع من المقاطع الأخرى، من خلال الكشف الإحصائي والتحليلي عن عدد الأفعال والأسماء في كل مقطع، وربط ذلك كله بالحالة النفسية للأسير سواء في لحظة الأسر نفسها أو بعد ذلك بقليل.

يتبين لنا من ذلك أن النقاد النصيين في عنايتهم بمدلولات القصائد كانوا ينطلقون من تحليل مفرداتها، وبيان أنماط بنائها، ولا يستعينون في هذا التحليل إلا بالنصوص نفسها، فهي التي تترشح عنها تلك المضامين، وهي بما تتضمنه من ألفاظ ومن علاقات تركيبية، الدليل الهادي الوحيد في عملية التحليل.

وعلى هذا، فإنهم يباينون زملاءهم السياقيين ممن عرضنا لمقالاتهم النقدية في الفصل الثالث من هذا الكتاب، فالسياقيون كانوا يتناولون مضامين واضحة مباشرة يكشف عنها سطح النص، أما النصيون، على ما عرضنا ذلك في هذا البحث، فبدأوا يكشفون عن ثراء الدلالات الكامنة والمختلفة وراء الكلمات والألفاظ.

وعلى هذا المنحى الدلالي نحا ياسين النصير في قسم من كتاباته النقدية، فيما سمّاه (المنهج المكاني في دراسة النص)، والنصير الذي بدأ ناقداً سياقياً يستوحي أفكاره من المناهج الاجتماعية، انتهى في كتاباته المتأخرة داعية لهذا المنهج المكاني.

يقول النصير عن المكان بأنه: "جزء من العمل الأدبي، وهو جزء متكامل... كيان حسي معاش وواقعي يتضمن فاعلية الإنسان وتاريخه، ولذلك فدراستي للمكان هي رؤيتي الاجتماعية لمعنى الواقعية دون الانسياق وراء الصبغية المسبقة ولا التجريدية المعماة، إن المكان عندي هو الحيز الذي يمكنني من رؤية وتحسس فاعلية الأدب في المجتمع(٤٧)".

يوضح النص السابق أن ياسين النصير في إقراره الرؤية الاجتماعية من غير انسياق وراء نظرة محددة سلفاً لتلك الرؤية، يريد الإفادة من فكرة السياق، ولكن السياقية التي يريدها سياقية خاصة لا تحكمها آليات منهجية ذات صبغة مفروضة عليه، كما لا تحكمها وجهات نظر فنية خالصة سماها: (التجريدية المعماة).

شأن النصير في ذلك شأن فاضل ثامر، الذي رأينا كيف أراد أن يجمع بين الاتجاهين السياقي والنصي في رؤيته السوسيو- شعرية، وقد لاحظنا من قبل، كيف انتقد النصير الاتجاهات النصية لأنها فيما يرى تلغي دور المجتمع والأفكار في الأدب، ونلاحظ الآن بأنه ما يزال يبحث عن تحسس فاعلية الأدب في المجتمع كما قرر ذلك في النص السابق.

النصير، إذن، لا يريد لمنهجه المكاني الانضواء تحت لواء الاتجاهات النصية (الجديدة) لأن: "آليات المناهج القديمة ما تزال هي الأقوى وحجتها في الإقناع هي الأفضل(٤٨)"، على ما يرى، ولكنه في حقيقة الأمر ناقد نصي وإن لم يعلن تبنيه النصية منهجاً واتجهاً، كما سنرى في نقده التطبيقي المنطلق من رؤيته المكانية.

يبحث ذلك الناقد في نقده التطبيقي عن بؤرة مكانية فاعلة وهو يقول إن الشاعر، عندما يأتي بمكان: "في قصيدته دون أن يكون هذا المكان فاعلاً كلياً في بناء النص، لا أعده مكاناً ذا شأن في النقد، وأعني بالمكان الفاعل المكان الذي يخلق صورته ولا تخلقه الصورة".

ويمكن تلمس تطبيقات ذلك الناقد لقضية (المكان الفاعل) في عدد من مقالاته النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، ومنها مقالته التي قدم فيها قراءة نقدية لقصيدة حسين عبد اللطيف: (الساحة) التي أورد نصّها في مقالته:

"أعلنت العاشرة"

والنصف ليلاً، دقّت الساعة

مطبقة الأهداب

وفي سكون الليل تعوي الكلاب

فتوقظ الساحة

شيئاً

فشيئاً

أفتح الأجفان

لم ألمح البستان

لم ألمح الحارس والسكران

لم ألمح الفضة في الألوان

...

...

لمحت نفسي آخر الساحة" (٩٤).

قسمّ النصير تلك القصيدة على ستة محاور ورأى أن: "محاور القصيدة الستة تتحرك ضمن قطبين خلاقين، القطب الأول مصدره: الأنا التي تولّد المسار إلى النافذة وإلى الساحة... أما القطب الثاني فمصدره الساحة التي تولّد المسار إلى النافذة وإلى الأنا".

أما المكان البؤرة الذي يشمل كل مفردات القصيدة بمناخه وخصائصه في هذه القصيدة فهو الساحة التي: "تكون مكاناً خلاقاً وبقعة مولّدة، الساحة مكانياً تعني الخارج دائماً، الموقع المليء بالحرية... فهو نقيض الداخل أي الغرف والملاجئ والبيوت والمدن... ومكانيّتها تلتزم الصحراوية، وكي تتوضّح قصيدة الشاعر في تعامله مع الساحة أعطاهها صفة زمنية، فكان المحور الأول من القصيدة مشبعاً بزمنية الليل الأبدي وبالوقت حيث دقّت الساعة... وعمق هذه الزمنية بالنافذة المطبقة الأهداب وبالنجمة الساهرة... وقرن هذا المعنى بتركيبية

نفسية موحية هي السكون الصامت"...

وبعد ذلك قرر الناقد أن القصيدة تميل إلى: "الاسمية أكثر من ميلها إلى الفعلية، ويعني ذلك هيمنة أخرى للساحة على تراكيب الصور، وما ظهر من تراكيب فعلية انسحب إلى الداخل بفعل هيمنة الأسماء المكتسبة صفة الساحة، وما الأفعال القليلة إلا دليل آخر على هذه الهيمنة".

يمكن ملاحظة أن النصير في هذا التحليل النقدي يمثل اتجاهاً نصياً واضحاً، على عكس زعمه النظري بأنه يريد تحسس فاعلية الأدب في المجتمع، فهو لا يستعين بأي من الظروف والسياقات الخارجية التي أثرت على الشاعر وإنما يدرس دلالة المكان في القصيدة انطلاقاً من تحليل المفردات وتحليل القصيدة على وفق محاورها التي اختارها، فهو ينطلق من النص وحده لتبين فاعلية المكان في القصيدة.

ولعل ذلك الناقد شعر بالتناقض الذي أوقع نفسه فيه، ذلك التناقض بين الزعم النظري والتطبيق الفعلي، فأشار في مقدمة مقالته إلى أن النص: "مهما كان نوعه يخضع إلى بنية فكرية تراثية وإنسانية أشمل من المفردات المكوّنة له، وما قراءتنا هذه أو سواها إلا قراءة للمفردات التكوينية، أما القراءة الأشمل، فهي وضع النص ضمن سياق فكري اجتماعي أوسع".

إن الملاحظة التي أوردها الناقد في مقدمة مقالته لا تمت إلى التطبيق النقدي بصله، كما رأينا ذلك، فتحليله تحليل نصي محض لا علاقة له بالتحليلات السياقية، والمرجح أنه أورد تلك الملاحظة لكي لا (يُتهم) بتهمة النصية التي سبق له أن ألصقها بآخرين، ونرجح أيضاً أنه في تنظيره لقضية القراءة الأشمل التي لم يطبقها مطلقاً، فيما وجدنا له من مقالات نقدية، يريد أن يتسق مع رؤيته (الماضية) للمناهج النقدية، ولكي يظهر للآخرين أنه في منهجه (المكاني) لا يبتعد كثيراً عن مواقفه الماضية.

وقد طبق النصير قراءته المكانية تلك على قصيدتين آخرين الأولى لهادي ياسين علي عنوانها: (الجسر) والثانية قصيدة: (بيوت) لرعد عبد القادر (٥٠).

إن تلك القراءة المكانية، فيما نرى، قراءة نصية لمدلولات القصيدة، شأنها في ذلك، شأن القراءات النقدية التي عرضنا لها في المبحث السابق، ولكن ما يميزها، هو الاسم الذي أطلقه الناقد على منهجه النقدي، فضلاً عن تناول تلك المدلولات من زاوية نظر خاصة هي زاوية: المكان في القصيدة الحديثة.

لا يمكن أن نعد، إذن قراءة مدلولات القصيدة، قراءة سياقية للنصوص، فالنقد النصي يعني بعنصر الدلالة كما يعنى بالعناصر الصوتية والتركيبية، وقراءة المضامين وتحليلها عند النقّاد السياقيين تُباين القراءة الدلالية عند النقّاد النصيين، كما رأينا ذلك عندما عرضنا لمقالات النقّاد النصيين في هذا الفصل.

بيد أننا، ينبغي أن نتوقف، هنا، عند قضية تتعلق بالنظر إلى المناهج النقدية، ومحاولة التوفيق بينها، فقد رأينا من قبل، كيف حاول نقّاد السعي إلى الالتزام برؤية منهجية خاصة تقوم على الإفادة من الاتجاهات السياقية والنصية معاً، وناقشنا صحة أو عدم صحة الدعاوى المتعلقة بالبحث عن مناهج خاصة في دراسة النصوص.

وليست المزوجة بين الاتجاهات النقدية المتباينة سمة سلبية دائماً، إذ أن تلك المزوجة تعبّر عن رؤية منهجية محددة معروفة في تاريخ النقد العالمي هي ما أطلق عليه ستانلي هايمن الرؤية التكاملية المثالية، ومهما كان رأينا بتلك الرؤية المنهجية، تبقى رؤية قائمة لها أعلامها ومريدوها، غير أن السمة السلبية هي عدم الوضوح المنهجي، لاسيما إذا رأينا نقاداً لا ينطلقون في نقدهم من أفق منهجي واضح، فتراهم تأثرين سياقيين نصيين في آن واحد.

وإذا كنا قد توقفنا في الفصل السابق عند مقالات النقّاد الذين يزوجون بين الاتجاهات النقدية المتباينة مغلبين الجانب السياقي، فلا بد لنا في هذا المبحث من التوقف عند مقالات النقّاد الذين يزوجون بين تلك الاتجاهات مغلبين الجانب النصي، استكمالاً لرؤيتنا المنهجية التي سرنا على هديها في هذا الكتاب.

وربما عبّرت مقالات طراد الكبيسي تعبيراً واضحاً عن قضية عدم الوضوح المنهجي، والتقل العشوائي بين عدة خيارات منهجية في الوقت نفسه، فهو يقدم لنا آراء انطباعية مرة، في حديثه عن شعر عدنان الصائغ كقوله عن إحدى صور الشاعر: "الصورة في قصيدة (صباح الخير أيها المعسكر) عن طلوع الشمس وانتشار أشعتها، تعد من جميل الصور وأكثرها انشياً في المخيلة: نفل ضفائر حلوتنا الشمس، ننثرها خصلةً خصلةً، للرياح(٥١)"، كما يقرر في مقالة أخرى وهو يتحدث عن قصائد حسب الشيخ جعفر: "في الوقت الذي جاءت فيه قصائده غنية بالصور والمشاعر والوضوح والغناء جاءت محكمة البناء والصنعة(٥٢)".

ولم يخبرنا في أي من المقالتين السابقتين عن الأسباب التي جعلته يقرر تلك

الأحكام الانطباعية، فهو لم يحلل قصيدة عدنان الصائغ وإنما اكتفى بانطباعه الشخصي عن جمال الصورة التي أشار إليها، كما أنه لم يبين لنا غنى صور حسب الشيخ جعفر وكيف جاءت محكمة الصنعة والبناء

ولكنه في مقالة أخرى، حاول الإفادة من المناهج النصية وذلك في قراءته إحدى قصائد علي جعفر العلاق، في هذه المقالة تتسلسل أفكار الناقد وتتبنى الفكرة منها على فكرة أخرى فبعد أن حل تلك القصيدة بقسميها اللذين قسمها عليهما تحدث عن الترابط بين: "ما يسمى العلاقة الغيبية (معنى وترميز) والعلاقات الحضورية (بناء وتشكيل) (٥٣).

وحاول ذلك الناقد أن يستقرئ مجازات القصيدة التي تُعد رموزها الأساسية، قراءة دلالية تعتمد على الوصف الموضوعي لصور القصيدة، ثم يبين لنا كيف تخلو تلك القصيدة من الصور التزيينية الفائضة، دارساً المستوى الإيقاعي للقصيدة ومبيناً كيفية استخدام الأسطورة في القصيدة على نحو دمجها دمجاً كاملاً بعناصر القصيدة الأخرى.

لقد أفاد الكبيسي في تلك المقالة من الاتجاهات النصية سواء في مصطلحاته التي استخدمها: علاقات الحضور وعلاقات الغياب، وفي أسلوب التحليل المعتمد على الوصف الموضوعي لمفردات القصيدة وصورها، من غير أن تتدخل ذات النقد في إطلاق أحكام غير مسببة، ولذا جاءت تلك المقالة أنموذجاً طيباً في نقد ذلك الناقد.

ويعد باقر جاسم محمد (٥٤) واحداً من النقاد الذين تضطرب الرؤية المنهجية لديهم، أحياناً، ففي الوقت الذي يستخدم مصطلحات المناهج النصية ويفيد من أساليبها في التحليل، يقرر في قسم من مقالاته أحكاماً انطباعية مبنية على ذوقه الشخصي، وتلك الأحكام غير المعللة فضلاً عن عنايته بالمضامين الفكرية والفلسفية على نحو يجعل تلك العناية قريبة من عناية النقاد السياقيين، تجعلنا نصف قسماً من مقالاته بأنها تتسم بالاضطراب المنهجي.

يقول ذلك الناقد عن إحدى قصائد علي العلاق: "نرى المقطع الأخير منها لا يحفر عميقاً في نهر التجربة المطروحة، لذلك فقد كان من الأفضل لو اختزله الشاعر" (٥٥)، ولم يخبرنا كيف لا يحفر ذلك المقطع عميقاً في نهر التجربة، وإنما اكتفى بمعيار ذوقي شخصي لتقرير ذلك الحكم، وقال، أيضاً عن قصيدة العلاق المشار إليها أنها: "تفيض موسيقاً داخلية ثرة تنتظم هذه الصورة وتتولد عن توالي حرفي العين والصاد في حيز كلامي ضيق"، ولم نتوصل إلى معرفة الثراء

الموسيقي المتوَلّد عن توالي ذينك الحرفين، إذ لم يشرح الناقد لنا ذلك الأمر .

ورأينا ذلك الناقد أيضاً يبحث في المضامين الفكرية والفلسفية لدى شاعرٍ ما، ليس اعتماداً على شعر ذلك الشاعر وإنما انطلاقاً من فكرة فلسفية محددة في ذهن القارئ، إذ قال وهو يتحدث عن شعر سامي مهدي: "سوف نحاول تلمس الصلة بين الحدود الفكرية للتجربة الوجودية كما عبّرت عنها القصائد القصيرة، وكذلك ما انطوت عليه هذه القصيدة من بنى عقلية معبرة عن التجربة نفسها" (٥٦)، وهذا لا يعني أن ذلك الناقد يهمل النصوص الشعرية، وإنما يهتم في تلك المقالة اهتماماً خاصاً بأفكارها الفلسفية.

لكن ذلك الناقد، في الوقت نفسه، قدم لنا تحليلاً نقدياً جاداً لعدد من صور علي جعفر العلاق الشعرية، استخدم في ذلك التحليل وصفاً موضوعياً محايداً للمكونات اللغوية في شعر ذلك الشاعر، محاولاً إثبات أن صور العلاق الشعرية صور غير منفصلة، أي أن هناك وشائج وروابط بينها خلافاً لآخرين قالوا بانفصال تلك الصور، وقال إن النقد: "بالغ كثيراً في صفة الانفصال بين الصور الشعرية عند العلاق، وهو انفصال ظاهري، حسب، ذلك أن النقد اكتفى بالنظر في الفواصل والنقاط على أنها حدود فاصلة تجعل من كلّ صورةٍ عالماً قائماً بذاته". (٥٧)

ومن أجل إثبات ارتباط الصور، الواحدة منها بالأخرى لجأ ذلك الناقد إلى الإحصاء المنطلق من وصف الأسلوب وصفاً بنيوياً أو ألسنياً لا يحتفي كثيراً بالمحتوى، فوجد أنه بعد تحليل الثلث الأول من مجموعة علي العلاق الشعرية: (لاشيء يحدث لا أحد يجيء)، لاحظ وجود أربعين جملة اسمية من أصل (١٣٤)، جملة، ودخلت النواسخ على ما مجموعه ٢٥ جملة من تلك الجمل الاسمية، أي ما يؤلف نسبة ٦٢,٥% من نسق الجمل الاسمية التي تقيد الإخبار والتعريف، وكانت هناك ٨٢ جملة فعلية، وهي أعلى نسبة، في حين توزعت بقية أنماط البناء وعددها ١٢ جملة على الاستفهام والشرط والنداء والطلب.

وبعد قيام الناقد بإجراءات تمهيدية تكشف دلالة تقديم وتأخير المبتدأ والخبر لدى البلاغيين العرب، رأى أن العلاق قام بخرق شعري لدلالة تلك الأصول، ثم قام به بدراسة صورتين من صور العلاق الشعرية، التي تضمنها واحد من مقاطع قصيدته (تخطيطات في دفاتر ابن زريق البغدادي)، للتوصل إلى ذلك الخرق الشعري الذي قام به الشاعر:

وسادةٌ وجهي

وغصن ماء

أحمل في نعاسه وجوهكم

وحين حل ذلك الناقد بنية الصورة تحليلاً نحوياً وجد أنها تتألف من المكونات الآتية: "خير + مبتدأ (مضاف ومضاف إليه) + مضاف ومضاف إليه + جملة فعلية تحتوي ضميراً يعود على المبتدأ أو على غصن الماء"، وأستنتج الناقد من هذا التحليل: "إن الشاعر قد شوّش المرتبة في بداية الصورة، إذ من المعلوم إن تقديم الخبر ينطوي على غاية بلاغية أبعد من أيلاء أهمية أكبر له، فهو لم يبدأ بالخبر (وسادة) لهذه الغاية، إنما فعل ذلك ليصل إلى تركيب صورة يخرج به عن الأصل الذي وضعت له الجملة الإسمية، فنحن نقرأ: (وسادة وجهي) وهو الجزء الأول من الصورة، وبعد ذلك نقرأ: (وغصن ماء)، وهو الجزء الثاني من الصورة، ولكي نتحوّل من تصوّر الجزء الأول إلى تصوّر الجزء الثاني فإننا نحتاج إلى تخيل صيرورة، أي تحوّل وتجدد في الصورة الشعرية، وهذا هو الخرق العميق المهم الذي أحدثته هذه الصورة".

ثم يفسر لنا معنى هذا الخرق بقوله: "من المعلوم إن العلاقات الاستبدالية Paradigmatic relation لا تتحمل الأخبار عن الوجه بالوسادة وغصن الماء، ولكن الشعر يخرق هذه العلاقات في مستواها الاستعمالي ليؤسس قوّته الإدهاشية... أي ليصل إلى المجاز أو اللغة البدائية، ولو عدنا إلى الصورة السابقة لرأينا أن العلاقة بين جزئيهما تحتوي تفاصيل تثري المعنى وتفتح أفق الدلالات بشكل واسع، فالوسادة في الخبر الأول تقع في حقل دلالي يشمل: السكون والنوم والليل معاً، وهي ظلال المعنى في هذا الجزء من الصورة، بينما غصن الماء يستدعي في مجاله الدلالي الحركة والنماء والشمس، أي النهار، بوصف أن الغصن لا يكون ما لم تكن هناك شمس، وهي ظلال المعنى في الجزء الثاني من الصورة".

وتوصل باقر جاسم محمد خلال هذا التحليل إلى أن: "جزئي الصورة يتضادان في حقليهما الدلاليين وفي معناهما المباشر أيضاً، ولقد استعمل الشاعر نسق الجملة الفعلية بعد هذه الصورة مباشرة، وهو النسق الذي يفيد التحول والتجدد في الزمن في قوله: أحمل في نعاسه وجوهكم... وهذه الصورة تتعالق نحوياً بالصورة الأولى، أي أنهما تتصلان على مستوى البنية النحوية المجردة، كما أنهما تتحدان على مستوى الحقل الدلالي، فالنعاس يذكر بالوسادة والليل، وهو يتضمن السكون والهمود استعداداً للنوم... في ذلك نصل إلى أن الصورة لدى العلق لا تريد أن تكون مستقلة بنفسها، إذ أنها تتصل على أوثق ما يكون الاتصال في بناها

النحوية والدلالية".

إن تلك المقالة النقدية تعبّر عن منحى تحليلي نصّي متقدم لدى باقر جاسم محمد، ففي الوقت الذي لاحظنا افتقاره إلى منهجية واضحة في التعامل مع النصوص الشعرية في قسم، من مقالاته، وجدنا في هذه المقالة ميلاً إلى التحليل المتأني المنطلق من النص وحده، فأفكار الناقد في هذه المقالة أفكار مرتبة ومقالته مبنية بناء محكماً، فهو يعرف ما يريد التوصل إليه ويتّبع آليات محددة توصله إلى هدفه.

وفضلاً عن ذلك، وجدنا الناقد في تلك المقالة يبذل جهداً طيباً، سواء في عملية إحصاء الأفعال والأسماء، أو في تبين دلالات التقديم والتأخير في المباحث البلاغية العربية القديمة، ولم يكتف بالعملية الإحصائية وحدها، وإنما جعلها وسيلة لبلوغ غاية حددها سلفاً: وهي السعي لإثبات ترابط صور القصيدة عند علي جعفر العلاق، وحقق تلك الغاية بنجاح.

وأبان الناقد في مقالته تلك، أيضاً مقدرة تأويلية خاصة، عندما أوّل ارتباط الصور الشعرية من خلال كشفه عن الحقل الدلالي لكل صورة من الصور موضوع المقارنة، وكشف تضاد الصور وتوافقها لتحقيق هدفه المحدد سلفاً في تلك المقالة.

وعلى عكس ما دعا إليه حاتم الصكر في تنظيراته لقصيدة المنهج النقدي من محاولة للمزاوجة بين الاتجاهات السياقية والاتجاهات النصّية، نجد له نقداً نصّياً يستوحي فيه النصوص وحدها من غير لجوء إلى سياقاتها الخارجية ومثالنا على ذلك تحليله قصيدة لمالك المطلبي مقارناً إياها من بعض الأوجه بقصيدة ليوسف الصائغ.

في بداية مقالته مهد للموضوع بحديث موجز عن الفرق بين قصيدة المعركة وقصيدة الحرب كما يراها فهو يقول: "من مزايا قصيدة المعركة أنها تصل إلى غرضها بأقصر السبل فهي مباشرة بمعنى السير إلى غرض واضح، ومفهومة لأنها تحيل الوقائع إلى صور شعرية، ولا تحتاج كقصيدة الحرب إلى أن تحيل الوقائع إلى رموز ودلالات ثم إلى بنى شعرية، في قصيدة الحرب ليس ثمة ارتهان بظرف، فما هو أني يتحول إلى مطلق، ذلك أن قصيدة الحرب أعمّ من قصيدة المعركة وأشمل في دلالاتها ومضامينها، إنها لا تتنكر للواقعة، ولكنها لا تجعلها حيّزها الوحيد" (٥٨).

وبعد هذا التفريق الدقيق بين المصطلحين يشير الناقد إلى قصيدة: (النخلة

القتيل) ليوسف الصائغ على أنها قصيدة حرب كما يشير إلى ارتباط عنوان تلك القصيدة بعنوان لوحة فنية لجواد سليم مبيناً احتمال أن يكون لشجرة جواد سليم بعد ذاكرة الصائغ، وبعد تلك الإشارة يتناول بالتحليل قصيدة مالك المطلبلي: (النخل).

شرح الصكر بقراءة القصيدة مبتدئاً بعنوانها: "نلتقي العنوان دلالة فنية قبل أن يكون دلالة مضمونية، ... فالعنوان هنا جزء من فنية القصيدة، فالنخل لا يذكر باسمه إلا في العنوان ولو لم يلتفت القارئ جيداً إليه، لحسب المتكلم في القصيدة الشاعر نفسه أو المقاتل، بقراءة العنوان في قصيدة المطلبلي تتضح فنية القصيدة، فكل الضمائر تعود إليه، والضمير المستخدم غالباً هو ياء المتكلم أو الضمير المستتر أنا".

وبعد هذا التحليل لاستخدام الشاعر الفني للعنوان حاول الناقد البحث عن الجذور التراثية في قصيدة المطلبلي مقررأ أن: "بيت أبي العلاء المعري: **عللاني فإن بيض الأماني** **فنية والظلام ليس بفان**

كان هو المحرك الأساسي في قصيدة المطلبلي... إن استنكار مقدمة البيت يرتب بالضرورة استنكار جَوْها النفسي والنغمي أيضاً، لذا جاءت القصيدة نونية أيضاً، منظومة على تفعيلية: (فاعلن) القريبة من (فاعلاتن) أولى تفعيلات (الخفيف) الذي نظمت عليه نونية المعري".

وعندما أراد الناقد إثبات فكرة أراد الشاعر إبرازها وهي فكرة شموخ النخل ووقوفه ثابتاً أورد أدلة من ألفاظ القصيدة تثبت ذلك: "ولا أدل على وقوف النخل عالياً من هذه (الألفات) المتكررة في: علا، كانت، نشأتها، الزمان، ابتداءً زمني، ولا أدل عليه من إهمال الهمزة والاكتفاء بالمد في قوله: ابتداءً، وفي المقاطع الأخرى يساهم ألف الاثنين: سيرا، كلا، أشربا، ناما، تريا، في تصوير الوقوف بعلو وشموخ".

ويربط حاتم الصكر في خاتمة مقالته تلك نتيجة التحليل بالتمهيد الذي بدأ به مقالته وهو التفريق بين قصيدة الحرب وقصيدة المعركة ويقرر أن قصيدة مالك المطلبلي: "قصيدة حرب، إذن، لأنها تستذكر موروثاً وتتمثل مخلوقاً، وتشير إشارةً، ولا تبأشر قصدها مباشرة".

ونحن لا نرى في حديث الناقد عن جذر القصيدة التراثي إقحاماً لسياق خارجي على النص، لأن الناقد استشف هذا الجذر التراثي من القصيدة نفسها، ومن ألفاظها التي كشفت الإشارة إلى قصيدة المعري، ولهذا السبب عدنا تلك

المقالة مقالة نصيّة لا تستوحي أياً من السياقات والظروف الاجتماعية والتأريخية والنفسيّة لمنشئها ولجذورها المكوّنة لها.

وعلى هذا يكون حاتم الصكر، رغم سعيه التنظيري إلى إرساء منهج خاص به يستوحي المناهج النصيّة والسياقية معاً، ناقداً نصياً في هذه المقالة، كما كان ناقداً سياقياً في مقالات أخرى، وكما زواج بين الاتجاهين العامين الكبيرين: السياقي والنصّي، في مقالات غير هذه وتلك.

٨

تبين لنا، مما مضى من مباحث في هذا الفصل، أن المقالات النقدية النصيّة، أو ما افترضنا أنها نصيّة، كانت تعتمد الوصف الموضوعي المحايد للمكوّنات اللغوية، أي أن الناقد لا يحاول فيها إظهار انفعالاته الخاصة وهو يعرض للعمل الفني الذي ينقده، ويُعدّ هذا الوصف الموضوعي المحايد سمة للمناهج النصيّة الحديثة، التي تضع لنفسها هدفاً محدداً هو الكشف عن ثراء الدلالات الكامنة في النصوص من خلال دراسة العناصر ودراسة كيفية تألفها في النص الواحد.

وقد كان أقطاب مدرسة النقد الجديد يميلون إلى ذلك الوصف، وهم كما يقول جيروم ستولنيتز: "في استطاعتك أن تتصفح قدراً كبيراً من كتاباتهم دون أن تجد حكم قيمة صريحاً واحداً (٥٩)"، كما قرر باحث وهو يتحدث عن المنهج البنائي في النقد أنه: "ليس من أهداف البنائية أن تصف عملاً بالجودة وآخر بالرداءة، وإنما تحاول إبراز كيفية تركيبية، والمعاني التي تكتبها عناصره عندما تتألف على هذا النحو (٦٠)".

وعلى هذا، يكون النقاد النصيون، أو من افترضنا أنهم نصيون متسقين مع الأصول المنهجية التي يسيرون على هديها، في استخدامهم الوصف الموضوعي للنصوص، غير أن أحكاماً نقدية قد تبرز في قسم من المقالات، كما لاحظنا ذلك في ثنايا المباحث السابقة، وكما سنلاحظ ذلك الآن، ونحن نتوقف عند قسم من تلك الأحكام والتقييمات النقدية.

لقد بيّنا، عند تناولنا قضية الأحكام النقدية عند قسم من النقاد السياقيين، أن الأحكام غير المعللة كانت واحدة من الآفات التي عانى منها النقد في العراق، ولم نجد لدى أولئك النقاد السياقيين أحكاماً معللة إلا فيما ندر، غير أن الحالة تغيّرت

على نحو ما إذا ما بحثنا عن تلك الأحكام لدى النقاد النصيين، فقد اختفت الأحكام الانطباعية غير المبنية على حيثيات إلى حد كبير.

وحلت في محلها أحكام معللة تبين أسباب الحكم وتناقشه مناقشة مستفيضة، فعندما وصف عبد الجبار البصري قسماً من صور حسين مردان الشعرية بأنها ناجحة، ووصف قسماً آخر من تلك الصور بأنها مخففة بين أسباباً منطقية لحكمه، فمرد نجاح الشاعر في المجموعة الأولى من صورهِ يعود إلى أنه جرد المفردات (الفولكلورية) والألفاظ الشعبية من قرائنها المادية واستطاع أن يصقلها وينقيها بحيث أصبحت تجمع بين ذكريات واقعها وإيحاء الخيال الفلقداح، في قول الشاعر: وأنهر القَدّاح في ذراعك البديع، لم يحتفظ بأي من قرائنه الواقعية حين أضيفت إليه لفظة: أنهر بل أعطته هذه اللحظة معاني جديدة منها الامتداد والسيولة والشفافية. (٦١)

وكذلك علل أسباب إخفاق الشاعر في صورهِ الأخرى، ومهما كان رأينا في تعليقات البصري، ومهما كان رأينا في الشعر الذي تناوله في تلك المقالة، وجدنا أنفسنا أمام أحكام معللة يبين فيها الناقد الأسباب التي تجعله يحكم بالجودة على صورة ما، ويحكم بعدم الجودة على صورة أخرى، وهي مزية جيدة تسجل للناقد في تلك المرحلة من حياته النقدية.

كما يمكن أن نجد تلك الأحكام المعللة لدى نقاد آخرين منهم حاتم الصكر الذي بين، بعد أن حلل إحدى قصائد رعد عبد القادر أن صورة دمية الابن التي قفزت في نهاية القصيدة إلى مجرى الأحداث حولت اتجاه القصيدة وإعادتها إلى الذات بعد أن كانت تسبح في فضاء أشمل وأكثر بلاغة وتماسكاً (٦٢)، وتسويغ هذا الحكم أن الناقد رصد في تلك المقالة أسلوب الشاعر المكتفي بالعرض المحايد للصور، ورأى أن صورة دمية الابن التي ربطها الشاعر إليه منسوبة بياء المتكلم، أخذت بذلك الأسلوب ذي الخاصية المحايدة.

ومن الأحكام المعللة التي نجدها لدى الصكر حكمه على الشاعر المصري حسن النجار في ديوانه: ينهض الدم بأنه: "يعاني من خلل في صميم حرفته الفنية، ذلك هو القاموس الشعري المحدود الذي قيّد الشاعر داخل مفردات معينة تكررت لديه حدّ الملل (٦٣)".

وقد بين لنا حيثيات حكمه عندما قال: "أمكنني الوقت من إجراء عملية إحصاء طريفة وجدت نتيجتها أن ستة ألفاظ هي: الدم، الجواد، الحصان، الخيل، المهر، الفرس كانت أكثر المفردات تكراراً وبشكل واضح بلغت محصولته كالاتي: الدم أكثر من خمس وعشرين مرة، الخيل حوالي ٣٥ مرة، الجواد ١٤ مرة، يليها

الحصان والأحصنة والمهرة والفرس إضافة إلى تنويعات مرادفة لها أو مشتقة منها كالصهيل والحافر والفرسان والسنابك والعنان والخبب".

ويضيف ذلك الناقد إلى تعليقه الإحصائي سبباً آخر للحكم يمثل قوله: "لو أن استخدام المفردة يتجاوز معناها القاموسي ودورها في إكمال لوحة الحرب لاستطعنا اعتبارها ذات قيمة رمزية... أما في ديوان (ينهض الدم) فإن الخيول غالباً ما جاءت بمعناها اللغوي ولم تخلق مناخاً خاصاً يساعد على تأكيد قيمة رمزية".

هذه الأحكام النقدية وغيرها، أصبح بيان أسبابها واحداً مما يدعونا إلى النظر إليها ظاهرة صحية في النقد، رغم علمنا أن النقد النصي لا يميل إلى إصدار الحكم، إذ المطلوب من الناقد أن يظل متحلياً بالموضوعية في الوصف بعيداً عن الحكم والتقدير، غير أننا نجد من ناحية أخرى أحكاماً انطباعية تأثرية، وهي على قلتها، تمثل بقايا روااسب سلبية انحدرت إلى النقد النصي من الماضي القريب الذي كان فيه النقد يقدم أحكاماً عامة من غير أن يسوّغها ويبين أسبابها.

ومن تلك الأحكام غير المعللة التي وجدناها لدى قسم من النقاد النصيين، فضلاً عما أشير إليه عرضاً في المباحث السابقة، ما ورد في مقالة من مقالات محمد صابر عبيد عن شعر معد الجبوري، إذ قرر ذلك الناقد تقريراً قاطعاً بأن محاولات الجبوري الشعرية في مجموعته: (وردة للسفر): "لم تكن إلا محاولات فشل معها معدّ في مواقع وفشلت معه في مواقع أخرى، لأنه لا يمتلك هذا القدر الكبير من الحس الشعري... وإن الشاعر بقدراته الإبداعية المتواضعة كان دون المحاولة" (٦٤).

ما كان لنا أن نعترض على تلك الأحكام لو أن الناقد مهّد لها بوصف موضوعي للمفردات والأبنية والصور، كما يفترض ذلك بعمل أي ناقد نصي، ولكنه في تلك المقالة لم يتحدث مطلقاً عن أبنية قصائد معد وإنما اكتفى بانطباعاته غير المعللة تلك.

وهذا هو شأن حكمه الإيجابي على شعر مريد البرغوثي عندما قال عنه: "أن صوته الخاص بارز تماماً في (قصائد الرصيف) وله في معظمها تقنية خاصة في البناء، وأسلوب متقن في مزوجة عناصر القصيدة (٦٥)"، ولم يخبرنا عن كيفية بروز صوت الشاعر الخاص وما هي التقنية الخاصة في البناء، وما الأسلوب المتقن في مزوجة العناصر، وإنما اكتفى بتلك الانطباعية العامة التي سبق أن عدناها من آفات النقد في العراق خلال الحقبة الماضية التي لم يعرف النقاد فيها شيئاً عن المناهج النقدية النصية.

إن تلك الانطباعات العفوية قد تكون مقبولة لدى نقاد لم يزعموا لأنفسهم السير على هدي مناهج نقدية محددة، ولكن لا يمكن قبولها في حقبة كثر الحديث فيها عن المناهج النقدية، وزعم نقاد لأنفسهم أنهم يمثلون أكثر المناهج النصية الحديثة تطرفاً في دعوتها لإطراح الأحكام في النقد والاكتفاء بالتحليل المنهجي للأبنية الشعرية.



■ هوامش الفصل الرابع:

- ١- عبد الجبار البصري: (شاذل طاقة بين المساء الأخير والفجر)، الجماهير، بغداد ١٩٦٣/٩/٩.
- ٢- للبصري كتاب في هذا الموضوع. ينظر البصري، الأدب التكاملي، بغداد ١٩٧٠، ص ٥١ وما بعدها.
- ٣- شهادة شخصية مقدمة إلى الباحث بتاريخ ١٩٩٤/١/٢٢ وقد أذن بنشرها.
- ٤- هايمن: ج ٢ ص ٢٤٥.
- ٥- مالك المطليبي: (السياب في النقد اللغوي)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٥/١٢/٢٤.
- ٦- محمد صابر عبيد: (مرونة الحركة الشعرية في قصيدة الدخان) الثورة، بغداد ١٩٨٥/٥/٢٠ وينظر: حسب الشيخ جعفر (الطائر الخشبي) بغداد ١٩٧٢ ص ١١٠ وما بعدها.
- ٧- ينظر: ذلك التحليل في الثورة، بغداد ١٩٨٦/٦/١٥.
- ٨- عبد الرحمن طهمازي: شاعر ونقاد من مواليد سامراء ١٩٤٦ حاصل على بكالوريوس آداب في اللغة العربية. أصدر مجموعتين شعريتين هما: (ذكرى الحاضر) بغداد ١٩٧٤. (تقريظ الطبيعة) بغداد ١٩٨٦. ومن دراساته النقدية: (سيادة الفراغ) دراسة تحت الطبع (القراءة والتأويل) دراسة تحت الطبع.
- ٩- عبد الرحمن طهمازي: (قراءة أم تأويل) الجمهورية، بغداد ١٩٨٧/٥/٢.
- ١٠- عبد الرحمن طهمازي: (قابلية النص) الجمهورية، بغداد ١٩٨٧/٧/٢٨.
- ١١- ينظر: عبد الرحمن طهمازي: (السنبللة الأخلاقية) الجمهورية، بغداد ١٩٨٧/١١/٣.
- ١٢- عبد الجبار البصري: (القصيدة المدورة) الثورة، بغداد ١٩٧٢/٥/١١.
- ١٣- طراد الكبيسي: (الغابة والفصول)، بغداد ١٩٧٩، ص ٩٩.
- ١٤- عبد الجبار البصري: (دفاع عن الزحاف) العراق، بغداد ١٩٨٩/٤/٣.
- ١٥- داود سلوم: (الشكل في الشعر) العراق، بغداد ١٩٨٤/١١/٢٤.
- ١٦- عبد الجبار البصري: (الموسيقا الشعرية) الثورة، بغداد ١٩٨١/١/١٤.
- ١٧- ينظر: عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ٢، القاهرة ١٩٥٥. ص ٢ وينظر أيضاً: شكري عباد: موسيقى الشعر، القاهرة ١٩٦٨، ص ١٠٨ وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، القاهرة ١٩٧٢، ص ٢٤٩.
- ١٨- ناقد وشاعر ولد في محافظة ذي قار ١٩٤٦ توفي عام ١٩٩٤. حاصل على شهادة

الدكتوراه في الأدب العربي. له مجموعة شعرية واحدة: (الأنشيد)، بغداد ١٩٩٤ ومن كتبه النقدية (الشاعر العربي الحديث مسرحيا) بغداد ١٩٧٦. و(دير الملاك)، بغداد ١٩٨٢.

١٩- محسن اطيّمش: (من قضايا موسيقا الشعر الجديد، الإجابة عن تساؤلات) الجمهورية، بغداد ١٩٨٢/٦/٣٠.

٢٠- اطيّمش: (من قضايا موسيقا الشعر الجديد، الظاهرة وتفسيرها) الجمهورية، بغداد ١٩٨٢/٧/٨.

٢١- محسن اطيّمش: (من قضايا موسيقا الشعر الجديد، الإجابة عن تساؤلات) الجمهورية، بغداد ١٩٨٢/٦/٣٠.

٢٢- اطيّمش: (من قضايا موسيقا الشعر الجديد، الظاهرة وتفسيرها) الجمهورية، بغداد ١٩٨٢/٧/٨.

٢٣- ينظر: اطيّمش: (من قضايا موسيقا الشعر الجديد، أبعاد التجربة) الجمهورية، بغداد ١٩٨٢/٧/٢٨.

٢٤- ينظر: اطيّمش: (من قضايا موسيقا الشعر الجديد، التشكيل والتنوع والرتابة) الجمهورية، بغداد ١٩٨٢/٧/٢١.

٢٥- محسن اطيّمش: (دير الملاك) بغداد ١٩٨٢، ص ٣٦٢.

٢٦- علي جعفر العلاق: (معضلة الوزن الشعري)، الجمهورية، بغداد ١٩٨٧/٨/١٢.

٢٧- ينظر العلاق: (جماليات التدوير) الجمهورية، بغداد ١٩٨٧/١٠/٦.

٢٨- علي جعفر العلاق: (إيقاع الشعر إيقاع النثر) الجمهورية، بغداد ١٩٨٩/٩/١٣.

٢٩- جلال الخياط: (الأصول الدرامية في الشعر العربي) بغداد ١٩٨٢، ص ٧.

٣٠- يوسف الصائغ: الشعر الحرّ في العراق، ص ٢٠٢.

٣١- محسن اطيّمش: دير الملاك، بغداد ١٩٨٢، ص ٢٣.

٣٢- محمد الجزائري: (ملخص منجزات قصيدة الحرب في العراق) القادسية، بغداد ١٩٨٨/١١/٢٤.

٣٣- يوسف الصائغ: (إجازة) القادسية، بغداد ١٩٨٦/٢/٥.

٣٤- ينظر: محمد الجزائري: (مفارقة البطل والسياق) القادسية، بغداد ١٩٨٩/٢/٨.

٣٥- محمد الجزائري: (في بنائية القصيدة الحديثة، الإيجاز جداً) القادسية، بغداد ١٩٨٩/٣/٦.

٣٦- باسم عبد الحميد حمودي: (الصورة الدرامية في شعر شاذل طاقة) القادسية، بغداد ١٩٨٩/١١/٤.

٣٧- باسم عبد الحميد حمودي: (البناء الدرامي في قصيدة علي الحلبي) القادسية، بغداد ١٩٩٠/٥/٢.

٣٨- قيس كاظم الجنابي: ناقد ولد في الحلة ١٩٥١. حاصل على بكالوريوس الآداب في اللغة العربية له عدد من المقالات المنشورة في الصحف والمجلات العراقية. ولديه كتاب هو: (الصورة البدوية في شعر شفيق الكمالي) بغداد ١٩٨١. ومخطوطتان هما: (أفاق القصة العراقية القصيرة) و(شاذل طاقة والبحث عن الجذور).

٣٩- قيس كاظم الجنابي: (البنية القصصية في قصيدة الحرب) القادسية، بغداد ١٩٨٨/٩/١٩.

- ٤٠- من تلك المقالات مقالاته: (المبنى الحكائي) القادسية ١٩٩٠/٤/٢٩. (نحو شعر قصصي) القادسية، بغداد ١٩٩٠/٧/٢٢.
- ٤١- خالد علي مصطفى: (الحرية والموت) الثورة، بغداد ١٩٨٤/١٢/٢٤.
- ٤٢- مالك المطليبي: (نشوء الخطاب) الجمهورية، بغداد ١٩٨٦/٢/٤.
- ٤٣- حاتم الصكر: (دروب المدن وأقنعة الأسطورة) الجمهورية، بغداد ١٩٨٢/١٢/٢٤.
- ٤٤- ينظر: محمد صابر عبيد: (إشكالية الحب والموت) الثورة، بغداد ١٩٨٥/١/٢٦.
- ٤٥- علي جعفر العلاق: (المدينة في الشعر) الثورة، بغداد ١٩٨٦/٣/٢٢.
- ٤٦- علي جعفر العلاق: (القصيد والأسير) الجمهورية، بغداد ١٩٨٧/٩/١٠.
- ٤٧- ياسين النصير: (حمى البنيوية) الجمهورية، بغداد ١٩٨٢/٧/١١.
- ٤٨- ياسين النصير: (لا يخطئ السهم الهدف) الثورة، بغداد ١٩٨٨/٤/١٠.
- ٤٩- ياسين النصير: (نحو قراءة منهجية للنص) الجمهورية، بغداد ١٩٨٨/٢/٤.
- ٥٠- ينظر: ياسين النصير: (قراءة مكانية في قصيدة) الجمهورية، بغداد ١٩٨٨/٢/٢٢. و(قراءة في قصيدة) الجمهورية، بغداد ١٩٨٨/٣/١٣.
- ٥١- طراد الكبيسي: (انتظريني تحت نصب الحرية) الثورة، بغداد ١٩٨٥/٤/١٨.
- ٥٢- طراد الكبيسي: (هَمَّ القصيدة وهَمَّ الوضوح) الثورة، بغداد ١٩٨٦/٤/١٥.
- ٥٣- طراد الكبيسي: (ملاحظات في قصيدة) الثورة، بغداد ١٩٨٩/١٢/١٨.
- ٥٤- باقر جاسم محمد: ناقد ولد في ناحية الإسكندرية، محافظة بابل ١٩٥١، حاصل على بكالوريوس اللغة الإنجليزية، له مقالات نقدية كثيرة في الصحف والمجلات العراقية، له كتاب نقدي واحد: (الجمال المعرفي في قصة الحرب) دراسة ومختارات.
- ٥٥- باقر جاسم محمد: (تقنيات قصيدة الحرب عند العلاق) الثورة، بغداد ١٩٨٧/٩/٥.
- ٥٦- باقر جاسم محمد: (العقل الشعري فاعلاً) الثورة، بغداد ١٩٩٠/٦/٢١.
- ٥٧- باقر جاسم محمد: (الصورة، أنسق، التأويل) الثورة، بغداد ١٩٨٩/١١/١٣.
- ٥٨- حاتم الصكر: (جماليات قصيدة محاربة) الجمهورية، بغداد ١٩٨٦/٤/٣.
- ٥٩- ستولنيتز: ص ٧٢٩.
- ٦٠- فصل: نظرية البنائية: ص ٣٣٣.
- ٦١- ينظر: عبد الجبار داود البصري: (طراز حسين مردان الخاص) صوت العرب، بغداد ١٩٦٧/١٠/٢٥. ينظر: حسين مردان: (طراز خاص) بيروت د. ت، ص ١٨، ٣١، ٧٩، ٨١، ٩٣.
- ٦٢- ينظر: حاتم الصكر: (وجه آخر للقصيدة الجديدة) الجمهورية، بغداد ١٩٨٦/٨/١٦.
- ٦٣- حاتم الصكر: (ينهض الدم وأزمة القاموس الشعري) الثورة، بغداد ١٩٨٢/٩/٨.
- ٦٤- محمد صابر عبيد: (الوردة التي فقدت عطرها) الثورة، بغداد ١٩٨٤/٤/١٤.
- ٦٥- محمد صابر عبيد: (لحظة المفاجأة الشعرية) الجمهورية، بغداد ١٩٨٥/٩/٢٣.



الخاتمة

يتبين لنا، مما مضى، أن نقد الشعر العربي الحديث في العراق عرف المناهج النقدية منذ بداءات هذا القرن، وتجلّت تلك المعرفة، في أعمال عدد من الكتاب الذين أشاروا في كتاباتهم إلى أسماء أعلام من ممثلي المناهج النقدية المعروفة في العالم، غير أن ما وجده الباحث من مقالات نقدية منشورة في الصحافة اليومية العراقية، لم يشر إلى تلك المناهج من قريب أو بعيد، لا سيما في السنوات التي أعقبت سنة ١٩٥٨ بقليل.

وإن نقد الشعر الذي عرض له هذا الكتاب لم يكتف في تلك الحقبة الزمنية بعدم الإشارة إلى تلك المناهج النقدية، وإنما لم يستوح مبادئها المعروفة أيضاً، حيث لاحظ الباحث أن اللامنهجية كانت سمة معظم الكتابات النقدية، إذ تراوحت الاتجاهات النقدية بين منحى انطباعي تلقائي عفوي يفصح عن إعجابه أو عدم إعجابه بهذا الشاعر أو ذاك، ومنحى افترض الباحث أنه سياقي، يبحث في السياقات التاريخية والاجتماعية للشعراء.

أما الحديث عن المناهج النقدية، في المقالات المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، فلم يظهر إلا خلال ثمانينات هذا القرن، عندما بدأ النقاد يناقشون قضية المنهج النقدي، ويناقشون أهمية تلك المناهج النقدية كما وصلت إلينا، عبر الترجمة، من مواطنها الأصلية، ويناقشون، فضلاً عن ذلك، أهمية أن تكون لديهم مناهج نقدية خاصة.

ويبدو أن المحفّز الأساس، لتلك العناية التي بدأت في الثمانينات، بالمناهج النقدية، كان يرتبط بوصول المناهج النقدية الحديثة: البنائية والتفكيكية ومناهج القراءة الحديثة، حيث استقبلت تلك المناهج بتحفظ أو ازدياد من نقاد معينين، واستقبلت بجفاوة وترحاب من نقاد آخرين.

وما كان للباحث إزاء العدد الكبير من أسماء المناهج النقدية إلا أن يرتضي بقبول تسميتين عامتين شاملتين لها، هاتان التسميتان هما: الاتجاهات السياقية والاتجاهات النصيّة، فضمّت تسمية السياقية عدداً من المناهج النقدية المعروفة كالتاريخية والاجتماعية والنفسية والأسطورية والأيدولوجية والفلسفية وغيرها من

التسميات، كما ضُمَّت تسمية (النصيّة) أسماء عدد من المناهج النقدية كالبنائية والتفكيكية واللغوية والبلاغية وغيرها من التسميات.

وعلى هذا الأساس، وضع الباحث المقالات النقدية التي أخضعها للدراسة والتحليل تحت التسميتين المشار إليهما، سواء استهدت تلك المقالات بتلك المناهج استهدافاً تاماً، أو استهدت بقسم من المبادئ المعروفة التي تتضمنها، وانطلاقاً من هذه الرؤية، ناقش الباحث تلك المقالات متتبّعاً تطور الرؤى النقدية وتطوّر المفاهيم، وتوصل من خلال ذلك كله إلى أن المقالات النقدية المنشورة في الصحافة العراقية، كانت مقالات تميل إلى التظهير مرة وإلى التطبيق النقدي مرة أخرى، فدرس تلك المقالات على ذلك الأساس.

ولأن المناهج النقدية تتداخل في تطبيقاتها، أحياناً، إذ يندر أن تجد نقداً سياقياً خالصاً يخلو من الجوانب النصيّة، أو تجد نقداً نصياً خالصاً يخلو من الجوانب السياقية، فقد كان الباحث يلجأ إلى اختيار التسمية الأقرب إلى المنحى العام المعروف عند ذلك الناقد الذي يدرسه.

لقد وضع الباحث نصب عينيه أنه يدرس مقالات نقدية، فكان منهجه يقوم على أساس عرض موجز لتلك المقالات ومناقشتها مناقشة مستفيضة للتوصل إلى الاتجاه النقدي الذي تنضوي تحته، مستفيداً من الشهادات التي قدمها إليه عدد من النقاد، ومن غير أن يضع تلك الشهادات موضع نظر خاص، بل وضعها نصوصاً خاضعة للمناقشة كأى نص نقدي آخر خاضع للدراسة والتحليل، ولم يكن التعريف الموجز الذي قدمه الباحث للنقاد ليغيّر من هذه الرؤية النصية التي ارتضاها الباحث لنفسه، وإنما وُضعت تلك التعريفات لزيادة الفائدة فحسب وللإفادة منها في التوصل إلى قسم من النتائج المطلوبة.

من النتائج التي توصل إليها الباحث في هذا الكتاب أن النقد المنشور في الصحافة اليومية لم يكن نقداً جاداً يستهدي بمبادئ محددة حتى ثمانينات هذا القرن، إذ كان نقداً تطغى عليه الانطباعية العفوية ويتسم بغياب الرؤية المنهجية، فضلاً عن أن الأحكام التي كان يقدمها النقاد، أحياناً، كانت أحكاماً غير معلة تعتمد على الذوق الشخصي للناقد من غير أن يحكمها معيار أدبي واضح المعالم.

وإن النقد الذي كان شائعاً حتى الثمانينات، أيضاً، كان نقداً سياقياً، بعامة قد تتخلله لمحات نصيّة كما لاحظنا ذلك في قسم من كتابات عبد الجبار داود البصري، إلا أن الرؤية العامة المشتركة لدى النقاد كانت رؤية سياقية، بيد أن تلك الرؤية السياقية كانت، في الأعم الأغلب، رؤية قاصرة، إذ فهم قسم من النقاد تلك

السياقية من وجهة نظر سياسية محددة، فكان الحديث السياسي المرتبط بوقائع تاريخية واجتماعية يطغى أحياناً، حتى ليحول تلك المقالات من ميدان النقد إلى ميدان آخر: هو السياسة أو التاريخ أو الاجتماع.

وقد اعترف بعض النقاد، كما مرّ بنا، أنه وزملاءه من النقاد حين كانوا يتحدثون عن المنهج وغيابه أو حضوره، ما كانوا يمتلكون فهماً محدداً لماهية المناهج، وإنما كانت معرفتهم بها تقتصر على المعرفة العامة الشائعة عند أي مثقف، أي أنها معرفة غير قائمة على التخصص الدقيق.

غير أن خارطة النقد، كما تجلّت لنا في المقالات المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، تغيرت في ثمانينات هذا القرن، إذ بدأ النقاد يخصصون مقالات كثيرة للحديث عن المناهج النقدية، وبدأت تظهر اهتمامات منهجية جديدة قوامها النظر النصي، وبدأ النقاد بالحديث عن أزمة المنهج وضرورة وجود مناهج نقدية خاصة بهم، كما ظهر لنا نقد تطبيقي يستهدي بالمناهج النقدية النصية الحديثة، واختفت، أو كادت تختفي الأحكام غير المعللة، وظهر التحليل النقدي القائم على وصف العناصر اللغوية في النصوص الشعرية.

إن ذلك كله يدل على أن النقد الأدبي الحديث، بعامته، والنقد الشعري منه بخاصة أخذ يحظى بعناية خاصة من الأدباء وإذا كنا قد شهدنا بُعيد عام ١٩٥٨ نقاداً يطلقون شتى الصفات النابية على الشعراء، فقد بدأنا نرى نقاداً أكثر جدية في الثمانينات يعنون بتحليل القصائد والوصف الموضوعي لعناصرها اللغوية وصورها وموسيقاها وكيفية تألف تلك العناصر وتآزرها في تكوين جمالية القصيدة.

ويمكن ملاحظة أمر مهم آخر، هو عناية النقاد في ثمانينات هذا القرن بالتخصص الدقيق، فإذا كان نقاد مرحلة ما بعد عام ١٩٥٨ نقاداً انطباعيين عفويين، على ما عبّر عن ذلك قسم من مقالاتهم التي أشرنا إليها، أصبحنا نرى نقاداً يميلون إلى إكمال تحصيلهم العلمي العالي، فنال قسم منهم شهادات علمية عالية، ولم يكتفوا بالمعرفة المتيسرة التي كانت لدى زملائهم السابقين، وهذا يتيح، فيما نرى، إضافة علمية يضيفها النقاد إلى معارفهم المتحصلة بجهودهم الذاتية.

وإذا كان نقد الشعر العربي الحديث المنشور في الصحافة اليومية العراقية مدار اهتمامنا في هذا الكتاب فإن أمراً مهماً تنبغي مناقشته، هنا، وهو إلى أي مدى يمكن أن تعبّر المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية عن

حال النقد في العراق؟ لا سيما إذا أدركنا اعتراضاً قد يوجهه من يقول: أن الصحافة اليومية لا تتيح لدراسات نقدية رصينة أن تظهر فيها بسبب محدودية المساحة المخصصة للنقد أو بسبب وجود كتّاب معينين ينشرون مقالاتهم في تلك الصحف. والحقيقة أن الأمر ليس كذلك، فقد وجدنا نقاداً متباينين المشارب والاتجاهات ينشرون مقالاتهم في الصحافة اليومية العراقية خلال حقبة ١٩٥٨ - ١٩٩٠، منهم الناقد الصحفي والأستاذ الجامعي والناقد المحترف الذي لم يعرف إلا ناقداً، والناقد الشاعر الذي عُرف بالشعر كما عُرف بالنقد.

وقد أتاحت الصحافة، لا سيما، في حقبة الثمانينات وما بعدها ظهور مقالات متسلسلة تصلح أن تكون فصلاً في كتاب أو فصلين في كتاب، وضمت فيما ضمت استخدام النقاد اقتباسات من مصادر كثيرة مع ما يقتضيه ذلك من إشارات إلى تلك المصادر في حواشي تلك المقالات. هذا يتيح لنا القول أن محدودية الحيز المخصص لنقد الشعر لا تقف حائلاً دون نشر النتاجات النقدية الرصينة، وهذا ما يستتبع بالضرورة، القول أن نقد الشعر المنشور في الصحافة يمكن أن يعبر على نحو أو آخر عن حال النقد في العراق.

فضلاً عن ذلك، يمكن للباحث أن يقرر أن نقاد الشعر المعروفين في العراق عندما ينشرون كتبهم ومؤلفاتهم النقدية، فإنهم يضمنون الكثير من مقالاتهم النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، فقد وجدنا في كتاب حاتم الصكر: (الأصابع في موقد الشعر) عشر مقالات منشورة في الصحافة اليومية العراقية من مجموع موضوعات الكتاب البالغة (٢٩) مقالة، أي أن ثلث مادة الكتاب مأخوذ نصاً من المقالات المنشورة في الصحافة اليومية مما لم يعثر عليه الباحث.

وهذا الأمر ينطبق على كتابه الآخر: (مواجهات الصوت القادم) الذي وجدنا له عشر مقالات مما هو منشور في صحيفة الجمهورية فقط من مجموع موضوعات الكتاب البالغة (٢٩) موضوعاً أيضاً، كما ينطبق هذا الأمر أيضاً على نقاد آخرين مثل طراد الكبيسي في كتابه: (شجر الغابة الحجري) و(الغابة والفصول) وخيري منصور في كتابه: (أبواب ومرايا)، ولو أردنا تتبع هذا الموضوع لوجدنا أمثلة كثيرة تثبت هذا الأمر.

إن ذلك يدعونا إلى القول إن المقالات النقدية المنشورة في الصحافة اليومية العراقية، يمكن أن تعبر، على نحو أو آخر، عن حال النقد في العراق ولذلك يكون هذا الكتاب، بالرغم من تخصصه الدقيق في موضوع النقد المنشور في الصحافة اليومية، معبراً عن حال النقد في العراق.

الفهرس

٥.....	المقدمة
٨.....	التمهيد
٨.....	١
١٢.....	٢
٢٠.....	٣
٢١.....	٤
٢٣.....	٥
٢٦.....	٦
٣٣.....	٧
٣٦.....	٨
٣٩.....	■ هوامش التمهيد
٤٥.....	الفصل الأول
٤٥.....	التنظير للمناهج النقدية
٤٧.....	١
٦٦.....	٢
٧٠.....	٣
٧١.....	٤
٧٣.....	■ هوامش الفصل الأول:
٧٩.....	الفصل الثاني
٧٩.....	التنظير للمفاهيم النقدية
٨٠.....	"١" الأجيال الشعرية
٨٦.....	"٢" الحداثة
٩٢.....	"٣" قصيدة النثر
٩٩.....	"٤" الشعرية
١٠٥.....	"٥" اللغة
١٠٩.....	■ هوامش الفصل الثاني
١٢٠.....	الفصل الثالث
١٢٠.....	الاتجاهات السياقية في النقد
١٢١.....	١
١٢٦.....	٢
١٣٤.....	٣
١٤٤.....	٤
١٤٩.....	٥
١٥٣.....	٦
١٥٦.....	■ هوامش الفصل الثالث:
١٦١.....	الفصل الرابع
١٦١.....	الاتجاهات النصية في النقد
١٦٢.....	١
١٦٤.....	٢

١٦٩.....	٣
١٧٦.....	٤
١٨١.....	٥
١٨٨.....	٦
١٩١.....	٧
١٩٧.....	٨
٢٠٠.....	■ هوامش الفصل الرابع:
٢٠٣.....	الخاتمة
٢٠٨.....	الفهرس

٥.....	المقدمة
٨.....	التمهيد
٨.....	١
١٢.....	٢
٢٠.....	٣
٢١.....	٤
٢٣.....	٥
٢٦.....	٦
٣٣.....	٧
٣٦.....	٨
٣٩.....	■ هوامش التمهيد
٤٥.....	الفصل الأول
٤٥.....	التنظير للمناهج النقدية
٤٧.....	١
٦٦.....	٢
٧٠.....	٣
٧١.....	٤
٧٣.....	■ هوامش الفصل الأول:
٧٩.....	الفصل الثاني
٧٩.....	التنظير للمفاهيم النقدية
٨٠.....	"١" الأجيال الشعرية
٨٦.....	"٢" الحداثة
٩٢.....	"٣" قصيدة النثر
٩٩.....	"٤" الشعرية
١٠٥.....	"٥" اللغة
١٠٩.....	■ هوامش الفصل الثاني
١٢٠.....	الفصل الثالث
١٢٠.....	الاتجاهات السياقية في النقد
١٢١.....	١
١٢٦.....	٢
١٣٤.....	٣
١٤٤.....	٤
١٤٩.....	٥

١٥٣.....	٦
١٥٦.....	■ هوامش الفصل الثالث:
١٦١.....	الفصل الرابع
١٦١.....	الاتجاهات النصّية في النّقد
١٦٢.....	١
١٦٤.....	٢
١٦٩.....	٣
١٧٦.....	٤
١٨١.....	٥
١٨٨.....	٦
١٩١.....	٧
١٩٧.....	٨
٢٠٠.....	■ هوامش الفصل الرابع:
٢٠٣.....	الخاتمة
٢٠٨.....	الفهرس

